

RAFAEL MILHOMEM SILVA

**A POLIFONIA E O IDIOMATISMO TÉCNICO NO CAVAQUINHO BRASILEIRO
CONTEMPORÂNEO: CONTRIBUIÇÕES DO AUTOR EM SUAS COMPOSIÇÕES**

Uberlândia
2020

RAFAEL MILHOMEM SILVA

**A POLIFONIA E O IDIOMATISMO TÉCNICO NO CAVAQUINHO BRASILEIRO
CONTEMPORÂNEO: CONTRIBUIÇÕES DO AUTOR EM SUAS COMPOSIÇÕES**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música – Mestrado Acadêmico – do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia (PPGMUS-IARTE-UFU) como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Área de concentração: Música.

Orientador: Prof. Dr. Maurício Tadeu dos Santos Orosco.

Uberlândia
2020

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

S586 Silva, Rafael Milhomem, 1981-
2020 A POLIFONIA E O IDIOMATISMO TÉCNICO NO CAVAQUINHO
BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO [recurso eletrônico] :
CONTRIBUIÇÕES DO AUTOR EM SUAS COMPOSIÇÕES / Rafael
Milhomem Silva. - 2020.

Orientador: Maurício Tadeu dos Santos Orosco.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Pós-graduação em Música.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2020.547>
Inclui bibliografia.
Inclui ilustrações.

1. Música. I. Orosco, Maurício Tadeu dos Santos, 1973-, (Orient.).
II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Música.
III. Título.

CDU: 78

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
 Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Música
 Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1V, Sala 5 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
 Telefone: (34) 3239-4522 - www.ppgmu.iarte.ufu.br - ppgmus@ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Música				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico - PPGMU				
Data:	09 de outubro de 2020	Hora de início:	18:00	Hora de encerramento:	19:50
Matrícula do Discente:	11822MUS007				
Nome do Discente:	Rafael Milhomem Silva				
Título do Trabalho:	A POLIFONIA E O IDIOMATISMO TÉCNICO NO CAVAQUINHO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO: contribuições do autor em suas composições				
Área de concentração:	Música				
Linha de pesquisa:	Processos analíticos, criativos, interpretativos e historiográficos em música				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Revisão crítica de partituras para performance				

Reuniu-se via web conferência a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Música, assim composta: Professores Doutores: Paulo Henrique Loureiro de Sá (UFRJ); André Campos Machado (PPGMU/IARTE-UFU); e Maurício Tadeu dos Santos Orosco, orientador do candidato.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. Maurício Tadeu dos Santos Orosco, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovado.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Mauricio Tadeu Dos Santos Orosco, Professor(a) do Magistério Superior**, em 09/10/2020, às 19:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Andre Campos Machado, Professor(a) do Magistério Superior**, em 09/10/2020, às 19:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Paulo Henrique Loureiro de Sá, Usuário Externo**, em 09/10/2020, às 19:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2311034** e o código CRC **95550DA0**.

Agradecimentos

Agradeço a toda minha família em especial minha mãe, Maria da Paz Milhomem Silva, que sempre me apoiou nessa jornada musical. A minha esposa Rosana Vieira de Oliveira Milhomem e filhos Rafaela de Oliveira Milhomem e Thales de Oliveira Milhomem, pelo apoio e compreensão. Ao meu irmão João Fernandes da Silva Neto pela ajuda com assuntos musicais; aos amigos pelos incentivos.

Ao meu orientador Prof. Dr. Maurício Tadeu dos Santos Orosco, pela valiosa e minuciosa contribuição neste trabalho.

Ao Prof. Dr. André Campos Machado e Prof. Dr. Paulo Sá pelos valiosos apontamentos na minha qualificação.

Aos amigos Pedro Cantalice, Henrique Cazes, Messias Britto pela consultoria para assuntos relacionados ao cavaquinho.

À Tara Ghahremani e Siavash Kamkar pela consultoria para assuntos relacionados à música persa.

Aos compositores que contribuíram com o envio de suas partituras e manuscritos para análise: Carlos Chaves; Cristiano Nascimento; Leo Matheus; Leonardo Benon; Pablo Araújo; Ricardo Tacuchian e Washington Oliveira.

RESUMO

Esta pesquisa busca identificar procedimentos de planos sonoros simultâneos e idiomáticos em amostras de composições brasileiras para cavaquinho solo desacompanhado, traçando um paralelo com as composições do autor. A história deste instrumento é contada em duas fases, antes e depois de Waldir Azevedo; no entanto, identifiquei um terceiro período, intitulado polifônico, onde o instrumento é tratado como autossuficiente, capaz de emitir planos sonoros simultâneos. Minhas composições se enquadram nesta terceira fase, sobre a qual discorro, apontando as principais técnicas e procedimentos idiomáticos identificados.

Palavras-chave: Cavaquinho solo; Idiomatismo; Polifonia; Técnica musical; Composição.

ABSTRACT

This research aims to identify simultaneous and idiomatic sound plan procedures in samples of Brazilian compositions for unaccompanied solo cavaquinho, drawing a parallel with the author's compositions. The history of this instrument can be organized in two phases, before and after Waldir Azevedo; however, i identified a third phase, entitled as polyphonic, where the instrument is treated as self-sufficient, capable of emitting simultaneous sound plans. My compositions fits into this third phase, which i discuss pointing out the main idiomatic techniques and identified procedures.

Keywords: Solo cavaquinho; Idiomatism; Polyphony; Musical technique; Composition.

Índice de figuras

FIGURA 1 - ESCALA CROMÁTICA NO CAVAQUINHO (BENON, 2017).	9
FIGURA 2 – ESCALA CROMÁTICA NO BANDOLIM (APUD BENON, 2017).	9
FIGURA 3 – PRIMEIRO ESTUDO, BENEDITO COSTA (1968).	13
FIGURA 4 – <i>FLOR DO CERRADO</i> – WALDIR AZEVEDO – POLIFONIA VIRTUAL COMO ESCRITO.	13
FIGURA 5 – <i>FLOR DO CERRADO</i> , DE WALDIR AZEVEDO: POLIFONIA VIRTUAL COMO REALMENTE SOA.	14
FIGURA 6 – COMPOSITORES PARA CAVAQUINHO SOLO.	24
FIGURA 7 - EXCERTO DE ESPAGNOLETA – GASPAR SANZ – ARRANJO DE RAFAEL MILHOMEM.	26
FIGURA 8 - EXCERTO DE ODEON, DE ERNESTO NAZARETH. ARRANJO DE MESSIAS BRITTO (TRANSCRIÇÃO NOSSA).	27
FIGURA 9 - EXCERTO DE AS ROSAS NÃO FALAM, DE CARTOLA; ARRANJO DE HENRIQUE GARCIA (TRANSCRIÇÃO NOSSA).	27
FIGURA 10 – CARINHOSO, DE PIXINGUINHA, ARRANJO DE MESSIAS BRITTO (TRANSCRIÇÃO NOSSA).	31
FIGURA 11 – PARALELISMO – EXCERTO DE <i>EUCLIDANCE</i> – MESSIAS BRITTO.	35
FIGURA 12 – HARMÔNICOS NATURAIS – EXCERTO DE <i>ESTUDO Nº 10</i> – HENRIQUE CAZES.	35
FIGURA 13 – HARMÔNICOS ARTIFICIAIS – EXCERTO DE <i>PRELÚDIO 1</i> – HENRIQUE GARCIA.	36
FIGURA 14 – ARPEJO VERTICAL – EXCERTO DE <i>CHIQUITA</i> – WALDIR AZEVEDO.	37
FIGURA 15 – <i>ARPEJO HORIZONTAL</i> – EXCERTO DE <i>BRASILEIRINHO</i> – WALDIR AZEVEDO.	37
FIGURA 16 – ARPEJO A DUAS VOZES – EXCERTO DE <i>ESTUDO Nº 1</i> – HENRIQUE CAZES.	38
FIGURA 17 - NOTA PEDAL – EXCERTO DE <i>DELICADO</i> – WALDIR AZEVEDO.	38
FIGURA 18 - OSTINATO – EXCERTO DE <i>PRELÚDIO 1</i> – HENRIQUE GARCIA.	39
FIGURA 19 - LIGADOS – EXCERTO DE <i>PRELÚDIO 1</i> – HENRIQUE GARCIA.	39
FIGURA 20 – SEGUNDAS MENORES – EXCERTO DE <i>BRASILEIRINHO</i> – WALDIR AZEVEDO.	39
FIGURA 21 – PIZZICATO – EXCERTO DE <i>FLOR DO CERRADO</i> – WALDIR AZEVEDO.	40
FIGURA 22 – TREMOLO – EXCERTO DE <i>CONTRASTE</i> – WALDIR AZEVEDO.	40
FIGURA 23 - GLISSANDO – EXCERTO DE <i>ESTUDO Nº 5</i> – HENRIQUE CAZES.	41
FIGURA 24 – DOBRAMENTO EM UNÍSSONO – EXCERTO DE <i>ESTUDO Nº 5</i> – HENRIQUE CAZES.	42
FIGURA 25 – EXCERTO DE <i>TEU CHEIRO</i> – GRUPO ART POPULAR – ARRANJO DE BINHA THOMAZ.	42
FIGURA 26 - DOBRAMENTO EM OITAVAS – EXCERTO DE <i>CONTO PERSA</i> – RAFAEL MILHOMEM.	43
FIGURA 27 – CAMPANELLA – EXCERTO DE <i>ESTUDO Nº 3</i> – HENRIQUE CAZES.	44
FIGURA 28 - SWEEP HORIZONTAL – EXCERTO DE <i>CONTO PERSA</i> – RAFAEL MILHOMEM.	44
FIGURA 29 - EXERCÍCIO DE NOTA FIXA.	45
FIGURA 30 – MARTELO DUPLO.	46
FIGURA 31 - PADRÃO DE ARPEJO COM CORDA SOLTA.	46
FIGURA 32 - TREMOLO COM ACOMPANHAMENTO – EXCERTO DE <i>CARINHOSO (PIXINGUINHA)</i> – ARRANJO DE MESSIAS BRITTO.	48
FIGURA 33 - SWEEP COM NOTAS REPETIDAS – EXCERTO DE <i>CONTO PERSA</i> – RAFAEL MILHOMEM.	48
FIGURA 34 - PERCUSSÃO – EXCERTO DE <i>ROMANCE ARGENTINO</i> – RAFAEL MILHOMEM.	49
FIGURA 35 – PIZZICATO REVERSO – EXCERTO DE <i>ESTUDO PARA CAVAQUINHO SOLO Nº 5</i> , DE RAFAEL MILHOMEM.	50
FIGURA 36 – USO DE RECURSOS TECNOLÓGICOS – EXCERTO DE <i>IMPRESSÕES EM SOL MENOR</i> , DE LEONARDO BENON.	50

FIGURA 37 - ATAQUE DE DUAS NOTAS SIMULTÂNEAS EM CORDAS PARALELAS.	52
FIGURA 38 - CÉLULA RÍTMICA EM TERCINAS: FAR BEYOND THE SUN, DE YNGWIE MALMSTEEN.	52
FIGURA 39 - PONTE EM PIZZICATO.	52
FIGURA 40 - VARIAÇÃO I DO CAPRICHIO 24, DE NICCOLÒ PAGANINI.	53
FIGURA 41 - ARPEJO DE EXTENSÃO COM SALTO DE CORDAS – ESTUDO PARA CAVAQUINHO SOLO N° 1.	53
FIGURA 42 - PROGRESSÃO HARMÔNICA – PRESTO VIVACE.	53
FIGURA 43 - PONTE EM PARALELISMO.	54
FIGURA 44 - PARTE “B” – ENTRADAS INTERCALADAS.	54
FIGURA 45 - PARTE “A”.	54
FIGURA 46 - ARPEGGIOS FROM HELL – YNGWIE MALMSTEEN.	55
FIGURA 47 - PARTE “B” – ENTRADAS INTERCALADAS COM VARIAÇÃO NA VOZ INTERIOR.	55
FIGURA 48 - ARPEJO A DUAS VOZES E NOTA PEDAL – ESTUDO N° 2.	56
FIGURA 49 - TRÊS VOZES – VOZ INTERMEDIÁRIA EM MOVIMENTO OBLÍQUO.	57
FIGURA 50 - INTERCALAÇÃO ENTRE ACORDES E MELODIA.	57
FIGURA 51 - FUGA II EM DÓ MENOR (BWV 847) – CRAVO BEM TEMPERADO, DE J. S. BACH.	57
FIGURA 52 - SEQUÊNCIAS HARMÔNICAS.	58
FIGURA 53 - NOTA DE PASSAGEM E BORDADURA.	58
FIGURA 54 - MELODIA NA VOZ INFERIOR.	59
FIGURA 55 - SEQUÊNCIA HARMÔNICA DA SESSÃO “C”.	59
FIGURA 56 - SHAPE DOS QUATRO ACORDES.	60
FIGURA 57 - QUATRO PADRÕES DE ACORDES.	60
FIGURA 58 - SÍNTESE DA CONDUÇÃO MELÓDICA.	61
FIGURA 59 - PARTE “B” – TREMOLO COM ACOMPANHAMENTO.	61
FIGURA 60 - EXERCÍCIO DE ARPEJO – HENRIQUE CAZES.	62
FIGURA 61 - PARTE “C”.	62
FIGURA 62 - MATERIAL MOTÍVICO DA PARTE “A”, REEXPOSTO NA CODA.	63
FIGURA 63 - CÉLULA RÍTMICA ENCONTRADA EM SAXOFONE POR QUE CHORAS?.	63
FIGURA 64 - FRAGMENTO DA PARTE “A” REEXPOSTO NA CODA.	63
FIGURA 65 - APOJATURA COM TREMOLO.	64
FIGURA 66 - DISPOSIÇÃO DOS INTERVALOS DE 4ª E 5ª JUSTAS NO BRAÇO DO CAVAQUINHO.	64
FIGURA 67 - INTERVALOS DE 4ª E 5ª JUSTAS.	64
FIGURA 68 - FRASE REPETIDA UM DÉCIMA PRIMEIRA JUSTA CIMA.	65
FIGURA 69 - PRIMEIRA MARCHA HARMÔNICA.	66
FIGURA 70 - CONCERTO DE BRANDENBURGO N. 3 (BWV 1048), DE J. S. BACH – PERGUNTAS E RESPOSTAS.	66
FIGURA 71 - SEGUNDA MARCHA HARMÔNICA E SÍNCOPE – COMPASSOS 11 E 13.	67
FIGURA 72 - ADENSAMENTO DE NOTAS.	67
FIGURA 73 - PARTE “A” COM INVERSÃO HIERÁRQUICA.	68
FIGURA 74 - CONTRACANTO NA VOZ SUPERIOR.	68

FIGURA 75 – SÍNCOPES NA VOZ INFERIOR. _____	69
FIGURA 76 – ESCALA DE FÁ MAIOR NAS NOTAS DOS TEMPOS FORTES. _____	69
FIGURA 77 – ESCALA DE FÁ MAIOR E REEXPOSIÇÃO DO MATERIAL INTERVALAR DA PARTE “A” _____	69
FIGURA 78 – HARMÔNICOS DUPLOS – ESTUDO N. 2, DE HEITOR VILLA-LOBOS. _____	70
FIGURA 79 – PIZZICATO DE MÃO ESQUERDA – CAPRICE N. 24, DE NICCOLÒ PAGANINI. _____	71
FIGURA 80 – PIZZICATO DE MÃO ESQUERDA, E SUGESTÃO GRÁFICA PARA PIZZICATO REVERSO, RESPECTIVAMENTE. _____	71
FIGURA 81 – INTRODUÇÃO DO ESTUDO PARA CAVAQUINHO SOLO N. 5 – PIZZICATO REVERSO E PLANOS SONOROS. _____	72
FIGURA 82 - RELAÇÃO NOTA REAL / PIZZICATO REVERSO. _____	72
FIGURA 83 – REPRESENTAÇÃO GRÁFICA DO PLANO SONORO PRODUZIDO PELO PIZZICATO REVERSO. _____	73
FIGURA 84 - PARTE “B” – APRESENTAÇÃO DOS MOTIVOS EM APOJATURAS E SEMICOLCHEIAS. _____	73
FIGURA 85 – MOTIVO INSPIRADO NAS OBRAS DE J. S. BACH; _____	74
FIGURA 86 – PARTITA N. 6 EM MI MENOR – BWV 630 – J. S. BACH. _____	74
FIGURA 87 - ESTUDO Nº 4, DE HEITOR VILLA-LOBOS: ACORDES FIXOS INTERCALADOS COM CORDAS SOLTAS. _____	75
FIGURA 88 – EXCERTO DE ESTUDO PARA CAVAQUINHO SOLO Nº 5: ACORDES FIXOS INTERCALADOS COM CORDAS SOLTAS. _____	75
FIGURA 89 – PARTE “B” – DESENVOLVIMENTO MOTÍVICO; (ABAIXO, COMPASSO 23) – PREPARAÇÃO PARA A PARTE “C”. _____	76
FIGURA 90 – PARTE “C” – ADENSAMENTO RÍTMICO EM QUINTINAS. _____	76
FIGURA 91 – FINAL DA PARTE “C” – QUINTINAS E SEXTINAS. _____	76
FIGURA 92 – SESSÃO “D” – ADENSAMENTO RÍTMICO EM FUSAS. _____	77
FIGURA 93 – DOIS SHAPES EM FORMATO DE ACORDE DIMINUTO COM CORDA SOLTA. _____	77
FIGURA 94 – DOIS PLANOS SONOROS EM UMA ÚNICA CORDA. _____	77
FIGURA 95 – CADÊNCIA PICARDA. _____	78
FIGURA 96 – ESCALA PENTATÔNICA. _____	78
FIGURA 97 - ESCALAS CHINESAS EQUIVALENTES AOS MODOS OCIDENTAIS. _____	78
FIGURA 98 - RELAÇÃO ENTRE PENTATÔNICAS MAIOR E MENOR. _____	79
FIGURA 99 - ESCALA PENTATÔNICA MENOR COM ACRÉSCIMO DO II GRAU. _____	79
FIGURA 100 – RUAN – INSTRUMENTO MUSICAL CHINÊS. _____	80
FIGURA 101 - TABLATURA DA MÚSICA YAO ZU WU QU (YI DANCE) – WANG HUI-RAN. _____	81
FIGURA 102 - ARRANJO PARA VIOLÃO SOLO DE DANÇA YI. _____	81
FIGURA 103 - PARTE “A” COM ESCALA PENTATÔNICA DE G MENOR E OSTINATO. _____	82
FIGURA 104 – PARTE “B” – DOIS PLANOS SONOROS E MOTIVO CHINÊS. _____	82
FIGURA 105 - EXCERTOS DO ARRANJO PARA VIOLÃO SOLO DA MÚSICA DANÇA YI, COMPASSOS 48 E 83 – MOTIVO CHINÊS. _____	82
FIGURA 106 - INCREMENTO GRADUAL DE INTENSIDADE E BICORDES NA VOZ INFERIOR. _____	83
FIGURA 107 – PARTE “C” – MOTIVO CHINÊS NA VOZ SUPERIOR E MOTIVO DE TERÇAS MENORES REPETIDAS. _____	83
FIGURA 108 - TERÇAS REPETIDAS – LITTLE DUCKIE. _____	83
FIGURA 109 – TERÇAS REPETIDAS: PURPLE BAMBOO FLUTE. _____	84
FIGURA 110 – MOTIVO CHINÊS EM SUA FORMA ORIGINAL E EM SENTIDO RETRÓGRADO. _____	84
FIGURA 111 - PARTE “D” – MOTIVO CHINÊS POR MOVIMENTO RETRÓGRADO. _____	84

FIGURA 112 – PURPLE BAMBOO FLUTE: NOVO MOTIVO CONSTITUÍDO EM TERÇA MENOR ASCENDENTE, SEXTA MENOR DESCENDENTE E TERÇA MENOR ASCENDENTE. _____	84
FIGURA 113 – PONTE EM ITERAÇÃO DE TERÇAS MENORES. _____	85
FIGURA 114 – SESSÃO “A”’. _____	85
FIGURA 115 – CONTINUAÇÃO DA SESSÃO “A”’. _____	85
FIGURA 116 – SESSÃO “B”’. _____	86
FIGURA 117 – CLÍMAX E VARIAÇÕES DO MOTIVO CHINÊS. _____	86
FIGURA 118 – ESCALA CIGANA MAIOR. _____	88
FIGURA 119 – CHAHAHGAH. _____	88
FIGURA 120 – EXCERTO DE CONTO PERSA – MOTIVO MELÓDICO. _____	89
FIGURA 121 – ARABIAN NIGHTS (TRILHA SONORA DO FILME “ALLADIN”) – ALAN MENKEN. _____	89
FIGURA 122 – EXCERTO DE PERSIAN MELODY #1 – GUY BERGERON. _____	89
FIGURA 123 – CONTO PERSA – PRIMEIRO TETRACORDE DE FORMA INTEGRAL. _____	90
FIGURA 124 – CONTO PERSA – NOTA PEDAL. _____	90
FIGURA 125 – CONTO PERSA – SESSÃO “B”’. _____	90
FIGURA 126 – SWEEP HORIZONTAL. _____	91
FIGURA 127 – ALTERAÇÃO DA DIGITAÇÃO DE DÓ# PARA DÓ NATURAL VISANDO FACILITAR A EXECUÇÃO DO SWEEP. _____	91
FIGURA 128 – EXCERTO DE CONTO PERSA – TRECHO EM OITAVAS. _____	92
FIGURA 129 – MODIFICAÇÃO POR DIMINUIÇÃO. _____	92
FIGURA 130 – SESSÃO “C” – SWEEP VERTICAL. _____	92
FIGURA 131 – EXCERTO DE CONTO PERSA – SESSÃO “D”’. _____	93
FIGURA 132 – EXCERTO DE CONTO PERSA – COMPASSO 57. _____	94
FIGURA 133 – CODA. _____	94
FIGURA 134 – EXCERTO DE ALECRIM – CANÇÃO FOLCLÓRICA EM ARRANJO DE AMADEU MAGALHÃES. _____	95
FIGURA 135 – EXCERTO DE ALECRIM COM A GRAFIA DOS RASQUEADOS. _____	96
FIGURA 136 – EXCERTO DE BATE O PÉ, DE ROBERTO LEAL. _____	96
FIGURA 137 – EXCERTO DE CHULA DO DOURO, DE EURICO THOMAZ DE LIMA. _____	97
FIGURA 138 – EXCERTO DA PARTE “A” DE CARTA PORTUGUESA. _____	97
FIGURA 139 – EXCERTO DE CHULA, DE DUARTE COSTA – MOTIVO CARACTERÍSTICO. _____	97
FIGURA 140 – EXCERTO DE BATE O PÉ, ROBERTO LEAL. _____	98
FIGURA 141 – EXCERTO DE CARTA PORTUGUESA – PARTE “B” SEM OS RASQUEADOS. _____	98
FIGURA 142 – EXCERTO DE CARTA PORTUGUESA – PARTE “B”’. _____	98
FIGURA 143 – EXCERTO DA PARTE “C” DE CARTA PORTUGUESA. _____	99
FIGURA 144 – EXCERTO DA 2ª PARTE DA INTRODUÇÃO DE BATE O PÉ, DE ROBERTO LEAL. _____	99
FIGURA 145 – EXCERTO DA PARTE “D” DE CARTA PORTUGUESA. _____	99
FIGURA 146 – EXCERTO DE PRIMAVERA PORTEÑA – CROMATISMO E ATAQUES EM APOJATURAS. _____	101
FIGURA 147 – EXCERTO DE ROMANCE ARGENTINO – INTRODUÇÃO – CROMATISMO E ATAQUES EM SEGUNDAS MENORES. _____	101
FIGURA 148 – EXCERTO DE ROMANCE ARGENTINO – TEXTURA POLIFÔNICA E FINAL EM “CHAN-CHAN”. _____	101

FIGURA 149 – EXCERTO DE ROMANCE ARGENTINO – PERCUSSÃO. _____	102
FIGURA 150 – RITMO RESULTANTE DA UNIÃO DAS DUAS PAUTAS. _____	102
FIGURA 151 – EXCERTO DE LIBERTANGO, DE ASTOR PIAZZOLLA – UM DOS MOTIVOS MAIS CARACTERÍSTICOS DO TANGO. _____	103
FIGURA 152 – EXCERTO DE VERANO PORTEÑO, DE ASTOR PIAZZOLLA – MOTIVOS CARACTERÍSTICOS DO TANGO. _____	103
FIGURA 153 – EXCERTO DE LA CUMPARSITA – GERALDO MATOS RODRIGUEZ – MOTIVO EL CUATRO. _____	104
FIGURA 154 – EXCERTO DE INVIERNO PORTEÑO – ASTOR PIAZZOLLA – MOTIVO EL CUATRO. _____	104
FIGURA 155 – EXCERTO DE ROMANCE ARGENTINO – PARTE “A” – MOTIVO INSPIRADO NO EL CUATRO. _____	104
FIGURA 156 – EXCERTO DE ROMANCE ARGENTINO – PARTE “B” – MOTIVO EL CUATRO NA VOZ INFERIOR. _____	105
FIGURA 157 – ESCALA CROMÁTICA ASCENDENTE COM INCREMENTO PROGRESSIVO DE VOZES. _____	105
FIGURA 158 – SWEEP HORIZONTAL E ESCALA CROMÁTICA DESCENDENTE. _____	105
FIGURA 159 – EXCERTO DE ROMANCE ARGENTINO – SESSÃO “C”. _____	106

ÍNDICE DE QUADROS

QUADRO 1 – MÚSICA DE CÂMARA PARA O CAVAQUINHO. _____	18
QUADRO 2 – COMPOSITORES PARA CAVAQUINHO SOLO. _____	19
QUADRO 3 – TONALIDADE VERSUS CORDA(S) SOLTA(S). _____	33
QUADRO 4 – SHAPE DOS ACORDES. _____	43

Sumário

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1 – DOS PRIMÓRDIOS À ATUALIDADE	6
1.1 Desenvolvimento musical do cavaquinho em três fases	6
1.1.1 Primeira fase: acompanhamento	6
1.1.2 Segunda fase: melódica	8
1.1.3 Terceira fase: polifônica	11
1.2 O cavaquinho sob a ótica de autores não cavaquinistas	14
1.3 O cavaquinho na academia	16
1.3.1 Considerações acerca do repertório	17
1.3.2 Catálogo do material existente	19
1.3.3 Arranjos e transcrições	25
CAPÍTULO 2 – RECURSOS TÉCNICOS NO CAVAQUINHO SOLO	28
2.1 Acepções de idiomatismo	28
2.2. Uso do termo na literatura musical	28
2.2.1. Recursos idiomáticos implícitos	32
2.2.2 Recursos idiomáticos explícitos	35
2.2.2.1 Paralelismo	35
2.2.2.2 Harmônicos naturais	35
2.2.2.3 Harmônicos Artificiais	36
2.2.2.4 Arpejo	36
2.2.2.4.1 Arpejo Vertical ou Harmônico	37

2.2.2.4.2 Arpejo Horizontal ou De Extensão	37
2.2.2.5 Arpejo a duas vozes	37
2.2.2.6 Nota pedal	38
2.2.2.7 <i>Ostinato</i>	38
2.2.2.8 Ligados	39
2.2.2.9 Segundas menores	39
2.2.2.10 <i>Pizzicato</i>	40
2.2.2.11 <i>Tremolo</i>	40
2.2.2.12 <i>Glissando</i>	41
2.2.2.13 Dobramento em uníssono	41
2.2.2.14 Dobramento em oitavas	42
2.2.2.15 Campanella	43
2.2.2.16 <i>Sweep</i> Horizontal	44
2.3. Primórdios da formalização da terceira fase: novas técnicas	45
2.3.1 <i>Tremolo</i> com acompanhamento	47
2.3.2 <i>Sweep</i> Vertical	48
2.3.3 Percussão	49
2.3.4 <i>Pizzicato</i> reverso	49
2.3.5 Uso de recursos tecnológicos	50
CAPÍTULO 3 – ESTUDOS PARA CAVAQUINHO SOLO E A OBRA “HISTÓRIAS DO MUNDO”	51
3.1 Estudo para cavaquinho solo nº 1	51
3.2 Estudo para cavaquinho solo nº 2	55
3.3 Estudo para cavaquinho solo nº 3	60

3.4 Estudo para cavaquinho solo nº 4	63
3.5 Estudo para cavaquinho solo nº 5	69
3.6 Provérbio Chinês	78
3.7 Conto Persa	87
3.8 Carta Portuguesa	94
3.9 Romance Argentino	100
CONCLUSÃO	107
REFERÊNCIAS	109
APÊNDICE – A	113
APÊNDICE – B	116
APÊNDICE – C	119
APÊNDICE – D	123
APÊNDICE – E	125
APÊNDICE – F	128
APÊNDICE – G	132
APÊNDICE – H	138
APÊNDICE – I	141
ANEXO A – E-MAIL A HENRIQUE CAZES	144
ANEXO B – LUIZ LOBO ENTREVISTA OS CAVAQUINISTAS LUCIANA RABELLO E HENRIQUE CAZES	145
ANEXO C – TABLATURA DA MÚSICA <i>YI DANCE</i> PARA O INSTRUMENTO CHINÊS <i>RUAN</i>	146

INTRODUÇÃO

O cavaquinho é um cordofone pertencente à família das guitarras europeias, assim como o violão, porém em proporções menores¹. Possui quatro cordas² afinadas da mais aguda para a mais grave em Ré – Si – Sol – Ré. Henrique Cazes (1987, p. 11) nomeia esta afinação de “tradicional” ou “Paraguassú”³. No Brasil, em menor proporção, também são usadas afinações como a “natural” (Mi – Si – Sol – Ré), e em quintas (como no bandolim, Mi – Lá – Ré – Sol).

Em Portugal, o cavaquinho é essencialmente um instrumento harmônico. Na região do Minho as cordas são tangidas com os dedos, em rasgueados ou dedilhados ao modo do violão. Já o cavaquinho modelo urbano usado em Lisboa e Madeira, por exemplo, é tocado em ponteados. Segundo Cazes (2019, p. 2), nessa região “sempre foi tocado com palheta”. O instrumento foi trazido pelos madeirenses para o Brasil e com o passar dos tempos, as dimensões na construção do instrumento sofreram alterações. O cavaquinho do Brasil é levemente maior que o português e em relação ao modo de tocá-lo, mantivemos o uso da palheta. O cavaquinho esteve presente no surgimento do gênero choro, considerado a primeira música urbana tipicamente brasileira. O fator repertório, além da construção característica entre nós e seu modo de tocar, realçam a face brasileira imputada ao instrumento, conforme o pensamento do cavaquinista português Paulo Bastos:

Não é um instrumento português, dado que sofreu as suas próprias mutações, em relação ao cavaquinho português modelo urbano (instrumento que esteve eventualmente na sua origem). Estas mutações aconteceram a vários níveis, incluindo ao nível construtivo, criando, assim, uma identidade, até um repertório e contextos performativos muito próprios no Brasil (BASTOS, 2018, p. 35).

O cavaquinho fora empregado na execução harmônica, nos acompanhamentos do que se tornou mais tarde o gênero choro, mas com Waldir

¹ Faz-se necessário esclarecer aqui que o foco do trabalho não contempla uma revisão sobre os primórdios do instrumento, portanto, para informações mais detalhadas sobre o assunto, favor conferir a obra *"Instrumentos Musicais Populares Portugueses"*, de Ernesto Veiga de Oliveira (1982).

² Existem cavaquinhos com cinco e até mesmo seis cordas, porém este trabalho contemplará apenas a versão tradicional de quatro cordas.

³ Em seu livro *Escola Moderna do Cavaquinho* (1988), Cazes nomeia essa afinação de tradicional, já em sua tese de doutorado intitulada *Palhetadas Estruturantes* (2019), ele usa o termo “Paraguassú”. Segundo o autor, essa afinação recebe esse nome pois foi difundida pelo cantor e violonista Roque Ricciardi (1890-1976) que usava o mesmo pseudônimo.

Azevedo (1923 -1980) o instrumento passaria a solista, realizando linhas melódicas. É o que entendo da afirmação de Celso Rizzi (2016, p. 246) ao dizer que “no Brasil o cavaquinho teve dois momentos: antes de Waldir Azevedo e depois de Waldir Azevedo”. Observando, porém, a prática atual de alguns cavaquinistas em executar planos múltiplos, bem como a evolução recente do repertório e da didática do instrumento nesta mesma linha, proponho o entendimento do que chamo de fase polifônica. Esta abordagem conduzirá as análises de algumas composições representativas que renunciaram inconscientemente ou não a polifonia, passando por processos técnicos que amparam esta prática até chegarmos em minhas composições.

A abordagem desta pesquisa foi inspirada no momento histórico atual do cavaquinho com sua guinada de produção e prática, e também com a implantação do primeiro bacharelado em nível superior pela UFRJ e a consequente demanda por mais repertório e variedade do mesmo. Neste cenário, acrescento parte de minhas composições explanadas em seus processos variados engajados no novo repertório. Minha intenção é a de contribuir não somente com novas obras, mas também, por elas, com novas técnicas e suas aplicações em alguns contextos musicais. Nesse interim, fornecerei também, indiretamente, um manual de técnicas e possibilidades idiomáticas polifônicas do cavaquinho para compositores, sobretudo não cavaquinistas. Com isso espera-se também incentivar novas obras. Minhas composições, analisadas aqui, figurarão integralmente nos apêndices, possibilitando acesso democrático às peças por meio desta publicação.

A partir dos assuntos direta ou indiretamente suscitados acima para meus estudos, a revisão de literatura contou com diversas frentes, posteriormente relacionadas. Inicialmente, procurei por dissertações que tangenciassem mesmo que remotamente a temática “cavaquinho” e/ou partituras impressas e manuscritos para cavaquinho solo em caráter polifônico. Mas as primeiras referências surgiram quando me deparei com trabalhos que diziam respeito à história do instrumento, os quais utilizei para subsidiar/confirmar meu entendimento em relação às fases do mesmo. Considerei os escritos de Leonardo Benon (2017); Luis Carlos Arraes (2015) e Henrique Cazes (1998), dentre os quais utilizei pontualmente Celso Rizzi (2016) para amparar a nomeação do que seria a terceira fase do instrumento, ou fase polifônica. Dentre os trabalhos sobre idiomatismo, parti da dissertação de Fabio Scarduelli (2007), trabalho no qual me apoiei como

referencial teórico, do qual parti para estender conceitos. Também visitei os estudos de Gustavo Costa (2012) e Sergio Ribeiro (2014), entendendo-os como modelos para exploração polifônica em alta *performance*. Analisei também métodos dedicados à aprendizagem do cavaquinho, como os de Henrique Cazes (1988), o qual entendo como sendo o primeiro método em partituras para cavaquinhos, e já trazendo técnicas embrionárias da terceira fase do instrumento. Deste autor, analisei também seu álbum mais recente (CAZES, 2019), com diversas técnicas e vislumbres sobre planos sonoros simultâneos em vários momentos. Além disto, percorri outros materiais relativos aos gêneros ou instrumentos que inspiraram minhas composições, que serão expostos oportunamente.

Tendo em mente que o cavaquinho é um instrumento com somente quatro cordas, ou seja, possui uma pequena extensão melódica, conta apenas com a palheta como modo⁴ de tanger as cordas, e possui pouquíssima representação no repertório de concerto, levanto as seguintes questões, referentes à estrutura do trabalho: é possível compor para cavaquinho solo de modo idiomático e polifônico simultaneamente? Como ocorre o equilíbrio técnico-instrumental em meio ao emprego de planos simultâneos? Em se tratando de composição, é possível um distanciamento dos gêneros populares tradicionais (em particular choro e samba), de modo satisfatório e que contemple a polifonia? Refazendo esta última pergunta, o cavaquinho permite explorar satisfatoriamente outros gêneros e linguagens?

Para responder a estas questões, organizei a presente dissertação em três capítulos.

No Capítulo 1, discorrerei sobre meu entendimento do desenvolvimento do cavaquinho no Brasil em três fases, a partir das afirmações de vários autores. Para isso, fiz um levantamento do repertório polifônico para cavaquinho solo e apontamos vinte e três compositores, sendo que apenas quatro não são cavaquinistas. A produção deste grupo soma pouco mais de oitenta peças, em sua maioria não publicadas. Neste capítulo, abordei também a inserção deste instrumento no meio acadêmico e das demandas atuais e prováveis futuras geradas por tal fato.

No Capítulo 2, apresento o referencial teórico deste trabalho, conceituando os termos necessários à compreensão desta reflexão com uma narrativa acerca dos termos 'idiomatismo' e 'idiomatização'. Exemplifiquei todos os procedimentos

⁴ A técnica híbrida de palheta e dedos não será abordada nesse trabalho.

técnicos conhecidos do cavaquinho (os que pude deduzir a partir de pesquisas acústicas e por partituras), bem como os primeiros procedimentos técnicos pertencentes ao início da fase polifônica. Esses procedimentos foram elencados aqui independentemente de um contexto polifônico. Da segunda fase, reproduzirei aqui os harmônicos naturais e artificiais, arpejos, nota pedal, *ostinato*, ligados, segundas menores, *pizzicato*; *tremolo*; *glissando*; *campanellas* e *sweep* horizontal. Como pontos mais comuns da terceira fase, temos: paralelismo, dobramentos em uníssono e em oitavas; percussão enquanto golpes no instrumento ou inserção de marcação de membros inferiores como complemento percussivo, *sweep* vertical, *tremolo* com acompanhamento, *pizzicato* reverso de modo a produzir dois sons simultâneos; reprodução de um mesmo *shape* em regiões diferentes do braço do instrumento com cordas soltas como notas de tensão. Todas estas técnicas comentadas comporão um panorama pretensamente atual do idiomatismo no cavaquinho, amparadas no conceito de Fabio Scarduelli (2007, p.140) a respeito do que compõe a plêiade de idiomatismos implícitos e explícitos. Buscarei, em última análise, entender como a extensão técnica da terceira fase se organiza e para que rumos ela aponta. O aproveitamento do entendimento de Scarduelli orientará genericamente como as técnicas se relacionam, ou seja, como algumas características inerentes do instrumento provém ou impedem outras e, inversamente, como alguns efeitos expandidos são obtidos. Complementarei este olhar metodológico com os estudos de Gustavo Costa (2012), Sérgio Ribeiro (2014), analisando as obras a partir de um pensamento da música como guia, para então entender os efeitos necessários e como isso deva ser feito para um melhor resultado final. No caso destes estudos complementares, os autores propõem alterar o texto musical segundo as capacidades do instrumento de destino, inclusive, para isso, criando uma demanda maior do instrumento em decorrência de uma adequação mais completa – no caso das transcrições (seus objetos de estudos). Para mim, o ponto de contato é a reflexão em torno da busca por uma polifonia mais arrojada e das razões musicais que rodeiam esta ação, além, é claro, do simples paralelo que automaticamente se estabelece entre os anseios similares pertencentes ao violão e ao cavaquinho no momento atual.

No Capítulo 3, adentrarei no universo técnico e estético das nove composições escritas originalmente para cavaquinho. É importante frisar que apenas o *Estudo para cavaquinho solo nº 5* foi composto durante o período do presente

mestrado, as demais foram compostas anteriormente, quando do início de minha pesquisa autônoma em torno da polifonia e idiomatismo no cavaquinho. Com o andamento desta pesquisa, porém, pude rever diversos momentos da grafia das obras já existentes, com objetivo de evidenciar a polifonia nelas empregadas. Neste capítulo, o intuito é o de explicar com clareza cada nova informação, demonstrando como várias das técnicas apresentadas no Capítulo 2 figuram em contexto polifônico e idiomático. Comentarei também, secundariamente, como resolvi questões de equilíbrio técnico-idiomático e textural.

Após as considerações finais, apresento as partituras de minhas nove composições originalmente escritas para o cavaquinho, seguidas de alguns anexos para consulta. Desejo-lhes uma boa leitura!

CAPÍTULO 1 – DOS PRIMÓRDIOS À ATUALIDADE

1.1 Desenvolvimento musical do cavaquinho em três fases

1.1.1 Primeira fase: acompanhamento

O cavaquinho, instrumento de origem portuguesa, encontrou solo fértil em terras brasileiras, tornando-se um dos protagonistas do choro, como buscarei demonstrar. Exporei, neste capítulo, meu entendimento das etapas pelas quais este instrumento percorreu desde sua chegada ao Brasil até os dias atuais.

Na fase do acompanhamento, ou primeira fase, a formação musical predominante no choro se dava com cavaquinho, violão e flauta. Segundo Cazes (2012, p.1), esta foi considerada “a primeira instrumentação do choro”. A união desses três instrumentos recebia o nome de “trio pau e corda”, pois todos os instrumentos eram de madeira, inclusive a flauta, que era geralmente de ébano. Henrique Cazes (2019, p. 5) afirma que “ao longo do século XX, as oportunidades de trabalho profissional para os cavaquinistas ocorreram mais na função de acompanhadores”⁵. Desde o início o cavaquinho desempenhava importante papel rítmico-harmônico. O pandeiro só foi inserido no choro, de fato, muitos anos mais tarde. Cazes (1998, p. 79) afirma que “o advento da percussão no gênero foi algo que levou em torno de cinquenta anos para acontecer”. Dessa forma, o papel percussivo e, ao mesmo tempo, harmônico, na região aguda, ficava a cargo do cavaquinho. Segundo Cazes (Ibid., p. 47), “com o surgimento da chamada música dos chorões, o violão, juntamente com o cavaquinho, formou uma base rítmico-harmônica que recebia os solistas: flauta, clarinete e outros”.

O cavaquinho era notadamente voltado apenas para o acompanhamento, desempenhava trabalho denominado de “cavaco-centro” ou apenas “centro” (RIZZI, 2016, p. 245). Nas palavras de Cazes (2012, p. 1), “nos conjuntos regionais o cavaquinho exercia uma função mista, meio harmônica, meio percussiva”. No choro,

⁵ Segundo Cazes (1999) “para uma estação de rádio da época de 1930 era indispensável o trabalho de um conjunto do tipo ‘regional’ [...] o nome se originou de grupos como *Turunas Pernambucanos*, *Voz do Sertão* e mesmo *Os Oito Batutas*, que, na década de 20, associavam a instrumentação de violões, cavaquinho, percussão e algum solista a um caráter de música regional”. Ainda segundo o mesmo autor (2019b), conjunto regional é a base rítmico-harmônica de dois ou três violões, cavaquinho e percussão.

o nome centro, portanto, é a designação de agregar harmonia e percussão, entendimento também confirmado por Ribeiro:

Essa função harmônica, aliada a aspectos rítmicos da prática do cavaquinho, é conhecida no contexto do choro como “centro”. A designação diz respeito a sua dupla função na formação instrumental e também de ligação entre os elementos rítmicos e harmônicos (RIBEIRO, 2014a, p. 63).

Os pesquisadores e autores Afonso Machado e Jorge Roberto Martins discorrem sobre a contribuição do cavaquinho em relação ao seu efeito percussivo: “O bom cavaquinista tem o ouvido apurado e um suingue⁶ na mão direita que transforma o instrumento, por meio das palhetadas, em elementos de percussão também” (2006, p. 96). Canhoto (Waldir Frederico Tramontano, 1908 - 1987) e Mané do Cavaco (Manoel Ferreira de Carvalho, 1931 - 2013) foram dois dos expoentes do cavaquinho-centro.

Como podemos perceber nos textos de Cazes (2012) e Machado; Martins (2006), o cavaquinho enquanto instrumento harmônico também era usado com efeitos percussivos. Suas características enquanto instrumento de registro agudo e palhetadas percussivas serviam de elo entre o violão e o pandeiro nas rodas de choro.

Uma peculiaridade deste instrumento é o seu registro sonoro. Segundo Cezar (2011), “o cavaquinho é um instrumento totalmente agudo – não possui médios nem graves”. Por atuar sempre na região aguda, “o baixo de acorde não existe efetivamente” (CAZES, 2005, p. 25). Portanto, devido à sua “fisiologia”, é permitido o dobramento de quintas, terças e até a omissão da fundamental. Com isso, ao lermos uma cifra, não necessariamente precisamos executar as inversões grafadas pois as mesmas ficam a cargo dos instrumentos mais graves. Esta é uma prática recorrente em rodas de choro. Dessa forma, por exemplo, um C#m (b5) /E é, para o cavaquinho, um simples A7 sem a fundamental em sua segunda inversão.

Segundo Cezar (2011), em síntese, para o entendimento desta primeira fase harmônica aqui descrita, até a década de 1950 o cavaquinho era basicamente um instrumento de acompanhamento na música popular brasileira:

⁶ Corruptela do inglês *Swing*; no jargão brasileiro, qualidade rítmica (balanço) de gêneros de pulsação rápida e sincopada como o *jazz*” (DOURADO, 2004, p. 319).

O cavaquinho está presente desde os primórdios da música popular brasileira urbana, e sempre se destacou por ser um instrumento basicamente harmônico que acompanhava os solos das flautas, clarinetes e outros instrumentos de sopro” (CEZAR, 2011, p. 9).

1.1.2 Segunda fase: melódica

Talvez um dos motivos do emprego tardio do cavaquinho enquanto instrumento melódico seja devido à sua tessitura de duas oitavas e à afinação, que não permite um padrão simétrico na escala. Muitos afirmam ser este um instrumento limitado. Benon (2017) comentou sobre esse assunto em sua dissertação, onde transcreve uma entrevista à TV Rio Câmara ocorrida em 15 de junho de 2012 e conduzida pelo repórter Luiz Lobo com os cavaquinistas Luciana Rabello e Henrique Cazes. Lobo questiona, entre outros assuntos, a dificuldade de se tocar este instrumento e a declaração popular de que o cavaquinho é um instrumento limitado, tendo obtido concordância por parte de Luciana:

O cavaquinho é um instrumento de muito pouco recurso melódico, né? Você só tem com ele duas oitavas, o que é muito pouco pra solo e pra harmonizar, que são as duas funções dele, né?! É...fazer solos e acompanhamento, ele é também um instrumento limitado, porque por ter quatro cordas só, ele dá poucas possibilidades de enriquecer uma harmonia (BENON, 2017, p. 77).

A pesquisadora Ana Claudia Cezar concorda com a visão de Luciana Rabello afirmando que “o cavaquinho é considerado um instrumento tecnicamente limitado, pois possui quatro cordas e uma extensão de somente duas oitavas” (CEZAR, 2008, p. 55).

Já Benon (2017) tem o mesmo posicionamento de Cazes ao afirmar: “como instrumentista e estudioso do cavaquinho, tendo a concordar com a linha de pensamento de Henrique Cazes” (BENON, 2017, p. 78). Britto (2018) tem o mesmo posicionamento:

O cavaquinho é um instrumento rico e completo (...) “apesar de sua extensão (tessitura) e afinação consideradas restritas, se encaixa em qualquer estilo de música, formação ou função que o cavaquinista queira desenvolver, seja centrista, solista ou concertista (BRITTO, 2018, p. 1).

Devido à sua afinação peculiar, a escala cromática está disposta de forma assimétrica, conforme a figura 1. Cazes (2019, p. 13) costumava usar a afinação Ré-Sol-Si-Mi (afinação natural) alegando que a afinação Ré-Sol-Si-Ré (afinação tradicional) não oferecia “vantagens para o solo, já que dificultava o acesso às notas mais agudas da 1ª corda”.

Figura 1 - Escala cromática no cavaquinho (BENON, 2017).

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
4 D	D# Eb	E	F	F# Gb								
3 G	G# Ab	A	A# Bb									
2 B	C	C# Db										
1 D	D# Eb	E	F	F# Gb	G	G# Ab	A	A# Bb	B	C	C# Db	D

A título de exemplo, no bandolim, afinado em quintas, a escala cromática é executada com maior simetria, conferindo maior conforto na digitação e consequentemente na execução musical, conforme podemos ver na figura 2:

Figura 2 – Escala cromática no bandolim (*apud* BENON, 2017).

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
4 G	G# Ab	A	A# Bb	B	C	C# Db						
3 D	D# Eb	E	F	F# Gb	G	G# Ab						
2 A	A# Bb	B	C	C# Db	D	D# Eb						
1 E	F	F# Gb	G	G# Ab	A	A# Bb	B	C	C# Db	D	D# Eb	E

O cavaquinista Lucas Ladeia compôs, em 2017, a série *Cavaquinho em todos os tons*. Trata-se de uma obra constituída por 24 peças, uma para cada tom, com intuito de demonstrar a versatilidade melódica do cavaquinho. Isto, de certa forma, comprova minimamente que, apesar da dificuldade de digitação relativa à afinação e, apesar do número reduzido de cordas e/ou sua pequena tessitura, o compositor

pode acessar suas potencialidades se conhecer realmente o instrumento, usando o idiomatismo a seu favor.

Para exemplificar a proximidade do compositor com o instrumento, Cazes (1998) nos conta que “Waldir tinha o dom de criar temas simples e altamente comunicativos. Suas músicas são um desfile de facilidades, de manobras jeitosas no instrumento, sempre com grande efeito”.

A fase melódica, ou segunda fase, é facilmente delimitada entre vários autores, que apontam unanimemente Waldir Azevedo (1923-1980) como um marco para o instrumento. Benon (2017, p. 108) afirma que “a história do cavaquinho no Brasil é contada em dois momentos: os períodos pré e pós Waldir Azevedo”. Para Rizzi (2016, p. 246), Waldir inaugurou uma nova fase para o instrumento, pois com ele “o cavaquinho passou a destacar-se como instrumento de solo”. Presume-se, de acordo com os autores, que o samba-choro⁷ *Brasileirinho* tenha tido uma importância à parte na definição desta segunda fase. Para Benon (2017), o “Brasileirinho quebrou paradigmas em relação à forma do gênero, instrumentação, sonoridade e interpretação”.

Waldir buscou liberdade, rompendo amarras que prendiam o cavaquinho à posição quase exclusiva de centrista, compondo choros com estruturas e modulações originais, buscando novas sonoridades e possibilidades e concepções (BENON, 2017, p. 109).

Para Rizzi (2016, p. 246), a música *Brasileirinho* “puxou uma sequência de composições do mesmo autor e posteriormente de outros compositores, a imprimirem uma nova dimensão ao cavaquinho e à história do choro”. Segundo Arraes (2015, p. 16), Waldir “elevou seu instrumento à categoria de concertista”. Cazes (1998, p. 109) afirma que “Waldir foi um pioneiro. Antes dele ninguém jamais mostrara as possibilidades do cavaquinho”. Em síntese, para nós, Rizzi (2016, p. 246) afirma que “no Brasil o cavaquinho teve dois momentos: antes de Waldir Azevedo e depois de Waldir Azevedo”.

Esta elevação ao status de concertista abriu precedentes para a inserção do cavaquinho na música de câmara, sendo adotado por grupos como “Orquestra de

⁷ Segundo Henrique Autran Dourado, em seu *Dicionário de termos e expressões da música*, samba-choro é um “gênero criado nos anos de 1930” que “inseria letras nos ritmos do choro, como o *Vida de passarinho*, de Ari Kerner e Veiga de Castro” (2004, p. 291). O *Brasileirinho* foi criado como sendo música instrumental, mas posteriormente recebeu letra de Pereira da Costa (1920 - ?).

Cordas Brasileiras”; “Camerata Brasil” e “Camerata Carioca”, esta última orientada por Radamés Gnattali (1906 - 1988). O repertório abrangia transcrições e arranjos de peças de Antonio Vivaldi (1678 – 1741) a Leo Brouwer (1939).

A partir do posicionamento de vários autores em relação ao pioneirismo de Waldir, podemos considerar como certo, portanto, que o cavaquinho no Brasil passou por duas fases bem definidas, a harmônica e a melódica. Isso posto, passemos agora ao entendimento do atual momento do instrumento em nosso país, expresso a seguir.

1.1.3 Terceira fase: polifônica

A afirmação de Rizzi (2016) em relação aos “dois momentos” do cavaquinho, abre margens para me referir à prática atual de execução em planos múltiplos neste instrumento, como sendo a terceira fase, a polifônica. É importante esclarecer que uma fase não elimina a outra, de modo que o cavaquinho é empregado tanto como instrumento harmônico quanto melódico e atualmente ainda convive com a fase polifônica sem conflito algum. A nova geração de cavaquinistas/compositores convergiu para esta maneira de explorar o instrumento, realizando melodias e o acompanhamento em planos simultâneos. O termo “polifonia” empregado pelos cavaquinistas está condicionado à simultaneidade destes planos mas, vez por outra, realizam texturas verdadeiramente contrapontísticas.

O verbete “polifonia” é abordado no *Dicionário Grove de música*, como sendo um termo derivado do grego e significa “vozes múltiplas”, usado para a música em que duas ou mais linhas melódicas soem de modo simultâneo. O dicionário ainda afirma que “em sentido estrito, a polifonia compreende a homofonia⁸, apesar de no uso comum haver uma distinção entre ambas”. Geralmente quando pensamos no tipo de polifonia usado por J.S. Bach ou G.F. Handel, o que nos vem à cabeça é a independência rítmica das partes em uma relação intrincada de forças que regulam o revezamento e papéis de ambas, que denominamos contraponto. Como veremos, não é esse o aspecto central explorado no cavaquinho. A acepção de polifonia aqui

⁸ O termo homofonia significa “vozes compatíveis” ou em uníssono, porém é empregado “para a música cuja melodia é acompanhada no mesmo ritmo por outras vozes ou partes”, resultando blocos (SADIE, 1994, p. 733).

equivale à simples execução de quaisquer planos simultâneos, embora em alguns casos tenhamos passagens realmente polifônicas.

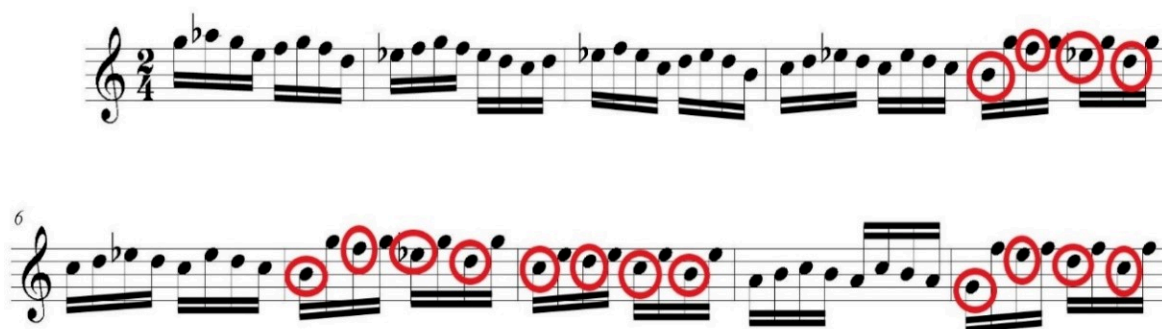
Cazes em seu livro *Escola Moderna do Cavaquinho* (1987) abordou o assunto de forma velada, pois o foco não era a obtenção de planos simultâneos. Já Henrique Garcia (2017) adota de modo consciente o tema polifonia para cavaquinho em seu método. Abordaremos com maiores detalhes estes dois últimos autores no item 2.3. Primórdios da formalização da terceira fase.

Ainda que em parca quantidade, na discografia brasileira já ocorreram álbuns em que o cavaquinho recebera tratamento polifônico. Como exemplo, citamos o LP *Brasil, flauta, cavaquinho e violão* (1968) de Benedito Costa (1920- ?) – sobre o qual discorreremos adiante –, nosso álbum *Emanações Harmônicas* (Milhomem, 2015), com quatro estudos para cavaquinho solo em caráter polifônico, e o álbum *Choros e prelúdios* (2016) do próprio Henrique Garcia. Todos esses trabalhos citados trazem composições polifônicas (reais ou virtuais) para cavaquinho solo. Não havia ainda, um álbum integral para cavaquinho solo, até que, em 2018 surge o *Cavaquinho Polifônico*, do cavaquinista Messias Britto. Segundo Britto, esse álbum é “o primeiro disco em que o cavaquinho atua sozinho do início ao fim, desenvolvendo a chamada polifonia”. O repertório é composto por quatro composições próprias, uma peça dedicada ao músico e seis arranjos feitos pelo mesmo.

Embora o assunto polifonia esteja em voga atualmente, há que se mencionar a polifonia virtual e a contribuição pioneira de compositores como Benedito Costa e Waldir Azevedo.

No LP *Brasil, flauta, cavaquinho e violão* (1968), de Benedito Costa, lançado pelo selo *O Jogra!l*, de Marcus Pereira, encontra-se entre composições de Pixinguinha, Waldir Azevedo entre outros, uma peça de sua autoria chamada *Primeiro Estudo*. Considero esta peça como uma das primeiras composições para cavaquinho solo sem acompanhamento. A intenção polifônica está presente, ainda que velada. Nessa peça predominantemente monódica, Benedito Costa usou o recurso da nota pedal em alguns breves momentos, simulando um segundo plano. Percebe-se graficamente uma única melodia, porém, no momento em que ocorrem notas repetidas caracterizando o pedal (sol, no caso), é possível perceber a voz abaixo independente, caracterizando polifonia virtual. Este mesmo recurso é empregado em várias composições para instrumentos estritamente melódicos, como a flauta, ou predominantemente melódicos, como o violino.

Figura 3 – Primeiro estudo, Benedito Costa (1968).



Waldir Azevedo também contribuiu com a polifonia virtual, como podemos ver, por exemplo, em sua obra *Flor do Cerrado*, de 1977. Nesta peça, que se enquadra predominantemente na fase melódica, o compositor apresenta um trecho escrito em apenas uma voz que, na prática, soa com duas vozes. A execução do próprio compositor mantém a sonoridade das notas pisadas na corda quatro, aqui destacadas, enquanto as notas Si e Ré em cordas soltas são executadas de modo intercalado:

Figura 4 – *Flor do cerrado* – Waldir Azevedo – Polifonia virtual como escrito.



Observemos o mesmo trecho, transcrito a seguir, agora evidenciando graficamente a voz que se destaca proveniente das cordas presas, na execução de Waldir Azevedo:

Figura 5 – *Flor do cerrado*, de Waldir Azevedo: Polifonia virtual como realmente soa.



1.2 O cavaquinho sob a ótica de autores não cavaquinistas

O preconceito com o cavaquinho proveniente desde o século XIX ainda persiste no século XXI. Afirmo este fato não apenas devido à raríssima atuação nas salas de concerto enquanto instrumento solista ou ao emprego deste em pouquíssimos gêneros musicais, mas também devido à ausência de referências substanciais sobre o cavaquinho em livros dedicados ao arranjo musical e ou composição. Apresento, a seguir, um breve levantamento dos principais livros com a temática arranjo e/ou composição musicais de modo a demonstrar esta lacuna.

Carlos Almada em seu livro *Arranjo* (2000) aborda, entre outros assuntos, temas relacionados à escrita; recursos e efeitos e observações gerais para cordas dedilhadas (violão, guitarra e baixo); piano; madeiras (flauta, clarinete, saxofone, oboé e fagote); metais (trompete, trombone, trompa e tuba); escrita vocal; escrita para *Big band* e cordas (violino, viola, *cello* e contrabaixo) entre outros assuntos. Ele menciona o cavaquinho, juntamente com o bandolim e o violão de sete cordas ao falar de instrumentos usados no choro, comentando apenas como se dá a afinação do instrumento.

Antonio Adolfo, em seu livro *Arranjo: um enfoque atual* (1997, p. 59) menciona que “o violão e seus primos (violão de sete cordas, cavaquinho, bandolim, guitarra havaiana etc.) sempre estão presentes na música popular ou no *jazz*”. Ao falar dos “outros instrumentos da família dos violões brasileiros”, o autor menciona a sua afinação tradicional e destaca o cavaquinho como sendo típico da música popular e

muito empregado no acompanhamento. Antonio Adolfo ao menos aponta o uso do cavaquinho como opção de instrumento solista nas mãos de grandes instrumentistas. Segundo suas próprias palavras, o cavaquinho

“geralmente é encontrado em samba, choro, pagode etc. Tem atuação rítmica bem considerável. Geralmente é tocado com palhetas, e é também um instrumento tipicamente de acompanhamento (base). Mas com grandes instrumentistas pode-se tornar um grande instrumento de solo” (ADOLFO, 1997, p. 63).

Ian Guest, em seu *Arranjo: método prático* (2009, p. 58), classifica o cavaquinho como instrumento de cordas tangidas com palheta, mencionando pouco mais que a extensão do instrumento e a organização de suas cordas soltas. Classificando os instrumentos em sessões, o autor enquadra o cavaquinho como pertencente à harmônica (GUEST, 2009, p. 74). Para Guest, os instrumentos desta sessão também podem tocar a linha melódica, individualmente ou combinados entre si, ou ainda com outros instrumentos. Segundo o autor, os instrumentos podem ser combinados

- entre si no uníssono, na oitava e em bloco: guitarra/contrabaixo, guitarra/piano, piano/contrabaixo, vibrafone/guitarra e grande variedade de dobramentos com instrumentos (teclados) eletrônicos.
- com outros instrumentos: o som da maioria dos instrumentos da seção harmônica tem por natureza o ataque bastante acentuado em cada nota e a diminuição de densidade no prolongamento da nota. Com outros instrumentos (por exemplo, sopros ou violinos), acontece o contrário: menos ataque e mais sustentação do som nas notas prolongadas. Por isso, estes combinam bem com aqueles, em uníssono ou oitavas: piano/flauta, guitarra/sax soprano, xilofone/oboé e vibrafone/trompete são alguns exemplos (GUEST, 2009, p. 74-75).

Podemos inferir, das palavras de Ian Guest que, para o uso melódico, os instrumentos harmônicos podem ser combinados com outros instrumentos harmônicos ou com instrumentos melódicos. Ele elenca várias possibilidades de combinações, porém o cavaquinho não é citado em nenhuma delas, bem como não há nada com relação a uma exploração distinta do instrumento.

1.3 O cavaquinho na academia

O primeiro instrumento de corda dedilhada a conseguir uma “cadeira” na universidade foi o violão (1972), seguido pela viola caipira (2005), e do bandolim (2010). O cavaquinho foi oficializado em 2011 na UFRJ, com a primeira turma de bacharelado iniciando o curso já no ano seguinte, segundo Fraga (2014). Com isso, é de se supor que o instrumento demandasse um repertório crescente e diversificado. Segundo o maestro André Cardoso, citado por Ghivelder (2016): “Se no choro encontramos um número infindável de peças, tendo Jacob do Bandolim e Waldir Azevedo como principais criadores, na música clássica o repertório ainda precisa ser construído” (GHIVELDER, 2016).

A demanda por repertório solo também ocorrera com o violão em seu processo de escolarização no Brasil. Como ressalta Maurício Orosco (2001, p. 34), para a fundação da primeira cadeira de violão erudito no Brasil, em 1947, por Isaias Savio, foram necessárias a comprovação da existência do repertório do instrumento existente à época e a produção paralela de um grande material didático de apoio.

Voltando ao cavaquinho, seu repertório é bastante difundido na música brasileira em gêneros musicais como o samba e o choro, onde ele é figura emblemática. Acredito, porém, que seu repertório tenha que ser mais abrangente para que o instrumento possa se disseminar em todos os circuitos, acadêmicos ou não. Vislumbro que a inserção do cavaquinho no meio acadêmico corrobora para a ampliação e diversificação de seu repertório bem como para auxiliar na quebra de um paradigma que restringe a atuação do mesmo a poucos gêneros musicais. Se por um lado passa a existir a demanda de docentes e discentes por novas obras – que trabalhem toda a gama de possibilidades técnico-interpretativas do instrumento e a diversidade de gêneros musicais –, por outro, há de se esperar o despertar dos compositores que enxergarão o cavaquinho solo em salas de concerto a partir de então. Sobre esse assunto, Cazes (2014) relata:

O bacharelado será um divisor de águas... As novas obras compostas pelos docentes compositores da Escola de Música (UFRJ) não apenas inserem o cavaquinho no terreno da música de câmara, como também inauguram uma literatura nova na música erudita, além de representar uma quebra no paradigma de ligar o cavaquinho apenas ao samba e choro (CAZES, 2014 *apud* FRAGA, 2014).

1.3.1 Considerações acerca do repertório

Observando a história do cavaquinho e seu repertório, constato que o instrumento já possui uma razoável gama de opções de peças da primeira e segunda fases. O repertório oriundo principalmente do choro contribuiu fortemente para a ampliação da literatura cavaquinística, que atualmente encontra-se em um momento de ampliação e experimentações de possibilidades, em busca de planos múltiplos. É importante mencionar que o repertório camerístico também recebe um grande impulso com o surgimento do bacharelado em Cavaquinho da UFRJ, sendo comissionadas várias obras para formações distintas. A pesquisa e ampliação do repertório do cavaquinho de modo integral, ou seja, nas três fases do cavaquinho e ainda na música de câmara, contribuem para a formação de um músico mais completo. Segundo Cazes,

A importância do curso reside no fato de formar cavaquinistas no mais alto nível, aptos para todo tipo de trabalho, isto é, desde fazer um acompanhamento na música popular até tocar junto a uma orquestra sinfônica (CAZES *apud* FRAGA, 2014).

Obviamente, o que se espera de um instrumentista em um curso superior de música é que seu nível técnico aumente a cada semestre. Daí, em parte, minha suposição da necessidade de composições que acompanhem essa evolução. Nesse sentido, embora o cavaquinho disponha de obras de câmara herdadas da primeira e segunda fases, há que se mencionar a escassez da produção da terceira fase neste sentido até o momento. Sem estas, corre-se o risco de incorrer na monotonia da repetição excessiva das mesmas peças, fato ainda preocupante. Essas obras da terceira fase, a meu ver, precisam fornecer desafios técnicos diversos e gradativos, isto é, faz-se necessária a existência de peças acessíveis tecnicamente a músicos intermediários e também peças com desafios técnicos mais avançados. (oportunamente, comentarei fenômenos embrionários recentes nas plataformas digitais, que começam a revelar novos compositores de fora do instrumento abordando o cavaquinho solo de maneira diferente). Identifiquei tanto na música de câmara quanto no repertório solo, uma considerável escassez de repertório e um reflexo disto é que grande parte dos instrumentistas precisam vez por outra assumir

o papel de compositor para prover seu repertório. Isto ocorreu com os cavaquinistas Henrique Cazes, Messias Britto, Márcio Marinho entre outros.

Embora a música de câmara não seja o foco deste trabalho, considero oportuno frisar que a ampliação do repertório camerístico do cavaquinho contribuiria para a afirmação deste instrumento enquanto concertista, ao quebrar o paradigma que o engessa a poucos gêneros musicais. Para o leitor que queira conhecer um pouco mais sobre o repertório camerístico do instrumento, apresento um breve quadro:

Quadro 1 – Música de câmara para o cavaquinho.

Compositor	Obra	Formação
Alexandre Schubert	• Sonatina	cavaquinho e piano
Carlos Chaves	• Abraço de urso	Duo de cavaquinhos
Cristiano Nascimento	• Pedro na estrada das areias de ouro (três movimentos)	Cavaquinho e piano
	• Choro marciano	trio de cavaquinhos
	• Com um parafuso a menos	cavaquinho e trombone
	• O fantástico mundo de Elísio Pascoal	cavaquinho e dois violões
Ernani Aguiar	• Concertino para cavaquinho e cordas (2018) ⁹	cavaquinho e cordas
Henrique Cazes	• Divertimento I, II e III (2019)	cavaquinho e violão
Henrique Garcia	• Lágrimas de violão e cavaquinho	cavaquinho e violão

⁹ Segundo Cazes, é a primeira peça composta para cavaquinho e cordas.

Rafael Milhomem	<ul style="list-style-type: none"> Neném 	Cavaquinho; dois violões e baixão.
-----------------	---	------------------------------------

1.3.2 Catálogo do material existente

O quadro 2, a seguir, visa elencar os compositores que escreveram peças em caráter polifônico para cavaquinho solo até o presente momento, listando apenas a produção classificada como sendo da terceira fase conforme meu entendimento. Vejamos:

Quadro 2 – Compositores para cavaquinho solo.

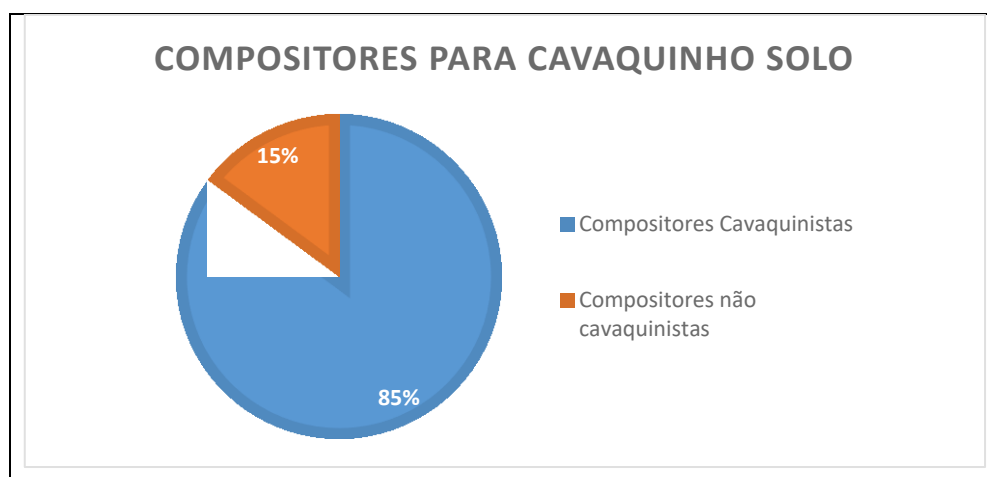
Compositor	Obra	Cavaquinista	Não cavaquinista
Abel Luiz	<ul style="list-style-type: none"> <i>Carinhosa (2001)</i> <i>Flor de Outono (2003);</i> <i>Carrocel (2003);</i> 	X	
Benedito Costa	<ul style="list-style-type: none"> <i>Primeiro Estudo (1920)</i> 	X	
Binha Marquez	<ul style="list-style-type: none"> <i>Dona Iracema com muita saudade (2019);</i> <i>Misleine (2019);</i> <i>Choro de Dandinha</i> 	X	
Carlos Chaves	<ul style="list-style-type: none"> <i>Cristalina (2016);</i> <i>Serena (2018);</i> <i>Acalanto nº 1 (2020);</i> <i>Acalanto nº 2 (2020);</i> <i>Acalanto nº 3 (2020);</i> <i>Acalanto nº 4</i> 	X	

	<p>(2020);</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Acalanto</i> nº 5 (2020); • <i>Acalanto</i> nº 6 (2020); • <i>Saideira</i> com Ângelo (2020); • <i>Maricá</i> (2020); • <i>Flavinha</i> (2020); • <i>Valsa pra Luciana</i> (2020); • <i>Mantra pra Erika</i> (2020); • <i>Fado para Patrícia</i> (2020); 		
Cristiano Nascimento	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Das lágrimas que rolaram no rosto de Sebastião, um rio de música nasceu</i> (2013); • <i>Viramundices de um vagamundano</i> (2013); • <i>Siqueirando</i> nº 1 (2013) 		X
Gian Correa	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Um cavaquinho Paraguaçu</i> (2017) 	X	
Gilberto Vieira	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Ao mestre Jabuti com gratidão sem palavras</i> (sem data); 		X
Henrique Cazes	<ul style="list-style-type: none"> • <i>12 Estudos para cavaquinho solo</i> 	X	

	<p>(1988 – 2001);</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Choro Estudo</i> (2011); • <i>Valsa Estudo</i> (2018); • <i>Polca Estudo</i> (2018); 		
Henrique Garcia	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Prelúdio 1</i> (2015); • <i>Prelúdio 2</i> (2015); • <i>Prelúdio 3</i> (2015); • <i>Prelúdio 4</i> (2015); • <i>Prelúdio 5</i> (2015). 	X	
João Paulo Albertim	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Prelúdio nordestino nº 1 (cavaquinho de 5 cordas)</i> (2018); • <i>Prelúdio nordestino nº 2 (cavaquinho de 5 cordas)</i> (2018); • <i>Ozana Maracatu (cavaquinho de 5 cordas)</i> (2018); • <i>Caminhando nas nuvens (cavaquinho 5 cordas)</i> (2010); • <i>Angola Janga</i> (2019) 	X	
Jorge Silva	<ul style="list-style-type: none"> • <i>De cavaquinho para Mozart</i> (2013) 	X	

José Siqueira de Alcantara (Mestre Siqueira)	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Sozinho; (década de 1970);</i> 	X	
Leo Matheus	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Sensível nº 1 (2019);</i> • <i>Sensível nº 2 (2020);</i> • <i>Pequeno Estudo (2020);</i> 	X	
Leonardo Benon	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Choro singelo;</i> • <i>Impressões em Sol menor (2013);</i> 	X	
Lucas Ladeia	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Doze luas inteiras (2020)</i> 	X	
Marcio Marinho	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Em busca do eu (cavaquinho 5 cordas) (2013);</i> • <i>Nas águas de cavaíva (cavaquinho 5 cordas) ;(2013);</i> 	X	
Messias Britto	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Íngreme (2016);</i> • <i>Graciosa (2016);</i> • <i>Baile das 4 cordas (2016);</i> • <i>Euclidance (2016);</i> 	X	
Pablo Araújo	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Lembrança (2013);</i> • <i>Catando Cavaco (2016);</i> • <i>Desconhecida (2019);</i> 	X	

Rafael Milhomem	<ul style="list-style-type: none"> • <i>5 Estudos para cavaquinho solo (2014 - 2020);</i> • <i>Provérbio Chinês (2015);</i> • <i>Conto Árabe (2015);</i> • <i>Carta Portuguesa (2016);</i> • <i>Romance Argentino (2017);</i> 	X	
Ricardo Tacuchian	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Salsa & Cebolinha; (2017);</i> 		X
Vitor Lourenço	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Estudo de cavaquinho para Léo nº 1 (2020);</i> • <i>Estudo de cavaquinho para Léo nº 2 (2020);</i> • <i>Estudo de cavaquinho para Léo nº 3 (2020).</i> 		X
Washington Oliveira	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Choro pra Gabriel (2018)</i> 	X	
Zinomar Pereira	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Caixinha de música (sem data).</i> 	X	

Figura 6 – Compositores para cavaquinho solo.

De um total de vinte e três compositores levantados até o presente momento, apenas quatro não são cavaquinistas. Em primeiro lugar, salta-me aos olhos o número baixíssimo de compositores dedicados à composição para cavaquinho solo. Percebe-se que, com a escassez de repertório que se adeque a essa terceira fase, os próprios cavaquinistas começaram a produzir o próprio repertório. Os dados apontam que 85% dos compositores são cavaquinistas, o que é de certa forma natural, pois conhecem de modo mais próximo e prático o idiomatismo do instrumento. Por outro lado, esses dados denotam que, até então, o cavaquinho ainda não despertou o interesse amplo dos compositores não cavaquinistas em compor para o instrumento, o que por si só justifica a presente pesquisa. Entre os fatores que prejudicam a ampliação de composições para cavaquinho solo estão a falta de conhecimento sobre as potencialidades desse instrumento enquanto solista e a imagem de que o mesmo não seja satisfatoriamente aplicável a gêneros musicais que não sejam o choro e o samba.

A maioria destes compositores, cerca de noventa por cento aproximadamente, está viva e suas composições se encontram, em grande parte, na forma manuscrita ou apenas publicadas em plataformas digitais como o *Youtube* e *Instagram*. É importante destacar que momentos antes do fechamento deste presente trabalho, o compositor Carlos Chaves publicou em seu canal do *Youtube*, catorze novas músicas em caráter polifônico; o compositor Vitor Lourenço escreveu três novos estudos para cavaquinho solo; o compositor Lucas Ladeia escreveu sua peça *Doze luas inteiras*; o compositor Léo Matheus escreveu duas novas peças; o autor do presente trabalho contribuiu com um novo estudo e o conservatório Escola

Profissional das artes da Madeira, em Portugal, sob organização de Paulo Esteiro e Pedro Cantalice, publicaram o livro *Rotas do Atlântico: música para braguinha da Madeira e cavaquinho do Brasil*, lançado no segundo semestre de 2020. Trata-se de um livro que elenca oito compositores portugueses e oito brasileiros cujas peças sejam executáveis tanto na braguinha¹⁰ quanto no cavaquinho brasileiro, inclusive com nossa participação como compositor. Em 1988, na ocasião da publicação de seu método *Escola Moderna do Cavaquinho*, Cazes havia sido questionado sobre sua opção, julgada por muitos como controversa, em publicar um método em partitura e não em tablatura e cifra como os demais métodos da época. Sua resposta foi a de que “estava surgindo uma geração de cavaquinistas dispostos a estudar música” (FRAGA, 2014). Tal geração está mostrando seus frutos agora, e acreditamos que os fatos mencionados sejam reflexo de um fenômeno recente, que revela a popularização do instrumento em sua abordagem técnica mais arrojada (terceira fase).

1.3.3 Arranjos e transcrições

Com esta seção dedicada à justificativa da presença do processo de arranjos e transcrições dentro do projeto da terceira fase do cavaquinho, processos estes em si não pertencentes ao escopo principal do trabalho, faço também uma apresentação do padrão de escrita polifônico. Com isto o leitor poderá se ambientar antes de ingressar na leitura do próximo capítulo, sabendo o que o espera.

Segundo Ribeiro (2014b, p. 14), os arranjos e transcrições estiveram presentes na história da música ocidental desde a Idade Média e desempenharam três importantes papéis: foram fonte de técnicas de estudos de um estilo ou compositor; constituíram recurso de divulgação de obras através de reduções de peças orquestrais e, o que mais importa para esse trabalho, fomentaram a expansão de repertório instrumental. Tal processo de expansão ocorreu com o alaúde, por exemplo. Segundo o autor, até o século XVI, os instrumentos tinham a função de acompanhar o canto e o surgimento de uma “técnica digital mais polifônica”, que veio a substituir o uso do plectro, ou palheta, culminou na adaptação de canções polifônicas, motetos e missas inteiras para alaúde, ampliando assim seu repertório.

¹⁰ A “Braguinha da Madeira” é um cordofone típico da região da Ilha da Madeira cuja afinação é a mesma do cavaquinho brasileiro: Ré – Si – Sol – Ré.

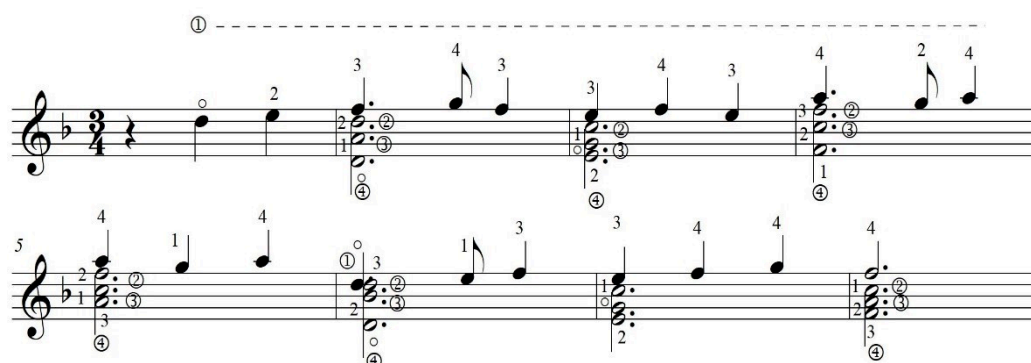
Ao cruzarmos dados referentes ao número de composições em relação ao número de transcrições em momentos chave da consolidação do violão em momentos específicos de sua evolução no exterior e no Brasil, por exemplo, veremos que as transcrições/arranjos transcendem o número de composições. Segundo Orosco (2001, p. 28), Francisco Tárrega elaborou cerca de 120 transcrições e apenas 70 composições, fato este evocado por Gloeden (1996) como parte do contexto do ressurgimento do violão na Espanha. Já Isaias Sávio deixou uma produção aproximada de 400 arranjos contra 116 composições quando de sua empreitada no Brasil. Isso mostra quão basilares foram as transcrições para a ampliação, diversificação e divulgação do violão sua história.

Da mesma forma, a ampliação do repertório cavaquinístico deve muito aos arranjos e transcrições. Esse assunto é especialmente relevante, a ponto de figurar na grade curricular do curso de bacharelado em cavaquinho da UFRJ, nas disciplinas “Prática de Transcrição I e II”, dos 7º e 8º períodos, respectivamente.

Com o repertório original polifônico ainda bastante escasso inicialmente, cavaquinistas já consagrados como Messias Britto, Marcio Marinho e Henrique Garcia principiaram buscando também repertórios de outros instrumentos, explorando-os em planos simultâneos.

A título de exemplo e, talvez, curiosidade pertinente ao tema, em meu processo de aprendizagem neste instrumento, a partir de raízes oriundas da prática com meu instrumento principal, o violão, busquei curiosamente a mesma fórmula dos instrumentistas supracitados. Para isso, adaptei entre outras, a conhecida *Espagnoleta* de Gaspar Sanz, onde busquei contrapor melodia e acompanhamento coral:

Figura 7 - Excerto de *Espagnoleta* – Gaspar Sanz – arranjo de Rafael Milhomem.



Nas figuras a seguir destaco dois momentos representativos da abordagem virtuosística atual no instrumento. Na figura 8, exponho um excerto de *Odeon*, de Ernesto Nazareth. Essa peça foi escrita originalmente para piano e o arranjador Messias Britto (2016) obtém linha melódica clara dos baixos, que se contrapõe uma linha superior que simula os acordes rebatidos da composição original:

Figura 8 - Excerto de *Odeon*, de Ernesto Nazareth. Arranjo de Messias Britto (transcrição nossa).



Já a figura 9 representa uma escrita arrojada da terceira fase do cavaquinho. Trata-se de um exemplo extraído de *As Rosas Não Falam*, de Cartola (1908-1980), transcrito por Henrique Garcia (2016). Notemos o aspecto intrincado dos planos musicais interagindo entre si.

Figura 9 - Excerto de *As rosas não falam*, de Cartola; arranjo de Henrique Garcia (transcrição nossa).



Com estas demonstrações, julgo haver apresentado pistas da problemática que se instaurará em torno das técnicas do cavaquinho e das várias soluções buscadas para a atualização das mesmas, visando atenderem à emergente estética musical no instrumento.

CAPÍTULO 2 – RECURSOS TÉCNICOS NO CAVAQUINHO SOLO

2.1 Acepções de idiomatismo

Segundo o dicionário *Aurélio*, “idiomatismo” é o mesmo que expressão idiomática. O mesmo dicionário ainda nos diz que tal expressão é uma sequência de palavras que funcionam como uma unidade. Segundo Xantara (1998, p. 149), “expressão idiomática é uma lexia complexa indecomponível, conotativa e cristalizada em um idioma pela tradição cultural”. Em outras palavras, “expressão idiomática” é um termo criado por duas ou mais palavras e que, juntas, passam a ter um novo significado, totalmente diferente do original e que só faz sentido para aquela cultura especificamente.

Portanto, idiomatismo é um termo emprestado da linguística e que, segundo Scarduelli (2007, p. 139) foi incorporado à música por conveniência.

2.2. Uso do termo na literatura musical

Para Borges (2008, p. 70), “idiomatismo refere-se às características singulares que cada instrumento possui, ou seja, é um conjunto de técnicas e potencialidades sonoras peculiares ínsitas a cada instrumento”. A afinação de cada instrumento interfere diretamente nas possibilidades idiomáticas, pois as soluções técnico-musicais variam de acordo com a afinação adotada. Nas palavras do autor:

A afinação do instrumento tem implicações nas possibilidades idiomáticas do violão, dado que uma determinada afinação gera possibilidades distintas na técnica violonística, refletindo nos arranjos e na harmonização das músicas (BORGES, 2008, p. 70).

Borges (2008) ainda afirma que muitas vezes o termo idiomatismo é caracterizado sem que ocorra uma menção direta do termo, sendo facilmente substituído por similares como “linguagem do instrumento” ou mesmo “sabor do instrumento”.

É bem normal que instrumentistas como Callado ou Nazareth colocassem suas músicas no limite das possibilidades do instrumento. Citamos como exemplo a polca “Flor Amorosa”, de Callado em sua versão para piano, versão que guarda, entretanto, o sabor do instrumento para o qual foi escrita (NEVES *apud* BORGES, 2008, p. 70).

Segundo Pereira (2011, p. 336), tais peculiaridades “possibilitam a caracterização e reconhecimento desse instrumento em diferentes contextos”. Levando em conta a afirmação de Xantara (1998) a respeito do termo “expressão idiomática”, Pereira levanta a questão de que, no campo musical, há que se diferenciar os termos “idioma” e “expressão idiomática”, a partir da definição de Xantara. Para Grossi (2002), citado por Pereira (2011, p. 222), “idioma” diz respeito à linguagem pessoal do autor, a sua identidade, ou seja, “o conjunto de procedimentos técnico-composicionais” utilizados por determinado compositor; já “expressão idiomática” diria respeito a cada característica específica da linguagem pessoal do compositor. Por extensão, mais comumente usado, o termo pode ser aplicado a questões técnico-instrumentais. Com isso, idioma refere-se ao instrumento utilizado, e expressões idiomáticas estão relacionadas aos elementos musicais do instrumento, o que “possibilita a caracterização e reconhecimento em diferentes contextos”.

Para Scarduelli (2007, p. 139), “idiomatismo refere-se a um recurso específico que é próprio de um instrumento musical, e idioma, o conjunto de idiomatismos que caracterizam a sua execução”. Podemos inferir que uma determinada técnica que seja bastante peculiar a um instrumento possa ser classificada como um idiomatismo. Já a reunião de várias dessas técnicas peculiares pode ser interpretada como sendo o idioma daquele instrumento. Ainda em relação ao idiomatismo, Scarduelli (2007, p. 139) complementa que o termo se refere ao conjunto de peculiaridades ou convenções que compõem o vocabulário de determinado instrumento. “Estas peculiaridades podem abranger desde características relativas

às possibilidades musicais, como timbre, dinâmica e articulação, até meros efeitos que criam posteriormente interesse de ordem musical”.

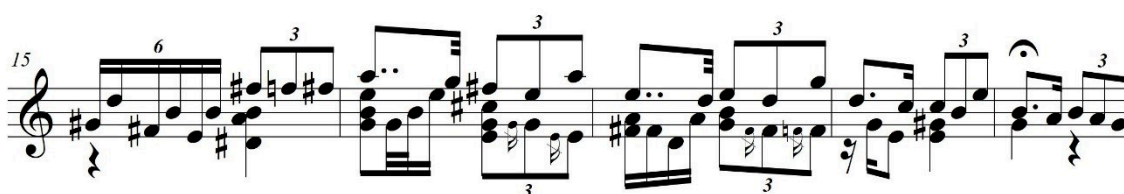
Com relação ao manejo do discurso musical independente da técnica do instrumento, Flávia Pereira, citada por Ribeiro (2014b, p. 64), posiciona-se com relação às formas de reelaboração musical, citando dois tipos básicos. O primeiro é o que “envolve mudança de linguagem, transitando em movimentos artísticos diferentes”, como ocorrera com a obra *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, com adaptações para cinema, teatro, ballet e ópera. O segundo tipo envolve apenas o universo musical. A reelaboração tem a função de “adequar a obra a algo, seja um instrumento, um determinado público, contexto ou gênero”. Buscando uma desambiguação do termo “adaptação”, que não está restrito apenas ao universo musical, Ribeiro (2014b) propõe o termo “idiomatização”. Segundo o autor, o termo faz referência à prática de reelaboração que, além de adequar a obra para outro instrumento de destino, ainda transforma seus elementos ao novo meio. Como exemplo, o autor cita a idiomatização para piano de Ferruccio Busoni da *Chaconne* BWV1004, de J. S. Bach.

De certa maneira, Ribeiro (2014b) elenca uma plêiade de técnicas de reelaboração musical de modo a conjugar a técnica do instrumento e elementos do discurso musical, a saber: transposição de tonalidade, scordatura, transposição de oitava, inversão de acorde, reorganização de acorde, preenchimento de acorde, supressão de notas, alteração de acorde, adição de acorde, deslocamento de acorde, adição de baixos, alteração em nota, mudança de notas, alteração motívica, reorganização contrapontística, prolongamento de nota, resolução melódica, adição de nova linha melódica, inclusão de contrassujeito, fragmentação, deslocamento de nota, reiteração, ornamentação compensatória, entre outros.

Tomando de perto o conceito de idiomatização de Ribeiro (2014b), entendo-o como um processo possível de adequação com reelaboração técnica e musical para um novo meio instrumental. Porém, ao propor a análise da *Fuga* BWV 1000 de J.S. Bach, adaptada ao violão pelo intérprete do instrumento Pablo Márquez, Ribeiro deixa entender, a nosso ver, que o discurso musical de uma obra a ser idiomatizada fica situada, inevitavelmente, em primeiro plano, em relação ao idiomatismo do instrumento de destino da idiomatização. Tal observação é possível quando se analisa o resultado final da assim chamada idiomatização de Márquez. Via de regra, ao compará-la com a de Tárrega, a versão de Márquez apresenta-se mais completa,

com a elaboração de momentos antes omitidos dentro da trama polifônica na versão de Tárrega. A versão de Márquez, portanto, é de maior interesse, do meu ponto de vista, mas é também consideravelmente mais complexa de se tocar, e por isso, possivelmente menos idiomática em certo sentido. Isto quer dizer que uma obra idiomatizada na visão de Ribeiro pode não ser tão exequível, e alguns poderão referir-se a ela, de modo controverso, como não idiomática em muitos momentos, ou seja, difícil. Outra proposta que convém checar, e que se apresenta de maneira análoga, de nosso ponto de vista, é a de Gustavo Costa ao transcrever ao violão as *Partitas* de Bach para violino. Nesta Proposta, Costa (2012) preenche ao máximo estas obras observando o sentido musical de cada movimento/dança, segundo o funcionamento do violão, de acordo com o conceito geral de Bach transmitido por Johann Friedrich Agricola, de adicionar tanta harmonia quanto possível. Apreende-se disto a noção de que sua proposta explora o violão adequadamente, não raro em seus limites. Novamente, temos versões arrojadas relativas a uma alta performance como referência, exatamente como ocorre com muitas das obras dos autores cavaquinistas da terceira fase. As propostas de Marquez e Costa ressoam, portanto, em minha pesquisa devido ao dado comum da maior exploração polifônica do instrumento. Por um lado, ambas representam preocupações contemporâneas em tornar o violão melhor explorado em versões recentes de obras de Bach. Porém, tais versões, não raro atingem a complexidade intrínseca da alta performance. É possível que as polifonias destas transcrições alcancem um arrojo nunca antes pensado em obras do compositor alemão ao violão, exatamente como no arranjo de *Carinhoso*, de Pixinguinha, por Messias Britto, na figura 10, conforme abordo em meu artigo¹¹, escrito em parceria com Maurício Orosco, com o aparato polifônico do cavaquinho levado às últimas consequências.

Figura 10 – *Carinhoso*, de Pixinguinha, arranjo de Messias Britto (transcrição nossa).



¹¹ Conferir o artigo “Carinhoso de Pixinguinha para cavaquinho solo, por Messias Britto: idiomatismo ampliado e texturas variadas em planos musicais simultâneos”. Disponível em: http://vortex.unespar.edu.br/orosco_milhomem_v7_n1.pdf.

Como tratará o capítulo 3, minha proposta se identifica a partir destas referências como estímulo à exploração contemporânea no cavaquinho, porém, aceitando também a limitação natural¹² deste instrumento (segundo meus ideais musicais) e também minha limitação como instrumentista, de modo a prover equilíbrio entre demanda técnica e proposta polifônica. Em outras palavras, tento prover o meio termo da complexidade técnico-instrumental em si, se tomarmos a média da complexidade dos arranjos e composições originais para o cavaquinho em sua terceira fase, porém, mantendo uma polifonia rebuscada¹³.

2.2.1. Recursos idiomáticos implícitos

Scarduelli (2007, p. 142) classifica os recursos idiomáticos implícitos “como a escolha de centros, modos e tonalidades que favoreçam um amplo uso de cordas soltas no instrumento e, conseqüentemente, a exequibilidade da peça”. Nascimento (2013) é consonante com Scarduelli em relação ao idiomatismo favorecido pelo uso de cordas soltas. Segundo o autor:

Em uma obra tonal, a escolha da tonalidade é de suma importância para uma escrita idiomática, principalmente pela quantidade de cordas soltas que ela abrange, pois oferece ao instrumentista maiores possibilidades de digitação, variação timbrística e de relaxamento, uma vez que algumas notas que deveriam ser pressionadas pela mão esquerda, podem ser substituídas por cordas soltas (NASCIMENTO, 2013, p. 20).

A escolha da tonalidade no cavaquinho é um fator fundamental, pois devido à sua pequena tessitura, determinados tons podem tornar o que seria uma execução confortável em algo extremamente difícil, em outras palavras, pode prejudicar a “exequibilidade da peça”. O emprego de cordas soltas confere maior relaxamento ao músico já que não precisa pressionar determinada nota, e ainda favorece a

¹² Acredito que todo instrumento musical possua algum tipo de limitação bem como de vantagem, natural em cada instrumento.

¹³ Conforme explanaremos no capítulo 3, nosso processo de composição se constitui em fazer os planos musicais caberem ao máximo no cavaquinho, mas com certo limite para se conservar a exequibilidade (com certa negociação entre técnica e música no momento da concepção das obras). Isto não significa crítica alguma às propostas rebuscadas apresentadas anteriormente – algo também necessário à evolução da técnica e do repertório. Trata-se apenas de nossa posição e condição de prover um repertório que julgamos de interesse, e que pode beneficiar o movimento cavaquinístico.

mudança de posição, utilizando a corda solta como uma espécie de ponte. Outra vantagem da escolha apropriada da tonalidade é que para Scarduelli (2007, p. 141) as cordas soltas conferem “uma sonoridade mais encorpada ao instrumento através da ressonância de cordas soltas que, mesmo não sendo tocadas, vibram por simpatia”.

Para o cavaquinho a tonalidade de Sol Maior é uma excelente opção pois possibilita todas as quatro cordas soltas, tendo à disposição as cordas referentes à tônica, à terça do acorde e ao quinto grau. A tonalidade de Si Menor também é uma boa escolha pois possui nas cordas soltas a tônica (2ª corda), a terça (1ª e 4ª cordas) e o sexto grau na 3ª corda. No quadro 3, elenco as tonalidades que permitem o uso de pelo menos uma (01) corda solta, referente aos graus da escala, sendo tônica, terça e quinta os de maior relevância.

Quadro 3 – Tonalidade versus corda(s) solta(s).

Tonalidade	Nº de cordas soltas	Cordas soltas / função
Sol maior	4	Tônica (3ª corda); Terça (2ª corda) Quinta (1ª e 4ª cordas)
Si menor	4	Tônica (2ª corda); Terça (1ª e 4ª cordas); Sexto grau (3ª corda)
Mi menor*	4	Terça (3ª corda); Quinto grau (2ª corda); Sétimo grau/menor natural (1ª e 4ª cordas)
Ré maior	4	Tônica (1ª e 4ª cordas); Quarto grau (3ª corda); Sexto grau (2ª corda)
Lá menor*	4	Sétimo grau/menor natural (3ª corda); Segundo grau (2ª corda); Quarto grau (1ª e 4ª cordas)
Sol menor	3	Tônica (3ª corda);

		Quinto grau (1ª e 4ª cordas)
Lá maior*	3	Segundo grau (2ª corda); Quarto grau (1ª e 4ª cordas).
Fá maior*	3	Segundo grau (3ª corda); Sexto grau (1ª e 4ª cordas).
Dó maior*	2	Quinto grau (3ª corda); Sétimo grau (2ª corda)
Ré menor	2	Tônica (1ª e 4ª cordas)
Fá menor*	1	Segundo grau (3ª corda)
Si maior	1	Tônica (2ª corda).
Dó menor*	1	Quinto grau (3ª corda)
Mi maior*	1	Quinto grau (2ª corda)

As tonalidades marcadas com asterisco (*) independentemente do número de cordas são consideradas tonalidades fracas no tocante à inexistência da tônica figurando nas cordas soltas. Com isso há a necessidade de estar sempre pressionando as cordas, o que cansa a mão e prejudica a exequibilidade e a fluência. Outro ponto importante diz respeito aos intervalos distantes. Com frequência usamos as cordas soltas para realizar os saltos com maior precisão, facilidade e conforto. As tonalidades que possuem a tônica nas cordas soltas resultam mais fortes e encorpadas devido aos harmônicos. Os saltos tornam-se mais fáceis com o auxílio de uma ou mais cordas soltas. Sobre esse assunto Scarduelli afirma que:

Em termos de potência sonora, o uso de cordas soltas ou de notas cujos harmônicos coincidam com as cordas soltas do instrumento, trazem vantagens acústicas, pois os harmônicos naturais do instrumento reforçariam a sonoridade resultante (SCARDUELLI, 2006, p. 141).

2.2.2 Recursos idiomáticos explícitos

Segundo Scarduelli (2007, p. 143), recursos idiomáticos explícitos “são aqueles que exploram características e efeitos peculiares do instrumento, utilizados para a elaboração de ideias ou motivos musicais”. A seguir, apresento os procedimentos mais comuns utilizados em composições para cavaquinho solo.

2.2.2.1 Paralelismo

Este recurso consiste em tocar simultaneamente duas ou mais melodias, onde é estabelecido um padrão intervalar. Geralmente ocorrem em terças, mas não é regra geral, outros intervalos podem ser empregados, porém o mais importante é manter a direção melódica, isto é, se a nota superior realizar um movimento ascendente, a nota inferior deve seguir o mesmo padrão. No exemplo abaixo Messias Britto utiliza basicamente quartas justas e terças menores e maiores.

Figura 11 – Paralelismo – Excerto de *Euclidance* – Messias Britto.



2.2.2.2 Harmônicos naturais

Esta técnica é bastante comum nos instrumentos de cordas dedilhadas. Os harmônicos naturais se encontram nas casas 5, 7 e 12; para executá-los basta abafar levemente a corda no respectivo trasto correspondente à casa desejada.

Alguns compositores optam em grafar os harmônicos com o sinal “°” sobre a nota, seguido da indicação da corda e das casas a serem levemente pressionadas.

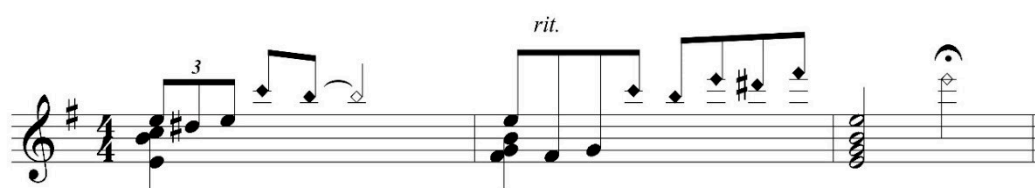
Figura 12 – Harmônicos naturais – Excerto de *Estudo nº 10* – Henrique Cazes.




2.2.2.3 Harmônicos Artificiais

Os harmônicos artificiais são obtidos pressionando-se a nota com o dedo da mão esquerda e com o indicador da mão direita abafa-se a nota a ser tocada exatamente sobre o trasto da casa correspondente a uma oitava acima. A nota deve ser ferida pela palheta que está segurada com os dedos polegar e médio. Os harmônicos são grafados com um sinal de losango. Um exemplo no repertório do choro pode ser encontrado na música *Viagem*, de Waldir Azevedo, porém para ilustrar essa técnica escolhemos o *Prelúdio 1*, de Henrique Garcia.

Figura 13 – Harmônicos artificiais – Excerto de *Prelúdio 1* – Henrique Garcia.



2.2.2.4 Arpejo

Segundo Med (1996, p. 324) “arpejo é a execução rápida e sucessiva das notas de um acorde”. O símbolo que o representa é uma linha ondulada na vertical antes do acorde , ou o termo *arp*. Inserido sobre a nota. Outra forma de grafar o arpejo é escrevendo separadamente cada nota que compõe o acorde, com possibilidade de montá-lo previamente no braço do instrumento ou tocando-o separadamente, nos moldes de uma escala. Segundo o autor, é mais uma forma de execução do que um ornamento propriamente dito. Pode ser executado ascendente ou descendente.

2.2.2.4.1 Arpejo Vertical ou Harmônico

Esta nomenclatura nos remete à visão vertical do instrumento, de modo que ao executarmos o arpejo empregamos uma abordagem vertical nas cordas adjacentes. Geralmente monta-se o acorde e em seguida toca-se cada nota do mesmo. Neste exemplo extraído da música *Chiquita* de Waldir Azevedo, os acordes de Mi maior e Lá menor são montados de modo a obter o arpejo vertical.

Figura 14 – Arpejo vertical – Excerto de Chiquita – Waldir Azevedo.



2.2.2.4.2 Arpejo Horizontal ou De Extensão

Este termo nos remete à visão horizontal do instrumento de modo que executemos o arpejo usando toda a extensão da corda, ou pelo menos com o máximo das notas do arpejo em uma mesma corda. O exemplo a seguir foi extraído da música *Brasileirinho*, de Waldir Azevedo. A peça é iniciada com um arpejo horizontal de Sol Maior.

Figura 15 – Arpejo horizontal – Excerto de Brasileirinho – Waldir Azevedo.



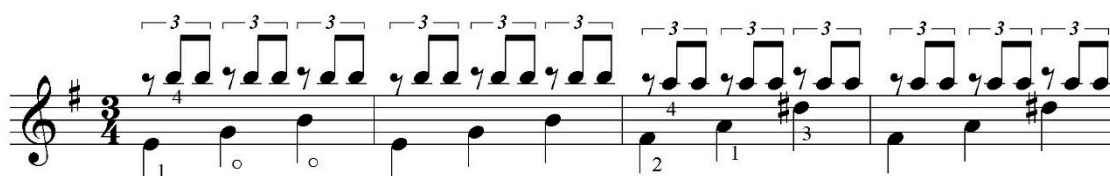
2.2.2.5 Arpejo a duas vozes

Esta técnica consiste em executar as notas de um acorde separadamente, mantendo a nota da ponta soando. Sua grafia ocorre em dois planos, sendo o arpejo propriamente dito indicado com hastes para baixo, enquanto a nota da ponta é

apresentada com hastes para cima. É importante ressaltar que, no repertório da terceira fase, a técnica do *tremolo* tem início com o arpejo a duas vozes, sendo que, para obter de fato tal efeito, é necessário dobrar o valor das figuras responsáveis pela melodia principal. Com isso, conseguimos simular um efeito de prolongamento ou sustentação da nota.

No exemplo a seguir, os acordes devem ser montados previamente.

Figura 16 – Arpejo a duas vozes – Excerto de *Estudo nº 1* – Henrique Cazes.



2.2.2.6 Nota pedal

Consiste em executar uma determinada nota enquanto outras notas são intercaladas. No choro é um recurso bastante recorrente, podendo ser encontrado em peças como *Delicado*, de Waldir Azevedo. Aqui a nota pedal Si é intercalada com as demais notas da escala.

Figura 17 - Nota pedal – Excerto de *Delicado* – Waldir Azevedo.



2.2.2.7 Ostinato

Ostinato é um “termo que se refere à repetição de um padrão musical por muitas vezes sucessivas” (SADIE, 1994, p. 687).

Figura 18 - Ostinato – Excerto de *Prelúdio 1* – Henrique Garcia.



2.2.2.8 Ligados

Consiste em ligar duas ou mais notas com um único toque. Podem ser ascendentes, da nota grave para a mais aguda, ou descendentes, da nota aguda para a mais grave.

Figura 19 - Ligados – Excerto de *Prelúdio 1* – Henrique Garcia.



2.2.2.9 Segundas menores

Segundo Cazes (1987, p. 50), é um efeito muito usado principalmente no acompanhamento de samba. Consiste em executar o intervalo harmônico de um semitom em cordas distintas. Um exemplo de segundas menores pode ser encontrado no final da parte C de *Brasileirinho*, de Waldir Azevedo.

Figura 20 – Segundas menores – Excerto de *Brasileirinho* – Waldir Azevedo.



2.2.2.10 *Pizzicato*

Palavra italiana que significa “beliscado”. A execução desta técnica nos instrumentos de arco é obtida através do ato de pinçar a corda. No cavaquinho é realizada abafando a corda próximo ao cavalete e tangendo a mesma com a palheta. É um recurso bastante usado pelos cavaquinistas, principalmente no Choro, quando se quer dar contraste tímbrico à melodia. Waldir Azevedo usou esse recurso na reexposição da sessão A de *Flor do Cerrado*, dentre outras. A grafia da melodia não sofre alteração, sendo apenas inserida a expressão *pizz.* sobre o trecho escolhido.

Figura 21 – Pizzicato – Excerto de *Flor do cerrado* – Waldir Azevedo.



2.2.2.11 *Tremolo*


É um recurso empregado quando se quer dar um efeito de prolongamento de uma nota, visto que instrumentos de cordas dedilhadas não sustentam notas. Pode ser grafado de três maneiras: com o símbolo , com notas repetidas em semicolcheias ou fusas ou com a inscrição “trêmulo” ou *tremolo*. Henrique Cazes refere-se a este recurso como “*tremolo* brasileiro ou *tremolo* interpretado” (CAZES, 2019). O que diferencia este tremolo é que as palhetadas são irregulares, com variação de velocidade e dinâmica. No repertório do choro, ele pode ser encontrado, entre outras peças, em *Contraste*, de Waldir Azevedo.

Figura 22 – Tremolo – excerto de *Contraste* – Waldir Azevedo.



2.2.2.12 *Glissando*¹⁴

Segundo Med (1996, p. 327), *glissando* “é um ornamento relativamente moderno que consiste no deslizamento rápido entre duas notas reais”.

É grafado por uma diagonal ondulada [REDACTED]. Nos instrumentos de cordas pressionadas, este procedimento consiste em deslizar o dedo ao longo da corda de uma nota para a seguinte, em qualquer intervalo, passando por todos os semitons.

Figura 23 - Glissando – Excerto de *Estudo nº 5* – Henrique Cazes.



2.2.2.13 Dobramento em uníssono

Como a nomenclatura indica, “dobramento em uníssono” consiste em dobrar uma nota em uníssono, em duas cordas, com intuito de proporcionar mais corpo e sustentação ao som produzido.

¹⁴ Por vezes, ocorrem dúvidas sobre as execuções do *glissando* e do portamento. “Na execução, o *glissando* tira o seu valor do final da primeira nota real”. Já o portamento “antecipa a nota real”, em outras palavras, “é uma rápida antecipação da nota real” (MED, 1996, p. 327 - 328).

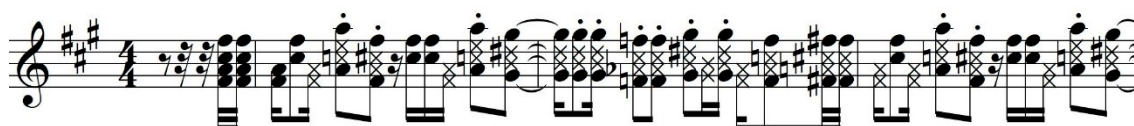
Figura 24 – Dobramento em uníssono – excerto de *Estudo nº 5* – Henrique Cazes.



2.2.2.14 Dobramento em oitavas

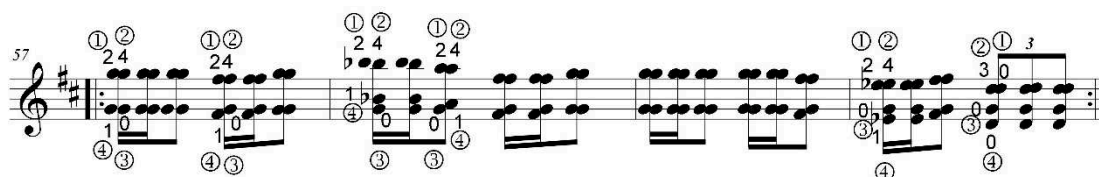
Consiste em dobrar uma melodia ou trechos dela, em oitavas paralelas. É comum no cavaquinho usarmos a primeira e quarta cordas enquanto as intermediárias são abafadas, encostando-se levemente nas cordas, sem pressioná-las. Com um único ataque de palheta fere-se as quatro cordas simultaneamente, abafando e grafando as intermediárias com um “x”.

Figura 25 – Excerto de Teu Cheiro – *Grupo Art Popular* – Arranjo de Binha Thomaz.



Uma variação desta técnica é o dobramento de oitavas e uníssono simultâneos. Consiste em conduzir uma melodia dobrada em oitavas paralelas com uma das vozes em uníssono. Para esse efeito específico, o executante é impelido a utilizar cordas contíguas de modo a obter um mesmo som três vezes, sendo um deles uma oitava abaixo, entremeados pela terceira corda solta (opcional) como pedal. No exemplo a seguir, tal efeito é obtido tangendo-se todas as cordas do instrumento simultaneamente. Pode-se abafar a corda intermediária ou deixa-la soando. Esta prática confere uma sonoridade robusta devido aos harmônicos resultantes do dobramento de oitavas e da corda 3 solta. Podemos perceber este efeito em *Conto Persa* do presente autor.

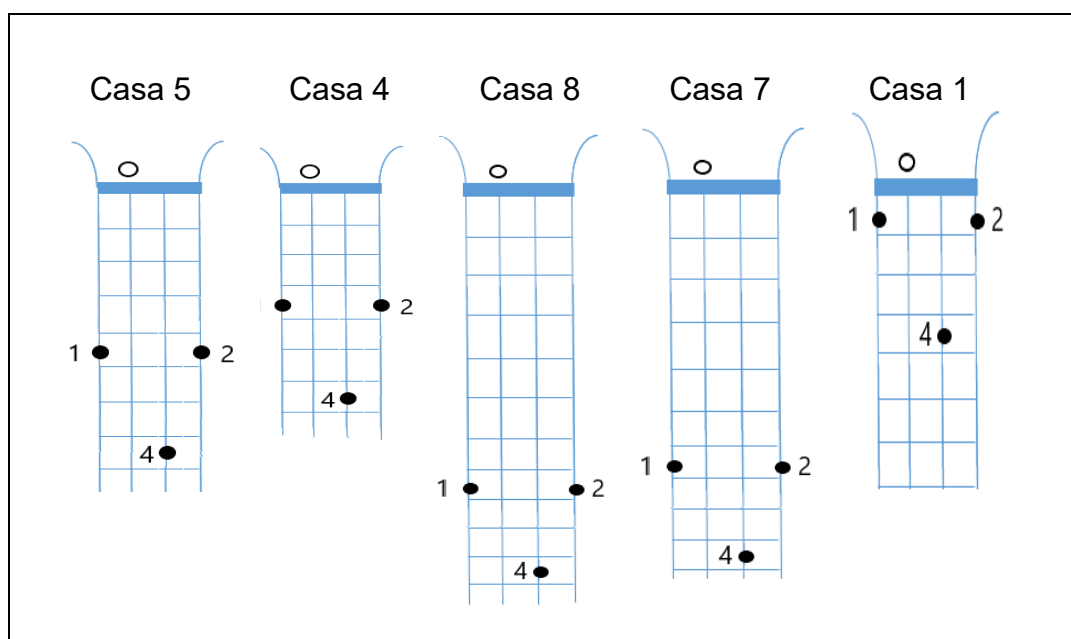
Figura 26 - Dobramento em oitavas – Excerto de *Conto Persa* – Rafael Milhomem.



Em síntese, este procedimento consiste em reproduzir uma forma ou *shape* fixo em várias regiões do braço do instrumento, junto da possibilidade de se manter a terceira corda solta como nota pedal/tensão.

As figuras do quadro a seguir trazem o mesmo formato de acorde em cinco posições, extraídos do exemplo anterior. Note que a disposição das notas é mantida e sempre acompanhada também do círculo branco, relativo a terceira corda solta (nota Sol).

Quadro 4 – Shape dos acordes.



2.2.2.15 Campanella

Este efeito possui uma sonoridade bastante peculiar. Na visão de Kreutz (2012), *campanella* consiste em “realizar notas simultaneamente em cordas soltas e presas”. Segundo Yates, citado por Kreutz (2012, p. 6), pode-se definir o efeito como

“a superposição sonora, como sinos, de notas escalares criadas através do uso otimizado de cordas soltas e da digitação de notas sucessivas em cordas adjacentes”. Henrique Cazes explorou esse efeito no seu *Estudo nº 3*.

Figura 27 – Campanella – Excerto de *Estudo nº 3* – Henrique Cazes.

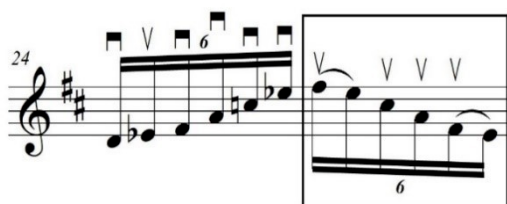


No exemplo da figura 27 temos uma frase sendo executada com uma superposição sonora, com intercalação entre em cordas presas e soltas. Com isso, as notas ressoam por mais tempo, à guisa de “sinos”.

2.2.2.16 Sweep¹⁵ Horizontal

Trata-se do *sweep* tradicional usado pelos guitarristas e em instrumentos de cordas, feito através de plectro ou palheta. A sua execução não permite a montagem prévia de um acorde. E por vezes, para se manter o sentido ascendente ou descendente em um único movimento completo da palheta, torna-se necessário acrescentar um ou mais ligados, gerando mais de uma nota por corda/toque. Observe na figura 28 que as sextinas destacadas são grafadas com ligados da primeira para a segunda e da quinta para a sexta notas, permitindo assim o sentido ascendente da palheta.

Figura 28 - Sweep horizontal – Excerto de *Conto Persa* – Rafael Milhomem.

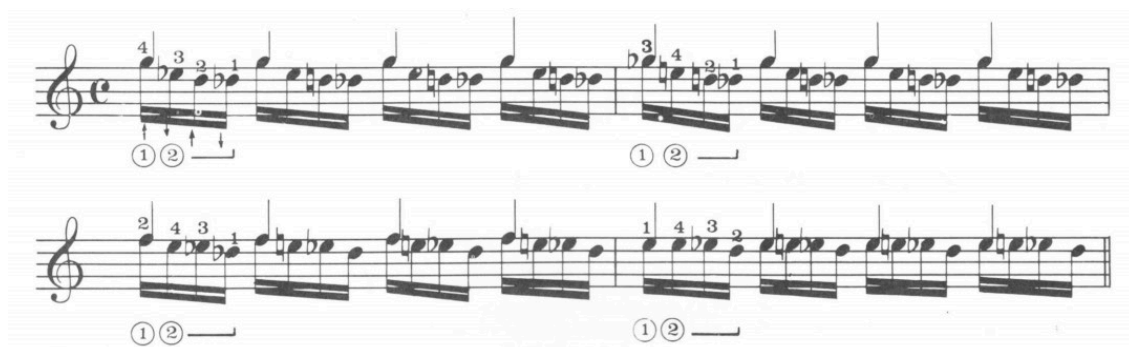


¹⁵ *Sweep*, do inglês significa: 1 - vt, vi varrer; 2 - vt arrastar. É um gesto onde o músico “varre” as cordas com a palheta, tocando várias cordas com um único movimento ou gesto.

2.3. Primórdios da formalização da terceira fase: novas técnicas

O livro *Escola Moderna do Cavaquinho* (CAZES, 1987) é considerado pioneiro por abordar a didática para cavaquinho usando partitura. Existe, porém, um outro fator pelo qual este livro pode ser considerado pioneiro. Foi o primeiro a trazer, ainda que de forma velada, exercícios que trabalham planos simultâneos. No exercício de notas fixas, “um dos dedos da mão esquerda se fixa em uma nota sustentada, enquanto os demais atuam em outra corda” (CAZES, 1987, p. 28). No exemplo a seguir, podemos observar que, enquanto uma nota é executada na corda 1, com duração de uma semínima, as notas da corda 2 executam três semicolcheias. Este exercício foi elaborado com intuito de trabalhar a independência dos dedos da mão esquerda, mas involuntariamente gera dois planos sonoros.

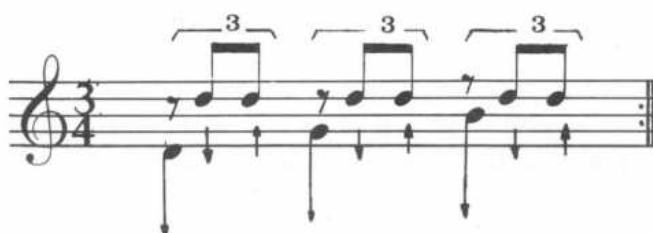
Figura 29 - Exercício de nota fixa.



Outro exercício que aborda planos simultâneos é o chamado “martelos duplos”. Nele, o autor frisa que “para tocarmos simultaneamente em duas cordas, usamos a palheta na mais grave, e a unha do dedo anular na mais aguda” (CAZES, 1987, p. 27). Este exercício também tem como intuito trabalhar a questão da independência dos dedos e coordenação motora, mas para isso utiliza planos sonoros simultâneos.

Figura 30 – Martelo duplo.

Umas das técnicas mais emblemáticas, ao se falar em planos sonoros simultâneos é o *tremolo*. Em seu método, Cazes traz um exercício de arpejo que consideramos como uma introdução à técnica de *tremolo* no cavaquinho. Este exercício consiste em montar um acorde, manter as notas repetidas na corda 1, e intercalar as cordas 4, 3 e 2, respectivamente. Este padrão gerou também o seu *Estudo de arpejos nº 1*, em Mi menor. Na figura 31 apresentada a seguir, Cazes emprega esse padrão de arpejo utilizando apenas cordas soltas. O autor salienta que, após o aluno praticar com cordas soltas e obtiver segurança, o mesmo deve “escolher uma sequência harmônica qualquer para sincronizar o arpejo com a troca de acordes” (CAZES, 1987, p. 45).

Figura 31 - Padrão de arpejo com corda solta.

Embora o livro *Escola Moderna do Cavaquinho* tenha exercícios que dão margem a uma simulação de planos simultâneos, não há qualquer menção a termos relativos à polifonia, como planos simultâneos ou execução melódica a duas vozes. Após sua publicação, tivemos um hiato de 30 anos, ou seja, somente em 2017 o tema polifonia no cavaquinho passou a ser abordado de fato em um novo método. Trata-se do *Método Progressivo Aplicado ao Cavaquinho*, do cavaquinista Henrique Garcia, publicado em 2017. Em seu método, Garcia já adentra conscientemente

nesta nova fase, abordando a execução melódica a duas vozes no instrumento. Segundo o autor, “o foco é trabalhar a polifonia destas 2 vozes em equilíbrio” (GARCIA, 2017, p. 49). Dessa forma, o aluno é preparado para a polifonia através dos exercícios progressivos, sendo expostas as composições do autor ao final do método (GARCIA, 2017, p.31).

Trinta e dois anos após o lançamento do seu primeiro método, Cazes lança, em 2019, o livro *Música nova para cavaquinho*. Este livro contribui para o repertório solo com a publicação dos *Doze Estudos para Cavaquinho Solo*; *Suíte Estudo* com três peças: *Choro Estudo*; *Valsa Estudo* e *Polca Estudo*. A contribuição para a música de câmara está presente em *Divertimento I, II e III* para cavaquinho solo e violão de sete cordas. O repertório ainda abrange nove choros e três valsas com cifras para grupos regionais.

Desde o surgimento do método *Escola Moderna do Cavaquinho*, os cavaquinistas/compositores, tomando, em parte, a referência de execução proveniente do violão quanto aos planos melódicos simultâneos, começaram a tomar consciência de uma nova abordagem do instrumento. Disso resultou, portanto, o desenvolvimento de uma técnica até então jamais vista no cavaquinho. Todo este movimento em publicações e na práxis recente dos cavaquinistas com seus arranjos e composições, compõe o que já nomeamos anteriormente como sendo a terceira fase do cavaquinho, em sua evolução musical no país, cuja principal característica é seu uso de maneira polifônica.

Passarei agora a enumerar e explicar as principais técnicas acumuladas dentre as três fases do instrumento, com parte delas através de exemplos provenientes de cavaquinistas recentes e suas respectivas contribuições via repertórios engajados neste projeto atual rumo a planos múltiplos.

2.3.1 Tremolo com acompanhamento

É um recurso muito utilizado por cavaquinistas da terceira fase, em geral, para reapresentar uma ideia musical, variando-a em relação a uma primeira apresentação da mesma. Nela, o cavaquinista intercala rapidamente a nota do acompanhamento com a nota da melodia. O efeito impressiona o ouvinte que desconhece essa potencialidade do instrumento.

Figura 32 - Tremolo com acompanhamento – excerto de *Carinhoso* (Pixinguinha) – Arranjo de Messias Britto.

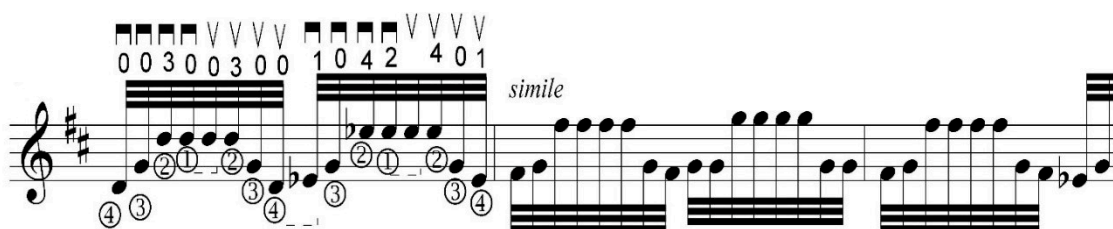


2.3.2 Sweep Vertical

Esta técnica consiste em se montar previamente os acordes para serem tocados com a palheta aproveitando toda a amplitude do movimento da palheta, seja no sentido ascendente ou descendente. Esta técnica é similar ao *ricochet*¹⁶ no violino, uma técnica de arco que articula de modo veloz e *legato* as quatro cordas do instrumento, ocorrendo nos dois sentidos, ascendente e descendente.

Para obter o efeito de *legato* no cavaquinho é necessário montar o acorde previamente e trabalhar com a ação da palheta, tal como demandado no exemplo musical a seguir, extraído de nossa obra *Conto Persa*:

Figura 33 - Sweep com notas repetidas – excerto de *Conto Persa* – Rafael Milhomem.

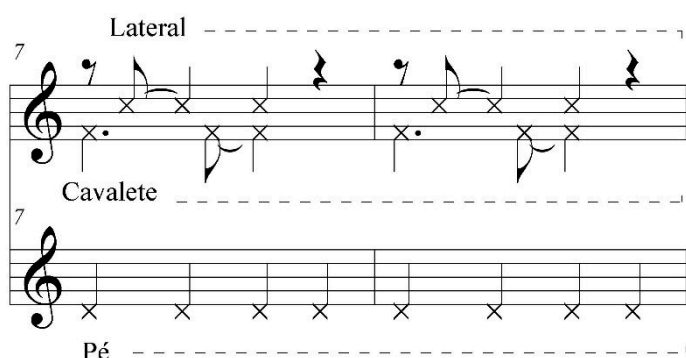


¹⁶ Segundo Galamian (1985, p. 81 *apud* KAKIZAKI, 2014, p. 112) *ricochet* “consiste em um golpe de arco onde “muitas notas são tocadas na mesma arcada, tanto para cima quanto para baixo, mas somente quando um impulso é dado, que ocorre quando o arco é lançado sobre a corda para a produção da primeira nota. Posterior a este impulso inicial, o arco é deixado pular por si só, semelhante ao salto de uma bola de borracha.”

2.3.3 Percussão

Conforme mencionei anteriormente, o cavaquinho era encarregado dos efeitos percussivos nos primórdios do choro, porém esses efeitos eram emitidos através do som da palheta ferindo as cordas. Em trecho de *Romance Argentino*, apresentado a seguir, combinei o efeito simples em golpes no corpo do instrumento, porém ritmicamente atrelado com marcações de pé. Vejamos:

Figura 34 - Percussão – Excerto de *Romance Argentino* – Rafael Milhomem.



2.3.4 Pizzicato reverso

Consiste em pressionar determinada nota – preferivelmente com o dedo 4 – e, simultaneamente, executar um ligado com o dedo 1 de modo a obter um som proveniente da porção da corda anterior ao trasto do dedo que pressiona a mesma corda. Devido ao fato de esta técnica ser executada apenas pela mão esquerda, ela permite uma ação combinada entre esta e a direita, possibilitando ao instrumentista executar dois sons em uma única corda. Essa técnica é conhecida de algumas poucas obras como o *Estudo n. 2*, de Villa-Lobos, compassos 26 e 27, a título de exemplo.

As notas resultantes dessa ação não produzem altura bem definida, mas acrescentam timbres e também um sentido polifônico, que potencializam a proposta dos planos múltiplos no cavaquinho. Presumimos que esta técnica ainda não tenha sido utilizada no repertório do cavaquinho. Oportunamente trarei mais detalhes em torno deste procedimento, quando me detiver especificamente no *Estudo para*

cavaquinho solo n. 5 (no capítulo 3). Por agora, apresento um fragmento representativo:

Figura 35 – *Pizzicato* reverso – excerto de *Estudo para cavaquinho solo nº 5*, de Rafael Milhomem.



2.3.5 Uso de recursos tecnológicos

A peça *Impressões em Sol menor*, do compositor Leonardo Benon foi escrita para cavaquinho solo e pedal de *loop*¹⁷. Esse tipo de pedal, simples, grava a execução do músico e, assim que é acionado, passa a reproduzir o que o músico acabara de tocar junto do que está sendo tocado em uma espécie de duo. A indicação para acionar e desativar o efeito de *loop* está grafada na partitura. Segundo apurei, é a primeira vez que este recurso tecnológico é registrado no repertório do cavaquinho.

Figura 36 – Uso de recursos tecnológicos – excerto de *Impressões em Sol menor*, de Leonardo Benon.



¹⁷ *Loop* significa “volta”, em inglês, designando, portanto, o retorno do que acabara de ser tocado sobre o que está sendo tocado.

CAPÍTULO 3 – ESTUDOS PARA CAVAQUINHO SOLO E A OBRA “HISTÓRIAS DO MUNDO”

3.1 - Estudo para cavaquinho solo nº 1

O *Estudo para cavaquinho solo nº 1* foi o primeiro a ser composto e por isso retrata o início da pesquisa polifônico-idiomática no cavaquinho empreendido de minha parte. Nesta obra é claramente perceptível a mescla de elementos melódicos – daquilo que chamei anteriormente de segunda fase –, estritamente melódicos, e procedimentos polifônicos, equilibrando-os na estrutura da música.

Neste estudo, procurei evocar a sonoridade do *Heavy metal* neoclássico do guitarrista sueco Yngwie Malmsteen (1963), comum também à dos caprichos para violino solo de Niccolò Paganini (1782 – 1840) – provavelmente a fonte inspiradora de Malmsteen.

Este estudo aborda os arpejos de extensão com e sem saltos de cordas, da primeira para a quarta. Está estruturado em 78 compassos onde predomina o modo Ré eólio e contém Introdução e partes a - b - a' - b' e *Coda*. Outro fator a ser ressaltado refere-se ao adensamento de materiais que ocorrem sempre nas reexposições das sessões e até mesmo nas pontes.

A Introdução, no que concerne à técnica do instrumento, é iniciada com um ataque de palheta que fere duas cordas paralelas simultaneamente em um contraponto de duas vozes. Neste, a superior caminha por movimento oblíquo e a inferior mantém a nota pedal em Ré, conforme figura 37.

Um paralelo rítmico pode ser traçado entre este *Estudo nº 1* e a base rítmica de *Far Beyond the Sun*, de Malmsteen, inspirada no *shuffle* que, segundo Bergamini (2011, p. 119), “tem como característica a condução baseada em tercinas”. Notemos estas tercinas no exemplo a seguir, com e sem variação rítmica de semínima junto a colcheia nos primeiros e terceiros tempos, conforme figura 38:

Figura 37 - Ataque de duas notas simultâneas em cordas paralelas.

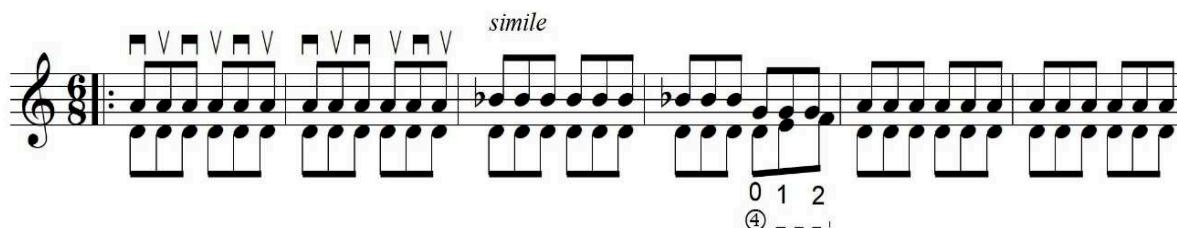
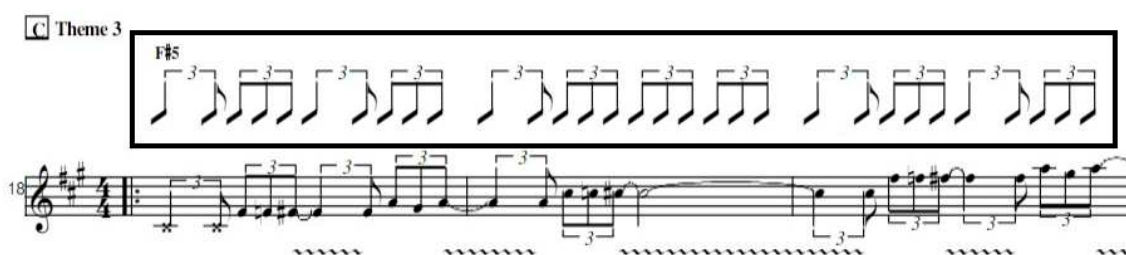
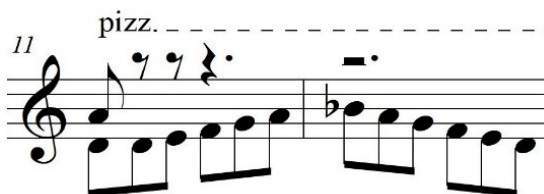


Figura 38 – Célula rítmica em tercinas: *Far beyond the Sun*, de Yngwie Malmsteen.



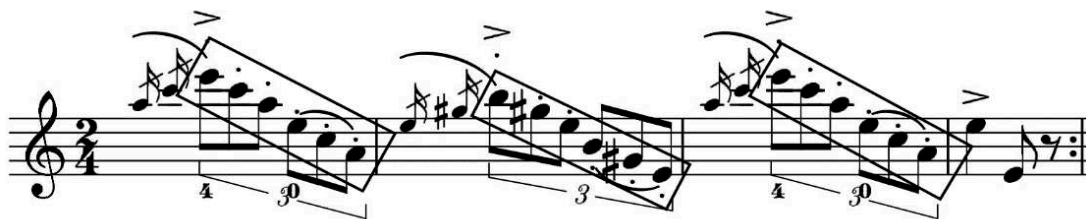
Entre os compassos 11 e 12 temos uma pequena ponte entre a Introdução e a parte “a”, onde a primeira voz se cala, enquanto a segunda voz continua em *pizzicato*:

Figura 39 – Ponte em *pizzicato*.



A parte “a” inicia-se monodicamente com um arpejo de extensão com salto da primeira para a quarta corda, em duas oitavas. O formato de arpejo apresentado aqui é similar ao encontrado na “Variação I” do *Capricho nº 24*, de Niccolò Paganini, conforme a figura 40. Ambos os arpejos seguem um padrão descendente em duas oitavas, como pode ser observado na figura a seguir.

Figura 40 - Variação I do *Capricho 24*, de Niccolò Paganini.

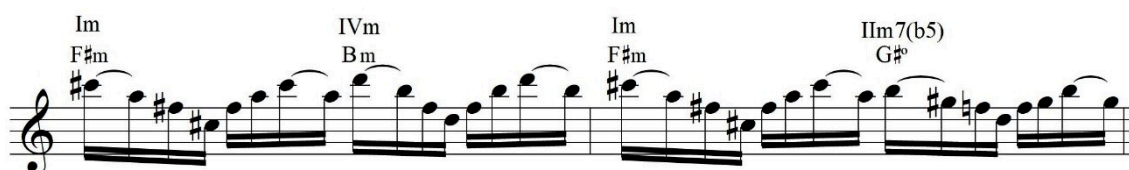


A progressão harmônica é também bastante similar entre o *Estudo nº 1*, de minha autoria, e o *Presto Vivace*, de Malmsteen, conforme podemos observar nas figuras 41 e 42. O *Estudo nº 1* apresenta os graus Im – Ivm – Im – Ivm – Vm (4), enquanto a peça de Malmsteen traz os graus Im – Ivm – Im – IIm7(b5). Similares, portanto, nos três primeiros graus:

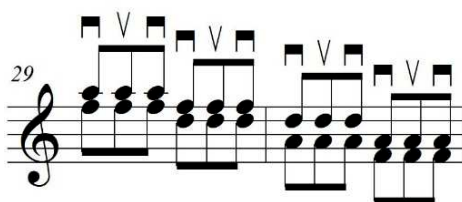
Figura 41 - Arpejo de extensão com salto de cordas – *Estudo para cavaquinho solo nº 1*.



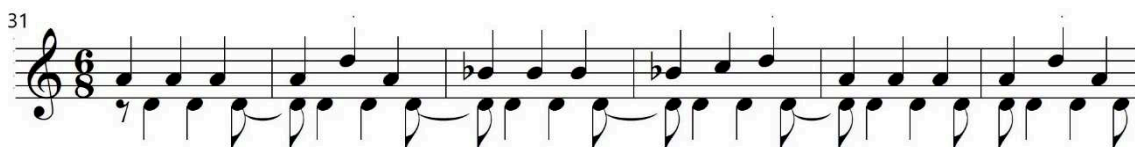
Figura 42 – Progressão harmônica – *Presto vivace*.



Para quebrar a monotonia da textura monódica, inserimos uma pequena ponte a duas vozes em paralelismo para alcançar a parte “b”, no compasso 29. Nela, conciliamos a ideia musical contrastante deste momento com a técnica de toque em duas cordas contíguas com um único ataque. Note-se que esta ponte já significa um pequeno adensamento de materiais em relação à primeira ponte apresentada no compasso 11 (conforme figura 39 apresentada anteriormente):

Figura 43 – Ponte em paralelismo.

A parte “b” tem início no compasso 31. Aqui temos duas vozes intercaladas de modo que as entradas nunca coincidam. A primeira voz detém a melodia principal enquanto a segunda executa uma nota Ré pedal.

Figura 44 – Parte “b” – entradas intercaladas.

A parte “a’ ” é reapresentada no compasso 41, trazendo novamente a textura monódica em arpejos de extensão, porém, sem saltos de cordas. Isso significa que o arpejo passa por todas as cordas do instrumento, sem saltar qualquer uma delas, diferentemente da sessão “a”, em que o arpejo passa da primeira diretamente para a quarta corda. A configuração dos arpejos da sessão “a’ ” segue o mesmo padrão encontrado em *Arpeggios from Hell*, de Malmsteen, figura 46. O adensamento da sessão “a`” ocorre quanto a quantidade de cordas utilizadas, pois em “a” tivemos apenas as cordas 1 e 4, já em “a`” temos todas as quatro empregadas.

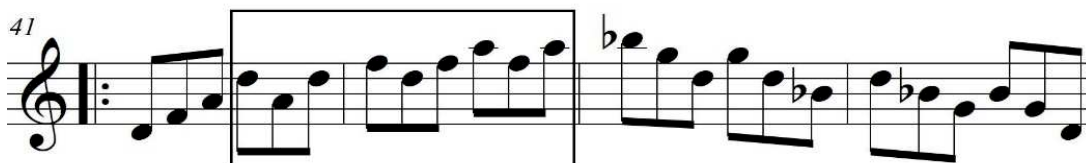
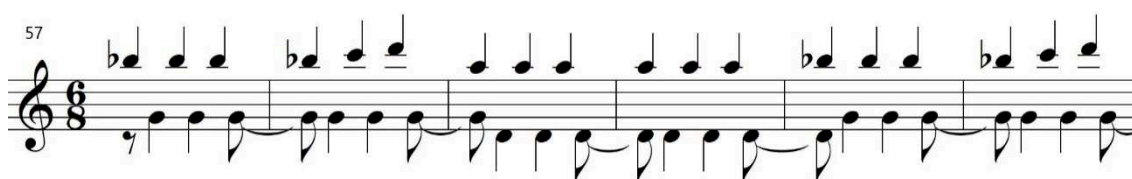
Figura 45 – Parte “a”.

Figura 46 – *Arpeggios from hell* – Yngwie Malmsteen.



A parte “ b’ ” é apresentada no compasso 57 e é similar à parte “b”, contudo o registro agudo passa a ser explorado, representando maior tensão e intensão de aproximação em relação ao clímax. Já a segunda voz apresenta uma condução melódica com inserção de mais notas, significando um adensamento melódico, no tocante à voz inferior – e quebrando a monotonia da nota Ré pedal. As entradas intercaladas da parte “b” são reexpostas nessa sessão “ b’ ”.

Figura 47 – parte “b” – entradas intercaladas com variação na voz interior.



As partes a – b – a’ e b’ são reexpostas na íntegra, e a peça é finalizada com a *Coda* em quatro compassos sobre o arpejo de Ré menor. Na *Coda*, o material temático predominante é o da sessão “a”, sobretudo os de natureza rítmica e técnico-instrumental (arpejos). O clímax é atingido de modo enfático no antepenúltimo e no penúltimo compassos.

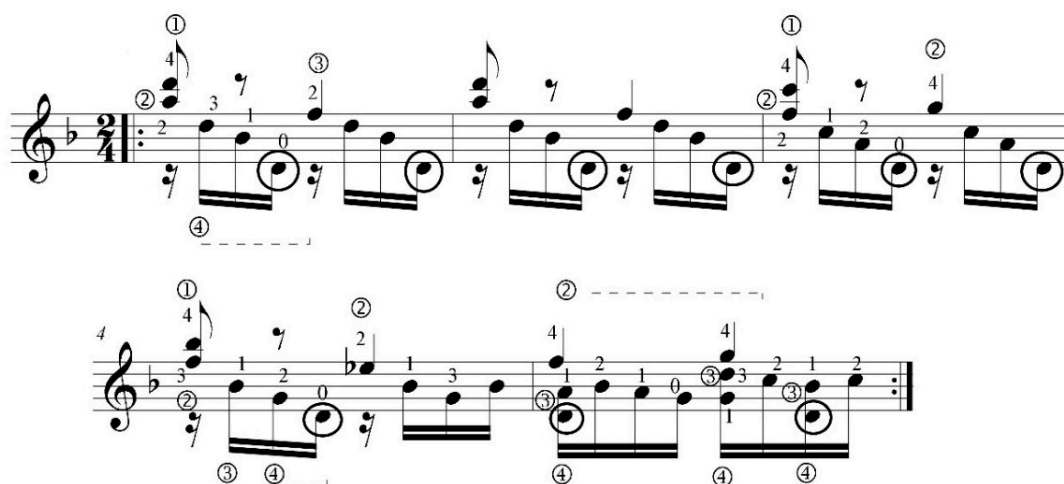
3.2 - Estudo para cavaquinho solo nº 2

Este estudo tem como objetivo trabalhar aspectos como a distensão e contração de mão esquerda (WOLFF, 2007)¹⁸, bem como a polifonia propriamente dita. Está escrito em compasso binário simples e estruturado em caráter modal na

¹⁸ WOLFF, Daniel. **Aberturas:** Dominando as Distensões e Contrações de Mão Esquerda. Revista Violão Pro, n.11, São Paulo, 2007. Disponível em: <http://www.danielwolff.com.br/arquivos/File/Aberturas.htm>. Acesso em: 27 fev. 2018.

forma a – b – c – a, ao longo de seus 36 compassos. A sessão “a” é iniciada em Ré frígio. Notemos a organização polifônica e complementar do arpejo a duas vozes, sendo a primeira voz a de hastes para cima em padrão de colcheias, e a segunda com hastes para baixo em semicolcheias, e nota pedal em Ré – denotando adensamento melódico. Estes dois planos se equilibram com o primeiro realizando uma espécie de golpe em bicordes que perduram na escuta, enquanto a segunda voz realiza um movimento descendente iniciando em pausa, em uma espécie de amortização dos ataques nos tempos fortes. É imprescindível aqui uma manutenção mínima do canto agudo (bicordes) para que os planos se sustentem e o efeito polifônico aconteça:

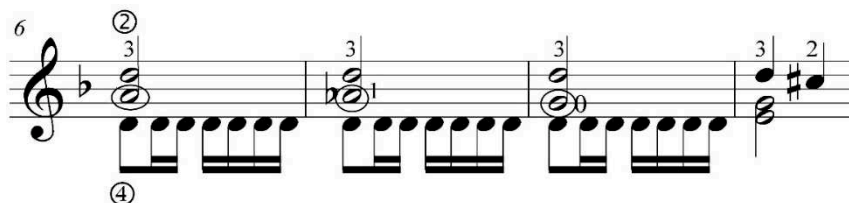
Figura 48 – Arpejo a duas vozes e nota pedal – *Estudo nº 2*.



Outro momento relevante polifonicamente é a ponte do compasso 6, que está estruturada em três vozes. A terceira voz, mais grave, apresenta-se estática e em ostinato enquanto as outras vozes, superior e intermediária, caminham por movimento oblíquo, passando pelos acordes Dm; Dm(b5); Dm(4). Nesse momento, a voz intermediária realiza um movimento cromático descendente, gerando tensão até chegar ao acorde com função de dominante no compasso 9¹⁹.

¹⁹ Analisando as notas do compasso 9, vemos que se trata de um Em7, mas, considerando a prática cavaquinística, podemos afirmar que se trata de A7 sem a fundamental, com a nota Ré como apogiatura.

Figura 49 – Três vozes – voz intermediária em movimento oblíquo.



No compasso 10 tem início a sessão “b” com um motivo rítmico-melódico bastante recorrente em que são empregados ataques em acordes, sempre no primeiro tempo e na parte fraca do segundo tempo em cada compasso. Tal trecho possui influências bachianas oriundas da *Fuga II em Dó menor*, do *Cravo bem temperado* (BWV 847). A tonalidade agora é Ré eólio. Vejamos como a melodia principal figura na voz intermediária, em bordaduras, nos compassos 10 a 13:

Figura 50 – Intercalação entre acordes e melodia.

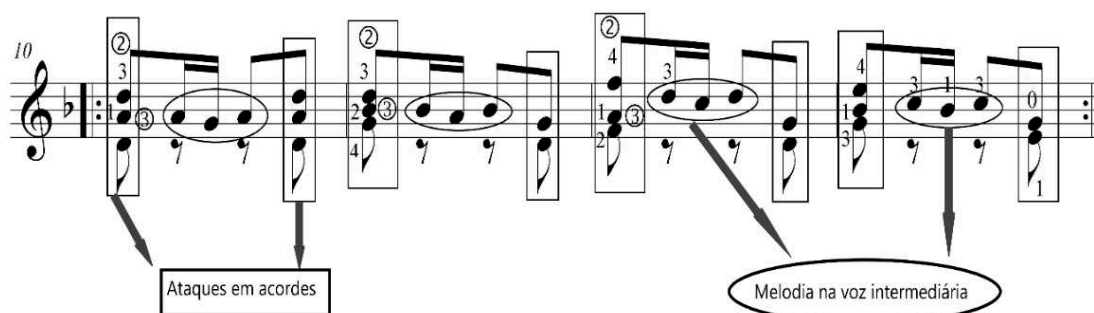
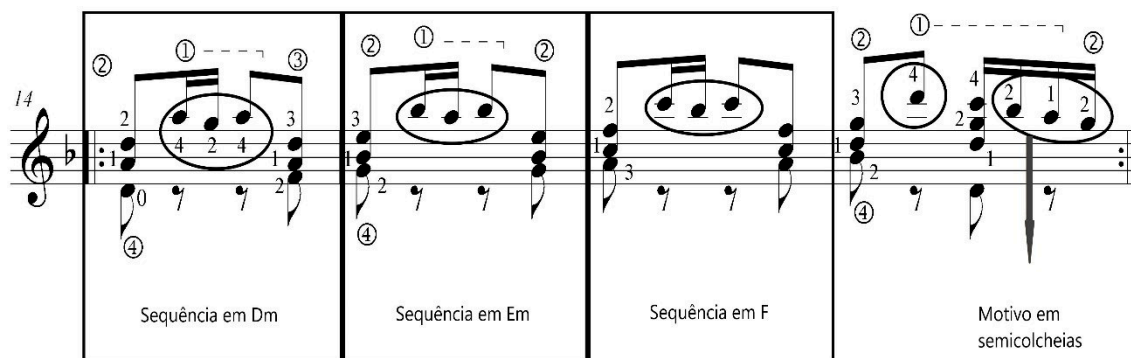


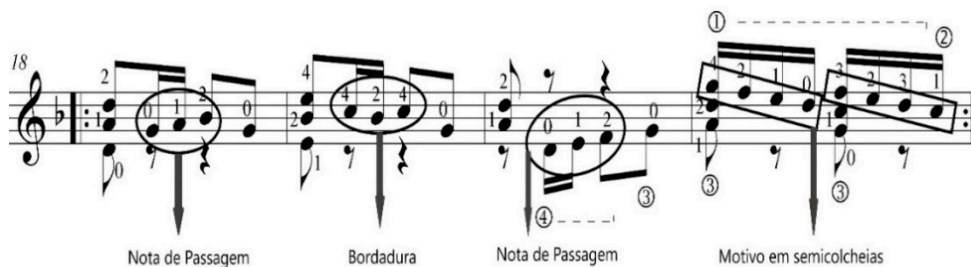
Figura 51 – *Fuga II em Dó menor* (BWV 847) – *Cravo bem temperado*, de J. S. Bach.



Na figura 52 podemos ver em destaque a melodia na voz superior entre os compassos 14 a 17. Neste momento é introduzida uma sequência rítmico-melódica (compassos 14 - 16), elaborada sobre os acordes de Ré menor, Mi menor e Fá maior. Já o compasso 17 prenuncia um novo motivo em semicolcheias descendentes, que será desenvolvido na sessão C:

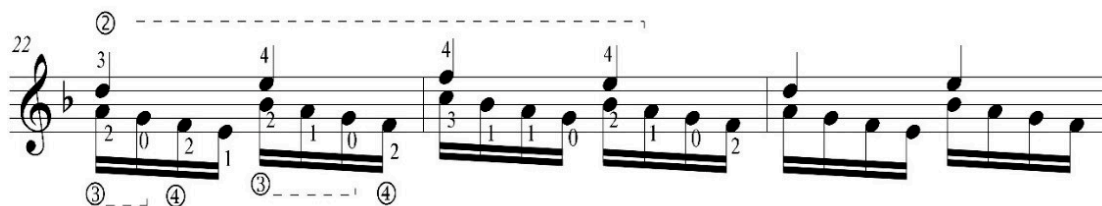
Figura 52 - Sequências harmônicas.

Nos compassos 18 a 21 temos um breve desdobramento do fraseado, que passa a apresentar também notas de passagens às bordaduras iniciadas no compasso 10. Mais uma vez o motivo a ser trabalhado na sessão C é apresentado aqui. Todas as frases dessa sessão possuem uma cadência suspensiva que somente são resolvidas com o início da sua repetição ou da frase seguinte, em uma espécie de elisão.

Figura 53 - Nota de passagem e bordadura.

A sessão “c” é apresentada no compasso 22. Ela começa com duas vozes, em um contraponto com a melodia principal na voz inferior, adensando em semicolcheias e, em sentido descendente, o motivo apresentado anteriormente na sessão “b”. A voz superior caminha em semínimas e em graus conjuntos, provocando, com sua insistência, certa ruptura com a ideia bachiana inicial.

Figura 54 - Melodia na voz inferior.



No compasso 26 temos um desdobramento do exposto no compasso 22. Nele, a textura se torna mais densa e dissonante devido às cordas soltas. Segue-se outra sequência rítmico-melódica ascendente montada sobre os acordes de Gm no compasso 26; A7/G no compasso 28; Gm/D no compasso 30 e Am (4) no compasso 32. Notemos o pedal Ré como elemento de tensão em todo o trecho:

Figura 55 - Sequência harmônica da sessão “c”.

Sequência harmônica em Gm

Sequência harmônica em A7

Sequência harmônica em Gm/D

Sequência harmônica em Am(4)

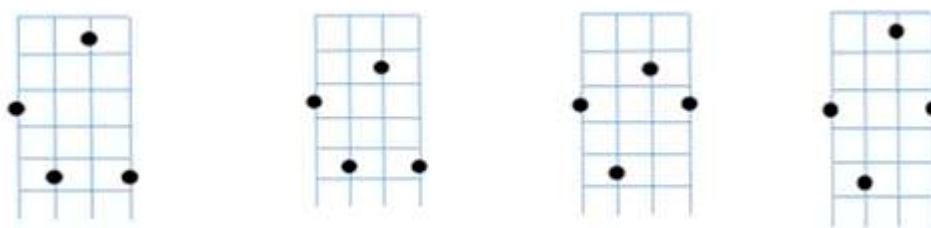
Após a sessão “c”, temos a reexposição da sessão “a” e a finalização em uma cadência plagal na *Coda*, após o salto do compasso 5 para o 36.

3.3 - Estudo para cavaquinho solo nº 3

Neste estudo, abordo a técnica de *sweep* e do *tremolo* com acompanhamento. A estrutura contém as partes – a – b – c e *Coda*, com 27 compassos, havendo predomínio do modo E eólio.

A parte “a” explora o *sweep* vertical, em que o executante deve montar o acorde previamente e aproveitar o movimento descendente ou ascendente da palheta para tocar várias cordas em sequência com um único movimento. Nesta sessão, conforme figura 56, usei quatro modelos de acordes ou *shapes*, a saber: C5(9), C5(b6,9), C5(b6) e C5. Tais modelos são reproduzidos na ordem descrita, mantendo os mesmos quatro *shapes* nos compassos seguintes. Eles saem da oitava posição e passam pela sexta, quarta e segunda, finalizando com a fundamental na corda solta, no compasso 6.

Figura 56 – Shape dos quatro acordes.



Já a figura 58 sintetiza a condução melódica dos acordes presentes na figura 57, evidenciando os encadeamentos. Observemos os movimentos oblíquos gerados entre a primeira e segunda vozes, enquanto a terceira e quarta se mantêm estáticas:

Figura 57 – Quatro padrões de acordes.

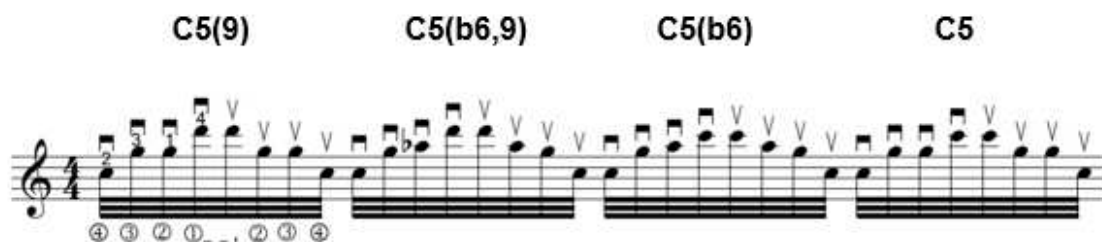


Figura 58 – Síntese da condução melódica.

C5(9) C5(b6,9) C5(b6) C5

No compasso 8, introduzo a técnica do *tremolo* acompanhado, onde a melodia figura na voz superior com hastes para cima, e o contracanto, na voz inferior, com hastes para baixo. Assim como ocorre com o violão, essa técnica produz o efeito de melodia contínua na voz superior. No violão, ela é em geral formada por grupos de três semicolcheias entremeados por baixos que compõem um contraponto. Conforme vimos no capítulo 2, essa configuração de técnica no cavaquinho com palheta é uma das possibilidades. A outra é a execução do agudo de modo incessante, inclusive junto ao toque do baixo. Na figura 59, o tremolo explorado é o equivalente ao do violão, o que já confere autonomia das vozes à maneira de dois instrumentos independentes:

Figura 59 – Parte “b” – *tremolo* com acompanhamento.

Na figura 60, temos um exemplo de arpejo acompanhado extraído do livro *Escola Moderna do Cavaquinho*, de Henrique Cazes. O autor nos relatou que este

exemplo foi inspirado no *Prelúdio em Ré Maior*, de Luperce Miranda (1904 – 1977) Segundo Cazes (2019c), Luperce afinava o bandolim mais alto, um tom acima, e por isso este prelúdio soava na tonalidade de Mi, a mesma utilizada por Cazes em seu *Estudo Nº 1*, conforme figura 60 a seguir. Notemos um padrão de uma nota na voz inferior seguido de duas na superior. Este procedimento, se realizado com andamento mais acelerado resulta no tremolo com acompanhamento observado na figura anterior (número 59, acima).

Figura 60 – Exercício de arpejo – Henrique Cazes.

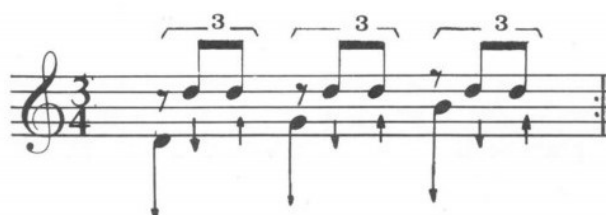


Figura 62 - Material motivico da parte “a”, reexposto na *Coda*.

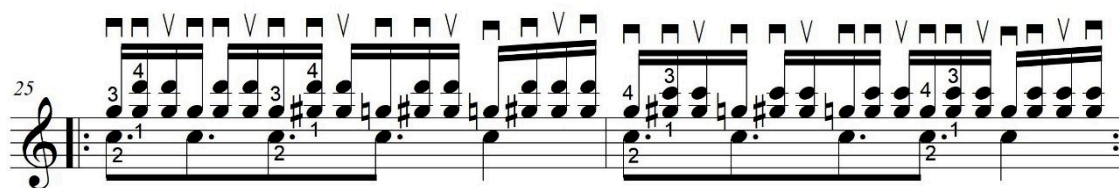
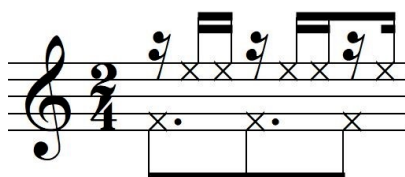
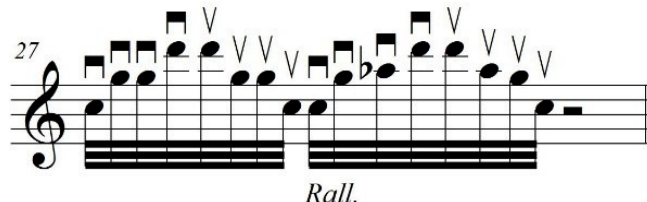


Figura 63 – Célula rítmica encontrada em *Saxofone por que choras?*.



A Coda encerra-se reexpondo um fragmento da parte “a”, concluindo-o em meio a um acorde suspensivo, C5(b6, 9):

Figura 64 – Fragmento da parte “a” reexposto na *Coda*.



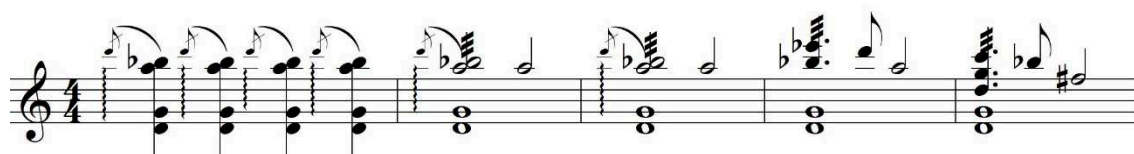
3.4 - Estudo para cavaquinho solo nº 4

Esta seção aborda apojeturas, acordes com tremolo no registro agudo e execução polifônica em geral. Está estruturado em Introdução, “a” e “a’” e conta com 29 compassos que oscilam entre os modos menor natural e harmônico.

A Introdução possui cinco compassos desenvolvidos sobre o modo menor harmônico. Tem início com um acorde de Gm9/D, em que a nota da ponta executa uma apojetura. Em seguida, do compasso dois ao cinco, ocorrem dois planos sonoros onde a voz superior executa uma apojetura seguida de *tremolo*, e a voz inferior se mantém estática sustentando a harmonia. O motivo apresentado nos compassos 4 e 5 será aproveitado em outros dois momentos, com transposição

intervalar, alterações rítmicas e texturais. A escolha da tonalidade de Sol menor favorece a execução idiomática no tocante ao uso das cordas soltas referentes à tônica (terceira corda solta) e quinta (primeira e quarta cordas soltas), além de intervalos de quartas e quintas justas cujas digitações são cômodas.

Figura 65 - Apojatura com *tremolo*.



A figura 66 demonstra como a maioria dos intervalos de quarta e quinta justas possuem digitações confortáveis, bastando pouco e às vezes nenhuma abertura dos dedos para executá-los. A maior abertura ocorre entre as cordas 1 e 2 em um intervalo de quinta justa, envolvendo cinco casas. Ainda assim, tal intervalo é de execução relativamente confortável devido ao tamanho diminuto da escala deste instrumento. Já a figura 67 demonstra os referidos intervalos inseridos em nosso *Estudo nº 4*.

Figura 66 – Disposição dos intervalos de 4ª e 5ª justas no braço do cavaquinho.

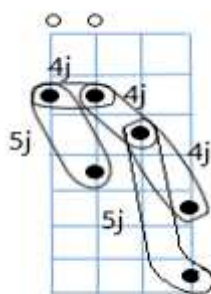
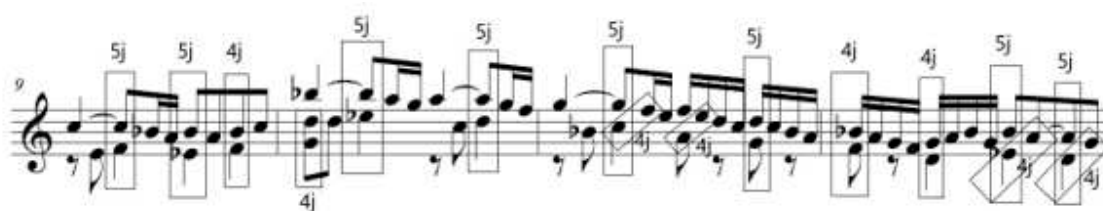


Figura 67 – intervalos de 4ª e 5ª justas.



A parte “a” é desenvolvida em dois planos sonoros, alternando a hierarquia melódica entre as duas vozes, ora com a inferior ora com a superior. Um exemplo disso é o que segue na figura 68, onde a melodia da voz inferior do compasso 6 é repetida com variações uma décima primeira justa acima na voz superior no compasso 7, enquanto as vozes secundárias mantêm a harmonia.

Figura 68 – frase repetida um décima primeira justa cima.



Em seguida temos a ocorrência de uma marcha harmônica realizada basicamente sobre a progressão II – V – I. Os acordes são Eb, A°, Dm e Gm, no compasso 8, C e F, no compasso 9, Bb, Eb, A°, Dm, no compasso 10, e por fim, Gm e C, no compasso 11, conforme figura 69. Esta marcha está estruturada em duas vozes que se complementam em uma trama de perguntas e respostas. A primeira, com hastes para cima, realiza a melodia principal e a segunda, com hastes para baixo, refere-se ao contracanto. Este trecho foi inspirado na estética bachiana, como podemos observar, a título de exemplo, nos compassos 20 e 21 do primeiro movimento do *Concerto de Brandemburgo nº 3*, de J. S. Bach – BWV 1048 (figura 70). Nesta obra, as violas, violoncelos e contrabaixo realizam contornos característicos com antecedentes e consequentes similares aos presentes no *Estudo nº 4*. Vejamos:

Figura 69 – Primeira marcha harmônica.

compasso 8 compasso 9 compasso 10 compasso 11

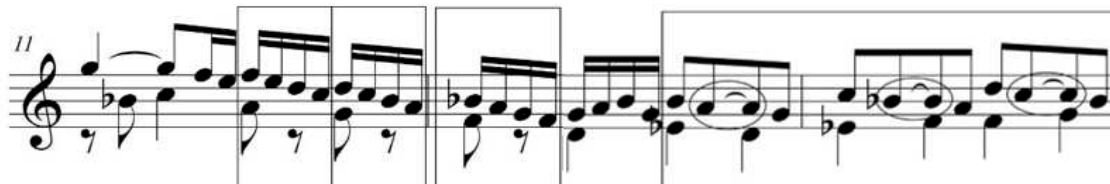
E_b A⁰ Dm Gm C F B_b6 E_b A⁰ Dm Gm C

Figura 70 – *Concerto de Brandemburgo n. 3* (BWV 1048), de J. S. Bach – perguntas e respostas.

No compasso 11, temos outra marcha harmônica estruturada sobre os acordes Dm, Gm e B_b, respectivamente. Este trecho possui a rítmica de quatro notas na voz superior contra uma na inferior. A segunda voz ataca na cabeça de cada grupo de semicolcheias descendentes, em corda paralela com relação à voz

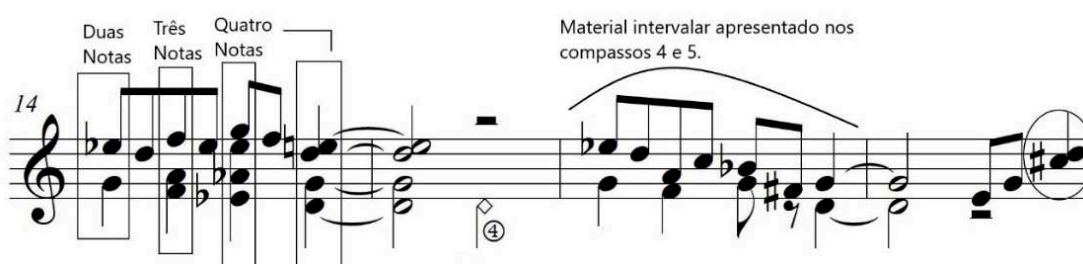
inferior. Dessa forma, é possível atacar simultaneamente ambas as notas com a mesma palhetada. Nos compassos 12 e 13, temos a ocorrência de síncope²⁰, com intuito de também promover uma maior liberdade melódica.

Figura 71 – Segunda marcha harmônica e síncope – compassos 11 e 13.



No compasso 14, temos uma rítmica de duas colcheias contra uma semínima e um adensamento que começa com ataque de duas notas simultaneamente no primeiro tempo, três no segundo e quatro no terceiro e quarto tempos. O compasso 16 aproveita o mesmo material intervalar já apresentado nos compassos 4 e 5, porém com alterações na configuração rítmica, na textura do acompanhamento, e uma oitava abaixo. A parte “a” é finalizada via intervalo de segunda menor (último tempo):

Figura 72 – adensamento de notas.



A parte “a’” tem início no compasso 18 e, apesar da semelhança com a parte “a”, é realizada uma quinta justa acima, sendo que a frase do compasso 19 é realizada uma quarta justa abaixo em relação à da parte “a”. Notemos que a polifonia é mantida sempre em dois planos sonoros. Outro ponto a ser reforçado é que em “a” ocorre uma inversão hierárquica da melodia, isto é, a voz que

²⁰ Segundo Med (1996, p. 143), síncope “é um som articulado sobre tempo fraco ou parte fraca do tempo e prolongado até o tempo forte ou parte forte de tempo”.

desempenhava um papel melódico assume um comportamento de contracanto e vice-versa.

Figura 73 – Parte “a” com inversão hierárquica.



A ideia da inversão hierárquica continua no compasso 20, no qual a voz com hastes para cima realiza o contracanto, e a voz inferior, a melodia principal. A progressão harmônica segue o ciclo das quintas sobre o campo harmônico de G dórico e a melodia mantém a trama de perguntas e respostas a cada dois tempos.

Figura 74 – Contracanto na voz superior.

Bb E° Am Dm G C

20

F Bb E° Am Dm Gm

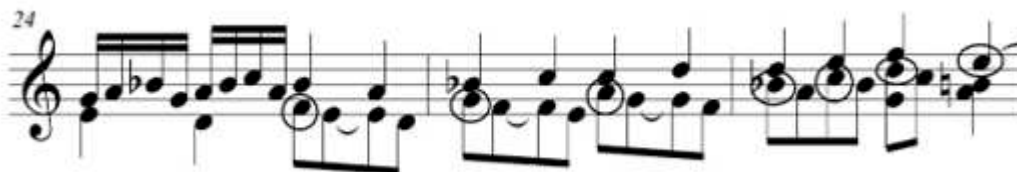
22

A frase do compasso 24 é muito parecida com a do compasso 12, seguindo a mesma ideia de síncope, porém estando uma quarta justa abaixo e com inversão hierárquica melódica. Isso significa que suas síncope agora são executadas na voz inferior. A forma de ataque das cordas paralelas também é mantida. Outro fator a ser ressaltado é a escala ascendente de Fá maior, formada pelas notas que recaem sobre os tempos fortes dos compassos 24, 25 e 26, como pode ser visto na figura 76.

Figura 75 – Síncopes na voz inferior.

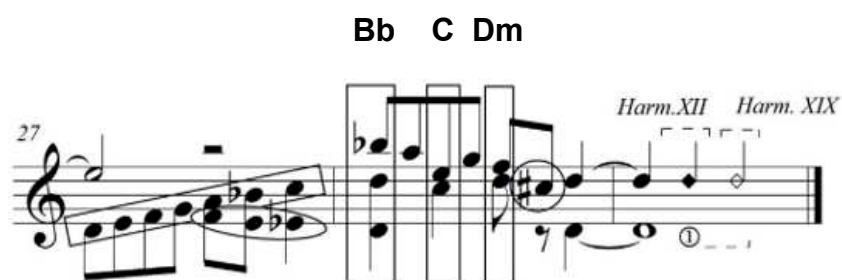


Figura 76 – Escala de Fá Maior nas notas dos tempos fortes.



O compasso 27 começa com uma escala ascendente de D eólio na voz inferior com movimento oblíquo a partir da quinta nota. O material motivico dos compassos 4 e 5 é reexposto no compasso 28 com transposição intervalar e alteração rítmica. A métrica de duas colcheias para uma semínima é mantida nos acordes Bb, C e Dm.

Figura 77 – Escala de Fá maior e reexposição do material intervalar da parte “a”



3.5 - Estudo para cavaquinho solo nº 5

Esta foi a única peça composta durante o período da dissertação e, talvez por isso, apresente soluções técnico-musicais bem como um funcionamento polifônico mais bem acertados de minha parte. Este estudo apresenta ainda alguns resquícios bachianos, porém, mesclados a elementos e procedimentos de vanguarda em se

tratando do repertório cavaquinístico, como será demonstrado. O intuito deste estudo é trabalhar questões técnico musicais, tais como apojeturas e *sweep* vertical e, também, experimentar sonoridades e técnicas novas em relação aos estudos anteriores, tais como traslados com acordes fixos e *pizzicato* reverso em contexto polifônico. A estrutura se apresenta constituída por *Introdução* e partes *a – b – c – d – e*, e conta com 48 compassos, na tonalidade de Ré menor.

A técnica utilizada na Introdução e na parte “d” do *Estudo para cavaquinho solo nº 5* provem de experimentações a partir do conceito de técnica estendida, aqui nomeada primariamente como *pizzicato* de mão esquerda. Esta terminologia está presente nos trabalhos de Flávio Apro, dentre eles o artigo que versa sobre a execução de passagens problemáticas em estudos de Francisco Mignone (2004, p. 87). Devido à sonoridade e à forma particular de execução presentes neste estudo aqui analisado, tal nomenclatura enquadra-se quase sem ajustes. Cabe destacar que, durante o levantamento via repertório do cavaquinho não encontrei o uso de tal *pizzicato* e, mesmo em se tratando do repertório violonístico, tal técnica é relativamente pouco explorada. Um desses momentos, já mencionado no Capítulo 2, é o do final do *Estudo nº 2* de Villa-Lobos, conforme podemos ver na figura 78. Para se referir a essa técnica, Villa-Lobos adotou o termo “harmônicos duplos”, o que a nosso ver, não condizia com o resultado sonoro obtido. Segundo Apro, *pizzicato* de mão esquerda “consiste em pressionar as cordas com o “4” (dedo mínimo da mão esquerda), enquanto os restantes tangem as notas”.

Figura 78 – Harmônicos duplos – *Estudo n. 2*, de Heitor Villa-Lobos.



No tocante à grafia da referida técnica, dado que nada proveniente do repertório violonístico me satisfizera, visualizei maior pertinência na opção oferecida pelo repertório do violino, precisamente o *Caprice n. 24* de Niccolò Paganini, em sua nona variação. Nesta peça, conforme figura 79, Paganini grafa o *pizzicato* de mão esquerda com um sinal de adição (+). Tanto na técnica empregada no violino quanto

no violão, o músico belisca a corda com os dedos da mão esquerda, aos moldes de um ligado descendente e sem a ação da mão direita. Existe, porém, uma diferença significativa entre esse padrão e o que ocorre no *Estudo para cavaquinho solo nº 5*. Enquanto no violino o *pizzicato* de mão esquerda ocorre na forma convencional de um ligado descendente, em meu estudo a execução desta técnica ocorre de forma não convencional, visto que o som é gerado atrás da nota pressionada, o que gera uma sonoridade destemperada. Devido a essa diferença significativa na execução, julguei tratar-se de uma variação desta técnica e, para maior clareza, decidi nomeá-la, neste estudo, como *pizzicato* reverso. Realizei também um pequeno ajuste na grafia, diferenciando-o do *pizzicato* de mão esquerda convencional, conforme figura 80.

Figura 79 – *Pizzicato* de mão esquerda – *Caprice n. 24*, de Niccolò Paganini.

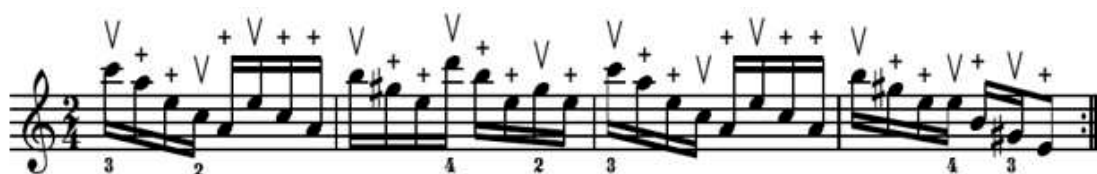


Figura 80 – *Pizzicato* de mão esquerda, e sugestão gráfica para *pizzicato* reverso, respectivamente.



Apresento a seguir, com maiores detalhes, o então nomeado *pizzicato* reverso, cuja ideia principal, diferentemente do *pizzicato* de mão esquerda, é a obtenção de dois sons em apenas uma única corda. Dessa forma, no compasso 1 do *Estudo para cavaquinho solo nº 5*, a nota Sol deve ser tocada na primeira corda com a palheta. Simultaneamente, nesta mesma corda, ainda com a nota Sol pressionada com o dedo 4, o músico deve efetuar uma espécie de ligado com o dedo 1 (geralmente), no espaço entre pestana e a nota sol pressionada. O resultado

será a obtenção de dois sons em uma única corda. Na figura 82 podemos visualizar a resultante do *pizzicato* reverso. Note que à medida que as notas reais avançam para a região aguda, o *pizzicato* reverso caminha em sentido contrário. Na figura 83, temos a representação gráfica do plano sonoro produzido pela ação do pizzicato reverso.

Figura 81 – Introdução do *Estudo para cavaquinho solo n. 5* – pizzicato reverso e planos sonoros.



Figura 82 - Relação nota real / pizzicato reverso.

Nota Real

Nota Gerada pelo Pizzicato Reverso

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Nota Real' and the bottom staff is labeled 'Nota Gerada pelo Pizzicato Reverso'. Both staves are in 4/4 time. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is marked with an '8va' (octave up) symbol. The notation shows a sequence of notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F#8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F#9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F#10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F#11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F#12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F#13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F#14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F#15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F#16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F#17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F#18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F#19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F#20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F#21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F#22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F#23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F#24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F#25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F#26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F#27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F#28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F#29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F#30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F#31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F#32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F#33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F#34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F#35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F#36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F#37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F#38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F#39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F#40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F#41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F#42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F#43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F#44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F#45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F#46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F#47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F#48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F#49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F#50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F#51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F#52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F#53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F#54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F#55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F#56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F#57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F#58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F#59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F#60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F#61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F#62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F#63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F#64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F#65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F#66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F#67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F#68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F#69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F#70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F#71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F#72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F#73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F#74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F#75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F#76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F#77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F#78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F#79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F#80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F#81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F#82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F#83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F#84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F#85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F#86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F#87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F#88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F#89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F#90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F#91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F#92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F#93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F#94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F#95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F#96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F#97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F#98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F#99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F#100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F#101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F#102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F#103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F#104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F#105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F#106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F#107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F#108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F#109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F#110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F#111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F#112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F#113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F#114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F#115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F#116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F#117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F#118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F#119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F#120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F#121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F#122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F#123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F#124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F#125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F#126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F#127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F#128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F#129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F#130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F#131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F#132, G132, A132, B132, C133, D133, E

Figura 83 – Representação gráfica do plano sonoro produzido pelo *pizzicato* reverso.



A parte “b”, por sua vez, trabalha em dois planos sonoros. No compasso 8, a segunda voz reproduz, por imitação uma oitava abaixo, aquilo que fora apresentado na primeira voz, trazendo igualmente um motivo com apojeturas que será desenvolvido na parte “c”. O compasso 9 também introduz outro motivo em semicolcheias, imediatamente desenvolvido no compasso 12.

Figura 84 - Parte “b” – apresentação dos motivos em apojeturas e semicolcheias.



O mesmo motivo em semicolcheias apresentado no compasso 9 é desenvolvido no compasso 12. Tal motivo foi inspirado em sequências tais como as encontradas na *Partita No. 6* em Mi menor (BWV 830), de J. S. Bach. O modelo inicial do compasso 12 é reproduzido no compasso seguinte, uma segunda maior acima e com ajustes intervalares. Esse mesmo procedimento é realizado nos compassos seguintes em direção ascendente.

Figura 85 – Motivo inspirado nas obras de J. S. Bach;



Figura 86 – *Partita n. 6* em Mi menor – BWV 630 – J. S. Bach.



No final da parte “a” utilizo o procedimento idiomático padrão tanto do violão quanto do cavaquinho, de deslocar um *shape* (acorde fixo) de mão esquerda pelo braço do instrumento, com ou sem cordas soltas entremeadas. Villa-Lobos adotava com frequência tal recurso idiomático, a exemplo do compasso 14 de seu *Estudo nº 4*, conforme figura 87. Adotei este recurso no final da parte “a”, seguido de uma sequência cromática de acordes diminutos intercalados pela corda solta Ré.

Figura 87 - *Estudo nº 4*, de Heitor Villa-Lobos: acordes fixos intercalados com cordas soltas.

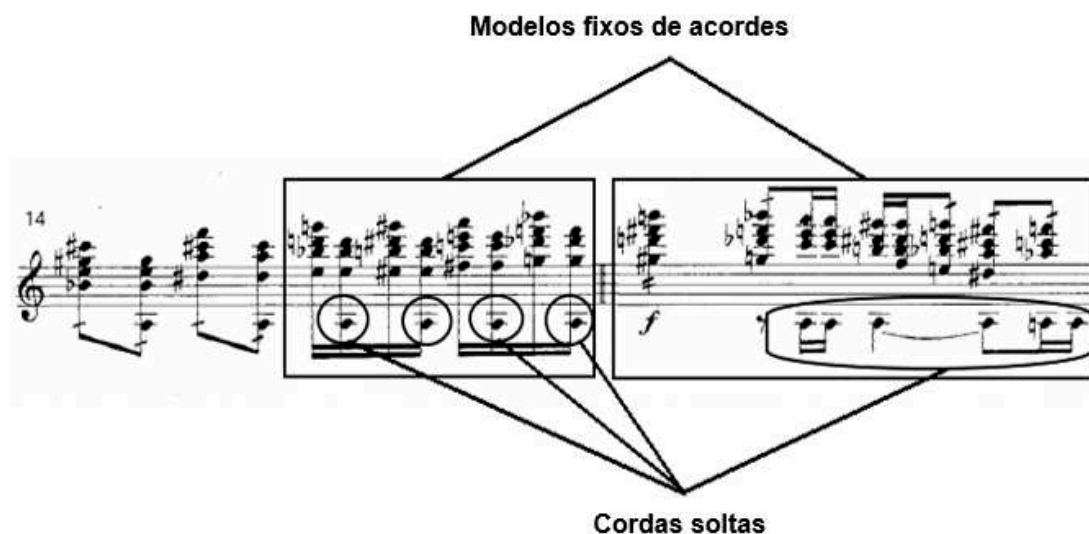
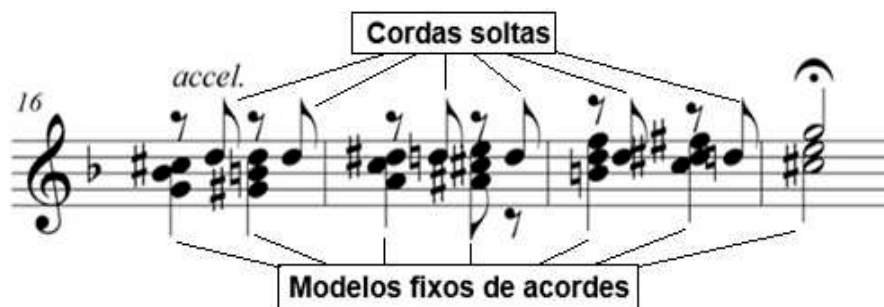
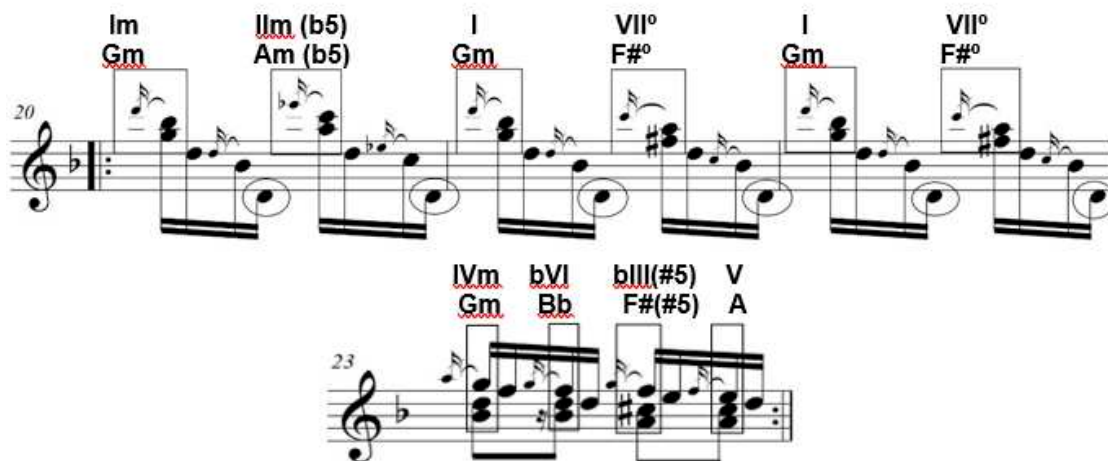


Figura 88 – Excerto de *Estudo para cavaquinho solo nº 5*: acordes fixos intercalados com cordas soltas.



Na sessão “b”, reapresento o motivo das apojeturas que fora apresentado em “a”. Aqui, este motivo ocorre por diminuição, tornando-se mais curto através do uso de figuras de menor duração. Outro recurso usado foi a reprodução do material motivico sobre o campo harmônico gerado pela escala de Sol menor harmônico, mantendo a nota pedal em Ré, na quarta corda solta, conforme figura 89. O compasso 23, último da sessão “b”, foi elaborado com intuito de preparar a chegada da próxima sessão em Ré menor.

Figura 89 – Parte “b” – Desenvolvimento motivico; (abaixo, compasso 23) – preparação para a parte “c”.



A parte “c” trabalha uma textura em arpejos a uma única voz. A diminuição no tocante ao número de vozes é compensada pelo progressivo adensamento rítmico. Enquanto a parte “a” apresenta-se concebida predominantemente em colcheias, e a “b” em semicolcheias, a parte “c” apresenta quintinas e sextinas. Todos os arpejos, independentemente do grau em que se encontrem, partem da nota Ré pedal na corda solta, sendo essa uma decisão mais idiomática do que harmônica, pois os traslados dos acordes são facilitados com o uso da corda Ré solta.

Figura 90 – Parte “c” – adensamento rítmico em quintinas.



Figura 91 – Final da parte “c” – quintinas e sextinas.

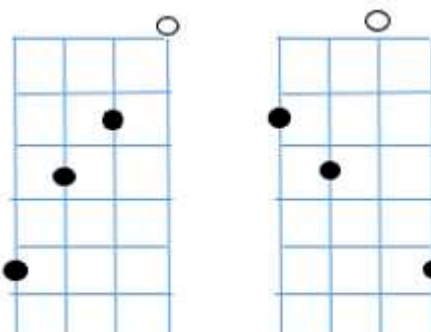


Continuando o progressivo adensamento rítmico, em “d” trago uma sessão elaborada em fusas. O trecho inteiro é constituído pela alternância entre dois *shapes* diminutos que caminham de modo cromático até a nota alvo “Lá”.

Figura 92 – Sessão “d” – Adensamento rítmico em fusas.

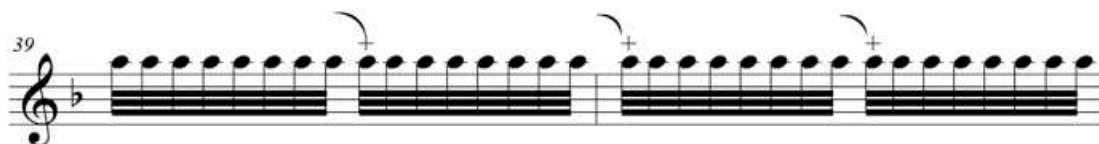


Figura 93 – Dois *shapes* em formato de acorde diminuto com corda solta.



A sessão “e” é elaborada com fusas repetidas e com cromatismo da nota Lá ao Ré, representando uma oposição à complexidade dos materiais anteriores em contexto polifônico. A tensão aqui é gerada pelas notas repetidas e pelo cromatismo ascendente. Embora pareça apenas uma linha melódica, o *pizzicato* reverso agrega sons destemperados em um segundo plano sonoro, conforme a figura 94, aludindo, portanto, a uma polifonia. A tensão é finalmente amenizada pela cadência picarda²¹.

Figura 94 – Dois planos sonoros em uma única corda.



²¹ Segundo Pereira (2011, p.74), a cadência picarda é um maneirismo harmônico surgido na Europa central no período pré-barroco, e consiste em alterar de menor para maior o modo do acorde de tônica que finaliza uma obra em tonalidade menor.

Figura 95 – Cadência picarda.

3.6 - Provérbio Chinês

A escala pentatônica chinesa é a equivalente à pentatônica maior no ocidente. Essa escala é constituída dos graus I, II, III, V, VI. Partindo da nota Dó como referência, temos Dó, Ré, Mi, Sol e Lá. Segundo Jiazi Shi (2016), as notas da escala pentatônica são chamadas de *Gong*, *Shang*, *Jiao*, *Zhi* e *Yu*.

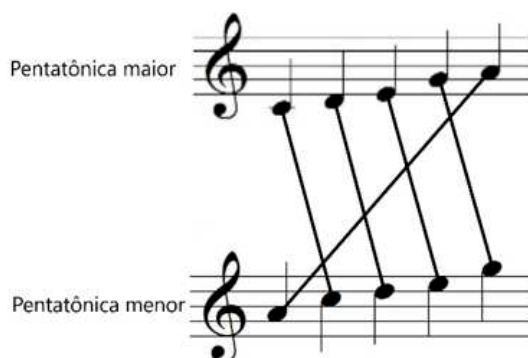
Figura 96 – Escala pentatônica.

Segundo Shi (2016), o IV e VII graus são pouco utilizados na música chinesa, mas a escala pentatônica permite o acréscimo desses dois graus, chamados de *Pian yin*. Ao adicionar esses dois graus à pentatônica, as escalas resultantes passam a encontrar equivalentes na cultura ocidental, sendo a escala *Qing Yue* referente ao nosso Jônio, *Ya Yue* ao Lídio, e *Yan Yue* ao Mixolídio.

Figura 97 - Escalas chinesas equivalentes aos modos ocidentais.

A escala pentatônica menor, por sua vez, é gerada a partir do VI grau da pentatônica maior – são relativas, portanto, considerando nosso sistema tonal. Outra forma de entender a pentatônica menor é a de visualiza-la como uma escala menor natural sem o II e VI graus.

Figura 98 - Relação entre pentatônicas maior e menor.



Para evocar a sonoridade oriental, empreguei a escala pentatônica na elaboração do *Provérbio Chinês* sobre a escala de Sol menor com acréscimo do II grau com ocorrência esporádica. A escolha dessa tonalidade de Sol menor propiciou três cordas soltas referentes respectivamente à tônica (G - segunda corda) e ao quinto grau (D - primeira e quarta cordas). Desse modo, o idiomatismo implícito é grande, pois tais cordas soltas permitem maior conforto nas mudanças de posições e, ao mesmo tempo, o reforço dos harmônicos.

Figura 99 - Escala pentatônica menor com acréscimo do II grau.



Provérbio Chinês é a primeira peça da obra *Histórias do Mundo*, e em seus 35 compassos apresenta-se constituída das partes a – b – b' – c – d – a' – a'' – b'' – c' –

Coda. Esta obra foi inspirada principalmente nas audições do instrumento chinês de nome *Ruan* (WORLD MUSICAL INSTRUMENTS, 2020) (figura 100).

Escolhi este instrumento principalmente pela similaridade com o cavaquinho e sua execução por meio do mesmo número de cordas e uso de palheta. Este instrumento de forma circular é muito popular em toda a China, sendo uma variante de braços mais curtos do *Yuequin* e do *Qin pipa*. Devido ao seu formato é conhecido como *guitar moon*. É tocado principalmente com o uso de palheta e sua afinação é G2, D3, G3, D4, do grave para o agudo.

Figura 100 – *Ruan* – instrumento musical chinês.



Dentre inúmeras audições de música folclórica chinesa realizadas, uma das principais referências musicais para essa composição foi a música tradicional chinesa *Dança Yi* (*Yao Zu Wu Qu* – “Dança do povo Yao”) de Wang Hui-Ran (1936), elaborada sobre a escala pentatônica com *Pian Yin* e uso recorrente de cordas soltas nos baixos. Esta inicia-se em caráter contemplativo na Introdução, mas ganha densidade gradativamente, como também ocorre com nosso *Provérbio Chinês*. Na figura 101, temos a tablatura de *Yi Dance*²² e, na figura 102, a mesma música em arranjo para violão.

²² Tablatura completa em anexo.

Figura 101 - Tablatura da música *Yao Zu Wu Qu* (Yi Dance) – Wang Hui-Ran.



Figura 102 - Arranjo para violão solo de *Dança Yi*.

彝族舞曲
杨雪霏
王慧然 曲

Music by 杨雪霏

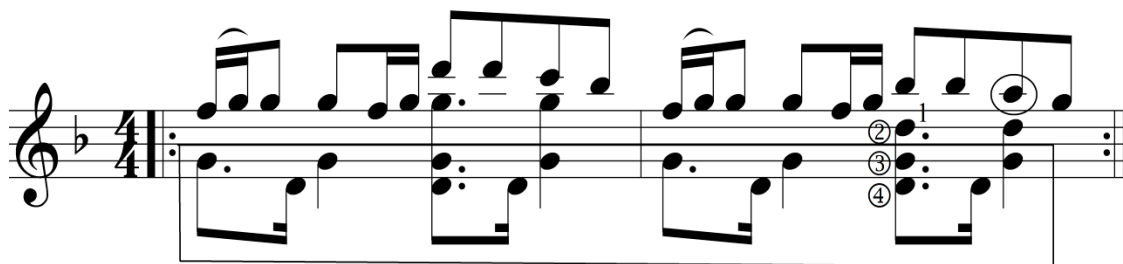
Moderate ♩ = 60
[一] 自由地 慢起渐快

♩ = 80 ♩ = 100 ♩ = 120

The image shows a musical notation for a solo guitar arrangement of 'Dança Yi' (彝族舞曲). The score is in 2/4 time and includes tempo markings like 'Moderate' (♩ = 60) and 'Allegretto' (♩ = 80, 100, 120). The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'mp' (mezzo-piano). The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes indicated by numbers 0-6.

A parte “a” de *Provérbio Chinês* é estruturada em dois planos sonoros sendo a voz inferior constituída de um ostinato com as notas Sol, Ré, Sol nas cordas 3 e 4 soltas, e a voz superior elaborada sobre a escala pentatônica de G menor, com acréscimo da nota lá.

Figura 103 - Parte “a” com escala pentatônica de G menor e *ostinato*.

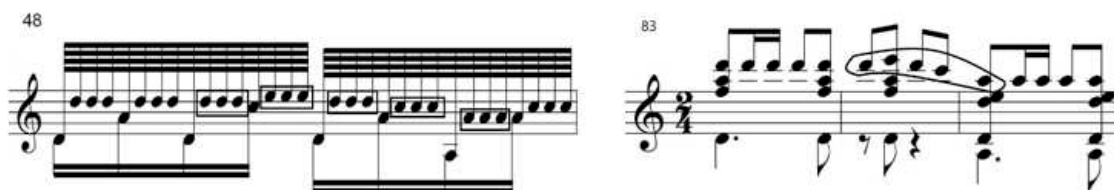


A parte “b” inicia-se no compasso 4 em uma única voz, ganhando, no compasso 6, um contracanto na voz inferior. O motivo inicial é constituído de 2ª maior ascendente, 2ª maior descendente, 2ª maior descendente e 3ª menor descendente, padrão este encontrado em diversas músicas tradicionais chinesas, doravante aqui nomeado motivo chinês. O mesmo padrão intervalar pode ser encontrado nos compassos 48 e 83 de *Dança Yi*, conforme figura 105.

Figura 104 – Parte “b” – dois planos sonoros e motivo chinês.



Figura 105 - Excertos do arranjo para violão solo da música *Dança Yi*, compassos 48 e 83 – motivo chinês.



A sessão “ b’ ” apresenta o incremento gradual de intensidade anteriormente citado, com o dobramento da primeira voz uma oitava acima e acréscimo de bicordes na voz inferior.

Figura 106 - Incremento gradual de intensidade e bicordes na voz inferior.



A parte “c” mantém o crescimento de intensidade rítmica em relação à frase anterior em duas semicolcheias e uma colcheia. Esta sessão é elaborada em semicolcheias e *tremolo* simples no último tempo de cada compasso. O mesmo motivo chinês apresentado em “b” e “b” é recorrente também aqui. No terceiro tempo do compasso 10 temos um novo motivo constituído de terças menores repetidas. Este motivo foi encontrado em canções chinesas como *Little Duckie*, canção folclórica infantil, e *Purple Bamboo Flute*, canção infantil da província de *Shandong*²³.

Figura 107 – Parte “c” – motivo chinês na voz superior e motivo de terças menores repetidas.

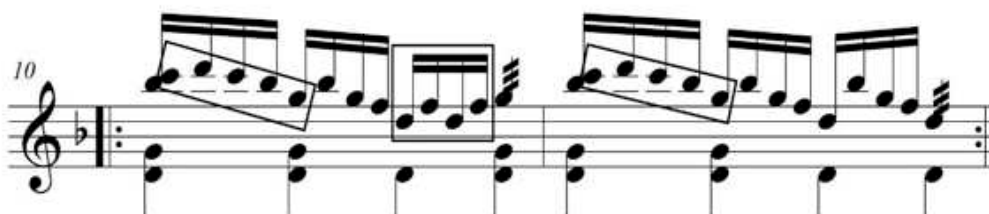
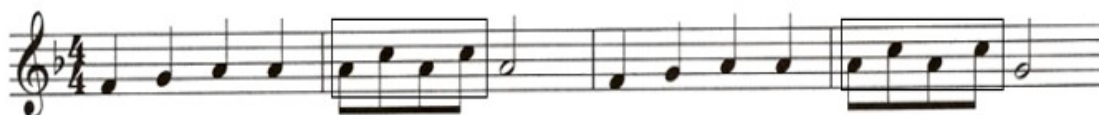


Figura 108 - Terças repetidas – *Little Duckie*.



²³ Ambas encontradas na tese de Nicole Marie Charles (2010), disponível em: https://etd.ohiolink.edu/etd.send_file?accession=osu1275340340&disposition=inline.

Figura 109 – Terças repetidas: *Purple bamboo flute*.



Na parte “d”, compasso 12, o motivo chinês é apresentado na voz superior, em tremolo simples e por movimento retrógrado, isto é, de trás para frente. No quarto tempo do compasso 13, temos a ocorrência de um novo motivo, na voz inferior, constituído em terça menor ascendente, sexta menor descendente e terça menor ascendente. Tal motivo também pode ser encontrado na canção folclórica chinesa *Purple Bamboo Flute*.

Figura 110 – Motivo chinês em sua forma original e em sentido retrógrado.

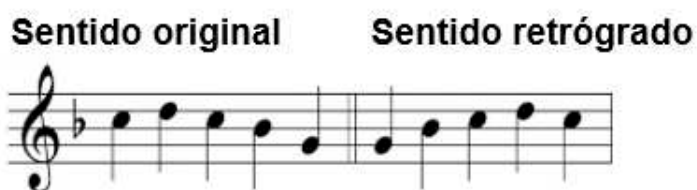


Figura 111 - Parte “d” – Motivo chinês por movimento retrógrado.



Figura 112 – *Purple bamboo flute*: novo motivo constituído em terça menor ascendente, sexta menor descendente e terça menor ascendente.



No compasso 15, temos uma ponte baseada na prática de iteração, isto é, variação motívica por notas repetidas. Segundo Ligon (2001, p. 318), esse recurso “torna um ritmo simples mais atrativo através da repetição de notas”. Neste caso, são intervalos repetidos, geralmente terças menores.

Figura 113 – Ponte em iteração de terças menores.



O material apresentado em “a” é repetido em “a” com maior tensão devido às notas repetidas e aumento de andamento. Temos agora duas vozes trabalhadas em homofonia e, em vários momentos, em uníssono (figura 114). Em “a”, este mesmo material é repetido uma oitava acima com acréscimo de uma terceira e quarta vozes, sendo estas em cordas soltas, em um crescimento sempre contínuo de tensão (figura 115).

Figura 114 – Sessão “a”.



Figura 115 – Continuação da sessão “a”.



No compasso 24 temos a sessão “b”, na qual o material de “b” é reexposto uma oitava acima, com predominância de quatro vozes em homofonia e com notas repetidas. Os momentos de maior tensão ocorrem em “a” e “b’”, porém ainda não significam o clímax da peça.

Figura 116 – Sessão “b”.



No compasso 33, temos a *Coda* com variações intervalares e fragmentação. Na primeira variação do motivo, ao invés de segunda maior, temos terça menor ascendente, terça menor descendente e segunda maior, apresentando-se, portanto, como uma variação intervalar e fragmentada, visto que o motivo original possui cinco notas e este, apenas quatro. No segundo, terceiro e quarto tempos o motivo é apresentado de forma apenas fragmentada, sem variação intervalar. No compasso 34, temos uma variação por adição ou interpolação, isto é, mais notas são adicionadas ao motivo que começa sendo apresentado em sua forma retrógrada e finaliza na forma original, sendo as notas Dó, Ré, Dó aproveitadas como elisão – ou seja, elas pertencem tanto ao final do motivo retrógrado quanto ao início do motivo original. Por fim, um fragmento da sessão “a” é reexposto dando fim à peça. Há uma diminuição de energia na *Coda* devido ao raleamento das vozes e da diminuição de movimento das mesmas, porém essa perda é compensada com o Clímax no antepenúltimo compasso ao atingir a nota Fá 5.

Figura 117 – Clímax e variações do motivo chinês.



3.7 - Conto Persa

Como o próprio nome sugere, o *Conto Persa* foi baseado na cultura musical do Oriente médio. Os momentos que antecederam o ato de compor foram marcados por inúmeras audições de músicas oriundas dessa região. Não houve pesquisa no campo teórico, apenas auditivo. Inicialmente a peça foi intitulada *Conto Árabe*, contudo, em 2019, amigos iranianos convidados a gravar uma versão desta obra questionaram o nome “árabe” tendo em vista sua nacionalidade iraniana. Após algumas reflexões, alterei o título para o atual. Posteriormente constatei algumas influências iranianas também na peça em questão, conforme exporemos.

A música persa é baseada no *Radif* que, segundo Marie Irene Heinrich (2007, p. 3) “é o repertório central da música clássica iraniana” e, de acordo com a autora, consiste em uma enorme coleção de modelos melódicos transmitidos oralmente do professor para o aluno, denominadas *gushe*, utilizada nas composições e improvisações.

Dastgāh é um sistema musical iraniano baseado em tetracordes chamados *dāng* e se encontra no Radif. Cada *Dastgāh* origina uma série de *gushe*. Heinrich afirma que ao todo são doze *Dastgāh*, sendo sete modos e cinco sub-modos chamados *āvāzes*. Hormoz Farhat (1990, p. 19) complementa o pensamento de Heinrich e afirma que, na verdade, existem 12 agrupamentos de modos que, com suas variantes, totalizam cerca de sessenta. Isto acontece porque existem variantes para cada *dastgāh*, dependendo da nota de início. *Dastgāh-e Šur*; *Dastgāh-e Abuatā*; *Dastgāh-e Dašti*; *Dastgāh-e Bayāt-eTork*; *Dastgāh-e Afšari*; *Dastgāh-e Segāh*; *Dastgāh-e Čahārgāh*; *Dastgāh-e Homdyun*; *Dastgāh-e Bayāt-e Esfahān*; *Dastgāh-e Navā*; *Dastgāh-e Māhur*; *Dastgāh-e Rāst (Rāst-Panjgāh)*.

A música oriental, de modo geral é marcada por microtons, intervalos menores que um semitom. Além dos acidentes musicais já conhecidos na música ocidental, como o bemol “*b*” e o sustenido “*#*”, a música persa possui ainda outros dois, o *koron* “*p*” que altera a nota em aproximadamente um quarto de tom abaixo (50 cents) e o *sori* “*>*”, que altera a nota um quarto de tom acima (50 cents). Quando tais acidentes ocorrem temos Dóp = Dó-koron; Dó>| = Dó-sori.

Conto Persa foi composto baseado em uma escala aproximada à *Dastgāh-e Čahārgāh* ou *Chahahgah* (Dó, Rép, Mi, Fá, Sol, Láp, Si, Dó) porém, sem os

microtons. A escala que mais se aproxima ao *Chahahgah*, no mundo ocidental, é a escala cigana maior: Dó, Réb, Mi, Fá, Sol, Láb, Si, Dó. Comparando as figuras 118 e 119, podemos constatar tal semelhança.

Figura 118 - Escala cigana maior.



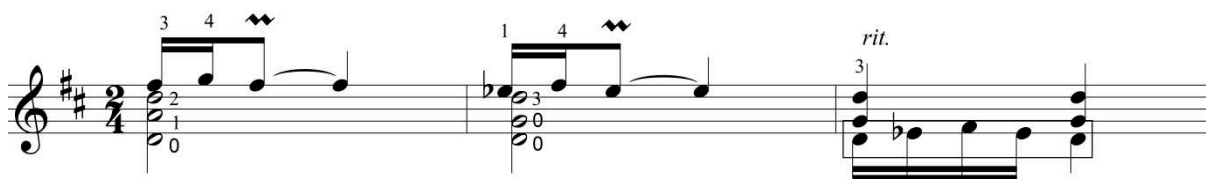
Figura 119 – *Chahahgah*.



O *Conto Persa* está estruturado em partes a – b – c – d – b e *Coda*, com 71 compassos sobre a escala cigana maior. As técnicas abordadas são: *tremolo* simples, *tremolo* com acompanhamento, nota pedal, *sweep* vertical e horizontal. A textura é trabalhada de modo a alternar momentos em uníssono, polifônicos e homofônicos, buscando equilíbrio entre ocidente e oriente visto que a música oriental possui uma tradição mais melódica, enquanto a ocidental, mais harmônica e polifônica. Em pesquisa acústica via gravações com instrumentos de corda iranianos, tais como o *Tar* e o *Setar*, percebeu-se o uso recorrente de um baixo pedal e um caráter improvisatório, elementos estes perceptíveis em *Conto Persa*.

A escala cigana maior em Ré, tonalidade de *Conto Persa*, possui o primeiro tetracorde Ré, Mib, Fá#, Sol e o segundo Lá, Sib, Dó#, Ré. Ambos possuem como principal característica o intervalo de um tom e meio ou segunda aumentada do segundo para o terceiro grau, precedidos e finalizados por segundas menores. É um intervalo marcante empregado com intenção de denotar o Oriente médio. A sessão “a” de *Conto Persa* começa com uma textura de melodia acompanhada nos compassos 1 e 2. Já no terceiro, é apresentado um fragmento que enfatiza o intervalo de um tom e meio.

Figura 120 – Excerto de *Conto Persa* – motivo melódico.



Compositores ocidentais, ao compor com inspiração do Oriente médio, tendem a ressaltar esses intervallos de um tom e meio, como é o caso do estadunidense Alan Menken (1946). Sua trilha sonora *Arabian Nights*, do filme *Aladdin* (1992), explora a mesma escala cigana maior para fazer alusão ao Oriente médio, apresentando o primeiro tetracorde com o intervalo de segunda aumentada logo nos primeiros compassos. O compositor canadense Guy Bergeron (1964), em sua peça *Persian Melody #1* (figura 122), faz alusão à Pérsia, utilizando esse mesmo motivo como elemento estruturante da obra. No compasso 5 de *Conto Persa* podemos observar este primeiro tetracorde da escala cigana maior, que nesta peça é tratado como motivo estruturante. Ele é apresentado em sua forma íntegra, sendo enfatizada sua segunda aumentada nos compassos seguintes. A sessão “a” entre os compassos 5 e 14 é predominantemente uníssona e de caráter improvisatório.

Figura 121 – *Arabian Nights* (trilha sonora do filme “Alladin”) – Alan Menken.



Figura 122 – Excerto de *Persian Melody #1* – Guy Bergeron.

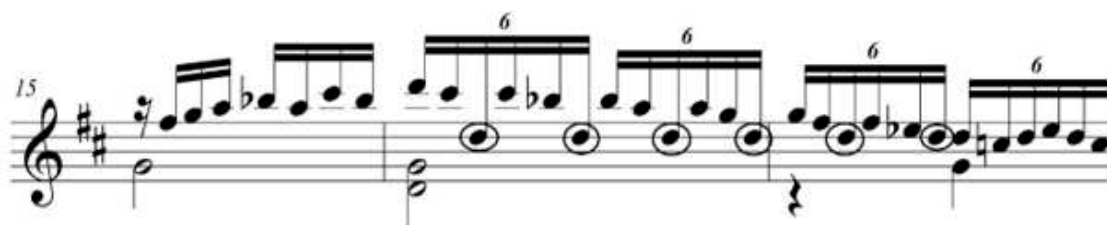


Figura 123 – *Conto Persa* – Primeiro tetracorde de forma integral.



No compasso 15, temos o estabelecimento de um segundo plano. A segunda voz reforça a harmonia, enquanto a primeira, com maior destaque, executa a melodia. Nos compassos 16 e 17, a voz superior intercala a nota pedal em Ré com fragmentos que erigem uma escala descendente.

Figura 124 – *Conto Persa* – nota pedal.



A sessão “b” inicia-se no compasso 20, trazendo a técnica de *tremolo* com acompanhamento. Apresentam-se dois planos sonoros em que a voz superior se mantém estática sobre a nota Ré, enquanto a inferior conduz a melodia, embasada sobre o primeiro tetracorde. Notemos este tetracorde apresentado em sentido retrógrado e direto, tendo a nota Ré como elisão:

Figura 125 – *Conto Persa* – sessão “b”.



Do compasso 24 ao 26, a técnica de *sweep* horizontal aproveita o sentido descendente ou ascendente da palheta para atacar outras notas, conforme a figura 126. Neste trecho ocorre uma alteração da nota Dó# para Dó natural configurando a escala mourisca (Ré, Mib, Fá#, Sol, Lá, Sib, Dó, Ré). Tal alteração não ocorreu com um propósito genuíno de promover alguma modulação ou de usar uma determinada escala, mas sim, por propósito idiomático. Ao se alterar a nota de Dó# para Dó natural, o cavaquinista passa a fazer apenas uma pestana na casa 1 com o dedo 1, facilitando a execução do *sweep*. Do contrário, isto é, com Dó#, a digitação e execução do trecho em questão resultariam um pouco mais desconfortáveis. Na figura 127, podemos visualizar o diagrama do braço do cavaquinho com a digitação usando Dó# e, em seguida, Dó natural, fato representativo em nosso processo de composição:

Figura 126 – Sweep horizontal.

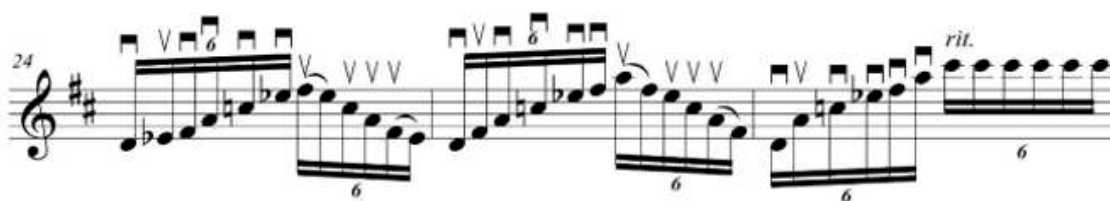


Figura 127 – Alteração da digitação de Dó# para Dó natural visando facilitar a execução do *sweep*.



A mesma frase do compasso 20 é repetida no compasso 31, porém desta vez, o trecho é executado em oitavas. Todas as notas da primeira voz ficam dispostas na primeira corda, enquanto as da segunda voz são executadas na quarta, sempre na mesma casa para ambas as cordas, facilitando a execução (com a primeira e quarta cordas na mesma afinação, as oitavas se encontram nas mesmas casas). A ideia de usar essa frase em oitavas surgiu da facilidade de execução no

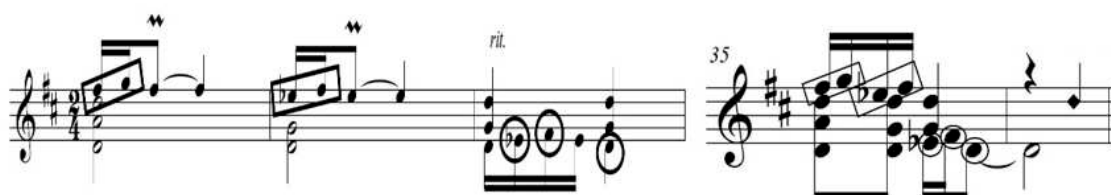
tocante à digitação, constituindo-se mais uma vez aqui, portanto, uma abordagem idiomática no processo criativo:

Figura 128 – Excerto de *Conto Persa* – Trecho em oitavas.



Finalizando a sessão “b” temos, no compasso 35, uma manipulação motívica por diminuição do material presente nos compassos 1 e 2. Esta manipulação sintetiza ambos os compassos iniciais em apenas quatro semicolcheias:

Figura 129 – Modificação por diminuição.



A sessão “c” aborda a técnica do *sweep* vertical (ênfase harmônica) onde os acordes são previamente montados e a palheta segue a direção indicada na partitura. A primeira nota de cada grupo de fusas remete ao primeiro tetracorde, executado em movimento direto e retrógrado, tendo a nota Sol como elisão:

Figura 130 – Sessão “c” – *Sweep* vertical.



A parte “d” tem início no compasso 48. Aqui ocorre um adensamento em dois aspectos. O primeiro é referente ao acréscimo de vozes, passando a quatro, sendo a primeira e a segunda, predominantemente, em uníssono, enquanto a terceira e quarta caminham em paralelismo, com momentos de movimentos oblíquos. O segundo aspecto de adensamento é relativo ao volume sonoro. Este trecho naturalmente soa com mais intensidade devido ao número de cordas envolvidas e também à maneira como elas são tocadas. Para tocarmos as quatro cordas de uma vez faz-se necessário um movimento um pouco mais amplo e com maior energia, o que naturalmente fará ressoar com mais intensidade. O motivo oriundo do primeiro tetracorde aparece no compasso 51, na primeira voz.

No compasso 57 do trecho apresentado na figura 132, ocorrem oitavas duplas. A primeira voz dobra a oitava com a segunda e a terceira voz dobra com a quarta. A somatória dos harmônicos gerados pelas oitavas possibilita um volume sonoro ainda maior. A configuração dessas oitavas é, de certa forma, de fácil realização pois a apresentação da mão esquerda é mantida no braço do instrumento. Portanto, este é mais um recurso realizado por via da abordagem idiomática, que busca efeitos inusitados aliados a execuções cômodas.

Após a sessão “d”, voltamos à sessão “b” integralmente. Aqui, temos o material de *sweep* horizontal, que é aproveitado também na coda, porém com modificação de direcionamento. Em “b” tal *sweep* ocorre do grave para o agudo, voltando para o grave. Já na Coda os *sweeps* ocorrem inversamente, do agudo para o grave e voltando para o agudo, finalizando em uma cadência perfeita.

Figura 131 – Excerto de *Conto Persa* – sessão “d”.



Figura 132 – Excerto de *Conto Persa* – compasso 57.

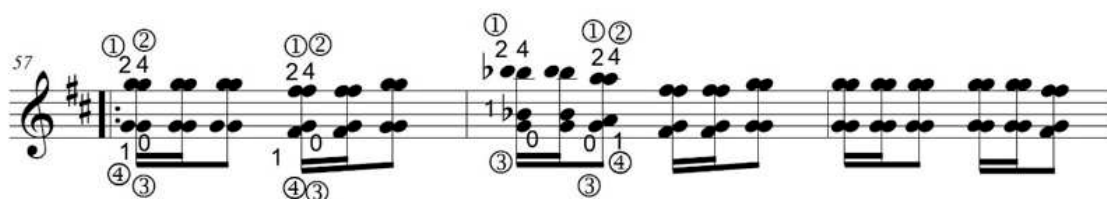


Figura 133 – Coda.

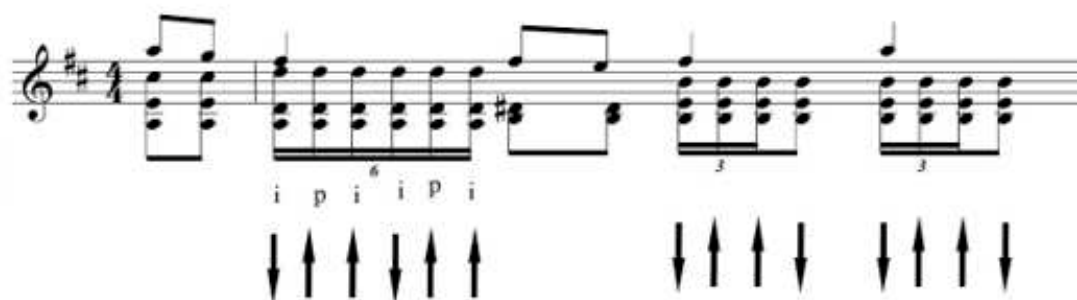


3.8 - Carta Portuguesa

O cavaquinho, como já foi dito no Capítulo 1, é de origem portuguesa; portanto, quando decidi compor a obra *Histórias do Mundo*, eu já tinha em mente escrever algo em caráter português, prestando homenagem à pátria de origem desse instrumento. Assim como as demais músicas dessa obra, antes do ato de compor, realizei diversas audições de músicas dessa região, porém já estavam em meu subconsciente, desde a infância, algumas músicas portuguesas, dentre elas as do cantor Roberto Leal (1951 - 2019). Para compor a *Carta Portuguesa*, uma das principais referências que tive foi a chula *Bate o pé*, do referido cantor.

A chula é uma dança de harmonia simples, desenvolvida geralmente em compasso binário, mas também ocorrem em compasso quaternário. Segundo Tomaz Ribas (1982, p. 91), a chula, ou xula, “é uma dança popular portuguesa muito antiga” e possui partes cantadas e partes instrumentais. Existem variações de chula de acordo com a região, como, por exemplo: *chula rabela*; *chula de pias*; *chula dos plames*; *chula duriense*, entre outras. São encontradas ainda outras canções que, por vezes, não carregam o termo designativo, mas que, segundo Ribas, são de fato chulas, a exemplo de *Vira da Régua* e *a Farrapeira*. As chulas da região do Minho

Figura 135 – Excerto de *Alecrim* com a grafia dos rasqueados.



A *Carta Portuguesa* está estruturada nas partes a – b – c – b – c – d – b – c, em 52 compassos e na tonalidade de Ré maior. O idiomatismo, enquanto gênero musical, segundo Ismael Lima do Nascimento (2013), está assegurado no momento em que a célula rítmica característica do gênero chula, qual seja uma semínima e duas semicolcheias, é adotada nesta peça com a clara conotação de identificá-la enquanto chula. Esta célula rítmica pode ser observada no excerto da canção *Bate o Pé*, de Roberto Leal, conforme a figura 136 (na mão esquerda do piano), e na *Chula do Douro*, do compositor Eurico Thomaz de Lima (1908 – 1989), da qual um trecho é apresentado na figura 137. Esta mesma célula foi usada como elemento estruturante em *Carta Portuguesa* (figura 138), porém em ordem inversa em seus quatro primeiros compassos, com duas colcheias e uma semínima e, no compasso cinco, com modificações devido a inserção gráfica dos rasqueados. No tocante à polifonia, temos uma melodia acompanhada por blocos de acordes. Uma diferença marcante é que tanto o *Bate o Pé* quanto a *Chula do Douro* giram em torno dos graus I e V, enquanto em *Carta Portuguesa* os graus usados na Introdução são IV e I.

Figura 136 – Excerto de *Bate o pé*, de Roberto Leal.



Figura 137 – Excerto de *Chula do Douro*, de Eurico Thomaz de Lima.



Figura 138 – Excerto da parte “a” de *Carta Portuguesa*.

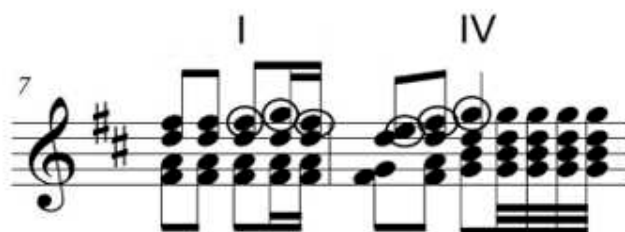


Muitas chulas trazem um motivo melódico caracterizado por uma bordadura superior seguido de uma nota de passagem sobre os graus V7- I. Isto pode ser encontrado na *Chula* de Duarte Costa, na figura 139. Este motivo também foi usado em *Carta Portuguesa*, porém sobre os graus I – IV, conforme figura 140.

Figura 139 – Excerto de *Chula*, de Duarte Costa – motivo característico.



Figura 140 – Excerto de *Bate o pé*, Roberto Leal.

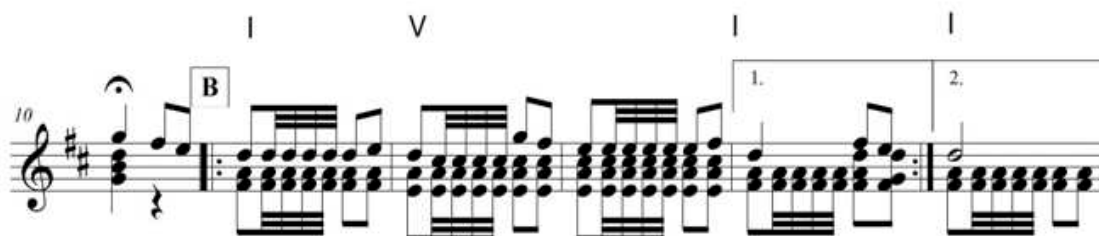


Esta peça não traz mudanças sensíveis no tocante ao ritmo, pois a célula rítmica da chula foi usada como elemento estruturante em sua totalidade. Na figura 141, temos a frase da sessão “b” escrita como soaria caso não fossem adicionados os rasgueados. Já na figura 142 podemos observar o mesmo trecho adotado na peça, porém com a grafia dos rasgueados inserida na partitura. A parte “b” de *Carta Portuguesa* gira em torno dos graus I e V, seguindo o padrão dos exemplos das demais chulas.

Figura 141 – Excerto de *Carta Portuguesa* – parte “b” sem os rasgueados.



Figura 142 – Excerto de *Carta Portuguesa* – parte “b”.



A parte “c” de *Carta Portuguesa* foi trabalhada sobre os mesmos graus de *Bate o Pé*, IV – I – V – I.

Figura 143 – Excerto da parte “c” de *Carta Portuguesa*.

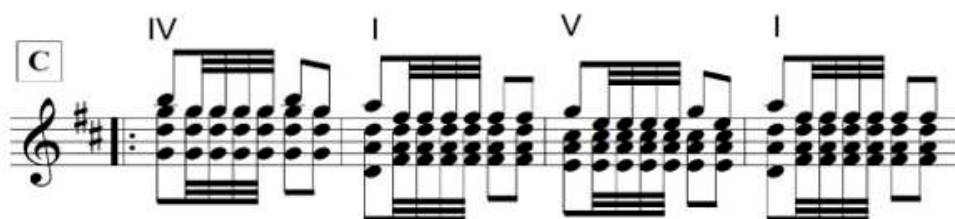


Figura 144 – Excerto da 2ª parte da Introdução de *Bate o pé*, de Roberto Leal.

A parte “d” é o ápice da peça. Deixar o ponto culminante para os momentos finais é um artifício para gerar interesse, visto que a peça é relativamente monótona no tocante à harmonia e ao ritmo. Outro recurso utilizado para gerar interesse foi o de abordar outros graus como o VI^m e o III^m, que até então não haviam sido utilizados.

Figura 145 – Excerto da parte “d” de *Carta Portuguesa*.

3.9 - Romance Argentino

Tango designa, ao mesmo tempo uma canção e um gênero de dança urbana, sendo esta a mais popular da Argentina. Por isso, quando pensei em compor algo com a sonoridade deste país, este gênero me veio à mente de imediato. Segundo o dicionário Grove, até 1915, o tango “era normalmente em compasso 2/4, depois em geral em 4/4 e 4/8; após 1955, tornou-se ritmicamente mais complexo” (SADIE, p.930).

Como ocorrera com as demais peças da obra *Histórias do Mundo*, ouvi diversas obras nesse gênero antes de iniciar a composição da peça. Porém, eu já tinha conhecimento e profunda admiração por algumas obras de Astor Piazzolla (1921 – 1992), de modo que este compositor já se apresentava como a principal referência.

O *Romance Argentino* foi escrito em 4/4, possui 30 compassos e está estruturada em Introdução, partes a – b – c – a – b, e *Coda*. As sessões se alternam entre Sol menor e Ré menor. As técnicas abordadas são: percussão (no instrumento e também com os pés); *pizzicato* e *sweep* vertical, usados sobre uma textura polifônica.

A Introdução foi uma clara homenagem à *Primavera Porteña*, de Astor Piazzolla. Tomei por base a transcrição de Sergio Assad (1952). Em uma primeira audição, esta Introdução soa muito semelhante à peça do compositor argentino, porém se comparadas lado a lado, vem à tona mais diferenças que semelhanças. Ambas as frases abordam o cromatismo, principalmente nas figuras de semicolcheias e ataques dissonantes alternados entre tempos fracos seguidos por fortes. As semelhanças param por aqui, pois neste caso, os ataques ocorrem em forma de apoiaturas na figura 146 e segundas menores (conforme figura 147). Quanto ao ictus inicial, o da *Primavera Porteña* é anacrústico, enquanto *Romance Argentino* é acéfalo. Em relação a planos sonoros simultâneos, a primeira frase trabalha com apenas um, enquanto em minha peça há dois. Quanto à extensão melódica, a primeira trabalha com um pouco mais de duas oitavas; já a segunda, um pouco mais que uma oitava.

Figura 146 – Excerto de *Primavera Porteña* – cromatismo e ataques em apojeturas.




Figura 147 – Excerto de *Romance Argentino* – introdução – cromatismo e ataques em segundas menores.



Os *tangueros* nomearam seus acordes finais de “chan-chan”, sendo esta uma onomatopeia para a cadencia V7 – I, bastante característica no Tango. Segundo Diego Fischerman (2007), “o primeiro *chan* do tango corresponde a um acorde de tensão que, nesse contexto, obriga inexoravelmente a um segundo *chan*: o acorde de repouso”. O leitor pode encontrar o “chan-chan” no final da Introdução de *Romance Argentino*, que por sua vez também será reexposto na *Coda*. Neste exemplo, o primeiro “chan” recai sobre o acorde de tensão V (b6), na primeira inversão, que resolve no Im.

Figura 148 – Excerto de *Romance Argentino* – textura polifônica e final em “chan-chan”.



Os compassos 7 e 8 fazem uma ponte para a parte “a”, trazendo a técnica pouco usual de percussão. Não me refiro ao som percussivo oriundo do misto de palhetada e notas abafadas, muito comum na primeira fase do cavaquinho, mas sim ao ato de percutir o tampo e a lateral do instrumento. A partitura ainda traz a percussão corporal com indicação das batidas dos pés como elemento integrante da música. Uma das células rítmicas mais características do tango  é adotada neste trecho do compasso 7, de forma mesclada, sendo as três primeiras notas na pauta de cima, e a última na de baixo. A figura 150 traz o ritmo resultante dessa mescla.

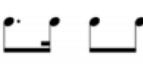
Este motivo rítmico pode ser encontrado em músicas como *Libertango* e *Verano Porteño*, ambos de Piazzola. Este motivo rítmico, de acordo com Javier Alem (2009, p. 2), é originado deste outro  que é o motivo característico da *Habanera* e, com a mistura de outros gêneros musicais, formou os primeiros tangos executados pela “*guardia vieja*” – a primeira fase do tango.

Figura 149 – Excerto de *Romance Argentino* – percussão.

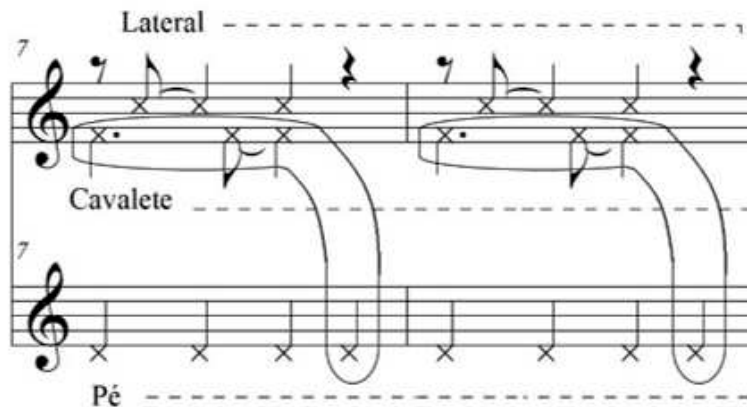


Figura 150 – Ritmo resultante da união das duas pautas.

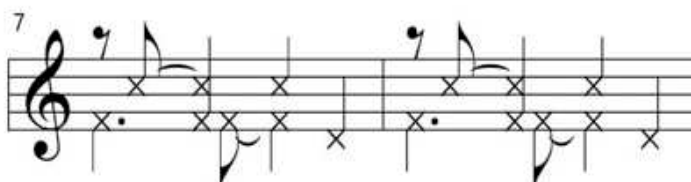


Figura 151 – Excerto de *Libertango*, de Astor Piazzolla – um dos motivos mais característicos do tango.

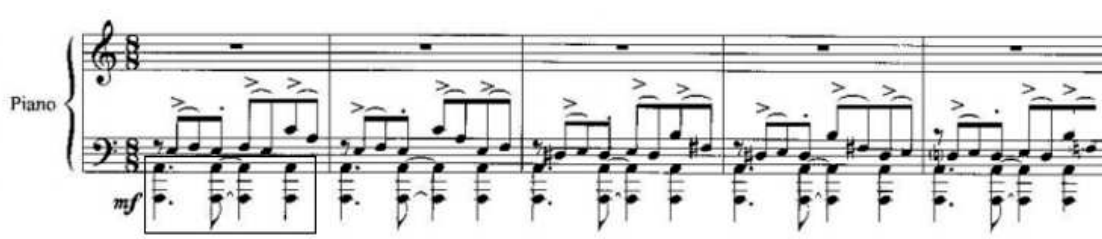


Figura 152 – Excerto de *Verano Porteño*, de Astor Piazzolla – motivos característicos do tango.



A orquestra de Eduardo Arolas (1892 – 1924) havia adotado uma rítmica diferente daquela da *habanera*. Ele passou a usar quatro colcheias por compasso. Nessa época, os tangos eram tocados em 2/4, portanto este ritmo passou a ser chamado de *el cuatro* devido às suas quatro colcheias. Um célebre exemplo de tango em 2/4, que usa *el cuatro* em colcheias, é o *La Cumparsita* (figura 153), do compositor uruguaio Gerardo Matos Rodrigues (1897 – 1948), composto em 1916. Com os tangos em 4/4, naturalmente esse ritmo passa a ser feito por quatro semínimas, como podemos ver no excerto de *Invierno Porteño* de Piazzolla (figura 154). Em *Romance Argentino*, este motivo se faz presente no excerto da figura 149 (já apresentada anteriormente), na segunda pauta, e também na voz inferior da parte “a” do compasso 9, figura 155. Neste último caso o motivo aparece entremeado com outros valores rítmicos e ataques na voz superior nos contratempos, inspirados em obras de Piazzolla.

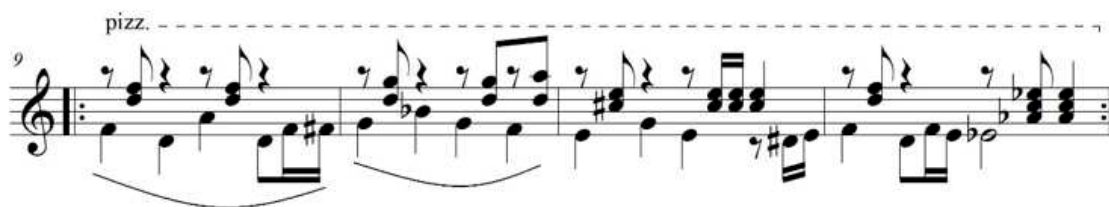
Figura 153 – Excerto de *La Cumparsita* – Geraldo Matos Rodriguez – motivo *El Cuatro*.



Figura 154 – Excerto de *Invierno Porteño* – Astor Piazzolla – motivo *El Cuatro*.



Figura 155 – Excerto de *Romance Argentino* – Parte “a” – motivo inspirado no *El Cuatro*.



A parte “b” mantém a mesma rítmica que *el cuatro* nas vozes inferiores, com uma pequena modificação rítmica no quarto tempo, mas a ideia central de marcação é mantida. Grafei os *staccati* em colcheias visando obter ataques propositalmente secos. Em seguida, no compasso 19, a textura passa a ter quatro vozes, onde as duas inferiores mantêm *el cuatro*, agora sem modificações e em direcionamento descendente, enquanto as duas superiores caminham em sentido oposto, reforçando o caráter polifônico.

Figura 156 – Excerto de *Romance Argentino* – Parte “b” – motivo *El Cuatro* na voz inferior.



O compasso 23 apresenta uma intrincada passagem cromática com incremento progressivo de vozes em sentido ascendente, finalizando em quatro sons simultâneos. Para finalizar a parte “b”, temos o *sweep* horizontal seguido de uma escala cromática descendente, e arpejo sob o quinto grau.

Figura 157 – Escala cromática ascendente com incremento progressivo de vozes.



Figura 158 – *Sweep* horizontal e escala cromática descendente.



A parte “c” reexpõe, na voz inferior, a mesma rítmica apresentada na parte “a”, com uma pequena variação no compasso 27. Em seguida, as sessões “a” e “b” são reexpostas, e o material da Introdução é reapresentado na *Coda*, finalizando a peça com a cadência “*chan-chan*”.

Figura 159 – Excerto de *Romance Argentino* – sessão “c”.



CONCLUSÃO

A literatura aponta dois momentos históricos para o cavaquinho, o primeiro voltado para o acompanhamento harmônico, e o segundo para a realização melódica. Identifiquei, porém, conforme expus um crescente fenômeno de cavaquinistas-compositores que exploram o instrumento de maneira polifônica. Some-se a isso o fato de o primeiro curso de bacharelado específico para o instrumento cavaquinho ter surgido em 2011, com todas as implicações que um curso dessa envergadura representa. Em minha perspectiva de estudos, julguei tratar de novo momento para o instrumento, o qual nomeei “terceira fase” ou “fase polifônica”, em função do modo como o cavaquinho é tratado por essa nova safra de compositores, sobretudo instrumentistas. Do repertório nascente, a maioria das obras se encontra ainda apenas em manuscritos ou sequer grafadas. Muitos dos compositores novos disponibilizam suas peças em plataformas digitais como *Youtube* e *Instagram*. Certamente, o intuito desta divulgação via plataformas seja o de externar a produção de maneira prática e dinâmica, agilizando o conhecimento desta abordagem do cavaquinho, ao mesmo tempo em que se divulga o produto em si.

A presente pesquisa demonstrou que é possível compor para cavaquinho de modo idiomático e ainda adotar planos sonoros simultâneos, desde que o compositor esteja ciente das limitações e potencialidades do instrumento. Nesse sentido, esta pesquisa serve a cavaquinistas ao fornecer um panorama de composições, compositores e técnicas, bem como trazendo novas peças para o repertório. Para compositores não cavaquinistas, a contribuição recai na gama de possibilidades técnico-idiomáticas abordadas e que podem incentivar composições futuras, principalmente propiciando soluções que encontrei na busca de um equilíbrio técnico-instrumental no emprego de planos simultâneos.

Como também levantei inicialmente, o cavaquinho se fez presente com grande desenvoltura em gêneros populares brasileiros, com maior frequência no samba e no choro, mas restava a questão de sua aplicabilidade aos demais gêneros musicais. Também nesse sentido, acredito que esta pesquisa possa incrementar a produção, fortalecendo o entendimento de que gêneros não usuais para o instrumento, como o Tango, a Chula, gêneros orientais etc., possam ser acrescidos

à cultura do cavaquinho, independentemente ou ligados à exploração de planos sonoros múltiplos.

Dentre as técnicas levantadas no Capítulo 2, destaco a utilização do que denominei *pizzicato* reverso, abordado na composição *Estudo para cavaquinho solo nº 5*. Esta técnica também foi pouco explorada até mesmo na literatura violonística. Com intuito de clarear e sistematizar seu uso, propus o termo *pizzicato* reverso, outrora chamado harmônico duplo ou até mesmo *pizzicato* de mão esquerda por compositores do passado e autores de outros estudos acadêmicos. Identifiquei ainda outras duas técnicas pouco exploradas, ainda que aparentemente mais familiares. São elas: a percussão feita no corpo do instrumento, utilizada em *Romance Argentino*, e a técnica do *sweep* vertical, incorporada ao *Estudo para cavaquinho solo nº 3* e ao *Conto Persa*. Conforme a introdução deste trabalho, julgo estar contribuindo não somente com novas obras, mas também, por meio delas, com novas técnicas.

Da proposição de novas obras e técnicas contextualizadas na evolução do cavaquinho e, sobretudo, a partir de seu fenômeno polifônico recente, que o coloca sob nova perspectiva da invenção musical, creio que este trabalho poderá suscitar aos futuros pesquisadores, olhares detalhistas sobre os novos rumos musicais do instrumento. Trabalhos que versem sobre os novos paradigmas da transcrição e do arranjo, ou mesmo que busquem entender e interpretar a multiplicidade de linguagens e tendências do repertório, contribuirão para firmar o cavaquinho como solista em salas de concerto não habituais. Espero ter trabalhado neste sentido.

REFERÊNCIAS

- ADOLFO, Antonio. **Arranjo**: um enfoque atual. Rio de Janeiro: Lumiar editora, 1997.
- ALMADA, Carlos. **Arranjo**. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.
- APRO, Flávio. **Francisco Mignone's 12 studies for guitar: reflexions on technical contributions and subsidies on performing "problematic" passages**. Em Pauta, Porto Alegre, v. 15, n. 25, julho a dezembro 2004. ISSN 0103-7420.
- ARRAES, Luís Carlos Orione de Alencar. **Tradição e inovação no cavaquinho brasileiro**. Dissertação (mestrado) – Universidade de Brasília. DOI: <http://dx.doi.org/10.26512/2015.05.D.19765>. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/19765>. Acesso em 3 ago. 2020.
- BENON, Leonardo Bodstein. **O Estilo Interpretativo de Waldir Azevedo**: aspectos técnicos e expressivos. Dissertação (mestrado). Universidade de Brasília, 2017. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/31233>. Acesso em: 3 ago. 2020.
- BERGAMINI, Fábio; SANTANA, Chico. **Livro didático do projeto Guri**: Bateria. São Paulo, Associação Amigos do Projeto Guri, 2011.
- BORGES, Luís Fabiano Farias. **Trajetória Estilística do Choro**: o idiomatismo do violão de sete cordas, da consolidação a Raphael Rabello. Dissertação (mestrado). Universidade de Brasília, 2008.
- BRITTO, Messias. **Cavaquinho Polifônico**. (encarte de obra fonográfica). São Paulo: [s.n.], 2018.
- CAZES, Henrique. **Choro: do quintal ao municipal**. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- CAZES, Henrique. **Choro: do quintal ao municipal**. 3. ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2005.
- CAZES, Henrique. **Escola Moderna do cavaquinho**. 3. ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1987.
- CAZES, Henrique. **Música nova para cavaquinho**. 1. ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 2019a.
- CAZES, Henrique. **Uma História do Cavaquinho Brasileiro**. (encarte de fonográfica; 48 min.). Rio de Janeiro: [s.n.]. 2012.
- CAZES, Henrique. **Arpejo Lupérce Miranda** [mensagem eletrônica pessoal]. 2019b. Mensagem recebida de <henriquecazes@terra.com.br> em 03. Jun. 2019.
- CEZAR, Ana Claudia. **O Cavaquinho na obra de Waldir Azevedo**. Dissertação de mestrado. Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2011.

CHARLES, Nicole Marie. **A supplementary book of chinese music for the Suzuki flute student**. Tese (doutorado) – The Ohio State University, 2010. Disponível em: https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=osu1275340340&disposition=inline. Acesso em: 25 de mar. 2020.

COSTA, Benedito. “Primeiro Estudo”. In: **Brasil, flauta, cavaquinho e violão**. LP, 37’ 33”. São Paulo: Selo O Jogra!, 1968.

COSTA, Gustavo S. **Seis sonatas e partias para violino solo de J. S. Bach ao violão**: fundamentos para a adaptação do ciclo. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2012.

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

FRAGA, Meri Toledo. **Cavaquinho: da música popular à orquestra sinfônica**. Escola de Música UFRJ. 01 dez. 2014. Disponível em: http://www.musica.ufrj.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1694:2015-03-11-01-30-40&catid=55:destaques&Itemid=86. Acesso em: 15 de jan. de 2018.

GARCIA, Henrique. **Método progressivo aplicado ao cavaquinho**. Rio de Janeiro: [s.n.], 2017.

GHIVELDER, Debora. O bandolim e o cavaquinho se firma na universidade. **O Globo**. [on-line]. 19 fev. de 2015. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/o-bandolim-o-cavaquinho-se-firmam-na-universidade-15372777>. Acesso em: 15 de jan. 2018.

KAKIZAKI, Valter Eiji: **Aspectos gerais e técnicos do violino/ viola sob a perspectiva de Carl Flesch e Ivan Galamian**: suas influências na era digital. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, 2014. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/285225>. Acesso em: 3 ago. 2020.

KREUTZ, Thiago de Campos. A utilização do idiomatismo do violão na Ritmata de Edino Krieger. **Anais do VI Simpósio Acadêmico de violão da Embap**. Curitiba, 2012. Disponível em: http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/simposio/violao2012/artigos/11thiago_kreutz_a_utilizacao_do_idiomatismo_do_violao_na_ritmata.pdf. Acesso em: 25 de mar. 2020.

LIGON, Bert. **Jazz Theory Resources**: Tonal, harmonic, melodic and rhythmic organization of jazz – vols. 1 – 2. Houston: Houston publishing, 2001.

MACHADO, Afonso; Martins, Jorge Roberto. **Na Cadência do Choro**. Rio de Janeiro. Novas Direções, 2006.

MED, Bohumil. **Teoria da música**. 4. ed. Brasília: Musimed, 1996.

NASCIMENTO, Ismael Lima do. **O idiomatismo na obra para violão solo de Sebastião Tapajos**. Dissertação (mestrado). São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 2013. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/95097?show=full>. Acesso em: 3 ago. 2020.

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de. **Instrumentos musicais populares portugueses**. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1966.

OROSCO, Maurício Tadeu dos Santos. **O compositor Isaías Sávio e sua obra para violão**. Dissertação (mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

OXFORD. Dicionário escolar para estudantes brasileiros de inglês. “*Loop in*”. Oxford: OUP, 2007.

OXFORD. Dicionário escolar para estudantes brasileiros de inglês. “*Sweep in*”. Oxford: OUP, 2007.

PEREIRA, Marcelo Fernandes. **A contribuição de Camargo Guarnieri para o repertório violonístico brasileiro**. Tese (doutorado). São Paulo: Universidade de São Paulo. Escola de comunicações e artes, 2011. DOI: 10.11606/T.27.2011.tde-13032013-161736. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-13032013-161736/pt-br.php>. Acesso em: 3 ago. 2020.

RIBEIRO, Jamerson Farias. **Cavaco rítmico-harmônico na música de Waldir Frederico Tramontano (Canhoto)**: a construção estilística de um “cavaco-centro” no choro. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014a. Disponível em: <https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/muspop/article/view/3759>. Acesso em: 03 ago. 2020.

RIBEIRO, Sergio Vitor. **Reelaborações para violão da obra de J. S. Bach**: análise das versões de Francisco Tárrega e Pablo Marquez da fuga BWV 1001. 78 fl. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014b. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/11242?show=full>. Acesso em: 03 ago. 2020.

RIZZI, Celso. **Música Brasileira**: o chorinho através dos tempos. 1. ed. [edição digital]. E-Galáxia, 2016.

SADIE, Stanley; LATHAM, Alison. **Dicionário Grove de música**: edição concisa. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1994.

SCARDUELLI, Fabio. **A obra para violão solo de Almeida Prado**. 228p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2007 Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285025> . Acesso em: 10 ago. 2018.

SHI, Jiazi. **East Meets West**: a Musical Analysis of Chinese Sights and sounds, by Yuankai Bao. Dissertação (Mestrado) - Louisiana State University, 2016. Disponível em: https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_dissertations/1762. Acesso em: 7 de mar. 2020.

WORLD MUSICAL INSTRUMENTS (GUITARS). “*Ruan*” Disponível em: <http://www.chinitarte.net/cordofones/china/ruan.html>. Acesso em: 07 de mar. 2020.

XANTARA, Claudia Maria. O campo minado das expressões idiomáticas. **Alfa**, São Paulo, n. 42, p. 147-159, 1998. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/4048>. Acesso em: 3 ago. 2020.

WOLFF, Daniel. **Aberturas**: Dominando as Distensões e Contrações de Mão Esquerda. Revista Violão Pro, n.11, São Paulo, 2007. Disponível em: <http://www.danielwolff.com.br/arquivos/File/Aberturas.htm>. Acesso em: 27 fev. 2018.

APÊNDICE – A***ESTUDO PARA CAVAQUINHO SOLO Nº 1***

Catalão, 04/14

Estudo para cavaquinho solo nº1

Rafael Milhomem

Allegro

simile

0 1 2
④ - - -

1. ③ 4 2 1 0 1 2 2. 4 4 2 1 2 4 2 1 0 0 0 0 pizz. - - -

2 1 2

13

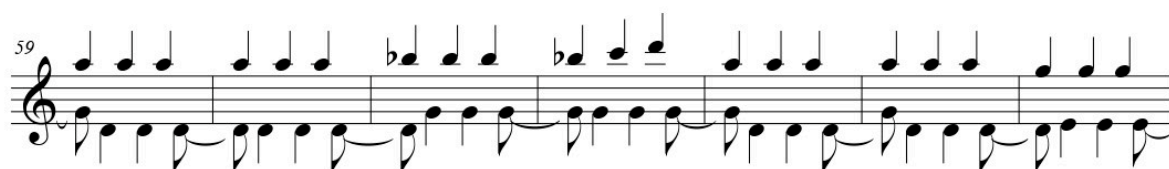
18

24

29

2

Estudo para cavaquinho solo nº1



APÊNDICE – B***ESTUDO PARA CAVAQUINHO SOLO Nº 2***

Rafael Milhomem

The musical score for "The Rose Tree" is written in 2/4 time. It consists of a treble staff and a bass staff. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. The first system shows the beginning of the piece with a treble staff starting on a G4 and a bass staff starting on a G2. The second system continues the melody in the treble staff and the bass line in the bass staff. The third system shows a change in the bass line with a G2 note. The fourth system continues the melody and bass line. The fifth system shows a change in the bass line with a G2 note. The sixth system continues the melody and bass line. The seventh system shows a change in the bass line with a G2 note. The eighth system continues the melody and bass line. The ninth system shows a change in the bass line with a G2 note. The tenth system continues the melody and bass line. The eleventh system shows a change in the bass line with a G2 note. The twelfth system continues the melody and bass line. The thirteenth system shows a change in the bass line with a G2 note. The fourteenth system continues the melody and bass line. The fifteenth system shows a change in the bass line with a G2 note. The sixteenth system continues the melody and bass line. The seventeenth system shows a change in the bass line with a G2 note. The eighteenth system continues the melody and bass line. The nineteenth system shows a change in the bass line with a G2 note. The twentieth system continues the melody and bass line. The twenty-first system shows a change in the bass line with a G2 note. The twenty-second system continues the melody and bass line. The twenty-third system shows a change in the bass line with a G2 note. The twenty-fourth system continues the melody and bass line. The twenty-fifth system shows a change in the bass line with a G2 note. The twenty-sixth system continues the melody and bass line. The twenty-seventh system shows a change in the bass line with a G2 note. The twenty-eighth system continues the melody and bass line. The twenty-ninth system shows a change in the bass line with a G2 note. The thirtieth system continues the melody and bass line. The thirty-first system shows a change in the bass line with a G2 note. The thirty-second system continues the melody and bass line. The thirty-third system shows a change in the bass line with a G2 note. The thirty-fourth system continues the melody and bass line. The thirty-fifth system shows a change in the bass line with a G2 note. The thirty-sixth system continues the melody and bass line. The thirty-seventh system shows a change in the bass line with a G2 note. The thirty-eighth system continues the melody and bass line. The thirty-ninth system shows a change in the bass line with a G2 note. The fortieth system continues the melody and bass line. The forty-first system shows a change in the bass line with a G2 note. The forty-second system continues the melody and bass line. The forty-third system shows a change in the bass line with a G2 note. The forty-fourth system continues the melody and bass line. The forty-fifth system shows a change in the bass line with a G2 note. The forty-sixth system continues the melody and bass line. The forty-seventh system shows a change in the bass line with a G2 note. The forty-eighth system continues the melody and bass line. The forty-ninth system shows a change in the bass line with a G2 note. The fiftieth system continues the melody and bass line. The fifty-first system shows a change in the bass line with a G2 note. The fifty-second system continues the melody and bass line. The fifty-third system shows a change in the bass line with a G2 note. The fifty-fourth system continues the melody and bass line. The fifty-fifth system shows a change in the bass line with a G2 note. The fifty-sixth system continues the melody and bass line. The fifty-seventh system shows a change in the bass line with a G2 note. The fifty-eighth system continues the melody and bass line. The fifty-ninth system shows a change in the bass line with a G2 note. The sixtieth system continues the melody and bass line. The sixty-first system shows a change in the bass line with a G2 note. The sixty-second system continues the melody and bass line. The sixty-third system shows a change in the bass line with a G2 note. The sixty-fourth system continues the melody and bass line. The sixty-fifth system shows a change in the bass line with a G2 note. The sixty-sixth system continues the melody and bass line. The sixty-seventh system shows a change in the bass line with a G2 note. The sixty-eighth system continues the melody and bass line. The sixty-ninth system shows a change in the bass line with a G2 note. The seventieth system continues the melody and bass line. The seventy-first system shows a change in the bass line with a G2 note. The seventy-second system continues the melody and bass line. The seventy-third system shows a change in the bass line with a G2 note. The seventy-fourth system continues the melody and bass line. The seventy-fifth system shows a change in the bass line with a G2 note. The seventy-sixth system continues the melody and bass line. The seventy-seventh system shows a change in the bass line with a G2 note. The seventy-eighth system continues the melody and bass line. The seventy-ninth system shows a change in the bass line with a G2 note. The eightieth system continues the melody and bass line. The eighty-first system shows a change in the bass line with a G2 note. The eighty-second system continues the melody and bass line. The eighty-third system shows a change in the bass line with a G2 note. The eighty-fourth system continues the melody and bass line. The eighty-fifth system shows a change in the bass line with a G2 note. The eighty-sixth system continues the melody and bass line. The eighty-seventh system shows a change in the bass line with a G2 note. The eighty-eighth system continues the melody and bass line. The eighty-ninth system shows a change in the bass line with a G2 note. The ninetieth system continues the melody and bass line. The ninety-first system shows a change in the bass line with a G2 note. The ninety-second system continues the melody and bass line. The ninety-third system shows a change in the bass line with a G2 note. The ninety-fourth system continues the melody and bass line. The ninety-fifth system shows a change in the bass line with a G2 note. The ninety-sixth system continues the melody and bass line. The ninety-seventh system shows a change in the bass line with a G2 note. The ninety-eighth system continues the melody and bass line. The ninety-ninth system shows a change in the bass line with a G2 note. The hundredth system continues the melody and bass line.

2

Estudo para cavaquinho

18

22

25

28

31

34

1. 2.

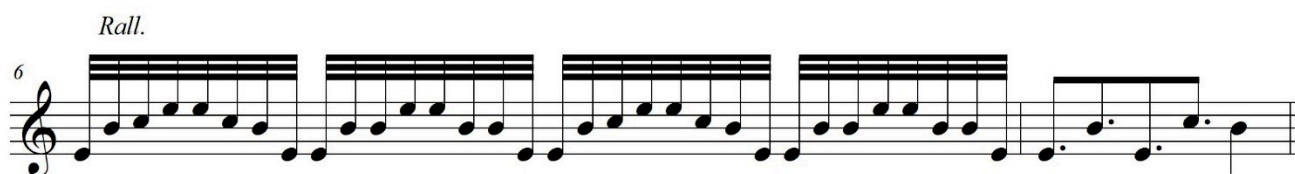
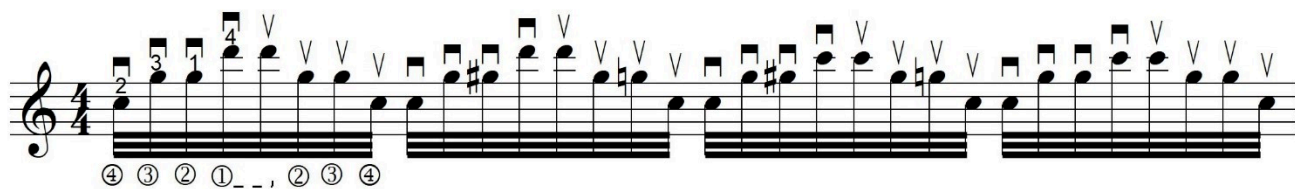
D.S. al Coda

The musical score is written for a single staff in treble clef with a key signature of one flat (Bb). It consists of six systems of music. The first system (measures 18-21) includes fingering numbers (0, 1, 2, 3, 4) and circled numbers 1, 2, 3, 4 indicating specific techniques or fingerings. The second system (measures 22-24) continues with similar notation. The third system (measures 25-27) features a key signature change to C major (C5) and includes a repeat sign. The fourth system (measures 28-30) continues the melody. The fifth system (measures 31-33) includes first and second endings. The sixth system (measures 34-36) concludes with a 'D.S. al Coda' instruction and a Coda symbol. The score is heavily annotated with fingering numbers and circled numbers to guide the performer.

APÊNDICE – C***ESTUDO PARA CAVAQUINHO SOLO Nº 3***

Estudo para cavaquinho solo nº3

Rafael Milhomem



2

Estudo para cavaquinho solo

Mais movido

8

11

13

15

17

19

The musical score consists of six staves, each containing a system of music. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and various musical symbols such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by circled numbers 1, 2, 3, and 4. Some staves have additional markings like '3', '4', '1', '2', '3', '4' above the notes, and '4', '3', '4', '2' below the notes. The score is divided into measures by vertical bar lines, with repeat signs (double bar lines with dots) indicating repeated sections. The overall structure is a continuous piece of music for solo cavaquinho.

21

23

26

Rall.

APÊNDICE – D*ESTUDO PARA CAVAQUINHO SOLO Nº 4*

Catalão, 21/12/2014

Estudo para cavaquinho solo nº4

Rafael Milhomem

6

10

13

18

22

26

Harm.

Harm. XII Harm. XIX

APÊNDICE – E***ESTUDO PARA CAVAQUINHO SOLO Nº 5***

Catalão, 09/02/2020

Estudo para cavaquinho solo nº5

Adagio ♩ = 55

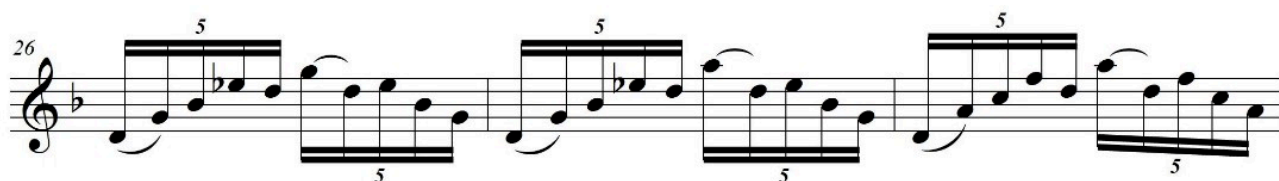
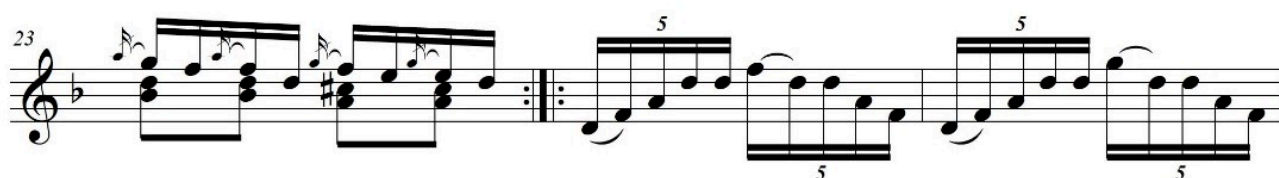
Rafael Milhomem



Moderato (♩ = c. 95)



Poco Meno (M.M. ♩ = c. 80)



The musical score is written for a single staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of eight lines of music, each starting with a measure number. The notation includes various musical symbols such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. Fingering numbers (1-5) are placed above or below notes to indicate fingerings. The score includes several measures with complex rhythmic patterns and some measures with multiple beamed notes. The final measure of the eighth line features a double bar line and a repeat sign.

29

32

35

37

39

41

43

46

LEGENDA:



Pizzicato de mão esquerda: Consiste em manter pressionada qualquer nota com o dedo 4 e com o indicador da mão esquerda, fazer um pizzicato simultaneamente.

APÊNDICE – F*HISTÓRIAS DO MUNDO – PROVÉRBIOS CHINÊS*

Histórias do Mundo

Rafael Milhomem

The image displays a musical score for a piece titled "The Merry Widow" by Franz Lehár. The score is written for piano and is in 4/4 time, key of B-flat major. It begins with a piano introduction marked "p" and "moderato". The introduction features a series of chords and eighth notes in the right hand, and a bass line in the left hand. The main section of the score is a waltz, marked "Vivacissimo (150 bpm)". It starts with a key signature change to B-flat major and a tempo change. The waltz is characterized by a lively melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The score includes various musical notations such as treble and bass staves, notes, rests, and dynamic markings. The piece concludes with a final cadence.

2

1 - Provérbio Chinês

manter a palhetada alternada

17

19

manter a palhetada alternada

21

23

25

1 - Provérbio Chinês

3

Musical score for "1 - Provérbio Chinês", page 131. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of four systems of music, each with a staff and a bass line. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests, along with fingerings and articulation marks.

The score is divided into four systems, each starting with a measure number:

- System 1 (Measures 27-30):** Features a series of eighth notes and sixteenth notes. Measure 27 has a repeat sign. Measure 28 has a double bar line. Measure 29 has a repeat sign. Measure 30 has a double bar line.
- System 2 (Measures 31-34):** Continues the melodic line with eighth notes and sixteenth notes. Measure 31 has a repeat sign. Measure 32 has a double bar line. Measure 33 has a repeat sign. Measure 34 has a double bar line.
- System 3 (Measures 35-38):** Features a series of eighth notes and sixteenth notes. Measure 35 has a repeat sign. Measure 36 has a double bar line. Measure 37 has a repeat sign. Measure 38 has a double bar line.
- System 4 (Measures 39-42):** Continues the melodic line with eighth notes and sixteenth notes. Measure 39 has a repeat sign. Measure 40 has a double bar line. Measure 41 has a repeat sign. Measure 42 has a double bar line.

The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests, along with fingerings and articulation marks.

APÊNDICE – G*HISTÓRIAS DO MUNDO – CONTO PERSA*

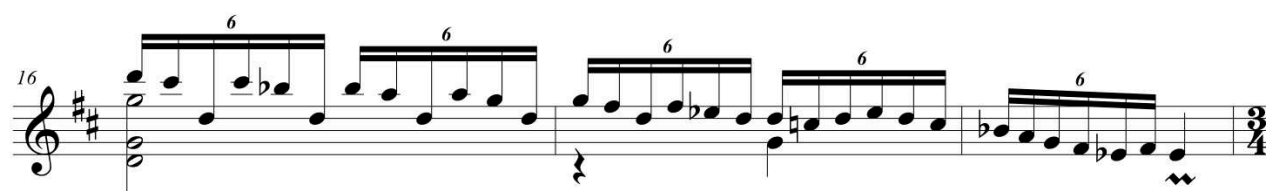
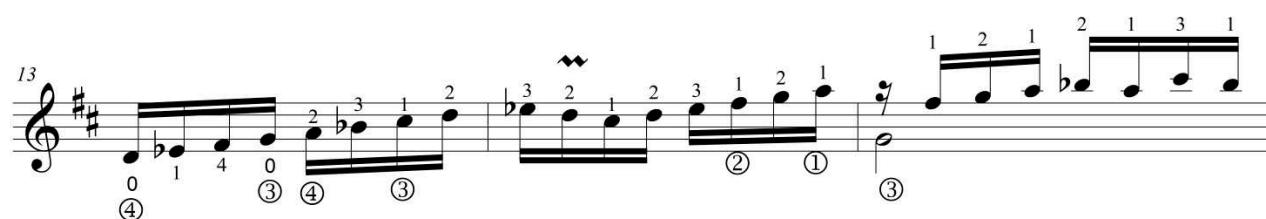
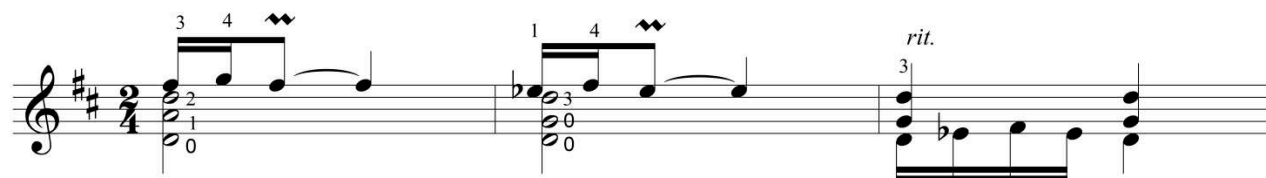
Catalão, 20/11/2015

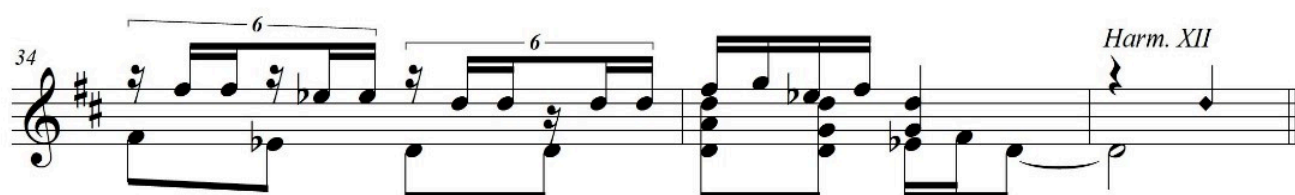
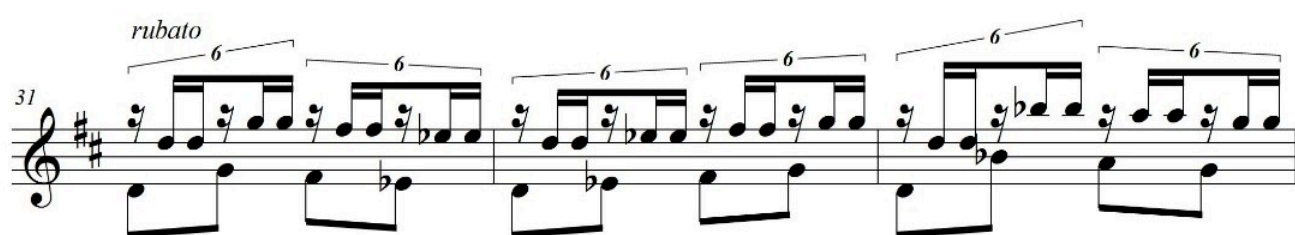
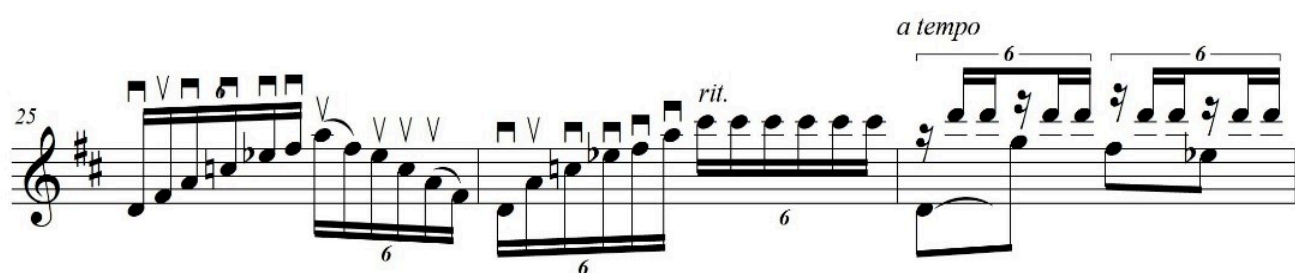
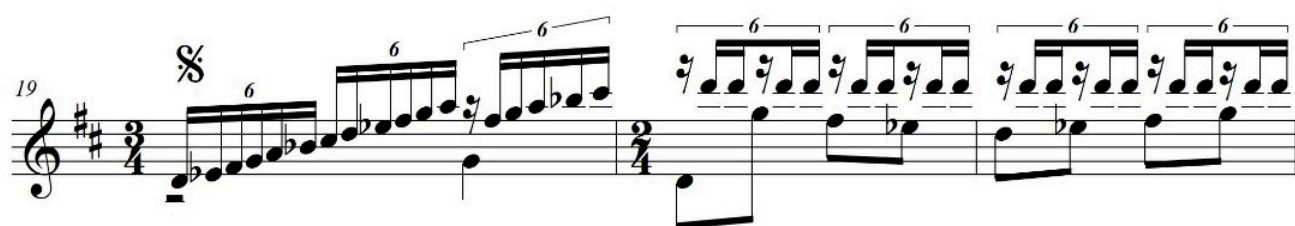
2 - Conto Persa

Histórias do Mundo

Para Cavaquinho solo

Rafael Milhomem





2 - Conto Persa

3

37

0 0 3 0 0 3 0 0 1 0 4 2 4 0 1

Poco mais lento

simile

39

41

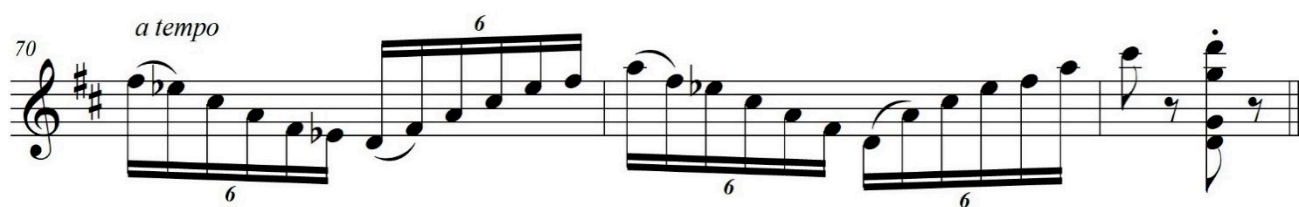
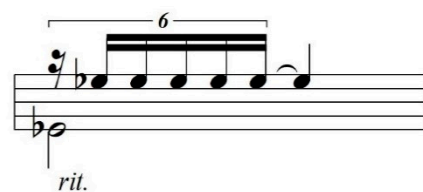
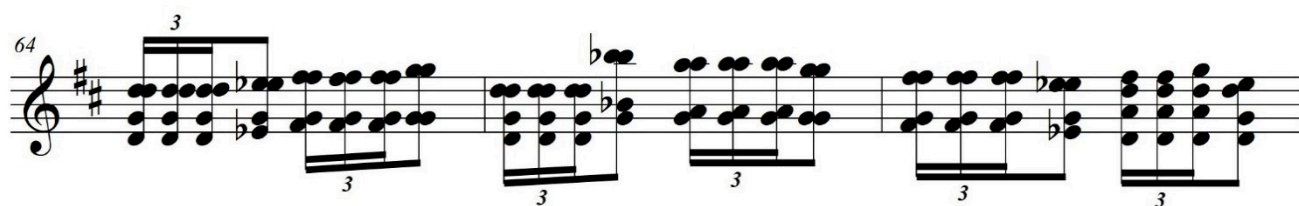
43

45

rit.

47

Mais ritmado



APÊNDICE – H

HISTÓRIAS DO MUNDO – CARTA PORTUGUESA

Catalão, 02/09/2016

3 - Carta Portuguesa

Histórias do Mundo

Para Cavaquinho solo

Rafael Milhomem

A

5

9

B

13

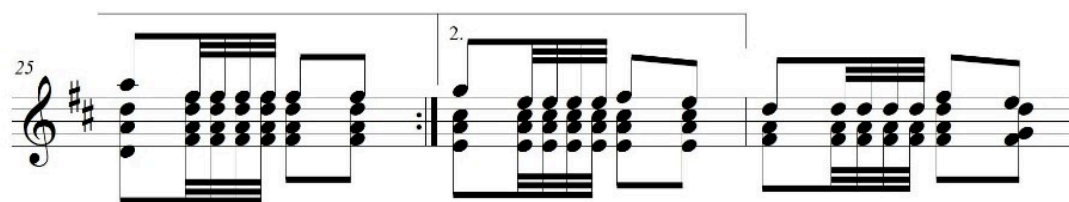
C

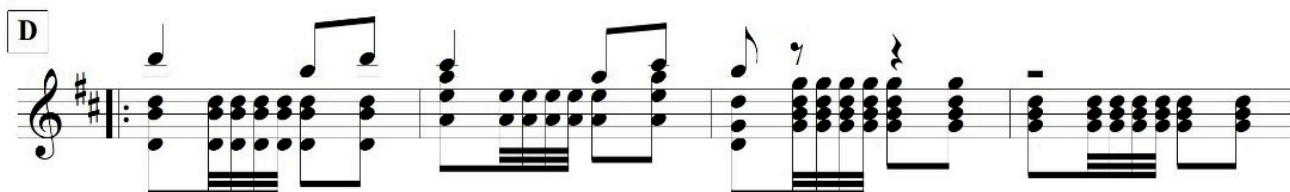
17

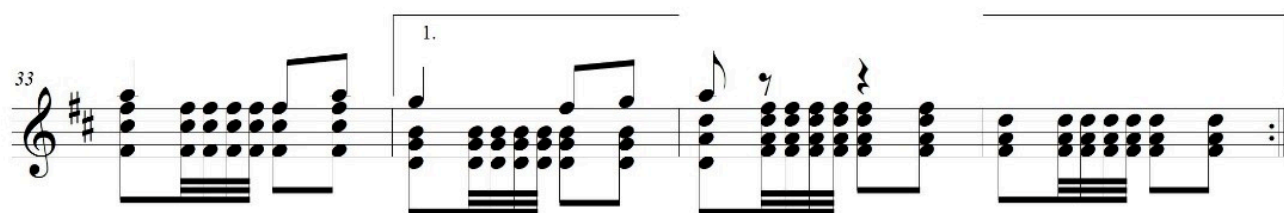
para finalizar
ir para Θ

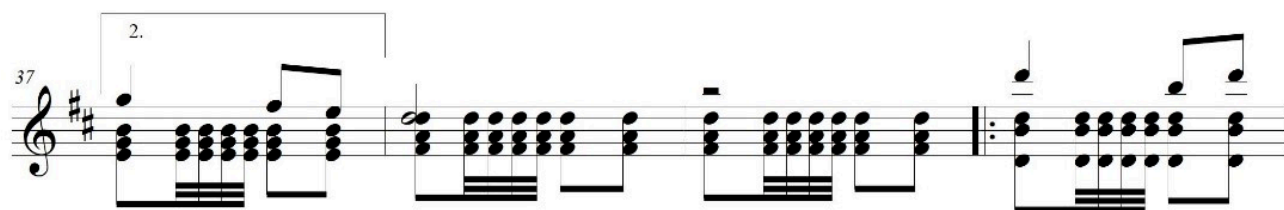
na segunda vez pular para **D**

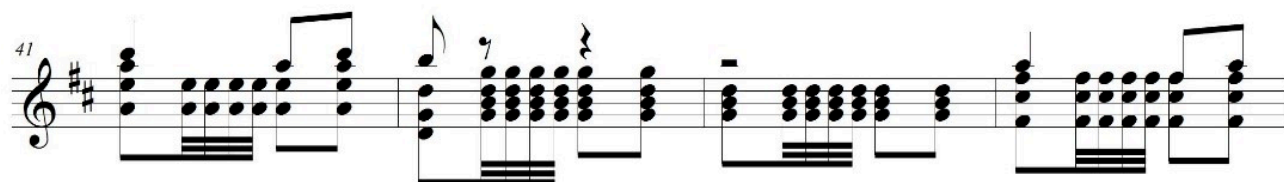
21

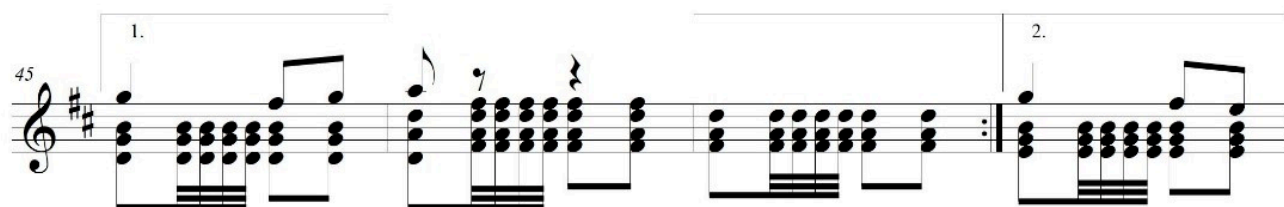
25  *voltar para* B e C

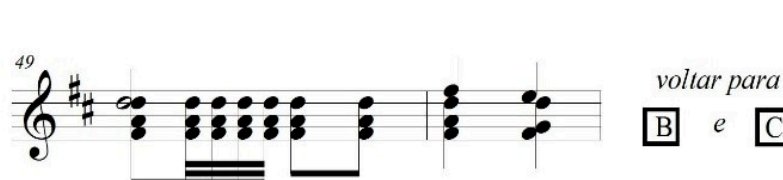
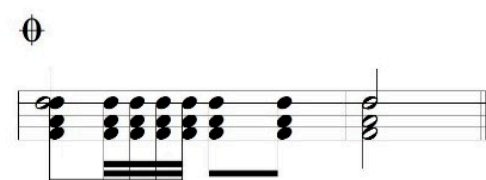
D 

33 

37 

41 

45 

49  *voltar para* B e C \emptyset 

APÊNDICE – I***HISTÓRIAS DO MUNDO – ROMANCE ARGENTINO***

4 - Romance Argentino

Histórias do Mundo

Para cavaquinho solo

Rafael Milhomem

Moderato

7 Lateral

pizz.

Cavalete

7

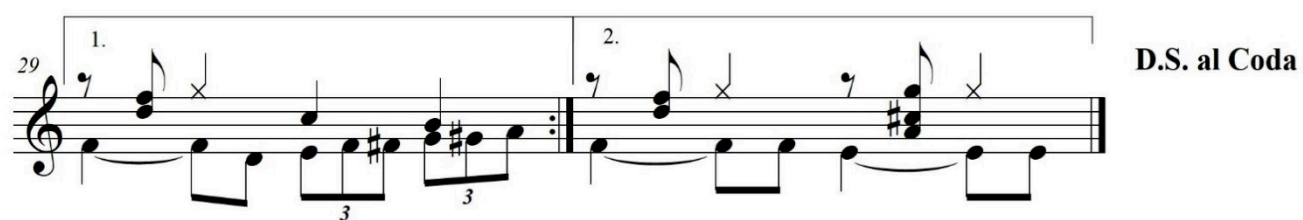
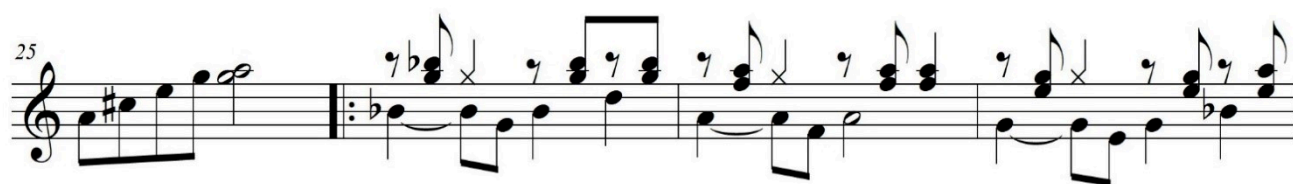
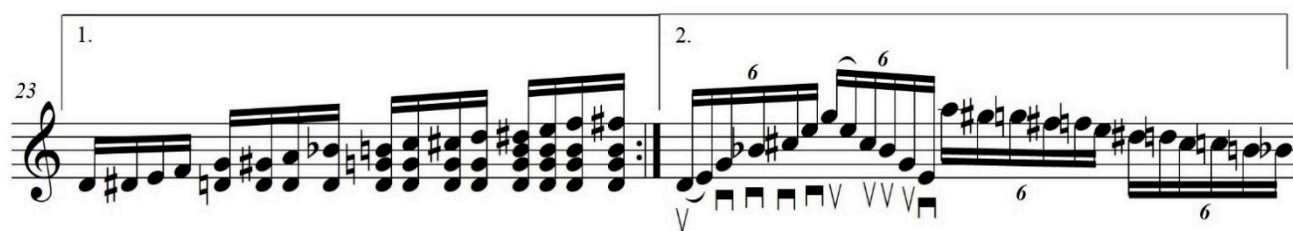
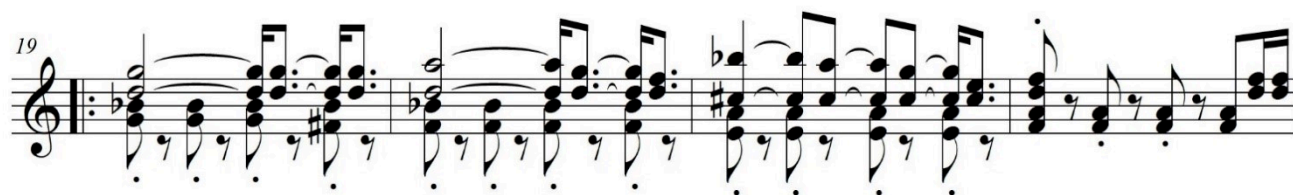
Pé

11 Normal

The musical notation for Example 11, 'Normal', is shown on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. A repeat sign is present in the middle of the staff. The tempo marking 'Normal' is written above the staff.

2

4 - Romance Argentino



ANEXO A – e-mail a Henrique Cazes

20/07/2020

Email – Rafael Milhomem – Outlook

Re: Arpejo Lupércio Miranda

Henrique <henriquecazes@terra.com.br>

Seg, 03/06/2019 18:17

Para: Rafael Milhomem <rmilhomem@hotmail.com>

Sim Rafael

No Prelúdio em ré maior dele. Vc conhece? É meio estranho pois ele afinava mais alto e soa Mi

Abração

Henrique Cazes

henriquecazes@terra.com.br

Em 3 de jun de 2019, à(s) 16:46, Rafael Milhomem <rmilhomem@hotmail.com> escreveu:

Olá Cazes!! Tudo blz??

Estou analisando seu livro Escola Moderna do Cavaquinho e percebi exercícios bem legais que de alguma forma preparam para o repertório polifônico!!

Mas estou te contatando para confirmar uma informação que me passaram!... é sobre o estudo de arpejo. Me disseram que você se inspirou na música de Lupércio Miranda. Está aqui:

<https://www.youtube.com/watch?v=7r2QE0CZYcs>

Obter o [Outlook para Android](#)

ANEXO B – Luiz Lobo entrevista os cavaquinistas Luciana Rabello e Henrique Cazes

Luiz Lobo: – Qual é a dificuldade em se tocar um cavaquinho?

Luciana Rabello: - O cavaquinho é um instrumento de muito pouco recurso melódico, né? Você só tem com ele duas oitavas, o que é muito pouco pra solo e pra harmonizar, que são as duas funções dele, né?! É...fazer solos e acompanhamento, ele é também um instrumento limitado, porque por ter quatro cordas só, ele dá poucas possibilidades de enriquecer uma harmonia. Então o sujeito, pra tocar cavaquinho, ele tem que gostar de operar em conjunto, ele tem que gostar de complementar, ele tem que se sentir feliz fazendo parte de um coletivo.

Luiz Lobo: - Porque alguns autores dizem que o cavaquinho é um instrumento limitado?

Henrique Cazes: - Eu acho que...é porque ainda há muito o que fazer. Quase tudo por fazer, não é?! [...] Eu acabei de receber uma composição, o primeiro concertino de cavaquinho para orquestra de cordas, é...composto né?! Até hoje não se tem notícia de uma peça desse tipo, é...escrito pelo Ernani Aguiar, né?! [...] Então tá tudo por fazer! Então as pessoas acham, olham pro passado e fazem afirmações que é limitado. Por exemplo, o cavaquinho: o instrumento tem pouca extensão, né... se fala muito. Ora, a extensão do cavaquinho é igual à do saxofone. E o cavaquinho pode tocar quatro cordas de uma vez. O saxofone só pode tocar uma. E nunca se viu um saxofonista dizendo que o saxofone é um instrumento limitado, num ouvi falar disso, né?! [...] Mas o cavaquinho ainda padece desse problema e algumas pessoas que tem um pensamento, ao meu ver, muito anacrônico é...Elas querem separar, por exemplo, o solo e o acompanhamento. – Ah não, cavaquinho é um instrumento de acompanhamento! Não é! O cavaquinho é um instrumento pra fazer tudo! Pode fazer qualquer coisa que quiser com o cavaquinho! Tem recursos pra fazer tudo, é...é um instrumento é...que ele é maravilhoso acompanhando. [...] (CAZES, RABELLO *apud* BENON, 2017, p.77).

ANEXO C – Tablatura da música *Yi Dance* para o instrumento chinês *ruan*

Yao Zu Wu Qu

瑶族舞曲

中阮

转 1 = D $\frac{3}{4}$

中速 ♩ = 120

100

105

110

115

120

125

130

135

140

145

150

155

160

165

170

渐慢

转 1 = F $\frac{2}{4}$

如奏

1. 3. 5. 1. 1.

2. 6. 3. 5. 1. 1.

3. 6. 3. 5. 1. 1.

4. 6. 3. 5. 1. 1.

5. 6. 3. 5. 1. 1.

6. 6. 3. 5. 1. 1.

7. 6. 3. 5. 1. 1.

8. 6. 3. 5. 1. 1.

9. 6. 3. 5. 1. 1.

10. 6. 3. 5. 1. 1.

11. 6. 3. 5. 1. 1.

12. 6. 3. 5. 1. 1.

13. 6. 3. 5. 1. 1.

14. 6. 3. 5. 1. 1.

15. 6. 3. 5. 1. 1.

16. 6. 3. 5. 1. 1.

17. 6. 3. 5. 1. 1.

18. 6. 3. 5. 1. 1.

19. 6. 3. 5. 1. 1.

20. 6. 3. 5. 1. 1.

21. 6. 3. 5. 1. 1.

22. 6. 3. 5. 1. 1.

23. 6. 3. 5. 1. 1.

24. 6. 3. 5. 1. 1.

25. 6. 3. 5. 1. 1.

26. 6. 3. 5. 1. 1.

27. 6. 3. 5. 1. 1.

28. 6. 3. 5. 1. 1.

29. 6. 3. 5. 1. 1.

30. 6. 3. 5. 1. 1.

31. 6. 3. 5. 1. 1.

32. 6. 3. 5. 1. 1.

33. 6. 3. 5. 1. 1.

34. 6. 3. 5. 1. 1.

35. 6. 3. 5. 1. 1.

36. 6. 3. 5. 1. 1.

37. 6. 3. 5. 1. 1.

38. 6. 3. 5. 1. 1.

39. 6. 3. 5. 1. 1.

40. 6. 3. 5. 1. 1.

41. 6. 3. 5. 1. 1.

42. 6. 3. 5. 1. 1.

43. 6. 3. 5. 1. 1.

44. 6. 3. 5. 1. 1.

45. 6. 3. 5. 1. 1.

46. 6. 3. 5. 1. 1.

47. 6. 3. 5. 1. 1.

48. 6. 3. 5. 1. 1.

49. 6. 3. 5. 1. 1.

50. 6. 3. 5. 1. 1.

51. 6. 3. 5. 1. 1.

52. 6. 3. 5. 1. 1.

53. 6. 3. 5. 1. 1.

54. 6. 3. 5. 1. 1.

55. 6. 3. 5. 1. 1.

56. 6. 3. 5. 1. 1.

57. 6. 3. 5. 1. 1.

58. 6. 3. 5. 1. 1.

59. 6. 3. 5. 1. 1.

60. 6. 3. 5. 1. 1.

61. 6. 3. 5. 1. 1.

62. 6. 3. 5. 1. 1.

63. 6. 3. 5. 1. 1.

64. 6. 3. 5. 1. 1.

65. 6. 3. 5. 1. 1.

66. 6. 3. 5. 1. 1.

67. 6. 3. 5. 1. 1.

68. 6. 3. 5. 1. 1.

69. 6. 3. 5. 1. 1.

70. 6. 3. 5. 1. 1.

71. 6. 3. 5. 1. 1.

72. 6. 3. 5. 1. 1.

73. 6. 3. 5. 1. 1.

74. 6. 3. 5. 1. 1.

75. 6. 3. 5. 1. 1.

76. 6. 3. 5. 1. 1.

77. 6. 3. 5. 1. 1.

78. 6. 3. 5. 1. 1.

79. 6. 3. 5. 1. 1.

80. 6. 3. 5. 1. 1.

81. 6. 3. 5. 1. 1.

82. 6. 3. 5. 1. 1.

83. 6. 3. 5. 1. 1.

84. 6. 3. 5. 1. 1.

85. 6. 3. 5. 1. 1.

86. 6. 3. 5. 1. 1.

87. 6. 3. 5. 1. 1.

88. 6. 3. 5. 1. 1.

89. 6. 3. 5. 1. 1.

90. 6. 3. 5. 1. 1.

91. 6. 3. 5. 1. 1.

92. 6. 3. 5. 1. 1.

93. 6. 3. 5. 1. 1.

94. 6. 3. 5. 1. 1.

95. 6. 3. 5. 1. 1.

96. 6. 3. 5. 1. 1.

97. 6. 3. 5. 1. 1.

98. 6. 3. 5. 1. 1.

99. 6. 3. 5. 1. 1.

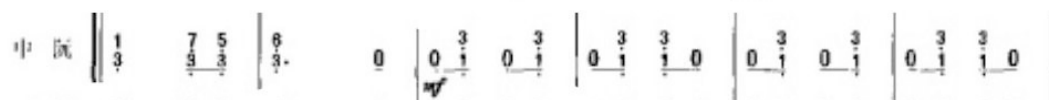
100. 6. 3. 5. 1. 1.

Yao Zu Wu Qu

瑶族舞曲

热情的快板

175



180



185

