

O CAVAQUINHO – BRASIL

Jorge Dias (do Centro de Estudos de Etnologia Peninsular e C. E. de Antropologia Cultural)
O CAVAQUINHO" - ESTUDO DE DIFUSÃO DE UM INSTRUMENTO POPULAR. 1965
(Separata da Revista de Etnografia Nº16 / Museu de Etnografia e História). Junta Distrital do Porto.

1) HERANÇA PORTUGUESA

Oneyda Alvarenga diz: «Visto que foi pela colonização portuguesa que o Brasil começou a existir como nação e foi governado durante mais de três séculos por Portugal; visto que as duas outras raças que mais concorreram para a formação do homem brasileiro sofreram o predomínio e a influência do 'homem branco, é natural que coubesse ao português a parte preponderante na constituição da nossa música. De facto, não só herdámos formas e peculiaridades estruturais da música portuguesa, cantos tradicionais de Portugal, textos poéticos (principalmente a maioria das quadras, forma predominante da lírica brasileira), danças, danças-dramáticas integrais ou o núcleo de várias delas, como através de Portugal recebemos da Europa a própria base da nossa música: o sistema harmónico-tonal, a melodia quadrada. E também todos os instrumentos produtores de som, e não apenas de ruídos ritmados, como os do ameríndio e do negro, entre os quais se salienta por mais constantes na nossa música instrumental, acompanhante ou pura, o violão, a viola, o cavaquinho, o violino, o violoncelo, a sanfona, a flauta, a clarineta, o oficleide, o piano»¹.

Mário de Andrade é de opinião que «A influência portuguesa foi a mais vasta de todas. Os portugueses fixaram o nosso tonalismo harmónico; nos deram a quadratura estrófica; provavelmente a síncope que nos encarregamos de desenvolver ao contacto da pererequite rítmica do africano; os instrumentos europeus, a guitarra (violão), a viola, o cavaquinho, a flauta, o oficleide, o piano, o grupo dos arcos; um dilúvio de textos; formas poético-líricas que - nem a Roda infantil; danças íberas que - nem o fandango: danças dramáticas que - nem os Reisados, os Pastoris, a Marujada, a Chegança, que às vezes são verdadeiros autos. Também de Portugal nos veio a origem primitiva da dança dramática mais nacional, o Bumba-meu-boi.

E em várias cantigas populares tradicionais ou modernas do Brasil, até agora aparecem arabescos melódicos lusitanos, ora puros, ora deformados»².

Renato Almeida afirma: "O cavaquinho é português, nacionalizado pelos nossos seareiros. Instrumento de modinha e samba, jamais ultrapassou o seu limite, valorizado nos conjuntos convencionalmente malandros da música carioca"³

2) DESCRIÇÃO E AFINAÇÃO

Segundo Oneyda Alvarenga: «O cavaquinho é um instrumento de cordas dedilhadas, menor do que a viola. Procedência europeia (Portugal). Tem quatro cordas metálicas, com a seguinte afinação: ré-sol-si-ré»⁴.

Renato Almeida diz: «O cavaquinho, pequena viola, com quatro cordas: ré-sol-si-ré, é também muito popular e faz parte obrigatória dos coros. Espécie de cavaquinho é a machete ou machim»⁵.

Segundo Luís da Câmara Cascudo, o cavaquinho, também com este nome em Portugal, é de origem da ilha da Madeira, onde o chamam braguinha. «O braguinha tem 17 trastos⁶, 51 cm de comprimento, com quatro cordas de tripa, às vezes a primeira de aço, a nu, afinando na segunda inversão do acorde de sol maior. Essa história de afinação não é dogma. A nossa é diversa e vai mudando de Estado para Estado»⁷

¹ Oneyda Alvarenga. Música Popular Brasileira. Ed. Globo, Rio de Janeiro, Porto Alegre, S. Paulo, 1950, pág. 25.

² Mário de Andrade. Pequena História da Música. Livraria Martins, S. Paulo, 1942, pág. 148.

³ Renato Almeida. História da Música Brasileira. Ed. F. Briguite Comp. Rio de Janeiro, 1942, pág. 310, nota (ao pé da página)

⁴ Oneyda Alvarenga. Ob. cit., pág. 307

⁵ Renato Almeida. Ob. cit., pág. 114.

⁶ Os cavaquinhos portugueses desse tamanho medidos por nós têm só 12 trastes,

⁷ Renato Almeida. Ob. cit., pág. 310 (ao pé da página).

3) PARTICIPAÇÃO

Eis as opiniões dos seguintes autores:

a) *Nos conjuntos regionais:*

Renato Almeida: «Vários são os nossos conjuntos típicos, de que o mais importante é o choro. Dependem muito dos folguedos, mas em geral neles figuram o violão, flauta, cavaquinho e sanfona»... «Nas escolas de samba do Rio, além dos de percussão, há violão, cavaquinho e bandolim»⁸.

Mariza Lira: «O Norte, esse Norte ardente do algodão, da cana, do cacau, do babassu e de tantas outras riquezas, deu-nos a embolada.

Música trêfega, inquieta, de linha melódica saltitante, imprevista, um despencar de frases em progressão, de uma espreteza adorável.

Ela evoca, sem nenhuma semelhança, as tocatas e sonatas italianas do século XVIII.

As variações são incontáveis, sucedem-se em arabescos variabilíssimos, de frases melódicas sempre descendentes. A poesia é feita, geralmente, em décimas.

Aumentam-lhes o encanto os nossos conjuntos regionais, a flauta, a clarineta, o cavaquinho, a gaita, o oficleide, o pandeiro, a cuica, o reco-reco, a rabeca e a sertaneja harmónica, que também se chama sanfona e, no sul, cordeona.

Catulo Cearense, no *Bras-Macacão*, descreve um conjunto sertanejo com aquela preciosa naturalidade que é o seu encanto maior:

«Rabeca, Flauta, pândero,

Crarineta, violão

Um bandão de cavaquinho

Um ofiscreide, um gaitero

Que era um cabra mesmo bão»⁹.

Fausto Teixeira: «Todos reconhecemos o grande romantismo do brasileiro, principalmente de nosso caipira, que extravasa o seu sentimentalismo nas suas «modas» de viola.

Não sendo eles conhecedores das regras de metrificação, nem mesmo das mais singulares regras de sintaxe, seus versos representam fielmente a linguagem de seus pensamentos, pura e límpida, sem influência modificadora do vernáculo.

Os motivos que representam a feitura dos versos, quase sempre, representam razões pessoais do autor, como acontece com a maioria dos poetas. São intérpretes de seus próprios pensamentos e, quando muito, dos sentimentos regionais.

Cantam seus amores infelizes, suas terras natais, factos relacionados com a própria vida, críticas humorísticas, histórias românticas de suas regiões.

Sua música predilecta é uma toada - um batido monótono de viola, vagaroso, bem compassado, quase sempre triste.

Quando o violeiro não canta sozinho, os acompanhantes, com cavaquinho e reco-reco (um gomo de bambu, denteado, onde se passa um pauzito em movimento ritmado), fazem todo o acompanhamento.

Somente quem já teve oportunidade de presenciar noitadas de cantoria sabe quanto é interessante apreciar a maneira toda peculiar de os cantadores desfiarem o imenso rol de cantigas de viola que sabem»¹⁰

b) *No choro*

Renato Almeida: «Choro é um nome genérico com várias aplicações. Pode designar um conjunto de instrumentos, em geral flauta, oficleide, bandolim, clarinete, violão, cavaquinho, pistão e trombone, com um deles solando. Por extensão, chama-se choros também às músicas executadas por esses grupos de instrumentos, que acabaram tomando o aspecto próprio e característico. Por fim, choro é denominação de certos bailaricos populares,

⁸ Renato Almeida. Ob. cit., pág. 115.

⁹ Mariza Lira. Brasil Sonoro. Editora, S. A. A Noite, Rio de Janeiro, s/d, pág. 111.

¹⁰ Fausto Teixeira. Estudos de Folklore, Movimento Editorial Panorama, Belo Horizonte, Minas, 1949, pág. 75.

também conhecidos como *assustado* ou *arrasta-pé*»¹¹.

Oneyda Alvarenga : «o choro é, no seu sentido geral, um conjunto instrumental composto quase sempre de um solista e um grupo de instrumentos acompanhantes. Pelo costume luso-brasileiro de usar e abusar de diminutivo, é também chamado chorinho. Nesses conjuntos, quer tenham ou não um solista, predominam os instrumentos de sopro (flauta, clarinete, oficleide, saxofone) , violões e cavaquinhos»¹².

Luciano Gallet : «O choro é o nome dado a pequenos conjuntos populares, formados de instrumentos de origem europeia e africana, e que, em diversas circunstâncias, tocam para fazer dançar (danças de origem europeia) ou apenas para se fazerem ouvir. Nestes casos intervém a virtuosidade de um dos executantes.

Por sinonímia, choro designa também «execução».

A «seresta» (serenata) é o choro, com a mesma formação instrumental ou, diversa, acompanhando um cantor solista popular.

Encontram-se no «choro brasileiro» aproximações flagrantes com O *jazz* americano .

1.º - Mesma formação instrumental :

O *jazz*: clarinete, saxofone, trombone, banjo, baterias e canto.

O choro: clarinete, oficleide, flauta, trombone, cavaquinho, bateria e canto.

2.º - O mesmo processo de composição:

A improvisação livre (contraponto), bordando um tema. Onde se encontra o nosso decantado «contracanto», de sabor tão brasileiro.

3.º - As fórmulas rítmicas do negro brasileiro e do negro americano assemelham-se igualmente.

4.º - Tendo, porém, o negro brasileiro, ou o mulato, a supremacia melódica, por causa da influência expressiva latina.

É bom lembrar que o choro e a seresta já eram correntes há muito no Brasil, quando aí ainda não era conhecida a influência do *jazz*»¹³.

Mariza Lira : «O choro foi lançado entre nós pelos negros e mulatos desde o período da escravidão.

A princípio chamava-se choro ao conjunto de violões, cavaquinhos, flautas, pandeiros, etc., que alegravam as festas da gente simples»¹⁴.

c) *No samba*

Renato Almeida: «O batuque impressiona pelo ritmo monótono e não raro soturno, marcado por instrumentos de percussão, pelo batido de mãos e de pés. ...» «O batuque também tem o significado genérico das danças de roda afro-brasileiras , como sinónimo de samba...»

«Como instrumentos, tambores, puíta (Cuica), chocalhos, adufes (pandeiros) e outros de percussão. Às vezes a viola e o cavaquinho»¹⁵.

Luciano Gallet: «Instrumentos usados no samba:

1 cantador, 1 viola, 1 cavaquinho, 1 adufe (pandeiro) . O cantador e os tocadores não dançam. Estão à parte»¹⁶.

Mariza Lira: «Antigamente o samba era ingénuo, puro, vivo, chorado ao som do violão, cavaquinho, flauta, e, às vezes, pandeiros que marcavam as batidas e os requebros.

Hoje o samba vibra, entontece, delira com os violões, flautas, cavaquinhos, reco-reco, ganzás, pandeiros, cuicas ou omelês e chocalhos»¹⁷.

Guilherme Teodoro Pereira de Melo: «O samba que no Rio de Janeiro se denominava chiba, no Estado de Minas caterete e nos Estados do sul fandango, é uma dança de roça ao ar

¹¹ Renato Almeida. Ob. cit., pág. 112.

¹² Oneyda Alvarenga. Ob. cit., pág. 299

¹³ Luciano Gallet. Estudos de Folklore. Carlos Wehrs & C ". Editores, Rio de Janeiro, 1934, pág. 62

¹⁴ Mariza Lira. Ob. cit., pág. 305.

¹⁵ Renato Almeida. Ob. cit., pág. 158/9.

¹⁶ Luciano Gallet. Ob. cit., pág. 78.

¹⁷ Mariza Lira. Ob. cit., pág. 261.

livre, em que por instrumentos entram o violão, a viola de arame, o cavaquinho, sob a toada dos quais se canta e se sapateia ao ritmar das palmas, dos pratos e dos pandeiros»¹⁸.

Renato Almeida; «Na Baía, onde a influência negra é mais acentuada, o samba possui as mais variadas espécies. Sei de várias delas: samba batido, corrido e chulado, batê-baú, bolebole, samba de chave, vamos peneirar, corta-jaca, separa-o-visgo, apanha-o-bago e o samba do partido alto. Este é uma das muitas variantes do samba de roda, caracterizando-se pelo facto de não haver dança, enquanto se tira o verso...» «Os instrumentos são violões, cavaquinhos, flautas, pandeiros, pratos de mesa, faca e acompanhamento de palmas»¹⁹. «Entram também no instrumental samba violão, bandolim, cavaquinho»²⁰.

d) *Nos bailes pastoris*

Renato Almeida : «Os bailes pastoris e os pastoris em geral são festas oriundas das janeiras lusitanas que se realizam entre o Natal e o dia de Reis. São pequenas representações dramáticas, com cânticos e danças, de que se incumbem somente meninas, feitos diante dos presépio s...» «... .Nos que vi, cantavam com violão, bandolim, cavaquinho, clarinete e pandeiros»²¹.

«Os pastoris, no Brasil, chegaram com os jesuítas e desde o século XVI que deles temos notícias...» «... Não foram nunca populares no sentido exacto da expressão, nem o povo os aproveitou como coisa sua. Viveram sempre em sociedade, 'a não ser em Pernambuco, onde houve ou há ainda pastoris populares, eram bailes de casas senhoriais». «... O acompanhamento é feito por violão, bandolim, flauta, clarinete e cavaquinho. As pastoras rufam pandeiros ou tocam castanholas. O canto é sempre muito estridente e nasalado, dificultando extremamente a dicção, de sorte que pouco se entende a letra das cantorias»²².

Oneyda Alvarenga: «Os bailes pastoris foram na verdade legítimos autos profanos, pequenas comédias de assunto variado, para as quais o Natal fornecia apenas o pretexto...» «Não só os nomes dos músicos se perderam, perderam-se igualmente as músicas». «Dos acompanhamentos instrumentais só encontrei referência em Melo Morais Filho, que cita, além dos pandeiros, adufes e castanholas, possivelmente empunhados pelos figurantes: flauta e quarteto de cordas; violões, guitarras, flautas; rabelas, violões, flautas, violas, cavaquinhos, oficleide»²³.

e) *Nos ranchos*

Renato Almeida: «O rancho prima pela variedade de vestimentas vistosas, ouropéis e lentejoulas, a sua música é o violão, a viola, o cavaquinho, o canzá, o prato, e às vezes uma flauta; cantam os seus pastores e pastoras, por toda a rua, chulas apropriadas à ocasião; as personagens variam e vestem-se de diferentes cores, conforme o bicho, planta ou mesmo objecto inanimado que os pastores levam à Lapinha»²⁴.

Guilherme Teodoro Pereira de Melo : «O populacho que só sabe se divertir sambando e que nos tempos coloniais se achava mais em contacto com o africano do que mesmo com o europeu, entendendo que não eram somente os pastores que deviam render culto ao Messias, e sim também animais formaram ranchos do Boi, do Cavalo, da Cabra, do Jacaré, da Lagartixa, etc., e lá se foram sob a forma desses à Lapinha adorar o menino Deus ao som da flauta, do pandeiro, do cavaquinho, da viola e do ganzá»²⁵.

f) *Na chula*

¹⁸ Guilherme Theodoro Pereira de Mello. A Música no Brasil. Tipografia de S. Joaquim, Bahia, 1908, pág. 31.

¹⁹ Renato Almeida. Ob. cit., pág. 163.

²⁰ Renato Almeida. Ob. cit., pág. 192.

²¹ Renato Almeida. Ob. cit., pág. 225/6

²² Renato Almeida. Ob. cit., pág. 228 e 231.

²³ Oneyda Alvarenga. Ob. cit., pág. 80/81.

²⁴ Renato Almeida. Ob. cit., pág. 238.

²⁵ Guilherme Theodoro Pereira de Mello. Ob. cit., pág. 36/37.

Oneyda Alvarenga : «A chula é uma dança e um tipo de canção de origem portuguesa. Como canção, já era referido em Portugal no século XVI ; no Brasil sua existência como dança está documentada pelo menos desde o princípio do século XIX...».

«Como dança, parece que a chula caiu totalmente em desuso, e como canção já é rara. Nesta forma permanece ainda , ao que se sabe, na Amazônia e no Nordeste, sendo que na Amazônia a palavra parece ter a significação genérica de cantiga .. .» «O acompanhamento da chula canção é feito por violões. Na dança aparecem, segundo referências várias, violão, cavaquinho, viola, pandeiros, castanholas ou imitação delas com os dedos. Apenas um autor inclui o ganzá e outro o caxambu»²⁶.

Manuel Quirino: «Ao canto de chulas as morenas dançavam o miudinho, o corta-jaca e, em geral, sambas arrojados e melódiosos, com acompanhamento de violão, flauta, cavaquinho, viola, ganzá e batido de palmas»²⁷.

g) Na *chegança de marujos*

Oneyda Alvarenga : «Melo Moraes Filho se refere para a *chegança de marujos*, a guitarras, violões, cavaquinhos, pistão, rabeca, flauta ou clarinete, ou então uma música-de-barbeiros; para ambas as *cheganças*, cita flautins botija, violas, chocalhos, tambores, gaitas de foles, além de alguns outros que inesperadamente se metem de permeio, sendo o conjunto reforçado na *chegança de mouros* por metais e caixas de guerra»²⁸.

h) *No cateretê*

Luciano Gallet: «Instrumentos usados no *Cateretê*: - Indispensáveis - ou 3 violas, 2 ou 3 adufes (pandeiro rústico, provavelmente sem os crótalos). *Ad libitum*, quando houver, 1 cavaquinho e 1 rabeca (violino)»²⁹.

i) *No bumba-meu-boi*

Oneyda Alvarenga : «No *bumba-meu-boi* apenas as figuras humanas cantam. Do acompanhamento instrumental encarregam-se pequenos conjuntos em que aparecem violão, viola, cavaquinho, tambor, pandeiro, ganzá, maracá, sanfona, gaita, flautim, clarinete e rabeca. Estes instrumentos se juntam em combinações variáveis, indo desde um agrupamento grande, como o de viola, violão, clarinete, sanfona, zabumba e pandeiro, até o simples reforço rítmico de ganzá e zabumba»³⁰.

4) INFLUÊNCIA DO CAVAQUINHO NA MÚSICA PARA PIANO DE ERNESTO NAZARETH

Renato Almeida: «Na música brasileira, Ernesto Nazareth tem um papel de relevo, pela sua larga contribuição, deixando-nos uma obra não só cheia de coisas bonitas e deliciosas, mas que é por igual um verdadeiro campo de experimentação musical. Ninguém melhor do que ele nos deu, em música, esse decantado espírito carioca, mordaz, espevitado, displicente e pilhérico, evitando essa constante tristeza do Brasil. Se esta aparece, nos seus tangos, em raras notas sentimentais, dá lugar imediatamente à brejeirice e à malícia. Todo o sumo de lunduns, de tangos, de polcas, de choros, de valsas e maxixes, com seus processos melódicos, sua rítmica particular e variável, e seus numerosos recursos instrumentais, tudo isso está direitinho na obra de Nazareth, vivificado e desenvolvido pela fantasia do músico admirável...».

«Aproveitou com rara mestria as sonoridades de vários instrumentos populares , violão, flauta e cavaquinho, para transpô-las ao piano em efeitos surpreendentes ...»³¹.

²⁶ Oneyda Alvarenga. Ob. cit., pág. 158/9, 161.

²⁷ Manuel Quirino. A Bahia de outrora, pág. 127/ 8.

²⁸ Oneyda Alvarenga. Ob. cito pág. 75.

²⁹ Luciano Gallet . Ob. cit., pág. 68.

³⁰ Oneyda Alvarenga. Ob. cit., pág. 44.

³¹ Renato Almeida. Ob. cit., pág. 445.