



## **Elementos idiomáticos do cavaquinho acompanhador aplicados ao piano no choro**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

*Luísa Camargo Mitre de Oliveira*  
UFMG – [luisamitre@gmail.com](mailto:luisamitre@gmail.com)

*Prof. Dr. Clifford Hill Korman*  
UNIRIO/UFMG – [cliff@cliffkorman.com](mailto:cliff@cliffkorman.com)

**Resumo:** Elementos idiomáticos do cavaquinho foram/são usados por pianistas na construção de arranjos e composições para piano desde o início da história do choro. O presente trabalho busca compreender as principais características desses elementos, especialmente do *cavaquinho-centro*, e identificar, em partituras e gravações de pianistas de diversas épocas e contextos (piano solo, duos, piano junto a um grupo de choro), a forma como esses adaptaram tais recursos ao piano.

**Palavras-chave:** Piano brasileiro. Choro. Cavaquinho. Cavaco-centro.

### **Idiomatic Elements of Accompanist Cavaquinho Applied to Piano in Choro**

**Abstract:** Pianists have used idiomatic elements of cavaquinho playing in arrangements and compositions for piano since the beginning of choro history. This article aims to comprehend the main characteristics of those elements, specially of the *cavaquinho-centro*, and identify in scores and recordings of pianists in different periods and contexts (solo piano, duos, piano in choro ensembles) how these performers adapted such procedures to the instrument.

**Keywords:** Brazilian piano. Choro. Cavaquinho. Cavaco-centro.

### **1. Introdução**

A utilização de elementos idiomáticos de instrumentos típicos do choro (como violão, cavaquinho, flauta, etc.) ao piano pode ser encontrada no repertório pianístico brasileiro desde o século XIX até em performances de pianistas atuais. Estima-se que esses recursos foram/são utilizados como uma forma de compreensão, adaptação e aplicação da linguagem do choro ao piano.

Considerando a importância da compreensão dessa linguagem, o presente trabalho busca entender como alguns recursos idiomáticos do cavaquinho acompanhador foram abordados por compositores ou pianistas em seus arranjos para o piano. Para tal, identificou-se as principais características do *cavaco-centro*, que foram relacionadas a exemplos aplicados ao piano em períodos variados (desde partituras de composições do início do século XX a trechos de gravações mais atuais) e em contextos diversos (piano solo, duos e piano junto a um grupo de choro).

## 2. O cavaquinho

O cavaquinho é um pequeno cordofone da família das cordas dedilhadas. De origem portuguesa, está presente no Brasil na instrumentação típica do choro desde o início do gênero. Tradicionalmente com quatro cordas metálicas, a extensão padrão do instrumento é de aproximadamente duas oitavas a partir do Ré<sup>3</sup>, podendo estender um pouco para o agudo ou para o grave, no caso dos cavaquinhos de cinco cordas (com a quinta corda – mais grave – afinada em Sol<sup>2</sup> ou Lá<sup>2</sup>), sendo, no Brasil, executado com o auxílio da palheta.

No choro, o cavaquinho juntamente com o violão e a flauta compunham o *terno de pau e corda*, que deu origem à formação básica dos primeiros grupos de choro nascidos na segunda metade do século XIX (TABORDA, 2010). Nessa formação já estavam presentes os elementos básicos componentes do grupo chorão: a melodia executada por um instrumento de sopro e o acompanhamento, em condução rítmico-harmônica, dividido entre violão e cavaquinho, sendo o primeiro atuante na região médio-grave e o segundo na região médio-aguda. Essa abordagem de condução realizada pelo cavaquinho dentro do grupo de choro tem sido denominada pela comunidade de chorões como *cavaco-centro*, e cumpre ao mesmo tempo as funções de ritmo e harmonia, preenchendo o espaço entre a melodia e os baixos. Para Ribeiro (2013: 63), o termo identifica essa “dupla função na formação instrumental e também de ligação entre os elementos rítmicos e harmônicos”. Dessa forma, a palavra *centro* também sugere a conexão entre os instrumentos harmônicos e percussivos, incorporados ao grupo de choro durante o desenvolvimento de sua instrumentação. Tal prática foi desenvolvida ao longo dos anos por diversos instrumentistas, com destaque para Nelson Alves (1895-1960), Canhoto (Waldirio Frederico Tramontano: 1908-1987) e Jonas Pereira da Silva (1934-1997).

### 2.1: O cavaquinho-centro: principais elementos e recursos estilísticos

A harmonização feita pelo cavaquinho possui algumas características importantes devido à sua tessitura, à quantidade de cordas e às propriedades técnicas do instrumento: as formações são construídas geralmente com as vozes distribuídas em posições fechadas, muitas vezes com acordes invertidos, e soam na região médio-aguda do *regional*. É comum o uso de tríades com dobramentos de notas. Em casos de acordes com tensões e notas acrescentadas à harmonia (tétrades ou acordes com cinco ou mais sons), recorre-se à omissão de notas ou à sobreposição de tríades superiores ao acorde original.

A condução rítmica é formada pelas *levadas*<sup>1</sup> guiadas por padrões mais ou menos constantes de acordo com o estilo, a formação instrumental ou a função executada pelo

cavaquinho. As *levadas* são produzidas através das *palhetadas* que podem ser executadas de forma a soar os acordes em blocos ou, em alguns casos, de forma mais arpejada. A direção dessas *palhetadas* sobre as cordas (grave-agudo ou agudo-grave) é variável de acordo com a *levada* ou com o executante: “são construções pessoais de cada músico baseadas nos ritmos característicos de cada gênero” (RIBEIRO, 2013: 65).

Para este trabalho, foi adotada a grafia de *levadas* do cavaquinho indicada por Ribeiro (2013), com base na utilizada pelo professor Jayme Vignoli, em que a simbologia indicativa do movimento da palheta (“para cima” ou “para baixo”) é a mesma dos instrumentos de cordas friccionadas (correspondendo, respectivamente, ao movimento do arco ascendente ou descendente). Tal representação possibilita a notação do *abafamento* ou *staccato de dedo* (*ghost note* - representado pelo símbolo do movimento da palheta sobre uma pausa), que acontece quando a *palhetada* é proferida e as cordas são abafadas pela mão esquerda, gerando uma nuance muito utilizada para “sincopar” os acompanhamentos, principalmente quando se usa a *palhetada alternada* (intercalando os movimento “para cima” e “para baixo”).

Durante o desenvolvimento histórico da função de acompanhador, o cavaquinho desenvolveu uma maior liberdade na condução rítmico-harmônica, que possibilitou o surgimento de outros elementos que interagem de forma mais direta com os instrumentos do regional e com a melodia. Temos como exemplo os *contrapontos rítmicos*, que são interferências rítmico-harmônicas realizadas pelo cavaquinho em contraponto à melodia ou a algum outro elemento da música, onde se inserem células rítmicas distintas e deslocadas da *levada* padrão em execução, causando destaque para esse elemento. Essas intervenções acontecem geralmente em momentos de nota longa ou pausas na melodia, finais de cadências e seções ou outro momento propício contrapontisticamente à melodia. Exemplos bem típicos desse tipo de contraponto rítmico são: (1) células sincopadas gerando um deslocamento nos tempos de apoio dos acordes – o exemplo da Figura 1 demonstra uma célula amplamente utilizada, que tem como resultado uma hemíola de três semicolcheias, e é comum em andamentos mais vivos e (2) tercinas contrapostas a semicolcheias, como demonstrado na Figura 2 (muito comum em andamentos mais lentos). Duas nuances comumente presentes nos *contrapontos rítmicos* são: a alternância da nota da voz mais aguda do acorde destacando a célula rítmica aplicada e as segundas menores (inserção de uma nota localizada a um intervalo de segunda menor abaixo da nota mais aguda do acorde, e as duas notas do intervalo são tocadas simultaneamente). Com base nos exemplos existentes no trabalho de Ribeiro (2013), a pauta superior dos sistemas das figuras abaixo representa o *continuum* de semicolcheias (padrão de base rítmica utilizado no choro e em vários outros ritmos da música brasileira)

como forma de melhor visualizar os *contrapontos rítmicos* do cavaquinho, que são representados na pauta inferior.

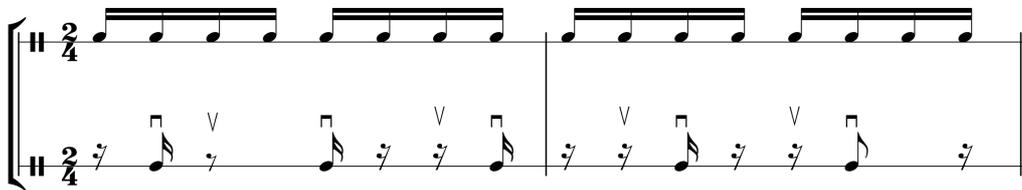


Figura 1: *Contraponto rítmico sincopado*

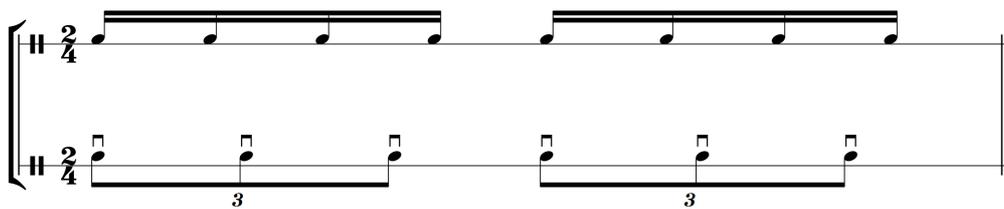


Figura 2: *Contraponto rítmico em tercinas*

### 3. Elementos do cavaquinho aplicados ao piano

Ao analisarmos partituras escritas para piano ou gravações de pianistas tocando choros, sejam na formação solo ou em duos, trios ou grupos maiores, podemos encontrar elementos utilizados por esses compositores ou pianistas baseados na linguagem do cavaquinho, especialmente do *cavaco-centro*.

Ernesto Nazareth, em sua peça para piano solo *Apanhei-te, cavaquinho* (1914) utiliza-se da célula básica da polca no acompanhamento da mão esquerda do piano, simulando a sonoridade de um cavaquinho: acordes construídos em posições fechadas, tocados em blocos, predominantemente dentro da tessitura do instrumento (região médio-aguda do piano), e constituídos em sua maioria de tríades (ou tétrades com sétimas nos casos de dominantes). Os acordes são encadeados e, como no cavaquinho, são invertidos, muitas vezes tendo a sétima, quinta ou terça como notas mais graves. Além das disposições dos acordes, um outro recurso é utilizado para simular a sonoridade do instrumento: a indicação de *staccato* em todos os acordes na mão esquerda do piano, remetendo à sonoridade curta e rítmica do cavaquinho, como podemos visualizar na Figura 3.

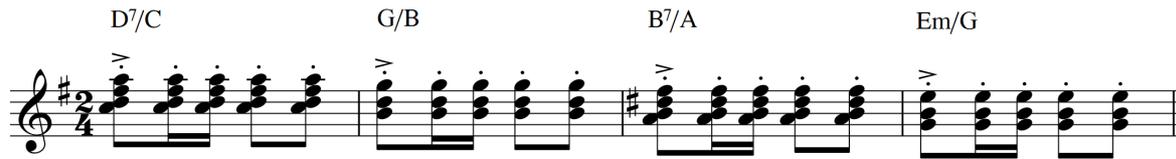


Figura 3: Trecho de mão esquerda de *Apanhei-te, cavaquinho* (c. 2 a 5), de Ernesto Nazareth - acordes invertidos, em *staccato*, na região aguda do piano

Os mesmos recursos de tessitura, *voicings* fechados, inversões e uso do *staccato* são usados pelo compositor em sua peça *Ameno Resedá* (1913), onde alguns acordes têm suas inversões alternadas (c. 1, 3 e 4 da Figura 4), aspecto que remete à prática da *meia palhetada* no cavaquinho, onde a palheta não fere todas as cordas ao mesmo tempo e o instrumentista pode alternar as notas que soam no bloco durante a levada, causando uma variação interna no acorde.



Figura 4: Trecho de mão esquerda de *Ameno Resedá* (c. 2 a 5), de Ernesto Nazareth – alternância de inversões

Em *Cavaquinho, porque choras?* (1928), Nazareth mantém a mesma ideia das músicas anteriormente descritas, porém recorre ao dobramento de algumas notas dos acordes, como terças e sétimas, para completar o *voicing* com quatro (ou mais) vozes. Tal prática é evitada na harmonização funcional, embora seja comum entre os cavaquinhistas devido às características do instrumento.

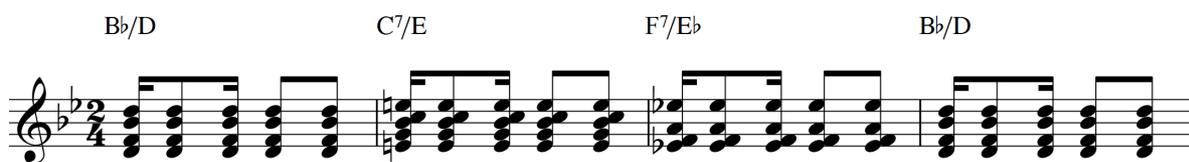


Figura 5: Trecho de mão esquerda de *Cavaquinho, porque choras?* (c. 1 a 4), de Ernesto Nazareth – dobramento de notas do acorde

Outro exemplo que utiliza os mesmos recursos pode ser encontrado na gravação da música *Choro em Sol*, no disco *João Pernambuco* (1997) do pianista Antônio Adolfo e grupo Nó em Pingo D'água. Aos 0'53'' do fonograma, enquanto o bandolim executa a melodia principal e os dois violões, um banjo e um pandeiro executam o acompanhamento, o

pianista – por um pequeno trecho – toca uma célula rítmica imitando o cavaquinho. O trecho foi transcrito e exemplificado na Figura 6:



Figura 6: Trecho do piano de Antônio Adolfo (minutagem 0'53'' - transcrição do autor) na gravação do *Choro em Sol* (João Pernambuco) no disco *João Pernambuco* (1997)

No terceiro movimento da *Suíte popular brasileira para piano e violão elétrico* (1953), Radamés Gnattali vale-se de recursos parecidos com os usados por Nazareth e Antônio Adolfo. Nota-se, contudo, a seguinte diferença: no trecho entre os compassos 42 e 50, o piano realiza um acompanhamento para a melodia do violão, escrito entre as duas mãos, mantendo as características de *voicings* predominantemente fechados, porém com acréscimo de dissonâncias como nonas maiores e menores, gerando acordes com cinco notas. Nesse tipo de acorde, quando executado ao cavaquinho, omite-se uma das notas (geralmente a fundamental ou a quinta justa), transformando-o num acorde de quatro sons. Outra diferença: no lugar do símbolo de *staccato*, o autor indica a expressão *seco* remetendo à sonoridade rítmica e seccionada do cavaquinho. A figura 6 apresenta uma amostra desse trecho da obra:



Figura 7: *Suíte popular brasileira*, terceiro movimento (c. 42 a 45) - acordes de cinco sons (acrescidos de nonas)

No trecho inicial da gravação da música *Simplicidade* (2007), de Jacob do Bandolim, o pianista Laércio de Freitas acompanha a melodia tocada pelo violão. Nesse acompanhamento ao piano, o músico simulou um cavaquinho através da utilização de elementos típicos desse instrumento como: tessitura, construção dos acordes e aplicação da *levada*. Além desses elementos, foi reconhecido o uso do *contraponto rítmico*, inserido em momentos de menor movimentação da melodia, com a condução da voz mais aguda alternando entre a quinta e a sexta do acorde (assinalado com círculos na Figura 8). Nota-se que o ritmo é o mesmo do *contraponto rítmico sincopado* (Figura 1) e que os acordes (notas em blocos) do piano coincidem com a palhetada “para baixo” do cavaquinho; já as notas isoladas, mais graves (nota Lá<sup>3</sup>), anteriores a esses acordes, coincidem com o *staccato de*

*dedo* (*ghost note*) na palhetada “para cima”. Esse recurso, utilizado pelo pianista em vários momentos do trecho, enfatiza o grupo mais alto (blocos), ao passo que a nota mais grave, tocada de forma mais leve e menos acentuada, simula o abafamento da *palhetada*.



Figure 8 shows a musical score for three instruments: Violão (Guitar), Piano, and Contraponto cavaquinho (Cavaquinho). The score is in 2/4 time and G major. The Violão part features a melodic line with some grace notes. The Piano part provides harmonic support with chords E7, A7, D, and A, and includes a *ghost note* technique. The Contraponto cavaquinho part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

Figura 8: Acompanhamento do piano de Laércio de Freitas (minutagem 0’10” – transcrição do autor) em *Simplicidade* (Jacob do Bandolim), utilizando *contraponto rítmico* com alternância de notas na ponta do acorde

Outra maneira usada pelo pianista para realçar a célula do *contraponto rítmico* é a troca de inversões do acorde, como podemos notar na Figura 9 (c. 2 e 3). Dessa maneira, a diferença de alturas gera o destaque para a célula rítmica:

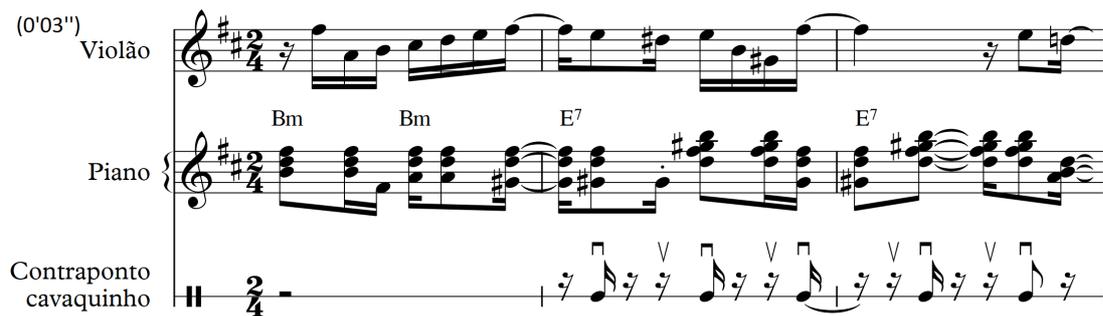


Figure 9 shows a musical score for three instruments: Violão, Piano, and Contraponto cavaquinho. The score is in 2/4 time and G major. The Violão part features a melodic line. The Piano part provides harmonic support with chords Bm and E7, and includes a *ghost note* technique. The Contraponto cavaquinho part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

Figura 9: Acompanhamento do piano de Laércio de Freitas (minutagem 0’03” – transcrição do autor) em *Simplicidade* (Jacob do Bandolim), utilizando *contraponto rítmico* com alternância de inversões

O *contraponto rítmico* em tercinas também foi utilizado por Laércio de Freitas, como exemplificado na Figura 2. Esse recurso foi empregado num momento de menor atividade na melodia, como demonstra a Figura 10:

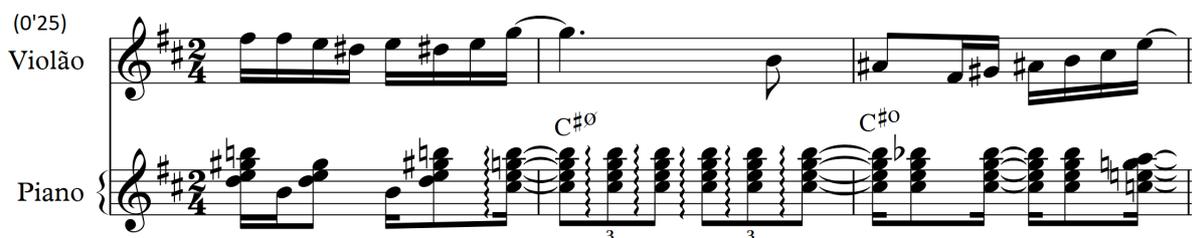


Figure 10 shows a musical score for two instruments: Violão and Piano. The score is in 2/4 time and G major. The Violão part features a melodic line. The Piano part provides harmonic support with chords C#0 and includes a *ghost note* technique. The Piano part also features a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

Figura 10: Acompanhamento do piano de Laércio de Freitas (minutagem 0’25” – transcrição do autor) em *Simplicidade* (Jacob do Bandolim), utilizando *contraponto rítmico* em tercinas

Com o acréscimo de sextas, sétimas e nonas nos acordes, Laércio de Freitas, muitas vezes, recorreu à omissão de notas em suas construções. Tal característica pode ser encontrada em todos os exemplos de sua gravação (Figuras 8, 9 e 10).

#### 4. Considerações finais

Após o reconhecimento dos vários elementos que caracterizam a linguagem do *cavaquinho-centro* nos grupos de choro, foi possível identificar o uso desses elementos por compositores e pianistas e suas aplicações ao piano.

Ao analisar partituras para piano solo (peças de Ernesto Nazareth) e para duo (*Suíte popular brasileira para piano e violão* de Radamés Gnattali), além de transcrever trechos de gravações de pianistas como Laércio de Freitas e Antônio Adolfo, foi possível visualizar de que forma os elementos do cavaquinho foram adaptados ao piano e o contexto de seus usos. Em todos os exemplos, estiveram presentes as seguintes características: uso da região médio-aguda ou aguda do piano; toque *staccato*; predominância de *voicings* fechados; inversões dos acordes; e uso de células rítmicas características das *levadas* dos gêneros. Foram identificados também: o uso de *contrapontos rítmicos*; a simulação do *staccato de dedo* (*ghost note*) através de mudança de densidade do acorde (uma nota isolada mais grave que o bloco) ou alturas entre suas inversões; e, por fim, a omissão e o dobramento de notas do acorde.

Acredita-se que a linguagem de acompanhamento do cavaquinho, como utilizada pelos compositores e pianistas analisados neste trabalho, contribuiu e ainda pode contribuir muito para o enriquecimento da linguagem pianística no choro, seja em contexto de piano solo, em duos ou em grupos maiores.

#### Referências

- CAZES, Henrique. *Escola Moderna do cavaquinho*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, s/d.
- GNATTALI, Radamés. *Suíte popular brasileira para piano e violão elétrico*. Rio de Janeiro, 1953. Partitura manuscrita.
- JOÃO PERNAMBUCO. *Choro em Sol*. João Pernambuco (Compositor). Antônio Adolfo (Intérprete), Grupo Nó em Pingo D'Água (Intérprete). Rio de Janeiro: Funarte, 1997. CD. Faixa 5.
- LAÉRCIO DE FREITAS HOMENAGEIA JACOB DO BANDOLIM. *Simplicidade*. Jacob do Bandolim (Compositor). Alessandro Penezzi (Intérprete), Laércio de Freitas (Intérprete). São Paulo: Maritaca, 2007. CD. Faixa 11.
- NAZARETH, Ernesto. *Apanhei-te, cavaquinho*. Rio de Janeiro: Casa Mozart, 1914. Partitura.
- \_\_\_\_\_. *Ameno Resedá*. Rio de Janeiro: Casa Arthur Napoleão, 1913. Partitura.
- \_\_\_\_\_. *Cavaquinho, porque choras?* Rio de Janeiro: Casa Carlos Gomes, 1928. Partitura.



RIBEIRO, Jemerson Farias. *Cavaco rítmico-harmônico na música de Waldir Frederico Tramontano (Canhoto): a construção estilística de um ‘cavaco-centro’ no choro*. Rio de Janeiro, 2014. 134 f. Dissertação (Mestrado em música). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Rio de Janeiro, 2014.

TABORDA, M. E. As abordagens estilísticas no choro brasileiro (1902-1950). *História Actual On line*, n. 23, p.137–146, 2010.

---

<sup>1</sup> Padrões rítmicos de acompanhamentos característicos de estilos ou gêneros musicais.