

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Marcelo das Dores Pereira

**Procedimentos rítmico-melódicos na performance de Altamiro Carrilho:
um estudo de caso aplicado ao ensino do choro**

Belo Horizonte

2016

Marcelo das Dores Pereira

**Procedimentos rítmico-melódicos na performance de Altamiro Carrilho:
um estudo de caso aplicado ao ensino do choro**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Performance Musical

Orientadora: Profa. Dra. Ana Cláudia de Assis

Belo Horizonte

2016

P436p

Pereira, Marcelo das Dores.

Procedimentos rítmico-melódicos na performance de Altamiro Carrilho: um estudo de caso aplicado ao ensino do choro . -- 2016.

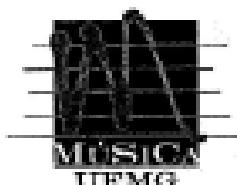
78 f.; il.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música, 2016.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Cláudia de Assis.


1. Choro (Música). 2. Improvisação (Música). 3. Música Popular. 4. Flauta transversa. 5. Procedimentos rítmico-melódicos. 6. Carrilho, Altamiro, 1924-2012. I. Assis, Ana Cláudia de. II. Título. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música.

CDU: 784.4



Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação em Música

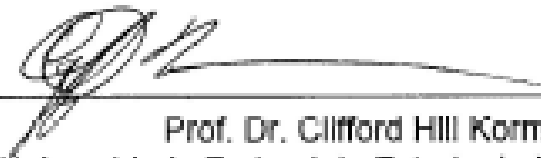
Dissertação defendida pelo aluno MARCELO DAS DORES PEREIRA, em 13 de setembro de 2016, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:



Profa. Dra. Ana Cláudia de Assis
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientadora)



Prof. Dr. Antonio Carlos Moraes Dias Carrasqueira
Universidade de São Paulo



Prof. Dr. Clifford Hill Korman
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro



Prof. Dr. Mauricio Freire Garcia
Universidade Federal de Minas Gerais

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Prof.^a **Ana Cláudia Assis**, pela aceitação do meu projeto de pesquisa e pelo acompanhamento dos trabalhos, sempre com muita disposição e gentileza.

Ao Prof. Maurício Freire Garcia, pelas orientações flautísticas sempre atentas e de altíssimo nível.

Aos amigos Prof. Arnon Sávio e Prof. Alberto Sampaio Neto, pelas indicações extras para a elaboração deste trabalho.

Ao amigo Marcos Moura (Branco), pelas revisões harmônicas das músicas utilizadas no trabalho.

Ao amigo Prof. Lincoln Meirelles, que emprestou suas habilidades pianísticas e musicais, na seleção, na qualificação e na defesa da dissertação.

Aos alunos de flauta transversal da Escola de Música da UEMG, participantes desta pesquisa. Agradeço, também, aos companheiros da roda de choro do Diadorim Bar Cultural, pelo incentivo, apoio e companhia musical.

À Direção da Escola de Música da UEMG, representada pelos Prof. Rogério Bianchi e Helder Rocha Coelho, pelo apoio e compreensão com as necessidades apresentadas durante a realização do curso de Mestrado.

Às professoras Gislene Marino, Gisele Marino, Vanessa Eleutério, Helena Lopes e Aline Azevedo pela torcida e incentivos para o desenvolvimento do curso de Mestrado.

Ao amigo Mauro Mascarenhas Jr. (*in memoriam*), que sempre dava incentivos para as minhas buscas profissionais e hoje, com certeza, está celebrando comigo essa conquista.

À minha filha, **Marcela Pieri**, tanto pelas correções do trabalho, orientações de redação como pelas dicas do vinho nos momentos de dificuldades com a produção do texto.

À minha querida esposa, **Cida Pieri**, que tanto me ouve com os planejamentos e desenvolvimentos do trabalho, assim como vem me apoiando em todas as minhas conquistas e me trazendo alento nas adversidades.

A **Deus**, por ser sempre inspiração e fortaleza em todos os momentos de minha vida com sua Unção Divina.

RESUMO

A pesquisa que aqui se apresenta teve por objetivo estudar os procedimentos rítmico-melódicos presentes na interpretação de Altamiro Carrilho e que se tornaram referência interpretativa para os flautistas no âmbito da prática do choro. Levando em consideração a minha experiência enquanto intérprete de choro e professor de flauta na Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), a pesquisa buscou, para além da análise, a transcrição e catalogação dos referidos procedimentos. Também foi objetivo deste estudo averiguar como suas variações, seus improvisos, suas ornamentações e outras práticas interpretativas são potencialmente ferramentas de estudo e ensino para o aluno de flauta interessado neste gênero musical. Para tal, foram selecionadas interpretações que se tornaram paradigmáticas de Altamiro Carrilho, das músicas “Lamentos”, “Flor Amorosa”, “Odeon”, “Pedacinhos do Céu”, “André de Sapato Novo” e “Doce de Coco”. A partir dessa seleção, foram elaboradas transcrições das gravações de Altamiro, desse repertório, com edição de partituras, para em seguida prosseguir com análise e execução das obras, com destaque para as suas particularidades rítmico-melódicas. Ao longo de um semestre letivo, tal material compôs o conteúdo de uma disciplina optativa na Escola de Música da UEMG, criada especificamente para esta pesquisa. Durante o semestre, foram feitas gravações de performances dos alunos participantes, sendo essas utilizadas para a análise dos resultados obtidos pelo contato dos mesmos com todo o material colhido nas interpretações de Altamiro Carrilho. Espera-se que os resultados desta pesquisa venham enriquecer ainda mais o conjunto de trabalhos acadêmicos na área de Performance dedicados à interpretação do gênero choro.

Palavras-Chave: Choro. Altamiro Carrilho. Flauta Transversal. Improvisação. Música Popular. Procedimentos rítmico-melódicos.

ABSTRACT

This research aimed to study Altamiro Carrilho's rhythmic and melodic procedures that have become performance references for flutists that play choro. Based on my experience as a choro player and as a teacher at the Music School of Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), this research had the purpose of not only analyzing, but also transcribing and cataloguing these procedures. It also had the objective of investigating how Carrilho's variations, improvisations, ornamentations and other performance practices can be used as teaching and studying tools with students that are interested in this music genre. Carrilho's records of the songs "Lamentos", "Flor Amorosa", "Odeon", "Pedacinhos do Céu", "André de Sapato Novo" and "Doce de Coco" were selected for this research. They have been transcribed and edited as sheet music in order to be used in the analysis and performances, with special focus on their rhythmic and melodic specific aspects. For one semester, this material was used in an elective subject at the School of Music at the State University of Minas Gerais that was created specifically for this research. During this semester, the students of this discipline had their performances recorded in order to analyze how the contact with Carrilho's performances influenced their interpretation of the songs. We hope that the results of this research may have a relevant contribution for researches about the interpretation of choro.

Keywords: Choro. Altamiro Carrilho. Flute. Improvisation. Popular Music. Rhythmic and Melodic Procedures.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Trecho extraído da música "André de Sapato Novo", c. 25 a 27 - Anexo B	34
Figura 2 - Trecho extraído da música "Odeon", c. 16 a 19 – Anexo F	34
Figura 3 - Trecho extraído da música "Pedacinhos do Céu", c. 43 a 45 – Anexo G.....	34
Figura 4 - Trecho extraído da música "Lamentos", c. 66 a 68 – Anexo E.....	35
Figura 5- Trechos extraídos das músicas "Lamentos", "Flor Amorosa" e "Doce de Coco", respectivamente.....	35
Figura 6 - Trecho extraído da música "Pedacinhos do Céu", c. 63 e 64 – Anexo F	36
Figura 7 - Trecho extraído da música "Doce de Coco"	37
Figura 8 - Trecho extraído da música "André de Sapato Novo"	37
Figura 9 - Trechos extraídos da música "Doce de Coco"	37
Figura 10 - Trecho extraído da música "Doce de Coco" - melodia original	37
Figura 11 - Trecho extraído da música "Doce de coco" - alteração melódica, c. 90 a 94 – Anexo C...	37
Figura 12 - Melodia original - "Odeon"	38
Figura 13 - Trecho extraído da música "Odeon" - inclusão melódica, c. 84 a 95 – Anexo F.....	38
Figura 14 - Trecho extraído da música "Flor Amorosa", c. 53 e 54 – Anexo D.....	38
Figura 15 - Trecho extraído da música "Flor Amorosa", c. 37 e 38 – Anexo D.....	38
Figura 16 - Trecho extraído da música "Lamentos", c. 59 a 62 – Anexo E.....	39
Figura 17 - Introdução da música "Pedacinhos do Céu", c. 1 a 7 - Anexo G.....	39
Figura 18- Citação inserida na música "André de Sapato Novo", c. 58 a 62 – Anexo B.....	39
Figura 19 - Emprego do mordente em trechos da música "Vou Vivendo", pelos alunos	44
Figura 20 - "Vou vivendo" - primeira gravação.....	45
Figura 21 - "Vou vivendo" - segunda gravação	45
Figuras 22 a e 22 b - Alterações rítmicas no espaço de um tempo e do compasso inteiro (binário simples)	46
Figura 23 - Alteração rítmica	46
Figuras 24 a e 24 b - Alteração rítmica entre a síncope e quiáltera.....	47
Figura 25 - Técnicas estendidas em "O Sapo e o Grilo"	48
Figura 26 - "Vou Vivendo" - utilização de saltos de oitava –Aluno Jacob, c. 51 a 54 – Anexo G.....	48
Figura 27- "Vou Vivendo" - Inclusão Melódica - Aluno Jacob, c. 105 a 108 – Anexo G.....	49
Figura 28 - "O Sapo e o Grilo" - Trecho improvisado - aluno Chiquinha, c. 58 a 72 – Anexo H	49
Figura 29 - Introdução para a música "O Sapo e o Grilo" – aluno Catita	50

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. VIVENDO E APRENDENDO A CHORAR.....	14
1.1 A música popular na Academia	18
1.2 O Choro na Academia	20
2. TRAÇANDO O PERFIL DE ALTAMIRO CARRILHO.....	24
3. PERFORMANCE DO CHORO A PARTIR DE ALTAMIRO CARRILHO.....	31
3.1 Procedimentos expressivos nas interpretações de Altamiro Carrilho	34
3.1.1 Ornamentos	34
3.1.2 Técnicas Estendidas	35
3.1.3 Procedimentos rítmicos e melódicos.....	36
3.2 Análise das interpretações dos alunos.....	41
3.3 Cruzando dados.....	50
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	52
REFERÊNCIAS	55
ANEXO A – Questionário nº 1 - aplicado aos alunos participantes da pesquisa.....	58
ANEXO B - Questionário nº 2 - aplicado aos alunos participantes da pesquisa.....	59
ANEXO C - Quadro das variações rítmicas utilizadas pelos alunos em suas interpretações	60
ANEXO E - Transcrição da gravação de “Doce de Coco”, por Altamiro Carrilho	63
ANEXO F - Transcrição da gravação de “Flor Amorosa”, por Altamiro Carrilho.....	65
ANEXO G - Transcrição da gravação de “Lamentos”, por Altamiro Carrilho.....	67
ANEXO H - Transcrição da gravação de “Odeon”, por Altamiro Carrilho.....	69
ANEXO I - Transcrição da gravação de “Pedacinhos do Céu”, por Altamiro Carrilho	71
ANEXO J - Transcrição das gravações de “Vou Vivendo”, pelo aluno Jacob	72
ANEXO K - Transcrição das gravações de “O Sapo e o Grilo”, pela aluna Chiquinha	76

INTRODUÇÃO

O choro tem sido um gênero muito presente no desenvolvimento da minha carreira como flautista e professor. E, como bem define o poeta Paulo César Pinheiro (1996), “O choro é como um vestido de roda que não segue a moda, que a moda não dura. O seu tecido é de fino novelo, parece um modelo da alta-costura. O cavaquinho pesponta por dentro alinhava no centro o bordado da flauta...”¹. A minha busca da construção deste bordado inclui estudos individuais do repertório, bem como atividades didáticas e de pesquisa.

O objetivo principal desta pesquisa é a construção de uma metodologia para o ensino do Choro dentro da academia, cuja inserção nesse espaço formal de ensino vem sendo cada vez mais incentivada, o que tem, por consequência, a necessidade de sua sistematização pedagógica. Partindo desse pressuposto, este trabalho apresenta um estudo de caso do qual foram extraídos princípios para construção de uma proposta de ensino do choro.

As escolas de música, tradicionalmente, desenvolvem um repertório essencialmente erudito, no qual a leitura de partitura é bastante exigida. A partir desse envolvimento, o aluno de música tende a restringir o aprendizado e a execução de todo e qualquer repertório por meio da leitura de partituras. O choro apresenta, em sua execução, elementos característicos que raramente são devidamente registrados no material editado (*songbooks*, partituras avulsas, etc.). Esses elementos são, normalmente, aprendidos e partilhados, pelos músicos “chorões”, a partir da audição repetida das gravações, bem como nas rodas de choro. Portanto, o registro e a sistematização desses elementos foram apontados, nesta pesquisa, como ferramentas que podem trazer uma eficácia no ensino do choro na academia e, ainda, contribuir com novo material pedagógico do gênero, que poderá ser utilizado tanto por novos instrumentistas, como pelo músico tradicional do choro.

Desde os primórdios do choro, a flauta transversal compõe as formações instrumentais desse gênero e se tornou um de seus instrumentos de referência. Os flautistas brasileiros, intérpretes de música erudita ou popular, frequentemente se enveredam pelo repertório chorão, seja por afinidade ou por essa relação estreita entre o instrumento e o gênero. Além disso, o choro traz, em sua prática, várias características musicais desafiadoras,

¹ Trecho do poema “Roda de Choro”, do escritor e compositor Paulo César Pinheiro. Disponível em <<http://www.casadochoro.com.br/?q=publicacoes/achados-do-acervo-poema-de-paulo-c%C3%A9sar-pinheiro>> Acesso em 14 de ago. de 2016.

aguçando ainda mais a vontade de tocá-lo. Acredito que essas seriam as justificativas do meu próprio e grande interesse pelo estudo do repertório do gênero.

Nas minhas participações em rodas de choro, pude observar o emprego de variações rítmico-melódicas, ornamentações e improvisações realizadas pelos músicos participantes em suas performances. Esse emprego independe da forma como a música foi aprendida: se por meio da leitura de uma partitura ou pela audição de gravação. Cabe salientar que, nessa atividade, a minha participação sempre se deu como músico solista, tocando flauta transversal e saxofone, o que justifica uma atenção especial a esses elementos, desenvolvidos, sobretudo, pelos participantes solistas das rodas.

Como docente na Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), foi-me possibilitada a criação de uma disciplina intitulada “Roda de Choro”, a qual tem, como objetivo principal, o desenvolvimento da performance do repertório tradicional do choro. Nessa disciplina, destinada a estudantes dos cursos de bacharelado e licenciaturas, sempre estiveram presentes alunos de flauta transversal e a performance desses me chama a atenção principalmente pela execução fiel ao prescrito pela partitura. Com a combinação dessa observação e da possibilidade de transmissão de experiências adquiridas em ambientes externos ao acadêmico, foi-se evidenciando a necessidade de uma pesquisa que contribuísse com a sistematização pedagógica dos elementos característicos da prática do choro, objetivando a viabilização da aprendizagem do gênero, assim como o desenvolvimento de habilidades técnico-musicais como a escuta, a independência da partitura, a improvisação, etc.

Nesse sentido, desenvolveu-se esta pesquisa, cujo registro está apresentado, neste texto, em três capítulos. O primeiro traz uma contextualização da inserção do choro na academia, uma vez que essa atividade vem, cada vez mais, sendo transposta do seu ambiente original para dentro das escolas de músicas, tanto de graduação como em níveis anteriores e posteriores. O segundo capítulo apresenta o sujeito desta pesquisa: o músico Altamiro Carrilho, que se tornou grande referência para os flautistas, intérpretes do choro. No terceiro e último capítulo, são apresentados os resultados da pesquisa, cuja metodologia será descrita a seguir.

O processo metodológico desta pesquisa inclui uma revisão da literatura específica sobre o tema proposto. O material teórico principal consultado, e que será utilizado como interlocutor ao longo desta dissertação, contemplou trabalhos de autores que colaboram, sobremaneira, na contextualização histórica e na análise dos elementos interpretativos da linguagem do choro.

Luciano Cândido e Sarmiento (2005), em sua dissertação de mestrado “Altamiro Carrilho – Flautista e Mestre do Choro”, apresenta uma entrevista com o músico, discorrendo sobre sua visão geral da interpretação do choro. Apresenta, também, dados biográficos de Altamiro, bem como faz uma análise de elementos interpretativos do gênero, observados em interpretações do flautista. Foram extraídos, desse trabalho, alguns aspectos das performances de Carrilho que interessam diretamente a esta pesquisa.

A fim de contextualizar a evolução do gênero, consultou-se a obra “Choro: do quintal ao Municipal”, em que Henrique Cazes (1998) narra a trajetória do choro, desde os seus primórdios até os dias de hoje, traçando os perfis assumidos pelo gênero através do tempo. Para também traçar perfis dos instrumentistas e características do gênero, dois trabalhos da pesquisadora Paula Valente foram visitados: “Horizontalidade e Verticalidade: dois modelos de improvisação no choro brasileiro” (2009) e “A Improvisação no choro, história e reflexão” (2010).

Já na obra de Mário Sève (1999), “Vocabulário do Choro”, buscou-se suporte para caracterizar as variações rítmicas e elementos melódicos da interpretação do choro. O objetivo principal do autor, nessa publicação, é apresentar uma série de estudos técnicos, em todas as tonalidades, baseados em padrões melódicos encontrados em músicas do repertório do choro, na busca pelo desenvolvimento do fraseado musical aplicado ao gênero, aliado ao desenvolvimento técnico-musical no instrumento.

Acácio Piedade (2011), em seu artigo “Perseguindo o fio da meada - pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos”, relaciona o universo das tópicos musicais com a música instrumental brasileira, em especial o choro. A Teoria das Tópicos se refere a um modelo analítico, adaptado à música popular brasileira, apontando as suas observações ao aspecto expressivo da música. Esse modelo de análise pode ser aplicado, segundo o autor, tanto na música escrita como em improvisações.

Por fim, recorreu-se a Edson Zampronha (2013), que apresenta uma categorização da notação musical, dividindo-a em prescritiva e descritiva, assim como propõe a inserção de um terceiro tipo: a notação interpretativa. Entretanto, os conceitos que ele traz em seu artigo estão aplicados em obras de outra tradição, que são músicas do repertório clássico-romântica, distantes esteticamente do objeto desta pesquisa. O teor da discussão, no entanto, é pertinente para esta investigação, quando se problematiza a notação encontrada na partitura utilizada pelos músicos do choro.

O desenvolvimento desta pesquisa se deu na seguinte sequência: seleção do repertório; transcrição das interpretações de Altamiro, para identificação dos procedimentos

rítmico-melódicos característicos da performance do choro; análise e catalogação desses elementos; e, por fim, o estudo aplicado de todo o material coletado com um grupo de flautistas.

As músicas selecionadas para este trabalho foram extraídas do CD coletânea série Millennium, compilado pela gravadora Universal Music, com obras interpretadas por Altamiro, de autoria de vários compositores e algumas do próprio intérprete. O repertório selecionado para as transcrições foi composto pelas seguintes músicas: “André de Sapato Novo”, de André Victor Correia; “Doce de Coco”, de Jacob do Bandolim; “Flor Amorosa”, de Joaquim Antônio Callado; “Lamentos”, de Pixinguinha; “Odeon”, de Ernesto Nazareth; e “Pedacinhos do Céu”, de Waldir Azevedo.

A seleção das músicas foi pautada pela diversidade de procedimentos rítmico-melódicos encontrados nessas interpretações de Altamiro Carrilho. Entendemos que a caracterização da performance do choro, nessas gravações, está devidamente representada e contextualizada.

As partituras, referenciadas para essa pesquisa, podem ser encontradas nas publicações “Songbook do Choro” (vols. 1,2 e 3), das editoras Lumiar e Irmãos Vitale e “O Melhor do Choro Brasileiro” (vols. 1 e 2), da editora Irmãos Vitale.

O segundo momento da pesquisa consistiu na aplicação do material coletado nas transcrições, numa disciplina optativa, oferecida para alunos de graduação em flauta transversal da Escola de Música da UEMG. O desenvolvimento da disciplina e os resultados obtidos a partir dela compõem o terceiro capítulo deste trabalho.

1. VIVENDO E APRENDENDO A CHORAR...

Meu grande aprendizado de choro foi quando eu era ‘músico vira-lata’. Saía fuçando rodas de choro todo dia depois do trabalho. (CARRILHO, 2004)

A afirmação recorrente de ser o choro um estilo de tradição oral por vezes traz consigo a impressão de que, de uma maneira geral, a formação musical dos instrumentistas desse gênero é incompleta, faltando-lhes, inclusive, a leitura de partituras. Essa impressão é ressaltada, ou até mesmo confirmada, quando se defronta com a habilidade que esses músicos possuíam de “tocar de ouvido”.

Um levantamento feito recentemente com inúmeros músicos de choro determina com clareza o perfil de seus instrumentistas: músicos com extrema sensibilidade, com ouvido privilegiado e que, na maioria dos casos, não tiveram interesse ou acesso à teoria musical. (ALVES, 1995 apud VALENTE, 2010 p. 278)

O pesquisador Weffort nos mostra que essa habilidade não exclui o aprendizado formal, ao afirmar que

O ‘tocar de ouvido’ não é contrário à aprendizagem formal da música, embora muitos dos processos de ensino formal da música (sobretudo nos instrumentos de sopro) excluam ou limitem essa capacidade musical essencial que é a aplicação sistemática da memória na prática musical. Aquilo que muitas vezes é visto de forma quase pejorativa na aprendizagem formal - tocar de ouvido - corresponde a uma qualidade fundamental de qualquer músico e o músico de Choro faz uso costumeiro dessa qualidade. (WEFFORT, 2002 apud VALENTE, 2010 p. 279)

No pequeno levantamento apresentado a seguir, verifica-se que o aprendizado técnico musical de alguns músicos chorões renomados foi construído de forma bastante diversificada. Podem ser identificados vários instrumentistas que construíram as suas habilidades de maneira informal, principalmente no que diz respeito à linguagem do choro. No entanto, são encontrados, também, músicos que tiveram acesso a algum tipo de ensino formal, seja em academias ou por meio de professores particulares.

Pixinguinha² - flautista, saxofonista, compositor, maestro e arranjador de grande importância na história do choro – foi iniciado na música por seus irmãos, sendo o

²Alfredo da Rocha Vianna (Pixinguinha) nasceu em 23 de abril de 1897 (data que foi instituída, por lei, como Dia Nacional do Choro, no Brasil). Sua atuação no choro, como instrumentista e compositor, foi rica e intensa,

cavaquinho o seu primeiro instrumento. Teve o músico Irineu de Almeida como professor e incentivador e, segundo GEUS (2008) foi através dos seus ensinamentos que Pixinguinha desenvolveu suas improvisações contrapontísticas. Sua iniciação ao choro se deu com os chorões que frequentavam as rodas promovidas por seu pai, em sua casa. Em depoimento, Pixinguinha revela que aprendia “de ouvido” os choros tocados naqueles encontros. (CABRAL, 1978). Somente depois de já estar consagrado como músico, frequentou um curso formal de teoria e harmonia.

[...] amigos sempre o aconselhavam a estudar teoria musical para complementar sua formação, que sempre foi prática e intuitiva. [...] O certo é que Pixinguinha acabou se inscrevendo no Instituto Nacional de Música e recebeu um certificado do curso de Teoria em 1933. (VALENTE, 2009 p.58)

Waldir Azevedo³, cavaquinista e compositor, transitou por vários instrumentos até se dedicar exclusivamente ao cavaquinho, dentre eles flauta, bandolim, violão de seis cordas e o violão tenor. Em sua biografia, não há registro de professores ou sua inclusão em algum curso formal. Pelo contrário, suas habilidades musicais foram adquiridas de forma empírica, valendo-se, principalmente, de sua intuição musical. Por consequência, o aprendizado do choro também se deu de maneira informal, por meio das participações em rodas.

O bandolinista compositor Jacob do Bandolim⁴ também faz parte da lista dos chorões autodidatas. Desenvolveu sua carreira como instrumentista e compositor sem o acompanhamento de um professor, até que Radamés Gnatalli⁵ escreveu a suíte “Retratos”, dedicando-a ao bandolinista. Essa obra musical foi composta para bandolim, orquestra e conjunto regional, fato que obrigou Jacob a se aprofundar seus estudos de teoria e leitura musical, a fim de executá-la. Esses estudos foram acompanhados pelo professor e compositor Dalton Vogeler⁶.

possibilitando-o a “criar uma linguagem pioneira para suas demandas musicais, e que se tornou modelo para todas as gerações de chorões que se seguiram”. (CABRAL, 1978, p.13).

³ Waldir Azevedo (27/01/1923 – 20/09/1980) – compositor de “Brasileirinho”, uma das músicas mais executadas e conhecidas na história do choro.

⁴ Jacob Bittencourt (14.02.1918 – 13.08.1969) – carioca, considerado por muitos como o melhor bandolinista de todos os tempos, compôs e gravou uma vasta obra do gênero choro.

⁵ Radamés Gnatalli – pianista, maestro, arranjador e compositor gaúcho, filho de músicos imigrantes italianos. O pai era multi-instrumentista e a mãe pianista, sendo ela a responsável por sua iniciação musical. Radamés iniciou sua carreira como concertista e foi compositor de várias obras eruditas. No entanto, o músico sempre teve contato com a música popular, gênero no qual desenvolveu sua carreira como pianista e arranjador, sendo bastante requisitado em gravadoras, rádios, teatro, cinema e televisão.

⁶ Dalton Vogeler (12.01.1926 – 08.12.2008) – compositor, produtor musical, escritor e professor. Foi saxofonista e contrabaixista de várias orquestras e conjuntos. Compositor da música “Balada Triste”, que foi gravada mais de 100 vezes, em vários idiomas. Produtor de discos, destacando os trabalhos em discos de Altamiro Carilho e

Ampliando a lista de músicos que não frequentaram academia, o violonista Dino Sete Cordas conta como se deu sua formação musical:

Estudar mesmo eu nunca estudei. Eu via alguém tocar, via, por exemplo, o meu pai tocar, meus primos tocando e eu ia olhando e tal. Mas, nunca aprendi assim com professor, nem coisa nenhuma. Então, eu via e depois, quando dava uma folguinha que eles largavam o instrumento para ir fazer um lanche, eu aí ia pegar pra ver se eu fazia aquilo que tinha visto (DINO SETE CORDAS, 1992)⁷

O flautista Altamiro Carrilho, sujeito desta pesquisa, começou a estudar flauta com um flautista amador, Joaquim Fernandes, teve aulas com o Prof. Moacir Liserra, Lenir Siqueira e Ary Ferreira. Mas o músico não deixou de ter o seu empenho autodidata, tocando de ouvido no início de sua formação musical e frequentando várias rodas de choro, onde aprendia as músicas escutando os outros músicos. Carrilho não obteve nenhum diploma dos seus estudos musicais, o que o levava a afirmar que não poderia ser professor por esse motivo. (SARMENTO, 2005)

Já o músico Nailor Azevedo⁸ (conhecido como Proveta), saxofonista, clarinetista, arranjador e compositor, frequentou no início de sua formação musical, aulas na banda de música de sua cidade natal, Leme (São Paulo), somando-se aos ensinamentos adquiridos com o seu pai. Seu contato com o choro se deu, inicialmente, pelo convívio familiar, uma vez que o seu avô e seu pai eram adeptos do gênero. Sem ter frequentado uma academia, Proveta não se considera um autodidata, afirmando que “Sempre fui muito bem orientado, sempre tinha gente ao meu lado, sempre estudei muito e fui muito disciplinado”.⁹

Maurício Carrilho¹⁰, violonista e compositor (sobrinho de Altamiro), teve dois mestres ao violão – Dino Sete Cordas e Meira, dois importantes nomes na história do choro, podendo-se afirmar que desde a sua iniciação musical o gênero esteve presente. Maurício frequentou, mas não concluiu, os cursos de composição na UFRJ e Licenciatura em Música, na UNIRIO. Estudou, também, violão clássico com João Pedro Borges e Harmonia e Arranjo,

Déio Rian. In: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em <http://dicionariompb.com.br/dalton-vogeler/dados-artisticos>. Acesso em 03.11.2016.

⁷In: MACEDO, Nelson. **Entrevista de Dino 7 Cordas**. 1992. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cmwxht885g>. Acesso em: 14 jun. 2016.

⁸Nailor Azevedo, o Proveta, desenvolve sua carreira como instrumentista, compositor e arranjador, valorizando sobremaneira o repertório de música brasileira. O músico transitou pelo Jazz, participando de big bands e pequenos grupos. É considerado um exímio improvisador e tem relação muito estreita com o choro, gravando discos solos, participando de outras gravações e como professor do gênero em oficinas e festivais de choro.

⁹In: KFOURI, Maria Luiza. **Músicos do Brasil: Uma Enciclopédia Instrumental**. 2009. Disponível em: <http://musicosdobrasil.com.br>. Acesso em: 15 jun. 2016.

¹⁰ Maurício Carrilho, violonista e compositor de inúmeros choros. Destaque para o Cd “Choro Ímpar”, com todas músicas em compassos ímpares e o “Anuário”, um choro para cada dia do ano.

com Ian Guest. Já o flautista Toninho Carrasqueira¹¹ ingressou em escola formal, obtendo graduação e doutorado, sendo professor universitário, desde 1986. Mas o músico considera o seu pai o seu maior mestre, tanto para a construção da sua carreira como instrumentista, inclusive de choro, como para a vida: “João Carrasqueira não era somente um grande professor de música, era um mestre de vida. Seus ensinamentos me norteiam até hoje.”¹²

Ainda sobre a formação musical dos instrumentistas chorões, deve-se ressaltar o fato de que, nos primórdios do gênero choro, os intérpretes e compositores eram, em sua maioria, integrantes de bandas militares. Para o desempenho dessa atividade, pode-se inferir que esses músicos possuíam a habilidade de leitura advinda de um aprendizado musical formal. As bandas eram responsáveis tanto pela formação dos músicos como da difusão da linguagem do choro:

Como em geral as bandas eram responsáveis pelo processo de educação musical de seus componentes, e tendo elas chorões como mestres, foi natural que houvesse um efeito multiplicador da cultura chorística, fazendo surgir mais e mais músicos que dominavam a linguagem. (CAZES, 1998 p. 29)

Em relação à formação musical dos integrantes das bandas militares, Valente corrobora ao afirmar que:

[...] observamos que sempre foi uma prática comum do choro executar as músicas de cor. Isso de maneira alguma significa que esses músicos não sabiam ler partituras, a grande maioria deles vinha de bandas militares, ambiente em que era necessária a leitura musical. (VALENTE, 2010 p. 274)

Observa-se que o aprendizado informal do choro, desenvolvido por vários chorões, pode também estar ligado ao fato da música popular não ter o seu estudo inserido na academia, durante muito tempo na história da música brasileira. Vale destacar, no entanto, que essa modalidade de aprendizado não pode ser considerada como um elemento negativo. Pelo contrário, a iniciação musical por meio da informalidade constitui uma característica importante do gênero, que deve ser mantida.

¹¹ Antônio Carlos Moraes Dias Carrasqueira – nascido em 1952, o músico construiu sua carreira tocando repertório erudito e popular. No choro, destaca-se seu Cd com músicas de Patápio Silva e Pixinguinha e sua participação como professor dos Festivais de Choro da Escola Portátil de Música. Fez, também, várias participações em Cds com outros artistas, os quais têm o choro como base dos repertórios.

¹² In: KFOURI, Maria Luiza. **Músicos do Brasil**: Uma Enciclopédia Instrumental. 2009. Disponível em: <<http://musicosdobrasil.com.br>>. Acesso em: 15 jun. 2016.

Desde as primeiras etapas, os músicos mais experientes passam o seu conhecimento para os iniciantes de maneira informal, geralmente ensinando a harmonia, a letra e/ou acompanhamento de músicas específicas, sem muita explicação teórica. O aprendizado se dá, inicialmente, pelo tocar juntos, falar, assistir e ouvir outros músicos, e, principalmente, mediante o trabalho criativo feito em conjunto. (LACORTE E GALVÃO, 2007 p. 30)

1.1 A música popular na Academia

Dando prosseguimento à contextualização do aprendizado do choro, faz-se necessária, neste ponto, uma revisão sobre o estado da arte a respeito do ensino da música popular no Brasil.

A absorção do ensino pela academia, da música popular, principalmente nas universidades brasileiras, vem acontecendo de maneira paulatina e num tempo recente. O pioneirismo da inclusão do estudo da música popular em instituições de ensino superior é creditado à Universidade de Campinas (UNICAMP), ao ser a primeira a inserir na sua grade de formação esta modalidade de ensino.

Primeiro do gênero no Brasil, o curso de Música Popular da Unicamp é hoje uma referência na área. Desde 1989, ano de ingresso de sua primeira turma, seus alunos vêm ocupando posições de destaque no cenário musical brasileiro. O curso forma profissionais aptos a atuarem no mercado de música popular em suas mais diversas especialidades: instrumentistas, arranjadores, produtores musicais, pesquisadores e educadores.¹³

Essa implantação do curso de música popular pela UNICAMP foi seguida por outras instituições de ensino superior ao longo dos anos. A seguir, estão listados alguns cursos de música popular, implantados por algumas dessas instituições:

- Bacharelado em Música Popular do Brasil, criado em 1998 pela UNIRIO (Rio de Janeiro);
- Curso Sequencial de Formação Específica, criado em 2005 pela UECE (Ceará);
- Bacharelado Interdisciplinar em Música Popular, criado em 2009 pela UFBA (Bahia);
- Curso Superior em Música Popular, criado em 2009 pela UFPB (Paraíba);
- Bacharelado em Música Popular, criado em 2009 pela UFMG (Minas Gerais);
- Bacharelado em Música Popular, criado em 2012 pela UFRGS (Rio Grande do Sul);

¹³In: INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP. **Música:** implantação do departamento segundo documentos levantados pelo Arquivo Central. Disponível em: <http://www.iar.unicamp.br/historia/doc_musica.html>. Acesso em: 18 jun. 2016.

- Bacharelado em Música Popular, criado em 2013 pela UFPEL (Rio Grande do Sul).

Essa lista é uma pequena amostra de cursos de música popular, existentes no Brasil, a título de exemplificação. Faz-se necessária uma pesquisa ampla e precisa sobre esses dados, para se ter uma noção exata da quantidade de instituições e cursos nos quais a música popular é objeto da formação dos alunos.

O curso de música popular na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), criado em 2009, percorreu um intenso caminho de estruturação e amadurecimento até a sua implantação. O início deste percurso se deu com a contratação de um professor visitante¹⁴, encarregado pelo desenvolvimento de disciplina de prática de música popular e elaboração do projeto pedagógico do curso. A adesão ao programa REUNI¹⁵, pela UFMG, viabilizou, enfim, a implantação do curso. Dentre os objetivos do curso, registrados em seu projeto original, destaca-se a grande importância dada às atividades de criação e improvisação na música popular. (RODRIGUES, 2015)

Vale também destacar a inclusão da música popular na academia em outras instâncias que não a do ensino superior, como em conservatórios e escolas livres. Nesse sentido, a criação do Conservatório de Música Popular Brasileira de Curitiba, em outubro de 1993, é considerada como um importante marco para o gênero. Essa criação foi sugerida por Joel do Nascimento (bandolinista carioca), idealizada e estruturada pelo maestro Roberto Gnatalli¹⁶. Nesse espaço, além dos cursos comuns em escolas de música popular, são oferecidos cursos de instrumentos característicos do choro, com uma inserção efetiva do gênero (CAZES, 1998). O Conservatório, atualmente, está em pleno funcionamento e conta, também, com a disciplina “Prática de Conjunto de Choro”, com o objetivo de formação de repertório dentro das formações características do gênero¹⁷.

A Universidade Livre de Música Tom Jobim, hoje com o nome de Escola de Música do Estado de São Paulo (EMESP Tom Jobim), foi criada em 1989 e teve o compositor Antônio Carlos Jobim como primeiro reitor e presidente do conselho. Como uma escola livre de música, oferece, desde sua criação, cursos com ênfase na música popular. O choro está presente nesta instituição por meio do Grupo de Choro EMESP, coordenado pelo violonista,

¹⁴ Em 1994, o Prof. Mauro Rodrigues, foi o professor visitante contratado pela UFMG, para o desenvolvimento destas atividades. Como ponto de partida, foi criada a disciplina “Tópicos em Instrumentos e Canto – Música Popular Brasileira”.

¹⁵ Programa do Governo Federal do Brasil – Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (REUNI).

¹⁶ Roberto Gnatalli – Pianista, arranjador e compositor, sobrinho de Radamés Gnatalli.

¹⁷ In: CONSERVATÓRIO DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. **CMPB**: Conservatório de Música Popular Brasileira. Disponível em: <<http://www.conservatoriodempb.com.br/>>. Acesso em: 21 jun. 2016.

compositor e arranjador Edmilson Capeluppi e tem como objetivo o estudo do repertório do gênero por meio de arranjos originais, escritos para o grupo.¹⁸

Em Minas Gerais, atualmente, destaca-se a Bituca Universidade de Música Popular. Assim como a EMESP, não se trata de uma instituição de ensino superior e sim de uma escola profissionalizante de música brasileira, criada pelo Grupo de Teatro Ponto de Partida, em 2004, com sede localizada na cidade de Barbacena – Minas Gerais. São oferecidos, pela instituição, cursos de Canto, Instrumentos, Engenharia de Som, Afinação e Restauração de pianos. Para a formação dos alunos ainda são ofertadas as disciplinas de História da Música, Percepção Musical, Improvisação e Criação e Prática de Conjunto.¹⁹

1.2 O Choro na Academia

O estudo do choro - sua história e o seu estilo interpretativo - vem sendo inserido em escolas de músicas formais do Brasil, tanto no ensino superior, como em outros níveis, sejam profissionalizantes ou não, ao longo dos últimos anos. Essa iniciativa foi antecedida, segundo Cazes (2009), pelas oficinas, festivais e minicursos que foram realizados com o choro como assunto principal. A primeira atividade registrada pelo autor trata-se do Projeto Música 84, organizado pela prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, no ano de 1984. O festival contou com oficinas de instrumento (flauta, cavaquinho, violão e bandolim), oficina de canto coral e orquestra oficina.

Para ilustrar a inserção do choro na academia, três escolas que têm desenvolvido intensamente o ensino choro merecem o destaque neste trabalho: o Conservatório de Tatuí²⁰, a Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello e a Escola Portátil de Música, as duas últimas com o seu foco totalmente voltado ao estudo do gênero.

O Conservatório de Tatuí, criado em 1954, localizado na cidade de mesmo nome, em São Paulo, forma músicos tanto no âmbito da música erudita como popular. Em sua estrutura curricular, mantém um curso específico de Choro, com disciplinas de flauta transversal, violão, bandolim, cavaquinho, percussão e prática de conjunto popular. A busca pela manutenção das tradições do choro, pela escola, é observada pelos formatos de ensino e aprendizagem adotados.

¹⁸ In: EMESP TOM JOBIM. **EMESP**. Disponível em: <<http://emesp.org.br/>>. Acesso em: 22 jun. 2016.

¹⁹ In: BITUCA UNIVERSIDADE DE MÚSICA POPULAR. **Bituca | Universidade de Música Popular**. Disponível em: <<http://www.bituca.org.br/>>. Acesso em: 22 jun. 2016.

²⁰ Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos.

A Área de Choro do Conservatório de Tatuí busca conciliar aprendizado formal e aprendizado não formal, proporcionando aos alunos atividades extraclasse onde eles, diferentemente do que acontece em aula, são “preparados para o desempenho” seguindo assim as formas tradicionais de aprendizagem do choro. A roda de choro, principal estratégia no que diz respeito à educação informal utilizada pela área, foi e continua sendo o espaço principal de formação de chorões. O tocar de memória, o acompanhamento de ouvido, a leitura gestual dos outros instrumentos, o contracanto improvisado, o contato com outros alunos e professores participantes, a proximidade com os ouvintes são fatores que acrescentam uma vivência musical impossível em salas de aula.²¹

A Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello foi idealizada e criada pelo músico e jornalista Reco do Bandolim, em 1998, com a finalidade específica do ensino e preservação do gênero Choro. A sede da escola está localizada no Espaço Cultural do Choro, no Setor de Divulgação Cultural de Brasília. A instituição objetiva a preservação da linguagem e estética musical do choro, assim como a formação de instrumentistas profissionais aptos à performance do gênero. Como metodologia, a escola procura dar ênfase à prática em conjunto e a formação de grupos. Com intuito de promover o desenvolvimento dos alunos, rodas de choro são realizadas, dentro do espaço físico da instituição, durante o ano letivo.²²

A Escola Portátil de Música foi criada em 2000 por músicos de choro, na cidade do Rio de Janeiro, e vem desenvolvendo suas atividades a fim de cumprir a sua “proposta inédita de promover a educação musical por meio da linguagem do choro”²³. O objetivo inicial de seus criadores também constava da vontade e necessidade de transferência dos seus conhecimentos acerca da performance, linguagem e história do choro. Atualmente, a escola é sediada no Campus da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), já tendo funcionado em outras sedes como Sala Funarte, Campus Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Casarão da Glória. A organização dos cursos tem um formato bastante definido, com aulas teóricas e práticas realizadas aos sábados, sendo que todos os alunos são reunidos para a prática de conjunto, das 12h30min às 13h30min, nos jardins da UNIRIO, atividade batizada de “Bandão da Escola Portátil”. Além das atividades pedagógicas, desenvolvidas aos sábados, a escola promove apresentações de professores e alunos, regularmente, no programa Finep Instrumental, e realiza o Festival Nacional do Choro.

²¹ In: SECRETARIA DA CULTURA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Choro:** Conservatório Dramático e Musical de Tatuí "Dr. Carlos de Campos". Disponível em: <<http://www.conservatoriodetatuui.org.br/cursos/choro>>. Acesso em: 23 jun. 2016.

²² In: ESCOLA BRASILEIRA DE CHORO RAPHAEL RABELLO. **Primeira escola de choro do Brasil.** Referência no ensino e preservação do choro. Ensino de música instrumental em Brasília. Disponível em: <<http://escoladechoro.com.br/novo/>>. Acesso em: 24 jun. 2016.

²³ In: ESCOLA PORTÁTIL DE MÚSICA. **Escola Portátil de Música.** Disponível em: <<http://www.escolaportatil.com.br/SiteProfile.asp>>. Acesso em: 24 jun. 2016.

Em Minas Gerais, a inserção do choro como temática e disciplina nas universidades vem sendo observada nos últimos anos. Desde 2010, a Escola de Música da UEMG tem em sua grade curricular a oferta da disciplina optativa “Roda de Choro”, admitindo alunos dos cursos de Bacharelado e Licenciaturas. A disciplina foi precedida pela realização espontânea de rodas de choro, semanalmente, com a participação de professores e alunos, durante vários anos. O objetivo principal da atividade é a prática do repertório do choro, com orientações sobre aspectos característicos (forma, ornamentações, levadas rítmicas e “gírias” do choro). Além disso, os encontros funcionam como preparação dos alunos para apresentações públicas em diversos locais, dentro e fora da universidade. Uma das características a se destacar da disciplina na UEMG é a participação de instrumentos pouco tradicionais no gênero choro como violino, violoncelo, trompa, teclado, flauta doce, dentre outros. As atividades são desenvolvidas no pátio da escola, numa iniciativa de preservação da tradição das rodas de choro realizadas, normalmente, em ambientes externos.

Na escola de Música da UFMG, o repertório chorão tem sido praticado na disciplina optativa “Práticas Interpretativas do Choro”, em dois módulos. A prática teve início no ano de 2005, sob a coordenação do professor de trombone, sendo desenvolvida semanalmente, em sala de aula formal. Além da prática semanal, os integrantes têm a oportunidade do desenvolvimento do repertório em apresentações públicas nos finais dos semestres.²⁴

Como projeto de extensão, são realizadas rodas de choro na Universidade de São João Del Rei, Minas Gerais (UFSJ), com a participação de alunos e músicos da comunidade externa. A atividade também foi precedida pela prática espontânea do gênero. Com a realização das rodas de choro, o projeto pretende “promover o processo de aprendizagem informal, baseado na tradição oral e a socialização presente nesse ambiente”, além da difusão do choro na região.²⁵

Em Belo Horizonte, duas iniciativas de inclusão do choro em escolas de música, não inseridas em instituições de ensino superior, devem ser registradas. Trata-se da Brasil com S Escola de Choro e MPB e o Grupo de Choro do Cefart²⁶. A primeira é uma escola livre e independente de música, criada e dirigida pelo bandolinista Hudson Brasil, que tem a proposta de reunir músicos profissionais com experiência na transmissão da tradição do choro. Os

²⁴ Informação obtida com o Prof. Marcos Flávio de Aguiar Freitas, professor de trombone da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Entrevista concedida, em 06 de jul. 2016.

²⁵In: UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI. **Roda de choro:** resgate e vivência da cultura musical brasileira através da prática e pesquisa em performance na música popular. Disponível em: <<http://www.ufsj.edu.br/musica/rodadechoro.php>>. Acesso em: 24 jun. 2016.

²⁶ Centro de Formação Artística e Tecnológica, da Fundação Clóvis Salgado.

alunos têm a oportunidade de aprendizado do choro por meio dos instrumentos característicos e tradicionais do gênero, com destaque para violão, cavaquinho, bandolim, flauta e pandeiro.²⁷

Já o Grupo de Choro do Cefart é parte integrante de uma escola mantida pelo Governo Estadual de Minas Gerais, que oferece cursos profissionalizantes e de extensão nas áreas de teatro, dança e música, com o perfil de ensino voltado para a música erudita. O grupo foi fundado em 2007, integrado por alunos e ex-alunos da escola, todos eles com ingresso por meio de processo seletivo. O objetivo principal do grupo é a construção de repertório do gênero com a elaboração de arranjos pelos integrantes, na tentativa, segundo sua coordenação, de possibilitar “a criação de uma linguagem própria bastante peculiar”²⁸. As atividades do grupo foram suspensas no início de 2015, por falta de recursos financeiros, uma vez que seus integrantes recebiam bolsas de estudos para a manutenção do grupo.

Desse modo, registra-se a inserção do choro na academia, conferindo-lhe maior importância e contribuindo para a longevidade deste tradicional gênero da música brasileira.

²⁷ In: BRASIL COM S ESCOLA DE CHORO E MPB. **Brasil com S: Escola de Choro e MPB**. Disponível em: <<http://brasilcomscoladechoroempb.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 11 jul. 2016.

²⁸ In: FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO. **Grupo de Choro Palácio das Artes com a participação do Ballet Jovem Palácio das Artes**. Disponível em: <<http://fcs.mg.gov.br/programacao/grupo-de-choro-palacio-das-artes-com-a-participacao-do-ballet-jovem-palacio-das-artes/>>. Acesso em: 11 jul. 2016.

2. TRAÇANDO O PERFIL DE ALTAMIRO CARRILHO

Este capítulo será dedicado à trajetória musical do sujeito desta pesquisa, o flautista Altamiro Carrilho, grande referência para os flautistas e outros instrumentistas que se interessam pela interpretação do repertório do choro. Serão demonstrados aspectos quanto à sua formação musical, seu estilo interpretativo e o desenvolvimento de sua carreira como instrumentista, compositor e professor.

A formação musical de Altamiro Carrilho foi conduzida por professores particulares de flauta²⁹, sem o ingresso do músico em algum tipo de escola formal de música. Um dado importante de seu aprendizado musical reside no fato dele ter participado da banda de música do seu avô, mas não como flautista e sim como percussionista, tocando caixa de guerra. Carrilho julga ter sido importante, para sua trajetória como flautista, o tempo em que conviveu no ambiente de banda, dando-lhe noções de apreciação musical e, principalmente por ter tocado percussão, uma facilidade para lidar com as questões rítmicas.

O músico considerava um de seus méritos, como estudante de flauta, o fato de ter executado as lições do tradicional “Método Completo de Flauta Transversal”, dos franceses Paul Taffanel e Philippe Gaubert³⁰, adotado, mundialmente, por estudantes das academias, notadamente aquelas que têm como linha de estudo a música erudita. Carrilho menciona ter estudado até a terceira parte do método, mas não foi possível precisar o quanto, realmente, o flautista avançou nesse tipo de estudo. Altamiro indica, a partir de sua consideração, a importância de tais estudos para o seu desenvolvimento técnico, ainda que não tenha sido mencionado que o músico tenha concluído os estudos mais avançados do livro, encontrados nas partes seguintes.

Altamiro, em entrevista, comentou a sua admiração pela música erudita, relatando inclusive sobre a execução de repertório desse estilo:

E tem a música erudita que jamais morrerá, daqui a mil, dois mil, três mil anos, estará sempre viva: Mozart, Tchaikovsky, Beethoven e Bach, de quem eu sou o maior admirador e toco, graças a Deus, de cada um deles, pelo menos alguns trechos... (CARRILHO, 2009)³¹

²⁹ Dentre eles, tem se como destaque os professores: Joaquim Fernandes, Moacir Liserra, Lenir Siqueira e Ary Ferreira.

³⁰ Método para flauta, editado pela primeira vez em 1923. Composto de sete partes, contendo desde orientações básicas de postura, dedilhado, emissão do som a estudos de virtuosidade e passagens de orquestra.

³¹In: KFOURI, Maria Luiza. **Músicos do Brasil**: Uma Enciclopédia Instrumental. 2009. Disponível em: <<http://musicosdobrasil.com.br>>. Acesso em: 15 jun. 2016.

No entanto, ao tratar da carreira profissional como músico erudito, o flautista demonstrava uma descrença, preferindo não se enveredar por esse caminho.

Eu gosto muito de tocar música erudita, mas não dá pra sobreviver só disso. No Brasil, nenhum concertista está vivendo só de concerto, porque os estrangeiros vêm ganhando um cachê, e o brasileiro, quando toca aqui, o cachê é mil vezes menor, não dá.(CARRILHO, 2009)³²

Altamiro Carrilho dedicou sua carreira de músico ao choro, tocou em vários regionais liderados por outros instrumentistas e também teve o seu próprio regional³³, por vários anos. Foi músico de rádio, ao longo da sua carreira, e alcançou o “status” de solista renomado, fazendo apresentações pelo mundo afora:

Tornou-se conhecido internacionalmente na década de 60, quando se apresentou em diversos países, dentre eles: Portugal, Espanha, França, Inglaterra, Alemanha, Egito, México, Estados Unidos e União Soviética. [...] O sucesso no exterior foi tanto que chegou a ficar um ano no México, onde fora passar uma temporada de apenas vinte dias. A partir da década de 70, tornou-se um dos flautistas mais requisitados, como solista e como acompanhante.³⁴

No rádio, há de se destacar dois aspectos importantes que podem ser considerados influências no estilo interpretativo de Altamiro. O primeiro deles é que os programas eram transmitidos ao vivo, com a participação dos Regionais. Esses grupos tinham a incumbência de acompanhar os cantores convidados, de toda sorte de gêneros e estilos, além de serem responsáveis por preencher espaços na programação, ocasionados por algum motivo de última hora ou até mesmo por falta de planejamento. Essa atividade conferia aos músicos a capacidade de criação de arranjos instantaneamente e ainda colocarem em prática as habilidades de improvisação. Pode-se ilustrar essa atividade com a narração curiosa de um fato marcante com outro músico do choro, o cavaquinista Waldir Azevedo, por ocasião da composição de sua música de maior sucesso, “Brasileirinho”. Por insistência de um primo de sua esposa, de apenas nove anos, Azevedo criou, acidentalmente, a primeira parte da melodia dessa música, num cavaquinho de brinquedo com apenas uma corda. No mesmo dia, mais tarde, tocando no regional do violonista Dilermando Reis, foi pressionado a tocar um choro

³²Idem.

³³ Grupo musical típico do gênero choro, composto por violões (de seis e sete cordas), cavaquinho, pandeiro e um instrumento solista, geralmente flauta ou bandolim. Sua fixação como formato se deu na década de 1930, principalmente pela participação em programas de rádio ao vivo.

³⁴In: CHOROMUSIC. **Altamiro Carrilho:** Pequena Biografia. Disponível em: <http://www.choromusic.com.br/compositores_ac_biografia.htm>. Acesso em: 15 fev. 2014

qualquer, pois o conjunto estava cobrindo a falta de um artista convidado. Depois de tocar por várias vezes a melodia lembrada, Dilermando ordenou a Waldir: “Toca uma segunda (parte), miserável!”. O cavaquinista conseguiu, instantaneamente, improvisar uma segunda parte, que mais tarde foi possível ser lembrada e registrada graças à gravação de acetato que estava sendo feita do programa apresentado. (BERNARDO, 2004, p. 31)

Outro aspecto de destaque da passagem de Altamiro por programas de rádio foi o seu conhecimento e convivência com o também flautista Benedito Lacerda, líder de Regional e parceiro de Pixinguinha em várias composições. A importância desta relação reside no fato de Carrilho declarar, em entrevistas, que Lacerda foi uma referência quanto ao seu estilo interpretativo, pois, na sua visão, o flautista criou um novo estilo de tocar flauta, “com um jogo de cintura diferente, um balanço diferente”.³⁵ Altamiro conta que, na procura da sua forma de tocar, do seu estilo, o caminho mais curto seria copiar, em sua opinião, o melhor flautista de todos, que era o Benedito.

Tem até uma história interessante: eu já estava na Rádio Tamoio, ele me ouviu e disse para a esposa: ‘- Ô Ondina, eu estou tocando, mas eu não conheço essa música, quando foi que eu gravei essa música?’. A esposa respondeu ‘não, meu querido, não é você não, quem está tocando é um garoto que se chama Altamiro Carvalho, não entendi bem o sobrenome, mas é Altamiro o primeiro nome, ele é do regional de Cesar Moreno, não é solista conhecido não’. Benedito então comentou, ‘mas ele tá muito parecido comigo, eu não me conformo com isso!’. Quando terminou a música o locutor falou, ‘vocês acabaram de ouvir, com o conjunto de Cesar Moreno e Altamiro Carrilho na flauta, a música x’... (CARRILHO, 2009)³⁶

Altamiro declarou que teve vários ídolos como Pixinguinha, Dante Santoro, Patápio Silva, que também serviram de referência – “eu sou uma mistura deles todos”³⁷. No entanto, curiosamente, apesar de ouvir pouco, Lacerda foi o seu maior ídolo. Essa admiração, certamente, influenciou sobremaneira o estilo interpretativo de Altamiro:

Benedito Lacerda eu ouvia pouquíssimo. Mas quando Benedito tocava, eu sentia um bem estar enorme, ele era comunicativo, muito alegre, muito brincalhão, e aquilo transmitia na música, passava aquela coisa despreocupada pra gente, muito sincopada... As frases, às vezes, nem eram sincopadas no original, e ele as fazia sincopadas pra ficar mais alegre, mais

³⁵ Depoimento de Altamiro Carrilho, no programa Ensaio (1999)

³⁶ In: KFOURI, Maria Luiza. **Músicos do Brasil: Uma Enciclopédia Instrumental**. 2009. Disponível em: <<http://musicosdobrasil.com.br>>. Acesso em: 15 jun. 2016.

³⁷ Depoimento de Altamiro Carrilho, no programa Ensaio (1999)

leve. Enfim, é difícil explicar com palavras, mas a gente quando tem um ídolo procura ver o que ele tem de melhor. (CARRILHO, 2009)³⁸

Além do estilo interpretativo, Altamiro em certos momentos imitava, inclusive, os movimentos corporais gestuais de Benedito ao tocar a flauta.

Carrilho era um músico improvisador. O emprego do termo “improvisação”, neste caso, inclui a execução de ornamentações, transformações rítmicas e melódicas e da criação de melodias em suas interpretações. Em suas gravações, o músico não utiliza o formato *chorus*³⁹ da improvisação jazzística. A definição de improvisação para Altamiro é que a mesma deve ser fruto da criação instantânea, espontânea, sem uma “preparação” anterior.

Improvisação é tudo aquilo que você pensa na hora em que está tocando, a palavra diz improviso, quer dizer que você está criando na hora, está fazendo uma coisa que não existia. [...] Então, ele sabe como enfeitar aquela música, porque o autor não escreveu nenhum ornamento, só escreveu a melodia simples, nem um ornamento, então ele tem que fazer alguma coisa pra acrescentar. (CARRILHO, 2004 apud SARMENTO, 2005 p. 36)

Para denotar a naturalidade de suas improvisações, Carrilho relata, em entrevista, como a atividade foi sendo inserida em sua forma de interpretar:

Agora, improvisar é um dom, eu sei disso porque eu era garoto ainda nas rodas de choro, eu já improvisava e os chorões antigos ficavam admirados, olha como ele tem facilidade, eles falavam de florear, eles usavam este termo, como ele tem facilidade de florear as frases. Então, era o famoso improviso que já estava brotando sem saber. (CARRILHO, 2004 apud SARMENTO, 2005 p. 36)

O discurso de Carrilho sobre a improvisação demonstra que o flautista não acreditava em aprendizado formal da atividade, afirmando que “a improvisação não é uma coisa que se aprenda numa escola”⁴⁰. Esse pensamento do músico pode ter se baseado na forma com que ele desenvolveu suas habilidades nesse quesito: de maneira autodidata e nos ambientes musicais que frequentava, nos quais, de certa forma, a improvisação era uma necessidade para o desenvolvimento do fazer musical. No entanto, não se pode afirmar que Altamiro não fez estudos conscientes com o objetivo do aprendizado da improvisação, uma vez que, em

³⁸In: KFOURI, Maria Luiza. **Músicos do Brasil: Uma Enciclopédia Instrumental**. 2009. Disponível em: <<http://musicosdobrasil.com.br>>. Acesso em: 15 jun. 2016.

³⁹“Trata-se de um formato desenvolvido dentro do jazz norte americano, que consiste em criar uma nova melodia em tempo real sobre a progressão harmônica de uma determinada composição.” (CÔRTEZ, 2012, p. 1390)

⁴⁰In: CARRILHO, Altamiro. **A Fala da Flauta**. 2009. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eeTnRXKYLq0>>. Acesso em: 02 ago. 2016.

depoimentos, o músico citava por diversas vezes que gostava de ouvir os seus ídolos flautistas, copiando-os nas interpretações. Essa descrição concorda com a atividade de transcrição, ferramenta bastante utilizada no estudo da improvisação.

Tal fato pode ser confirmado por meio da comparação das gravações da música “Urubu Malandro”⁴¹ (Louro e João de Barro) feitas por Pixinguinha e Altamiro Carrilho. Na interpretação de Altamiro é possível detectar várias frases contidas (copiadas) na gravação de Pixinguinha, assim como criações de novas frases. Isso demonstra a transcrição feita por Carrilho, possibilitando novas ideias para a improvisação.

A discografia de Altamiro Carrilho é extensa, tendo gravado como solista e/ou flautista acompanhador. Sarmiento (2005, p. 68) registra que o músico “[...] decolou rumo ao sucesso, com uma carreira brilhante somando mais de 130 gravações em discos e CDs”. Uma grande parte dessas gravações aconteceu graças à criação da Bandinha do Altamiro Carrilho, no ano de 1955. O grupo era formado por nove músicos⁴² e seu repertório era bastante variado, composto por valsas, polcas, maxixes, dobrados, marchas de carnaval e arranjos de vários outros estilos.

O músico foi também compositor, não apenas de choros, mas sim uma diversidade de gêneros, incluindo sambas, marchas, modinhas, canções românticas, etc. Dalarossa afirma, no site Choro Music, que o Altamiro foi um “compositor de versatilidade extraordinária, compôs cerca de 200 músicas dos mais variados ritmos e estilos”⁴³. Pode-se dizer que há uma controvérsia com esse número de composições, uma vez que o próprio Altamiro afirmou, no Programa Ensaio⁴⁴, que compôs cerca de 450 músicas, sendo que 35 dessas foram gravadas e muitas permaneceram inéditas.

Dentre suas composições, a de maior sucesso foi o maxixe “Rio Antigo”, atingindo uma vendagem de 960 mil cópias do disco, no formato compacto simples de vinil⁴⁵. O próprio Altamiro relata este fato, demonstrando uma relação afetiva intensa com a música.

⁴¹ Essa música também foi gravada com os títulos “Samba de Urubu”, “Urubu” e “Urubu e o Gavião”.

⁴² Não foi possível precisar a formação instrumental deste grupo, bem como se certificar da quantidade de músicos, uma vez que os discos consultados não contêm a ficha técnica com os nomes dos músicos e seus instrumentos. E, pela observação das fotos nas capas, nota-se uma formação básica com variação de alguns instrumentos. Ex.: Formação 1 – Flauta/Flautim, Trompete, Clarineta, Bombardino, Tuba, 2 percussões e Acordeon; Formação 2 - Flauta/Flautim, Trompete, Clarineta, Bombardino, Tuba, 2 percussões, Acordeon e banjo.

⁴³ In: CHOROMUSIC. **Altamiro Carrilho:** Pequena Biografia. Disponível em: <http://www.choromusic.com.br/compositores_ac_biografia.htm>. Acesso em: 15 fev. 2014

⁴⁴ Ensaio, programa de entrevistas com artistas, apresentado, desde 1990, pela Tv Cultura (Rede de Televisão Brasileira, mantida pela Fundação Padre Anchieta).

⁴⁵ Disco de vinil de sete polegadas, criado pela RCA, no ano de 1949. O compacto simples continha uma faixa musical de cada lado do disco.

Então, eu compus um baião pro quarto centenário do Rio de Janeiro, chama-se 'Rio antigo'. Essa música, quando eu toco me emociona, foi o meu maior sucesso em vendagem de disco também. Gravei com a minha bandinha, oito músicos, mas a gente fazia um barulho de uma banda de quarenta músicos. (CARRILHO, 2009)⁴⁶

Na citação acima, o compositor classifica a composição como baião. No entanto, a classificação maxixe é encontrada em vários registros como o disco citado, partituras de *songbooks* do choro e uma partitura manuscrita, que possivelmente foi confeccionada pelo próprio músico. “Rio Antigo” foi gravada, também, em versão cantada, pela cantora Ademilde Fonseca, com versos de Augusto Mesquita.

Por não ter obtido diploma de música, Altamiro considerava que não podia ser professor de flauta.

[...] eu não tenho diploma, depois o sujeito estuda comigo, sai tocando muito bem, capaz de tocar numa sinfônica, mas eu não posso dar o diploma a ele, então eu tenho que iniciar o aluno e eu mando depois para escola nacional de música. (CARRILHO, 2004apud SARMENTO, 2005, p. 87)

No entanto, como demonstra o enunciado acima, o flautista teve alunos particulares de flauta. Segundo o próprio Altamiro, ele teve cerca de 35 alunos (dados de 2009), com destaque para quatro, sendo que dois não se profissionalizaram. O mestre se orgulha de ter sido o primeiro professor de dois flautistas que se tornaram músicos profissionais e de destaque, Murilo Barquette e Eloá Sobreiro⁴⁷. Barquette é integrante da Orquestra Sinfônica Nacional da Universidade Federal Fluminense e a Orquestra Petrobrás Sinfônica⁴⁸, além de compositor e arranjador. A dedicação do mestre pela flautista Eloá Sobreiro pode ser percebida por meio da dedicatória da valsa composta por Altamiro, tendo como título o prenome da musicista⁴⁹.

Duas características a se destacar do professor Altamiro: a primeira é que, numa espécie de herança do seu primeiro professor, que não lhe cobrava as aulas por não ter condições de pagar, Carrilho também dava aulas gratuitas aos alunos carentes; a segunda característica é o fato de o flautista fazer distinção dos alunos pelo talento: aqueles que

⁴⁶In: KFOURI, Maria Luiza. **Músicos do Brasil**: Uma Enciclopédia Instrumental. 2009. Disponível em: <<http://musicosdobrasil.com.br>>. Acesso em: 15 jun. 2016.

⁴⁷In: KFOURI, Maria Luiza. **Músicos do Brasil**: Uma Enciclopédia Instrumental. 2009. Disponível em: <<http://musicosdobrasil.com.br>>. Acesso em: 15 jun. 2016.

⁴⁸In: ORQUESTRA PETROBRÁS SINFÔNICA. **Murilo Moss Barquette**. Disponível em: <<http://petrobrasinfonica.com.br/sobre-a-opes/murilo-moss-barquette/>>. Acesso em: 05 ago. 2016.

⁴⁹Manuscrito da valsa “Eloá”, disponível em: <<http://www.casadochoro.com.br/acervo/works/view/5004>> Acesso em 08 de ago. de 2016.

obtinham bons resultados até ganhavam flauta como presente; já os de menor talento eram desencorajados pelo mestre.

Ainda sobre a atividade de professor, registra-se a produção de videoaulas, dedicadas especificamente ao aprendizado da flauta e o material conhecido como “Chorinhos Didáticos”, cujo objetivo principal é o ensino da performance do choro. Essa publicação é composta por um CD, contendo 12 músicas de autoria de Carrilho, acompanhado de um encarte com as partituras das músicas ali registradas. O CD contém gravações das melodias pelo próprio músico, assim como outras doze faixas contendo apenas o acompanhamento (playbacks).

Objetiva-se, com este perfil aqui traçado, demonstrar a importância de Altamiro Carrilho para a música brasileira. O desenvolvimento de sua carreira contribuiu, sobremaneira, para o desenvolvimento da música instrumental no Brasil, especialmente o choro. Além disso, deve-se denotar a sua contribuição para a construção de uma identidade da flauta, conferindo-lhe particularidades sonoras e técnicas. A diversidade de atividades musicais, seja como instrumentista, compositor ou professor, confere ao músico um lugar de destaque entre os músicos brasileiros.

3. PERFORMANCE DO CHORO A PARTIR DE ALTAMIRO CARRILHO

Com o objetivo específico do desenvolvimento desta pesquisa, foi criada a disciplina optativa “Performance do Choro a partir de Altamiro Carrilho”, destinada a alunos de flauta transversal dos cursos de graduação da Escola de Música da UEMG. Matricularam-se nove alunos, integrantes dos cursos de Bacharelado e Licenciatura em Música, sendo os dois cursos com habilitação em Instrumento e Canto. Essa disciplina foi desenvolvida ao longo do primeiro semestre de 2015, a partir do seguinte plano:

- a) Gravação, por parte dos alunos, dos choros “Vou vivendo” (Pixinguinha e Benedito Lacerda) e “O Sapo e o Grilo” (Geraldinho Alvarenga⁵⁰), seguindo apenas a orientação da partitura, contendo a melodia e a harmonia (cifras). Para essa atividade, os alunos ainda não haviam tido contato com as gravações e transcrições de Altamiro Carrilho e, tampouco, indicações de interpretação dadas pelo professor. Essas duas músicas fazem parte do que será denominado Repertório Controle;
- b) Aplicação de um questionário aos alunos. Essa ação teve por objetivo o reconhecimento do nível técnico do aluno, a sua experiência anterior com o gênero choro, o conhecimento das interpretações de Altamiro Carrilho e as expectativas em relação à disciplina;
- c) Análise auditiva e visual das transcrições das interpretações de Altamiro Carrilho das músicas: “André de Sapato Novo” (André Victor Correia), “Doce de Coco” (Jacob do Bandolim), “Flor Amorosa” (Joaquim Antônio Callado), “Lamentos” (Pixinguinha), “Odeon” (Ernesto Nazareth), e “Pedacinhos do Céu” (Waldir Azevedo). As transcrições e os registros em partituras foram elaborados pelo autor deste trabalho, especialmente para o desenvolvimento da pesquisa. Essas músicas compõem o que será chamado de Repertório de Referência;
- d) Experimentação, pelos alunos, de novas interpretações das músicas do Repertório de Referência, objetivando a inserção dos procedimentos rítmico-melódicos estudados. Este processo se deu com acompanhamento de violão ou *playback*;

⁵⁰ Compositor mineiro, líder do Regional Sarau Brasileiro, com carreira musical intensamente ligada ao Choro. Nascido em Itabira e residente em Belo Horizonte, Minas Gerais.

- e) Repetição da gravação dos choros “Vou vivendo” e “O Sapo e o Grilo”, com a proposta aos alunos de aplicarem os procedimentos rítmico-melódicos estudados e aprendidos nas interpretações de Altamiro Carrilho;
- f) Aplicação de um segundo questionário. Nesse momento, procurou-se registrar o desempenho dos alunos nos estudos individuais do material apresentado, suas impressões a respeito do material utilizado, as mudanças observadas em suas performances do choro e os elementos da linguagem do choro que deverão fazer parte das suas interpretações futuras.

A partir da análise do primeiro questionário⁵¹, detectou-se que os alunos participantes da pesquisa já possuíam alguma experiência em tocar músicas do gênero choro, com uma variação bem importante na medida desta experiência. Esse contato anterior pode explicar a inserção de alguns elementos da linguagem do choro, nas primeiras gravações de alguns dos participantes da pesquisa. No entanto, a participação de atividades sistematizadas de ensino do choro, tais como cursos, minicursos ou disciplinas destinadas ao estudo de elementos interpretativos do gênero, não foi citada pelos alunos.

Observou-se, também, uma heterogeneidade no nível técnico de execução da flauta transversal, uma vez que tivemos alunos em início de curso, outros em nível avançado e, até mesmo, alunos que estão frequentando o segundo curso de graduação no instrumento⁵². Porém, ressalta-se o fato de que todos os alunos contam com um histórico de aprendizado musical construído dentro de uma academia.

Em relação à forma de aprendizado do repertório do choro, todos os alunos confirmaram a utilização da partitura para tal fim. Apenas um aluno incluiu a atividade “de ouvido”, em sua resposta. Confirma-se, aqui, o enunciado da introdução deste trabalho quando se afirma a necessidade da sistematização dos elementos de linguagem do choro, objetivando o seu ensino, uma vez que as partituras editadas do gênero não trazem esses elementos registrados. Para além disso, deve-se levar em conta uma das principais características do gênero: a capacidade do músico chorão de transcender o que a partitura registra. Segundo SÁ (2007), “[...] diz-se então, que está faltando “molho” quando certo choro é tocado de forma muito rígida, isto é, quando o intérprete toca exatamente o que está escrito na partitura”. (SÁ, 2007 apud VALENTE, 2010, p. 280)

⁵¹ Os questionários, aplicados durante a pesquisa, estão nos Anexos “A” e “B”, deste trabalho.

⁵² Alunos que estão em obtenção de novo título, tendo concluído o curso Bacharelado em Música, com habilitação em Flauta Transversal ou Licenciatura em Música, com habilitação em Flauta Transversal.

Sobre o conhecimento da obra de Altamiro, todos os alunos afirmaram que já ouviram gravações do flautista. Cinco deles afirmaram terem ouvido muitas vezes e três responderam que ouviram poucas vezes. Apenas um aluno afirmou que já ouviu bastante as interpretações do músico e as utiliza como referência para sua execução do choro. A atividade de transcrição completa de interpretações de Carrilho não tinha sido desenvolvida por nenhum dos participantes, incluindo o autor deste trabalho.

Ao serem questionados sobre as suas expectativas em relação à disciplina, os alunos apresentaram um conhecimento anterior de que o choro tem uma linguagem própria e o anseio por seu aprendizado. Para exemplificar, destacamos as respostas de alguns deles: “... quero melhorar minha performance no choro, aprendendo novas técnicas e recursos de linguagem do choro”; “[...] conhecer um pouco mais sobre a interpretação do Altamiro Carrilho e suas intervenções melódicas” ; “enaltecer floreios, grupetos, adornos, glissando, efeitos e outros diferenciais executados por Altamiro, a fim de completar minhas interpretações chorísticas”; “aprender mais sobre as técnicas usadas no choro”; “melhorar meu entendimento sobre o gênero choro, a fim de melhorar minha interpretação e entender mais sobre os caminhos do improviso no mesmo”.

Além dos alunos citados, houve a participação, nesta pesquisa, de uma flautista japonesa, estudante da escola The New School for Jazz and Contemporary Music, em Nova York, EUA. Essa participação se deu a partir de contatos pela internet, intermediados pelo aluno da graduação da Escola de Música da UFMG, Fernando de Sá Monteiro, que desenvolvia um intercâmbio no período da realização da pesquisa. Após troca de mensagens eletrônicas a respeito da execução do choro, a flautista foi informada sobre o desenvolvimento deste projeto de pesquisa e convidada a participar, o que foi aceito prontamente. Foi solicitado à musicista, então, que fizesse a gravação dos dois choros que compõem o repertório controle, sem nenhuma orientação dada em relação à performance. Em seguida, houve o envio das transcrições das interpretações de Altamiro e o estudo individual. No mesmo período das gravações finais da disciplina, a flautista enviou a segunda gravação, com a inserção de elementos aprendidos por meio das transcrições. Os resultados obtidos pela musicista fazem parte das análises de resultados desta pesquisa.

3.1 Procedimentos expressivos nas interpretações de Altamiro Carrilho

A partir da elaboração das transcrições das gravações de Altamiro Carrilho, registradas no CD coletânea série Millennium, foram encontrados, em suas interpretações, alguns elementos rítmicos e melódicos, incorporados às músicas pela criatividade, inventividade do músico e pelo seu conhecimento da linguagem empregada no choro. Esses elementos foram divididos em três categorias: ornamentos, técnicas estendidas, procedimentos rítmicos e melódicos.

3.1.1 Ornamentos

a) Trinado (trilo)⁵³



Figura 1- Trecho extraído da música "André de Sapato Novo", c. 25 a 27 - Anexo B

b) Mordente⁵⁴



Figura 2 - Trecho extraído da música "Odeon", c. 16 a 19 – Anexo F

c) Trêmulo⁵⁵



Figura 3 - Trecho extraído da música "Pedacinhos do Céu", c. 43 a 45 – Anexo G

⁵³ Ornamento que consiste da alternância mais ou menos rápida de uma nota com a nota um tom ou semitom acima dela (SADIE; LATHAM, 1994, p. 960)

⁵⁴ Mordente é a execução rápida da nota real com a que lhe fica um tom ou semitom abaixo ou acima. (LACERDA, 1967, p. 113)

⁵⁵ O trêmulo é uma repetição rápida de uma nota ou uma alternância rápida entre duas ou mais notas. É indicado através de traços que cortam a haste das notas. Se o trêmulo ocorre entre duas ou mais notas, os traços são desenhados entre elas. <<https://musescore.org/pt-br/manual-pt-br/trêmulo>> acessado em 02.03.2016

Sobre a definição de trêmulo, cabe destacar o que discursa o flautista Altamiro Carrilho, anotado por SARMENTO:

Altamiro não distingue trêmulo de trillo. Na verdade, a diferença para ele destes dois termos está no intervalo entre as notas tremuladas, sendo o primeiro de meio tom e tom inteiro e o segundo, de outros intervalos viáveis ao instrumento. Desta forma, denomina os trêmulos como *trillo* de terças, ou quartas, ou quintas, obtido pela emissão das notas tremuladas nestes intervalos. São executados movimentando-se duas ou mais chaves simultaneamente. (SARMENTO, 2005, p. 42)

d) - Appogiatura⁵⁶



Figura 4 - Trecho extraído da música "Lamentos", c. 66 a 68 – Anexo E

3.1.2 Técnicas Estendidas⁵⁷

a) Glissando – ascendente, descendente, diatônico ou cromático. Na transcrição, foram encontradas três formas de glissando: a partir de uma nota da melodia até atingir uma “nota alvo”⁵⁸; a partir de uma nota escolhida após uma pausa; e sem “nota alvo” para atingir. Alguns livros de teoria musical categorizam o glissando como ornamento, porém a categorização como técnica estendida é apoiada pela descrição de Celso Woltzenlogel (1982), inserindo-a no capítulo sobre “efeitos especiais” para a flauta transversal.



c. 87 a 90 – Anexo E

c. 68 e 69 – Anexo D

c. 133 e 134 – Anexo C

Figura 5- Trechos extraídos das músicas "Lamentos", "Flor Amorosa" e "Doce de Coco", respectivamente

⁵⁶“Uma ‘nota apoiada’, normalmente um grau conjunto acima da nota principal [...] [...] Pode ser representada como uma nota ornamental (em tipo pequeno), ou em notação normal.” (SADIE; LATHAM, 1994, p. 35). As appoggiaturas encontradas nas gravações de Altamiro são todas da categoria “breve”, executadas com duração curta, podendo também ser denominadas de acciacaturas. Em inglês, utiliza-se o termo correspondente “grace notes”.

⁵⁷ “Por técnicas estendidas ou expandidas, entende-se toda forma não tradicional de se utilizar o instrumento respeitando suas possibilidades físico-acústicas” (PONTES In: OLIVEIRA, ASSIS: 2014, p.201).

⁵⁸ Expressão importada dos métodos de improvisação jazzística, mas sem a função harmônica original. Neste caso, foi utilizada para identificar o final do glissando.

- b) Frullatto ou Flatterzunge – Obtém-se “[...] pronunciando a consoante “R” durante a execução de uma ou mais notas, geralmente ligadas” (WOLTZENLOGEL, 1982, p. 283).



Figura 6 - Trecho extraído da música "Pedacinhos do Céu", c. 63 e 64 – Anexo F

3.1.3 Procedimentos rítmicos e melódicos

Neste item, será feita a apresentação dos procedimentos rítmicos e melódicos, percebidos nas gravações. Antes, porém, cabe o registro de que, quando são feitas referências à “nota original da melodia” ou à “melodia original”, se refere ao que está registrado nas partituras editadas, extraídas dos *songbooks* e utilizadas durante a pesquisa, tanto para comparações com as interpretações de Altamiro, quanto para a execução dos choros pelos alunos.

Considerando o material editado utilizado, não é possível afirmar que se trata de partituras originais, uma vez que não foram editadas pelos próprios compositores. Também há de se contar com a possibilidade de impressões auditivas de seus editores, nestes registros. Consoante a isso, o autor Charles Seeger apresenta a categorização das notações musicais em modelos distintos, “prescritiva e descritiva”, assim citado no texto de Zampronha:

[...] a notação prescritiva diz ao intérprete quais ações ele deve tomar frente ao seu instrumento para produzir a música. O resultado sonoro será uma decorrência de tais ações. Já a notação descritiva diz qual o resultado sonoro desejado, sem indicar ao intérprete como deve tocar seu instrumento para produzir tal resultado. (SEEGER, 2000 apud ZAMPRONHA 2013, p. 98)

Faz-se necessário refletir sobre a categorização das partituras de choro, a partir da descrição de Zampronha, uma vez que, por não terem sido elaboradas por seus compositores, já é possível que tragam o registro do resultado sonoro percebido pelo editor. Nesse sentido, deve-se levar em conta a possibilidade das partituras do gênero cumprirem, ao mesmo tempo, o papel de notações descritivas e prescritivas. Também é necessário ter em consideração, consoante com o que foi afirmado anteriormente, que é desejado que o músico chorão apresente elementos da linguagem do choro que nem sempre vêm impressos em suas partituras.

Assim sendo, foram destacados os seguintes procedimentos rítmicos e melódicos nas gravações de Altamiro, estudadas neste trabalho:

- a) Antecipação rítmica – deslocamento da nota original da melodia, antecipando-a para o tempo anterior ou parte do tempo anterior.

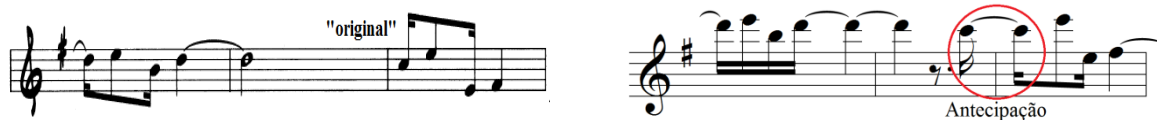


Figura 7 - Trecho extraído da música "Doce de Coco"

- b) Retardo rítmico – deslocamento da nota original da melodia, atrasando-a para o tempo ou parte do tempo posterior.



Figura 8 - Trecho extraído da música "André de Sapato Novo"

- c) Alteração rítmica – mudança do desenho rítmico encontrado na partitura editada.

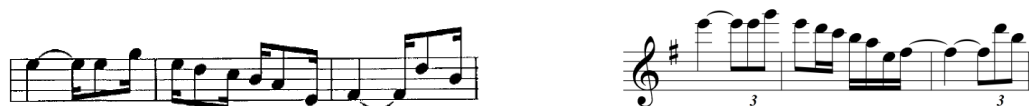


Figura 9 - Trechos extraídos da música "Doce de Coco"

- d) Alteração melódica – pequenas variações da melodia original, com acréscimo ou decréscimo de notas.



Figura 10 - Trecho extraído da música "Doce de Coco" - melodia original



Figura 11 - Trecho extraído da música "Doce de coco" - alteração melódica, c. 90 a 94 – Anexo C

- e) Inclusão melódica – novas melodias não existentes na versão original, em substituição da melodia ou preenchimento de espaços vazios.



Figura 12 - Melodia original - "Odeon"

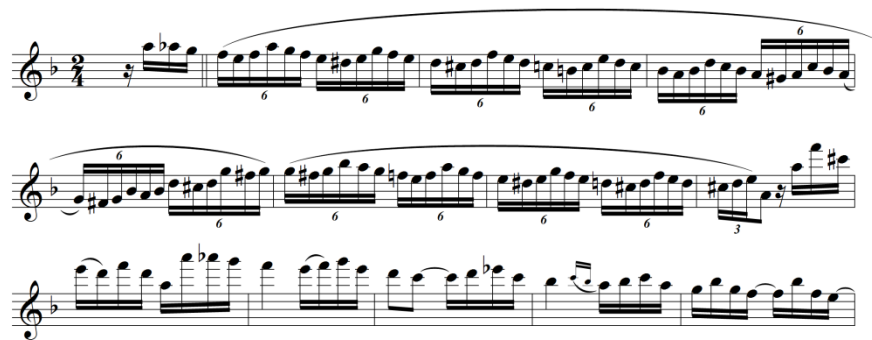


Figura 13 - Trecho extraído da música "Odeon" - inclusão melódica, c. 84 a 95 – Anexo F

- f) Saltos de Oitava – executados tanto como appoggiaturas como parte integrante da melodia.

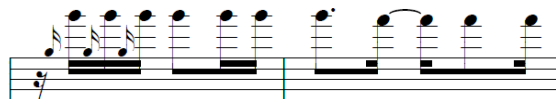


Figura 14 - Trecho extraído da música "Flor Amorosa", c. 53 e 54 – Anexo D

- g) Appoggiaturas em sequência – várias notas ornamentadas, sequencialmente, com appoggiaturas (nota pedal ou notas subsequentes).



Figura 15 - Trecho extraído da música "Flor Amorosa", c. 37 e 38 – Anexo D

h) Dobramento de notas – execução da melodia, dobrando as suas notas.



Figura 16 - Trecho extraído da música "Lamentos", c. 59 a 62 – Anexo E

Nas transcrições das gravações de Altamiro, também foram encontradas introduções, criadas e inseridas pelo músico em todas as músicas estudadas. Tais inserções devem ser tratadas como traço estilístico das interpretações de Carrilho, tendo sido chamada a atenção aos alunos participantes da pesquisa para a análise e observação dessa prática. Por essas inserções e outras criações, o músico se considerou um inovador por ter “[...] introduzido no choro procedimentos estruturais novos, como introduções mais elaboradas, finais ou codas [...] inovações que viriam a ser utilizadas por outros colegas da época, como Jacob do Bandolim e Waldir Azevedo” (SARMENTO, 2005, p. 20).

Para exemplificação, segue, abaixo, a introdução da música “Pedacinhos do Céu”, de Waldir Azevedo:



Figura 17 - Introdução da música "Pedacinhos do Céu", c. 1 a 7 - Anexo G

Na interpretação da música “André de Sapato Novo”, são encontradas algumas citações feitas por Altamiro Carrilho. Para exemplificar, destaca-se a inserção de um Trecho da música “Valsa das Flores”, parte integrante do Balé Quebra-Nozes, composto por Pyotr Ilyich Tchaikovsky:



Figura 18- Citação do tema da “Valsa das Flores” (Tchaikovsky), inserida na música "André de Sapato Novo", c. 58 a 62 – Anexo B

Sobre essas citações, deve-se comentar que, nas performances da música “André de Sapato Novo” (em rodas de choro), é comum que os músicos chorões façam citações ou improvisações na última exposição da parte A, sempre após a fermata localizada na nota “ré” grave. Porém, não é possível afirmar que essa modalidade tenha sido mais uma inovação do músico focalizado nesta pesquisa. Afirma-se, no entanto, que Altamiro costumava empregar as citações em suas performances, como o próprio flautista relata, em entrevista⁵⁹, ao descrever a sua performance do Concerto de Mozart: “[...] toquei uns concertos a convite do maestro Julio Medaglia [...] com cadências incluindo chorinho no meio [...] Então isso foi uma novidade enorme no adágio, eu colocando Asa Branca, canções brasileira peixe vivo, coisas assim [...]” (CARRILHO, 2004 apud SARMENTO, 2005, p. 82).

Remontando ao enunciado no capítulo anterior, sobre a relação do músico com a música erudita, acredita-se que essas citações são uma forma de Altamiro demonstrar o seu conhecimento do repertório erudito.

Observa-se, também, que esse procedimento de se incluir citações encontra uma ressonância em outros gêneros, principalmente naqueles em que a improvisação é empregada. Alperson (2010) demonstra este tipo de emprego nas improvisações jazzísticas ao destacar a citação empregada pelo saxofonista Coleman Hawkins’s, na construção do solo da música “Body and Soul”, denominando essa atividade como improvisação intra-estilística:

[...] quoting a melody or a harmonic passage from the vocabulary of the idiom or from the repertoire of jazz ‘standards’ or quoting any other recognizable passages whether relatively familiar, such as the melody from ‘In the Hall of the Mountain King’ from Grieg’s *Peer Gynt* Suite [...].(ALPERSON, 2010, p. 276)⁶⁰

Altamiro, em duas músicas do repertório referência, emprega como elemento de variação, a mudança do modo original, em alguns trechos das composições. Em “Lamentos”, escrita no modo maior, Carrilho emprega o modo menor em doze compassos, na repetição da parte A, após a execução da parte B, retornando ao modo maior para o restante do trecho. Esse mesmo procedimento pode ser observado na coda. Em “André de Sapato Novo”, o modo é alterado na repetição da parte A (também após a parte B), passando para maior e em algumas das citações, Altamiro também emprega o modo maior, quando o modo mais esperado deveria ser menor.

⁵⁹ Entrevista registrada na dissertação de Luciano C. Sarmiento (2005).

⁶⁰ “... citando uma melodia ou uma passagem harmônica do vocabulário do idioma ou do repertório de jazz ‘standards’, ou citando uma outra passagem reconhecível se relativamente familiar, tal como a melodia de “No Salão do Rei da Montanha” da Suite Peer Gynt, de Grieg...” (tradução nossa)

Há de se destacar, também, o fato de Altamiro ter modificado a tonalidade de execução de “Lamentos”, uma vez que a música foi composta em Ré maior e a gravação do flautista foi executada em Dó maior. A tentativa de explicação para isso, talvez seja possível, pela análise das variações melódicas que Altamiro inseriu em sua interpretação, uma vez que foi utilizada uma região muito aguda do instrumento, o que tornaria a sua execução bastante complexa, caso fosse utilizada a tonalidade original.

Todos os procedimentos rítmicos e melódicos, apresentados neste item, foram registrados nas edições das transcrições, elaboradas pelo próprio autor, com a utilização dos softwares *Finale*⁶¹ e *Audacity*⁶². As partituras se encontram na seção de anexos, deste trabalho.

3.2 Análise das interpretações dos alunos

Para averiguação do aprendizado da prática do choro pelos alunos participantes da pesquisa, foram feitas duas gravações, em momentos distintos, das músicas do Repertório Controle: “Vou Vivendo”, de Pixinguinha e Benedito Lacerda e “O Sapo e o Grilo”, de Geraldinho Alvarenga.

A primeira música é uma obra presente no repertório tradicional das rodas de choro. Composta em três partes, seguindo o estilo composicional utilizado em grande parte das obras do gênero⁶³, apresentando a relação de tonalidades entre elas, também tradicional nas composições do gênero: Parte A – Fá maior (Tom principal); Parte B – Ré menor (Relativo menor); Parte C – Sib maior (Tom da subdominante). Segundo Geus (2008, p. 421), “Em termos de estruturação de cada uma das partes do choro *Vou vivendo*, compõe-se de um tema e duas respostas, que podem ser suspensiva (que conduz até o acorde de V7) ou conclusiva (que conduz à tônica)”. Destaca-se, ainda, que essa música é muito utilizada por professores de flauta transversal, como repertório didático para alunos em nível iniciante, uma vez que não apresenta grandes dificuldades técnicas.

A obra “O Sapo e o Grilo” foi composta em 2007. Trata-se de um maxixe⁶⁴, composto em três partes, apresentando a mesma relação de tonalidades de “Vou Vivendo”. A

⁶¹ Software utilizado para editoração eletrônica de partituras, criado e distribuído pela Makemusic Inc.

⁶² Software de gravação de áudio, que possui, também, ferramentas de auxílio à transcrição de partituras. O programa é distribuído livre de pagamentos, na internet.

⁶³ Segundo CAZES (1998), Pixinguinha revolucionou a forma de compor choro, com a composição de suas obras “Lamentos” e “Carinhoso, em 1928 e 1929, respectivamente. Estas músicas continham apenas duas partes, desviando assim de um “compromisso muito rígido em se criar Choros em três partes [...]” (p. 70).

⁶⁴ Forma composicional derivado da dança urbana de mesmo nome. O maxixe utiliza aspectos rítmicos da habanera, o andamento da polca e a síncope afro-brasileira. (SADIE; LATHAM, 1994, p. 587)

música obteve o primeiro lugar do Festival Choro Novo, realizado em 2011, em Belo Horizonte – Minas Gerais, tendo sido gravada no Cd, que traz todas as obras vencedoras do evento. A escolha desta música se pautou, principalmente, por seu ineditismo dentre os alunos participantes da pesquisa, favorecendo a probabilidade de interpretações inéditas, por parte dos alunos. Desse modo, foram evitadas grandes possibilidades de releituras no que diz respeito à inclusão, nesta música, de novos elementos rítmicos e melódicos ou, até mesmo, variações e improvisações.

A partir deste ponto, inicia-se a análise das interpretações dos participantes da pesquisa. Foi constatado que todos os alunos, em ambas as gravações, optaram pela execução das melodias uma oitava acima da escrita, ou seja, isso aconteceu antes e depois de terem ouvido as gravações e recebido informações a respeito da interpretação do gênero. A opção combina com as transcrições das gravações de Altamiro, estudadas nesta pesquisa, que opta pela exploração da região média e aguda da flauta transversal, na execução do choro. Cabe observar o fato da música “O Sapo e o Grilo” conter, em sua melodia, o aparecimento da nota “si 2”, não encontrada na maioria das flautas transversais utilizadas pelos alunos, fato que minimiza a escolha interpretativa dos alunos, constituindo muito mais uma adequação para a execução da música do que propriamente um elemento de interpretação.

As impressões dos alunos sobre tal escolha foram variadas e demonstraram um certo grau de intuição ao tocar dessa forma. Foram feitas argumentações como: “[...] nenhum flautista toca na região que está escrita [...]”; “[...] acho que é por causa da intensidade sonora”; “[...] acho que brilha mais”. No entanto, houve aluno que argumentou “[...] eu prefiro tocar “Vou Vivendo”, do jeito que está escrito, acho mais bonito”.

Uma das justificativas deste trabalho baseia-se no fato de que o choro é executado de maneira diferente daquilo registrado em partituras do gênero. A escolha pela execução numa oitava diferente talvez seja a primeira constatação disso pelos flautistas. Vale observar que é possível encontrar, em algumas publicações com edições mais atualizadas, indicações e observações a respeito da execução uma oitava acima da escrita. É o caso do livro “Choro Duetos, vol. 1 / Pixinguinha & Benedito Lacerda” (SÈVE; GANC, 2010), que traz a orientação simples, sem justificativa: “Escrevemos inicialmente as partituras da flauta (em C, a ser executada uma oitava acima)” (p. 9). Já o livro “Clássicos do Choro Brasileiro – Altamiro Carrilho” faz um registro um pouco mais detalhado:

Oitavas: em muitos casos, preferimos deixar as partituras mais compatíveis com a extensão do bandolim. Sempre que possível, os flautistas deverão tocar uma oitava acima do que está indicado, o que vai implicar uma utilização mais extensiva da terceira oitava da flauta. Dominar a terceira oitava da flauta, por sinal, é um aspecto fundamental para todo flautista de Choro. (DALAROSSA, 2009, p.19)

Há de se registrar que Altamiro, em seu trabalho “Chorinhos Didáticos”⁶⁵, registra as músicas na mesma extensão que são executadas, explorando as regiões média e aguda da flauta transversal.

Vale destacar, também, o fato de um dos alunos ter utilizado esse tipo de execução como elemento de variação da expressão, ao executar uma das repetições da parte A do choro “Vou Vivendo” (segunda gravação), na mesma oitava registrada na partitura, trazendo mais um elemento de variação da interpretação do choro. Esse tipo de execução nos parece uma referência ao conteúdo estudado, uma vez que o Altamiro Carrilho também usa desta ferramenta na música “Doce de Coco”, numa das variações da melodia original.

Alguns autores apontam a inclusão da ornamentação, pelos intérpretes, como elemento característico da linguagem do choro.

Isso faz parte do espírito do Choro. O Chorão interpreta um dado Choro utilizando ornamentos (trilos e mordentes são muito comuns) previamente inseridos na frase musical, ou cria frases de acordo com sua personalidade... (DALAROSSA, 2008 apud ALBINO; LIMA, 2011p.78)

SÈVE (1999) orienta que “[...] É comum o uso de trilos, apojaturas e mordentes [...] Algumas vezes usam-se, também, glissandos e grupetos, principalmente em andamentos lentos” (p.15). O autor segue sua orientação comentando a forma de utilização dos ornamentos: “Não há regras para o uso de tais recursos, que vão variar a cada intérprete. Mas deve-se ter muito cuidado com exageros, que podem desviar a atenção de importantes aspectos rítmicos do fraseado ou cansar o ouvinte com sua repetição” (SÈVE, 1999, p. 15).

Nas interpretações de Altamiro Carrilho analisadas nesta pesquisa, o emprego da ornamentação como elemento interpretativo é bastante utilizado. O músico fez considerações a respeito da utilização dos ornamentos, especialmente o trilo (ou trinado):

[...] O trilo é um recurso muito bom. Você pode deixar a nota morrer também, é válido, mas como trilo parece que fica mais alegre. O trilo serve pra muita coisa dentro de uma frase, você pode dar um pulinho na nota. É

⁶⁵Método composto por 12 composições de Altamiro Carrilho, acompanhado por Cd com as gravações e playbacks, publicado em 1993.

como se fosse um saltozinho gracioso. (CARRILHO, 2004 apud SARMENTO, 2005, p. 40)

Carrilho completa com uma advertência: “[...] O trilo não sendo feito com bom gosto ele mata a interpretação da música. Pode matar qualquer composição [...]” (CARRILHO, 2004 apud SARMENTO, 2005, p. 41).

A partir da análise das transcrições de Altamiro, não foi possível detectar alguma padronização, por parte do músico, no emprego dos ornamentos, excetuando-se a escolha de notas longas para emprego do trilo. No entanto, podemos confirmar sua advertência sobre o seu uso indevido e exagerado, quando detectamos algumas notas longas sem nenhuma ornamentação.

Seguindo este raciocínio, observa-se, nas performances dos alunos (também transcritas por nós neste trabalho), a utilização não padronizada destes recursos. Isso é demonstrado nas figuras a seguir, quando numa mesma figuração rítmica, o mordente é empregado de formas diferentes:



Figura 19 - Emprego do mordente em trechos da música "Vou Vivendo", pelos alunos

Ainda comentando sobre a ornamentação, dentre as interpretações dos alunos, nota-se um aumento considerável no emprego deste recurso, ao se analisar o segundo momento das gravações. Os quadros a seguir apresentam uma comparação da utilização dos ornamentos nos dois momentos da gravação da música “Vou vivendo”, de Pixinguinha e Benedito Lacerda⁶⁶:

⁶⁶Os nomes empregados aqui e no decorrer deste texto para designar os alunos são fictícios, visando a preservar o seu anonimato.

Aluno	Ornamentos			
	Trinado	Mordente	Appoggiaturas	Trêmulo
Abel	---	---	---	---
Rosinha	---	3	---	---
Jacob	---	2	1	---
Dorinha	---	---	---	---
Alfredo	3	12	2	---
Catita	---	---	---	---
Waldyr	---	1	---	---
Sivuca	---	---	---	---
Chiquinha	---	---	3	---

Figura 20 - "Vou vivendo" - primeira gravação

Aluno	Ornamentos			
	Trinado	Mordente	Appoggiaturas	Trêmulo
Abel	---	1	3	---
Rosinha	---	10	---	---
Jacob	---	2	1	2
Dorinha	---	1	4	---
Alfredo	12	11	8	---
Catita	---	---	---	---
Waldyr	2	6	3	---
Sivuca	3	2	---	---
Chiquinha	6	17	11	---

Figura 21 - "Vou vivendo" - segunda gravação

A partir deste ponto, inicia-se a análise das modificações das figurações rítmicas presentes nas interpretações dos alunos participantes. PIEDADE (2011) nos apresenta como ferramenta para análise da musicalidade brasileira, a teoria das Tópicas. Em especial, para o gênero choro, o autor destaca o estilo brejeiro:

O brejeiro é aquele estilo em que as figurações aparecem transformadas por subversões, brincadeiras, desafios, exibindo e exigindo audácia e virtuosismo, mas tudo isto de forma organizada, elegante, altiva, por vezes sedutora, maliciosa. Trata-se de um gesto eminentemente individualista: o indivíduo se destaca da massa, como que zombando de sua regularidade e previsibilidade monótona. (PIEADADE, 2011, p. 107)

Para o autor, o estilo brejeiro está profundamente ligado ao choro, destacando que sua origem é representada pelo “papel do flautista dos grupos formados no final do século XIX, que usualmente desafiava seus acompanhantes com frases irregulares e rápidas, exibindo algum virtuosismo instrumental”. (PIE DADE, 2011, p.107)

A seguir, será demonstrado esse estilo brejeiro, a partir da análise dos procedimentos empregados por Altamiro e pelos alunos, no que diz respeito à figuração rítmica. Vimos, anteriormente, que Carrilho faz o uso de antecipações e retardos rítmicos, bem como a variação da figuração impressa nas partituras utilizadas como referências. Na investigação dos procedimentos adotados pelos alunos para imprimirem suas versões, observa-se que o emprego de alterações rítmicas foi o mais utilizado. Essas alterações foram registradas tanto no espaço de um tempo do compasso, como do compasso inteiro.



Figura 22 a

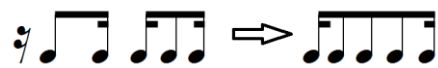


Figura 22 b

Figuras 22 a e 22 b - Alterações rítmicas no espaço de um tempo e do compasso inteiro (binário simples)

Foram encontrados, nas interpretações dos alunos, 56 tipos de alterações rítmicas⁶⁷, número considerável para afirmar que se trata de interpretações carregadas do estilo brejeiro. Vale destacar o emprego de uma das alterações rítmicas, registrada na figura a seguir:



Figura 23 - Alteração rítmica

Essa figuração rítmica foi encontrada em quase todas as interpretações dos alunos e numa quantidade expressiva. A alteração foi encontrada nas transcrições de Altamiro Carrilho, mas não se pode afirmar que foi um elemento de destaque e que tenha sido alvo de muita atenção durante as aulas. Trata-se, portanto, de uma escolha livre e coincidente por parte dos alunos.

⁶⁷ Essas alterações encontram-se no quadro do anexo A.

Ainda em relação às alterações rítmicas, nas interpretações dos alunos da música “O Sapo e o Grilo”, a transformação das figurações rítmicas, demonstradas na figura a seguir, foi utilizada em larga escala:

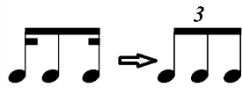


Figura 24 a



Figura 24 b

Figuras 24 a e 24 b - Alteração rítmica entre a síncope e quiáltera

Pode-se inferir que tais alterações foram “planejadas” pelos alunos, a partir das análises e audições das gravações de Carrilho, uma vez que o músico também faz o uso desse recurso. No entanto, não pode ser ignorada a existência da dificuldade de definição de execução dentre estes dois ritmos, principalmente quando inseridos em composição brasileira. Nesse sentido, SÈVE (1999) compara esta variação rítmica com a interpretação do estilo Jazz, que, estilisticamente, transforma um grupo de duas colcheias numa configuração de uma colcheia pontuada e semicolcheia. Essa transformação das colcheias, citada por Sève, é também, comumente, realizada pela substituição das colcheias por uma subdivisão ternária, com a primeira nota assumindo $2/3$ do tempo e a segunda, $1/3$ (tercinas). O autor ainda afirma que, na música brasileira, os desenhos rítmicos registrados nas figuras 24a e 24b têm uma execução aproximada entre eles. Essa mesma alteração também foi utilizada nas gravações da música “Vou Vivendo”, mas em menor proporção.

A modalidade classificada como técnicas estendidas, apresentadas nas gravações de Altamiro pelos elementos frulatto e glissando foi, também, uma escolha bastante utilizada pelos alunos:

Aluno	"O Sapo e o Grilo" – 1ª gravação		"O Sapo e o Grilo" – 2ª gravação	
	Técnicas Estendidas		Técnicas Estendidas	
	Frulatto	Glissando	Frulatto	Glissando
Abel	---	---	---	3
Rosinha	---	---	1	11
Jacob	---	7	1	9
Dorinha	---	---	---	1
Alfredo	1	4	3	12
Catita	---	5	1	5
Waldyr	---	---	1	2
Sivuca	---	---	---	2
Chiquinha	---	---	---	12

Figura 25 - Técnicas estendidas em "O Sapo e o Grilo"

Considerando a quantidade de elementos característicos da linguagem do choro, utilizados nas interpretações dos alunos, essas podem ser classificadas com um nível elementar da performance do gênero. Não se intenciona, com essa afirmação, minimizar a riqueza da utilização consciente dos ornamentos, alterações rítmicas e alguns efeitos. Contrapondo esse fato, torna-se oportuno registrar o nível avançado e, por assim dizer, ousado, de algumas intervenções, com a utilização de procedimentos rítmico-melódicos aprendidos no contato com as gravações de Altamiro Carrilho. Nas figuras a seguir, estão alguns exemplos dessas interpretações:

Utilização de saltos de oitavas

The image displays two musical staves in G major. The top staff, labeled 'Melodia Original', shows a melodic line with eighth notes and rests. The bottom staff, labeled 'Variação', shows the same melodic line but with an octave jump indicated by a double bar line and a 'V' symbol, demonstrating the use of octave leaps.

Figura 26 - "Vou Vivendo" - utilização de saltos de oitava – Aluno Jacob, c. 51 a 54 – Anexo G

Substituição da melodia original

The image shows two staves of music. The top staff is labeled 'Melodia Original' and contains a melodic line in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The bottom staff is labeled 'Inclusão Melódica' and shows a more complex, rhythmic melodic line with triplets (indicated by '3' below the notes) and various ornaments like grace notes and slurs.

Figura 27- “Vou Vivendo” - Inclusão Melódica - Aluno Jacob, c. 105 a 108 – Anexo G

Inclusão de um trecho improvisado, em substituição à melodia original.

The image shows two systems of musical notation. The first system has two staves: 'Melodia Original' (top) and 'Improviso' (bottom). The 'Improviso' staff features a highly rhythmic and melodic line with many sixteenth notes and slurs. The second system also has two staves, continuing the original melody and the improvisation. The improvisation includes a section with a sixteenth-note pattern and a final measure with a fermata.

Figura 28 - "O Sapo e o Grilo" - Trecho improvisado - aluno Chiquinha, c. 58 a 72 – Anexo H

Esse tipo de substituição melódica foi observado em duas interpretações estudadas de Altamiro Carrilho, nas músicas “André de Sapato Novo” e “Lamentos”. Trata-se de improvisação de uma nova linha melódica, modalidade inserida no choro de forma mais recente, como afirma Côrtes:

[...] pode-se constatar através de gravações, apresentações e rodas de choro que a improvisação de uma nova linha melódica tem sido cada vez mais constante, pelo menos nos últimos 30 ou 40 anos. Essa melodia improvisada, que interage com o acompanhamento, não tem relação de variação com a melodia principal, trata-se realmente de uma nova linha elaborada sobre a progressão harmônica de uma das partes da composição. (CÔRTEZ, 2012, p. 1393)

As improvisações aqui registradas, pelo aluno Chiquinha e pelo flautista Altamiro Carrilho, não seguem exatamente o formato *chorus*⁶⁸, cada vez mais presente nas interpretações atuais do choro, principalmente, em rodas ou apresentações ao vivo.

Deve-se registrar, também, a criação de introdução por parte do aluno Catita, para a música “O Sapo e o Grilo”. Como já foi dito anteriormente, essa atividade foi explorada por Carrilho em todas as gravações estudadas.



Figura 29 - Introdução para a música "O Sapo e o Grilo" – aluno Catita

3.3 Cruzando dados

Ao final do período da disciplina, após os alunos terem contato com as transcrições de Altamiro Carrilho e realizado novas gravações das músicas escolhidas, foram investigadas as suas impressões sobre as atividades desenvolvidas e os resultados obtidos, por meio do segundo questionário.

Os alunos afirmaram que, durante o período do desenvolvimento da disciplina, tiveram a oportunidade de praticar a execução do choro, incluindo-a em seu estudo individual ou com participações em rodas de choro. Em relação ao estudo das transcrições, temos a constatação de um tempo de estudo relativamente pequeno, uma vez que, em suas respostas, os alunos registraram os períodos de “até uma hora” ou “entre uma e duas horas” por semana.

Em relação às transcrições, as impressões dos participantes conferem a clareza das anotações no material utilizado, o que permite concluir positivamente sobre sua aplicação didática. O nível de dificuldade técnica encontrado também foi comentado pelos alunos, anotando a necessidade de uma prática mais intensa para o seu desenvolvimento. O enunciado acima pode ser ilustrado a partir dos seguintes comentários: “[...] as anotações estavam bem claras, o nível de dificuldade técnica exige estudo para ser tocado de forma espontânea e não forçada”; “[...] Apesar de alguns momentos o Altamiro facilitar alguma passagem, na maioria das vezes suas interpretações se apresentam mais complexas. As dificuldades encontradas na hora de tocar são dificuldades técnicas e exigem um pouco mais de estudo”⁶⁹. Cabe

⁶⁸ Idem nota nº 39.

⁶⁹ Respostas dos alunos ao segundo questionário

acrescentar a esses comentários que, em dado momento da disciplina, foi orientado aos alunos sobre o fato de que o estudo das transcrições anotadas seria ainda mais produtivo se complementado pela audição das gravações. Nesse sentido, Weffort (2002) reforça esta orientação ao afirmar que “a imitação através da audição de discos possibilitava ao aprendiz buscar possíveis soluções para a reprodução de determinados temas” (WEFFORT, 2002 apud VALENTE, 2010, p. 278).

Questionados sobre quais elementos de linguagem do choro estudados poderiam ser adotados em interpretações futuras ou incorporados no estilo de execução do choro, as respostas ressoaram uma concordância com os procedimentos rítmico-melódicos encontrados nas transcrições dos alunos - ou seja: as escolhas já foram feitas para as gravações. Vale, porém, destacar algumas preferências como amostra do desenvolvimento do aprendizado e como podemos proceder na sistematização dos procedimentos encontrados nas gravações de Carrilho.

Nesse sentido, observa-se a preferência por alterações rítmicas e ornamentação, em detrimento da escolha por alterações ou variações melódicas. Aqui, chama-se a atenção para a necessidade do estudo mais aprofundado das noções de harmonia, o que poderia conferir maior confiança na criação de novas melodias. Ou, ainda, avaliar que as escolhas por ornamentos como elementos inovadores tenham sido direcionadas pela semelhança de sua utilização na música erudita, estudada por todos os participantes da pesquisa.

Sobre o planejamento das interpretações, os alunos responderam que fizeram experimentações e anotações na partitura para se guiarem no momento das gravações. Esta ação adotada pelos participantes encontra o respaldo na argumentação de Dalarossa, afirmando que “Com muita frequência, o Chorão aperfeiçoa uma dada improvisação ou criação já ensaiada e tocada muitas vezes em sua vida musical, até incorporar a frase em seu repertório e consagrá-la como sua ‘marca-registrada’” (DALAROSSA, 2009, p. 20).

Ao avaliarem as suas performances do choro, após o estudo das transcrições de Altamiro Carrilho, os alunos responderam com avaliações positivas. Algumas palavras-chaves utilizadas em suas respostas merecem destaque, tais como: “liberdade”, “criação”, “ousadia”, “melhor” (comparando interpretações antes e depois da disciplina), “consciência”. Comprova-se, assim, que o estudo das interpretações de Altamiro incentivou a flexibilização da leitura de partitura do choro e aumento da espontaneidade ao tocar, a criação de novas interpretações e uma performance mais consciente dos elementos da linguagem do gênero.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Encerrando a apresentação dos resultados e análises obtidos neste trabalho, acredito ser possível afirmar que a proposta de construção de uma metodologia de ensino do choro, a partir de estudos dos procedimentos rítmico-melódicos empregados por Altamiro Carrilho, tenha sido legitimada nesta pesquisa. Tal afirmativa encontra respaldo ao se observar a performance do choro diferenciada de todos os alunos, sobretudo na segunda gravação do Repertório Controle. Pode-se afirmar que os participantes da pesquisa conseguiram, nessas interpretações, colocar um “molho” nas músicas estudadas, como preconiza Sá (2007), citado no texto inicial do terceiro capítulo.

A partir do conhecimento do material transcrito das gravações de Altamiro, os alunos participantes da pesquisa tiveram condições de construir suas interpretações com maior caracterização do gênero. As transcrições reforçaram o pensamento de se utilizar o flautista como referência para o ensino do choro, destacando várias possibilidades de ornamentações e variações rítmicas e melódicas. Além desses elementos, os novos chorões puderam encontrar nas interpretações de Carrilho, exemplos do emprego da improvisação no choro, mesmo observando que o músico não empregou, nas músicas estudadas, o formato de *chorus* para o desenvolvimento da improvisação.

Altamiro sempre é citado como um instrumentista virtuose e suas interpretações, principalmente devido ao uso das variações e ornamentações, são consideradas, por músicos e não músicos, de grande complexidade, tanto em relação ao nível técnico quanto a sua construção melódica. No entanto, a partir das transcrições, pôde ser demonstrado aos alunos participantes que Carrilho se valia, por muitas vezes, de ideias simples para desenhar uma interpretação própria, fato que reverencia ainda mais o músico como referência para construção de novas interpretações. Pode-se verificar essa afirmação, numa das variações melódicas de Altamiro em “Pedacinhos do Céu” (compassos 79 a 81, do anexo G), quando o músico apenas aglutinou a melodia de dois compassos em um, causando a impressão de aumento da velocidade de execução, repetindo o procedimento no compasso posterior. O trecho chama atenção por trazer certa complexidade técnica, contudo, a sua elaboração é mais simples do que transparece.

No decorrer da pesquisa, coube a investigação e reflexão sobre a possibilidade de se detectar recorrências nas interpretações de Altamiro Carrilho, seja no emprego das ornamentações ou em suas improvisações. Nas gravações dos choros destacados para este trabalho, é possível encontrar sim, algumas repetições de procedimentos interpretativos, sem,

contudo, concluir sobre um padrão nas escolhas do flautista, uma vez que não é detectado um modelo para o emprego destes procedimentos. Como exemplo destas repetições, podemos citar o dobramento de notas, procedimento encontrado nas músicas “Doce de Coco”, “Lamentos” e “Flor Amorosa”; glissandos, presentes em praticamente todas as gravações do repertório de referência, ausente apenas em “André de Sapato Novo”; e o trinado, encontrado em quatro músicas analisadas. Trata-se, portanto do estilo interpretativo de Altamiro Carrilho que, além da utilização de elementos característicos do gênero choro já consolidados, anteriormente, o músico contribuiu sobremaneira para a ampliação desses. Além disso, trouxe inovações para a linguagem, observadas tanto nas improvisações como na criação de introduções para as músicas gravadas.

Não se pretende afirmar, como conclusão deste trabalho, que o aprendizado da performance do choro possa ser baseado apenas no material proposto nesta pesquisa. Para reforçar o aprendizado do gênero, deve-se combinar os estudos das interpretações dos músicos que se tornaram referência no gênero, com a frequência da prática do repertório em rodas de choro, na busca do desenvolvimento técnico-musical dentro do estilo. Deve-se destacar que as rodas de choro foram citadas como atividade de suma importância na formação musical e estilística dos chorões renomados, assim como elemento constituinte da grade curricular nas instituições de ensino que implantaram o choro em seus currículos e, até mesmo, pelos próprios alunos participantes da pesquisa. Para reforçar essa afirmação, vale registrar alguns depoimentos de alguns músicos considerados referenciais para o gênero: Pixinguinha conta que “Por volta das 20 ou 21 horas, meu pai dizia: ‘Menino, vai dormir!’ E eu, perfeitamente, ia para o quarto. Mas não dormia não. Ficava ouvindo aqueles chorinhos que gostava tanto” (CABRAL, 1978 p. 22); Altamiro Carrilho, por sua vez, comenta que “todo o lugar que eu sabia que havia uma roda de choro eu ia ouvir músicas novas, estilos novos de choro e isto me serviu muito, muito mesmo” (CARRILHO, 2004 apud SARMENTO, 2005, p. 79).

Sobre o acesso às transcrições, dos alunos participantes da pesquisa, deve-se comentar que os procedimentos rítmico-melódicos destacados das interpretações de Altamiro Carrilho foram registrados em partitura (pelo autor deste trabalho), com posterior leitura e execução pelos alunos. Mesmo considerando que os participantes tiveram a chance de apreciação auditiva, juntamente com a leitura, acredita-se numa diferença de resultados caso o aprendizado seja realizado diretamente por meio da audição e repetição da execução (tocar “de ouvido”). Como bem afirma Nailor Azevedo: “Você aprende ouvindo. Você aprimora a música, ouvindo” (AZEVEDO, 2005 apud FALLEIROS, 2006 p. 19), a atividade de

execução através da audição se porta como uma importante ferramenta para o aprendizado do estilo interpretativo do choro.

Ao avaliar os resultados obtidos pela experiência descrita neste trabalho, há de se considerar, também, a limitação da quantidade de interpretações de Altamiro estudadas, delimitação imposta pelo tempo disponível para a aplicação das transcrições. Pode-se inferir que, em outras gravações do músico, possam ser detectados procedimentos rítmico-melódicos diferentes aos encontrados nas músicas escolhidas para esta pesquisa. Além disso, levando em conta a capacidade de expressividade e improvisação de Carrilho, deve-se considerar a possibilidade de novas aplicações dos elementos aqui registrados.

Ao concluir este texto, anoto que os resultados obtidos colaboraram sobremaneira para a construção de uma metodologia de ensino do choro, não podendo deixar de registrar a necessidade de uma continuidade em pesquisas futuras, expandindo o repertório pesquisado na obra de Altamiro Carrilho, como também agregando interpretações de outros grandes mestres do choro.

REFERÊNCIAS

ALBINO, César; LIMA, Sonia R. Albano de. O percurso histórico da improvisação no ragtime e no choro. **Per Musi**, [s.l.], n. 23, p.71-81, jun. 2011. FapUNIFESP (SciELO).

ALPERSON, Philip. On Musical Improvisation. **The Journal Of Aesthetics And Art Criticism**, [s.l.], v. 43, n. 1, p.17-29, 1984. JSTOR.

BERNARDO, Marco Antonio. **Waldir Azevedo: um cavaquinho na história**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2004.

CARRILHO, Altamiro. **Altamiro Carrilho: 20 Músicas do Século XX.Série Millennium**. São Paulo: Universal, 2001. 1 CD. Remasterizado em digital.

_____. **A Fala da Flauta**. 2009. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eeTnRXKYLq0>>. Acesso em: 02 ago. 2016.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 10. ed. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações S.A., [s.d.].

CABRAL, Sérgio. **Pixinguinha Vida e Obra**. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

CAZES, Henrique. **CHORO: Do Quintal ao Municipal**. São Paulo: Editora 34, 1998.

CÔRTEZ, Almir; SILVA, Esdras Rodrigues. Jacob do Bandolim: Um estilo interpretativo no choro. In: XV CONGRESSO DA ANPPOM, 15., 2005, Rio de Janeiro. **Anais....** Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006. p. 463 - 468.

CÔRTEZ, Almir. O uso do “Formato Chorus” para fins de improvisação na prática atual do choro. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 2., 2012, Rio de Janeiro. **Anais....** Rio de Janeiro: Simpom, 2012. p. 1390 - 1399.

DALAROSSA, Daniel. Uma palavra sobre interpretação e improvisação: In: CARRILHO, Altamiro. **Altamiro Carrilho: clássicos do Choro brasileiro**, vol. 1, São Paulo: Global Choro Music Corporation, 2009.

GEUS, José de. “Vou Vivendo” e aprendendo: a improvisação de Pixinguinha no regional de Benedito Lacerda- In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MUSICA, 18., 2008, Salvador. **Anais...** Salvador, 2008. p.420-426.

INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP. **Música**: implantação do departamento segundo documentos levantados pelo Arquivo Central. Disponível em: <http://www.iar.unicamp.br/historia/doc_musica.html>. Acesso em: 18 jun. 2016.

KFOURI, Maria Luiza. **Músicos do Brasil: Uma Enciclopédia Instrumental**. 2009. Disponível em: <<http://musicosdobrasil.com.br>>. Acesso em: 15 jun. 2016.

LACERDA, Osvaldo. **Teoria Elementar da Música**. São Paulo: Ricordi Brasileira S.A., 1967.

LACORTE, Simone; GALVÃO, Afonso. Processos de aprendizagem de músicos populares: um estudo exploratório. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 17, 29-38, set. 2007

MACEDO, Nelson. **Entrevista de Dino 7 Cordas**. 1992. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cmwtxht885g>>. Acesso em: 14 jun. 2016.

OLIVEIRA, Levy; ASSIS, Ana Cláudia de. Entre a fonte e o som: um estudo sobre as técnicas estendidas para piano In: SIMPEMUS 6, 2013, Curitiba. **Anais...** Curitiba: Editora do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná, 2014. v.6. p.201 – 206.

O Melhor do Choro Brasileiro. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 2002. v. 1 e 2. 60 partituras com cifras.

PIEIDADE, Acácio. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. **Per Musi**, [s.l.], n. 23, p.103-112, jun. 2011. FapUNIFESP (SciELO).

RODRIGUES, Mauro. Implantação da habilitação em Música Popular na Escola de Música da UFMG. In: I ENCONTRO BRASILEIRO DE MÚSICA POPULAR NA UNIVERSIDADE, 1, 2015, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre: UFRGS, 2015

SADIE, Stanley; LATHAM, Alison (Ed.). **Dicionário Grove de Música**: Edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. Tradução: Eduardo Francisco Alves.

SALEK, Eliane. **A flexibilidade rítmico-melódica na interpretação do Choro**. 1999. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Música, UNIRIO, Rio de Janeiro, 1999.

SARMENTO, Luciano Cândido e. **Altamiro Carrilho**: Flautista e Mestre do Choro. 2005. 154 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

SÉVE, Mário. **Vocabulário do Choro**: estudos e composições. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1999.

SÈVE, Mário; GANC, David (org.) - **Pixinguinha & Benedito Lacerda**: Série Choro duetos. São Paulo: Irmãos Vitale, 2010.

SÈVE, Mário; SOUZA, Rogério; DININHO (org.). **Songbook Choro**, v.1. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2007.

_____. **Songbook Choro**, vols.2 e 3. São Paulo: Irmãos Vitale, 2011. 215 p.

VALENTE, Paula Veneziano. A improvisação no choro: História e reflexão. **DAPesquisa**, São Paulo, v. 7, p. 272-283, 2010.

VALENTE, Paula Veneziano. **Horizontalidade e Verticalidade**: dois modelos de improvisação no choro brasileiro. 2009. 139 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

WOLTZENLOGEL, Celso. **Método Ilustrado de Flauta**. São Paulo: Irmãos Vitale S/A, 1982.

ZAMPRONHA, Edson. **Quatro ensaios sobre música e filosofia**. Ribeirão Preto: Editora Coruja, 2013.

ANEXO A – Questionário nº 1 - aplicado aos alunos participantes da pesquisa.

Disciplina – Performance do choro a partir de Altamiro Carrilho

Questionário nº 1

1. Nome: _____

Sexo: () Masc. () Fem.

Idade: _____

2. Há quanto tempo você estuda (toca) Flauta Transversal?

3. Há quanto tempo você estuda numa academia (escola)?

4. Descreva, de forma resumida, sua experiência anterior com a interpretação de Choro:

5. Qual a forma que já utilizou para aprender alguma música do gênero choro?

() De ouvido () Leitura de partitura

5.1. Se através de partitura, qual o tipo de edição?

() Songbook () partitura editada avulsa () manuscrito

6. Você frequenta, atualmente, ou já frequentou alguma roda ou grupo de choro, como executante? Descreva

7. Você conhece a obra de Altamiro Carrilho?

() nunca ouvi

() ouvi poucas vezes

() ouvi muitas vezes

() utilizo as suas interpretações como referência

ANEXO B - Questionário nº 2 - aplicado aos alunos participantes da pesquisa.

Disciplina – Performance do choro a partir de Altamiro Carrilho

Questionário nº 1

1. Nome: _____
2. Marque abaixo, o seu tempo de estudo individual das transcrições, no período da disciplina:

 até 1h por semana entre 1h e 2h por semana acima de 2 h por semana
3. Você praticou a execução de choro, durante este semestre, em outras situações fora das aulas (rodas, ensaios, apresentações, etc)?

4. Como você classifica sua interpretação do choro, após o estudo das transcrições?

5. Faça comentários sobre as transcrições (clareza das anotações, nível de dificuldade técnica, elementos interpretativos de Altamiro):

6. Você se preparou para as gravações finais, observando os elementos interpretativos analisados de Altamiro? Fez anotações na partitura, decorou ou “improvisou”?

7. Quais elementos interpretativos de Altamiro você escolheria para empregar nas suas futuras performances do choro? (ornamentos, variações rítmicas e alterações melódicas)

ANEXO C - Quadro das variações rítmicas utilizadas pelos alunos em suas interpretações

ANEXO D - Transcrição da gravação de “André de Sapato Novo”, por Altamiro Carrilho

André de Sapato Novo

Flauta Transversal

André Victor Corrêa
Versão Altamiro Carrilho

The musical score is written for Flauta Transversal in G minor (one flat) and 3/4 time. It consists of 63 measures. The score is divided into sections A and B. Section A starts at measure 9 and ends at measure 63. Section B starts at measure 25 and ends at measure 63. The score includes various ornaments (trills) and dynamic markings (8va). The key signature is G minor (one flat) and the time signature is 3/4. The score is written in a single system with multiple staves.

2

André de Sapato Novo

71

75

C

83

91

99

frulatto

106

114

A

118

126

132

ANEXO E - Transcrição da gravação de “Doce de Coco”, por Altamiro Carrilho

Flauta Transversal

Doce de Côco

Jacob do Bandolim
Versão Altamiro Carrilho

The musical score is written for Flauta Transversal in 2/4 time. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The first four measures feature a melodic line with triplets. At measure 5, the tempo changes to 'a tempo' and the time signature changes to 4/4. The score includes a section marked 'poco rall.' and a section marked 'A' starting at measure 13. Section 'A' continues through measures 21, 29, 37, and 45. Section 'B' begins at measure 45 and continues through measures 53, 61, and 69. The score concludes with a final measure marked '3'.

by Marcelo Pereira

2

Doce de Coco

A

Musical notation for section A, measures 79-103. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. A slur labeled "frullato" covers measures 87-91. Measure 87 has a fermata over the first note. Measure 95 has a fermata over the last note. Measure 103 has a fermata over the last note. There are three triplet markings (3) under the notes in measures 87, 95, and 103.

B

Musical notation for section B, measures 111-135. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. Measure 111 has a triplet marking (3) under the notes. Measure 119 has a septuplet marking (7) under the notes. Measure 127 has a triplet marking (3) under the notes. Measure 135 has a triplet marking (3) under the notes.

... segue improvisos em *fade out*

ANEXO F - Transcrição da gravação de “Flor Amorosa”, por Altamiro Carrilho

Flor Amorosa

Joaquim A. S. Callado
Catullo da Paixão Cearense
Versão Altamiro Carrilho

Flauta Transversal

9

15

21

26

32

37

43

45

49

by Marcelo Pereira

Flor Amorosa

2

53

C

57

61

63

69

A

73

77

81

85

89

ANEXO G - Transcrição da gravação de “Lamentos”, por Altamiro Carrilho

Lamentos

Flauta Transversal

Pixinguinha
Versão Altamiro Carrilho

The musical score is presented in a single system with 11 staves. The first staff shows the initial key signature and time signature changes. Section A begins at measure 7 and ends at measure 49. Section B begins at measure 55. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and triplets. The word "frulato" is used as a performance instruction in measures 36 and 55.

by Marcelo Pereira

2

Lamentos

60

Musical staff 60-64: Treble clef, 3/4 time signature. Measures 60-64 feature a continuous eighth-note pattern with various accidentals.

65

Musical staff 65-69: Treble clef, 3/4 time signature. Measures 65-69 feature a melodic line with slurs and a trill in measure 67.

71

Musical staff 71-78: Treble clef, 3/4 time signature. Measures 71-78 feature a continuous eighth-note pattern with trills in measures 71, 73, 75, 77, and 78.

79

Musical staff 79-86: Treble clef, 3/4 time signature. Measures 79-86 feature a melodic line with slurs and a sixteenth-note run in measure 82.

87

A

Pouco mais lento

Musical staff 87-96: Treble clef, 3/4 time signature. Measures 87-96 feature a melodic line with a long slur and a fermata in measure 96.

97

a tempo

Musical staff 97-104: Treble clef, 3/4 time signature. Measures 97-104 feature a melodic line with slurs and triplets in measures 102 and 103.

105

Musical staff 105-112: Treble clef, 3/4 time signature. Measures 105-112 feature a melodic line with slurs and a fermata in measure 112.

113

Lento

rall. pouco a pouco

Musical staff 113-118: Treble clef, 3/4 time signature. Measures 113-118 feature a melodic line with a change to 6/8 time signature in measure 114 and a fermata in measure 118.

ANEXO H - Transcrição da gravação de “Odeon”, por Altamiro Carrilho

Odeon

Flauta Transversal

E. Nazareth
Versão Altamiro Carrilho

4 **A**

8

12

16

20 **B**

24

28

32

36 **A**

40

44

by Marcelo Pereira

2 Odeon

48

52 C

56

60

64

68

72

76

80

84 A

88

92 *frulatto*

96

ANEXO I - Transcrição da gravação de “Pedacinhos do Céu”, por
Altamiro Carrilho

Pedacinhos do Céu

Flauta Transversal

Waldir Azevedo
Versão Altamiro Carrilho

The musical score is written for Flauta Transversal in G major and 3/4 time. It consists of 12 staves of music. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like 'frullato'. Section markers 'A' and 'B' are placed above the staff at measures 10 and 33 respectively. The piece concludes with a key signature change to D major at measure 87.

ANEXO J - Transcrição das gravações de “Vou Vivendo”, pelo aluno Jacob

Vou Vivendo

Pixinguinha / Benedito Lacerda

The musical score is presented in three staves. The top staff is labeled 'Aluno Jacob 1ª gravação', the middle 'Melodia Original', and the bottom 'Aluno Jacob 2ª gravação'. The music is in 2/4 time with a key signature of one flat (Bb). The score is divided into measures, with measure numbers 10, 19, and 29 indicated at the start of their respective systems. Section markers A1, A2, and B1 are placed above the original melody staff. The first system (measures 1-9) shows the student's first recording and the original melody. The second system (measures 10-18) includes a triplet in the student's second recording and section marker A2. The third system (measures 19-28) features a triplet in the student's second recording. The fourth system (measures 29-36) includes section marker B1 and a complex rhythmic pattern in the student's second recording.

Vou vivendo - Aluno Jacob

2

36

36

36

42

42

42

49

49 **B2**

49

55

55

55

Vou vivendo - Aluno Jacob

61

61

61

70

70

70

81

81

81

92

92

92

A3

C1

frullato

C2

Vou vivendo - Aluno Jacob

4

The musical score is written in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of three systems of three staves each. The first system (measures 101-109) features a melodic line with a 'frullato' (trill) in measure 108 and a triplet of eighth notes in measure 109. The second system (measures 110-119) includes a section labeled 'A4' in measure 114. The third system (measures 120-120) concludes with a sixteenth-note triplet in measure 120. The score is marked with measure numbers 101, 110, and 120 at the beginning of their respective systems.

ANEXO K - Transcrição das gravações de “O Sapo e o Grilo”, pela aluna Chiquinha

O Sapo e o Grilo

Maxixe

Geraldinho Alvarenga

The musical score is presented in three staves. The top staff is labeled 'Aluna Chiquinha 1ª gravação', the middle 'Melodia Original', and the bottom 'Aluna Chiquinha 2ª gravação'. The music is in 2/4 time with a key signature of one flat. Measure numbers 9, 17, 25, and 33 are indicated at the start of their respective systems. Section markers 'A1', 'A2', and 'B1' are placed above the original melody staff. The 2nd recording includes various musical ornaments such as trills (tr), grace notes (^^), and slurs. The bottom staff features triplets (3) and quintuplets (5) in the final measures.

O Sapo e o Grilo - Aluna Chiquinha

The musical score is written for three staves in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a common time signature. The score is divided into several systems, with measure numbers 41, 49, 58, 65, and 73 marking the beginning of new sections. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks such as accents and slurs. Performance instructions are provided throughout the score: 'A3' appears above the second staff at measure 58, and 'C1' appears above the second staff at measure 73. The third staff contains complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and triplet markings (indicated by the number '3' below the notes). The score concludes with a final cadence in the third system.

O Sapo e o Grilo - Aluna Chiquinha

3

The musical score is written for three staves in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of measures 87 through 113. The notation includes various rhythmic patterns, including triplets and slurs. There are several dynamic markings, such as *mf* and *ff*, and articulation marks like accents and hairpins. Specific sections are labeled with 'C2' and 'A4'. The score concludes with a double bar line at measure 113.