



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
Programa de Pós-Graduação em Música  
Mestrado em Música – Execução Musical

**ALTAMIRO CARRILHO: FLAUTISTA E MESTRE DO CHORO**

**LUCIANO CÂNDIDO E SARMENTO**

Salvador, 2005



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
Programa de Pós-Graduação em Música  
Mestrado em Música – Execução Musical

Luciano Cândido e Sarmiento

ALTAMIRO CARRILHO:

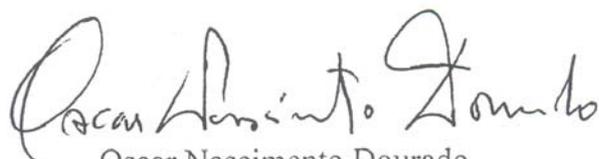
FLAUTISTA E MESTRE DO CHORO

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Música - área de execução musical - flauta transversal - da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para conclusão do curso de Mestrado em Música.

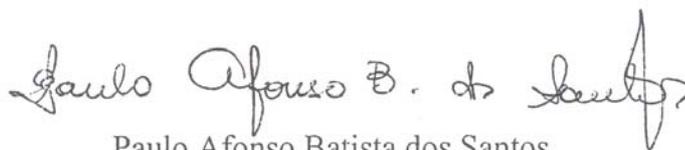
Orientador Prof. Dr. Oscar Dourado

Salvador  
Escola de Música Universidade Federal da Bahia  
2005

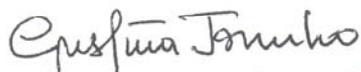
A Dissertação de Luciano Cândido e Sarmento foi aprovada



Oscar Nascimento Dourado  
Orientador



Paulo Afonso Batista dos Santos



Ana Cristina Gama dos Santos Tourinho

Salvador, 29 de agosto de 2005

Agradeço a:

Altamiro Carrilho, Oscar Dourado, Mônica Marley, Helena Teixeira, Elisa Goritzk, Andréas Shultze, Ana Maria Shultze, Laila Andressa, Sebastião Andrade, Aaron Lopes, Elisa Sarmiento, João Sarmiento, Eliel Lemos, Diana Santiago, Thalita Peres, Juliana Peres, Luis Ricardo, Jean Joubert, Nestor Santana, João Lua, Tom Emanuel, Áurea Teixeira, as instituições Unimontes e Fapemig, e a todas as pessoas que de alguma forma contribuíram para a realização desse trabalho.

## RESUMO

*Esse estudo tem como objetivo uma observação sistemática da trajetória artístico/profissional de Altamiro Carrilho, envolvendo idéias e valores da prática musical no choro. Com base em um estudo biográfico, podemos considerar Carrilho um intérprete de grande relevância para o gênero. Este trabalho foi realizado a partir de pesquisa bibliográfica, análise de gravações e partituras, entrevista, análise de e material didático produzido por ele. Dessa forma, foi possível apontar características relevantes de sua interpretação no choro, abrindo um leque para novas observações a respeito da performance neste gênero. A partir desta pesquisa, foi possível entender elementos fundamentais da performance no choro, além disso, obter dados históricos e musicais, que nos permitem vislumbrar a prática musical neste contexto, através dos conceitos e da experiência de Carrilho.*

## ABSTRACT

*The aim of this study is to realize a systematic view of Altamiro Carrilho's musical performance in choro, involving ideas and values in this musical practice. Based on a biographic study we can consider Carrilho as an interpreter of great relevance to this musical genre. It was used biographic research, interviews, partitura and teaching material analysis produced by Carrilho. This way, it was possible to point out important characteristics of his choro interpretation, creating opportunities to new observations of his performance in this Brazilian musical genre. It was possible to acquire from this research, important elements to characterize choro's performance, on a wide way, historic and musical data, that permit facing choro based on Carrilho's musical experience.*

## Lista de Exemplos

<b>Exemplos</b> .....	<b>pg.</b>
<b>a) Introdução em Doce de Coco</b>	
Ex.1.....	20
<b>b) Figuras rítmicas substituíveis entre si</b>	
Ex.2.....	24
Ex.3.....	24
Ex.4.....	25
Ex.5.....	26
Ex.6.....	26
<b>c) <i>Glissando</i></b>	
Ex.7.....	28
Ex.8.....	28
<b>d) Articulação</b>	
Ex.9.....	30
Ex.10.....	31
Ex.11.....	31
Ex.12.....	31
Ex.13.....	32
Ex.14.....	33
Ex.14.....	34
<b>e) Variações</b>	
Ex.15.....	38
Ex.16.....	39
<b>f) <i>Trillo</i></b>	
Ex.17.....	43
Ex.18.....	43
Ex.19.....	43
<b>g) <i>Mordente</i></b>	
Ex.20.....	44
Ex.21.....	44
Ex.22.....	45
Ex.23.....	45
Ex.23.....	46
<b>h) <i>Gruppeto</i></b>	
Ex.24.....	46
Ex.25.....	47

***i) Appoggiatura***

Ex.26.....	47
Ex.27.....	47

***j) Choros Didáticos***

Ex.28.....	51
Ex.29.....	52
Ex.30.....	53

# SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	01
2. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS.....	04
3. APRENDIZADO NO CHORO.....	10
4. PERFORMANCE NO CHORO.....	17
5. ELEMENTOS INTERPRETATIVOS NA PERFORMANCE DE ALTAMIRO CARRILHO.....	22
5.1 Ritmo.....	22
5.2 Dinâmica.....	27
5.3 <i>Glissando</i> .....	28
5.4 Articulação.....	29
5.4.1 Padrões de articulação.....	30
5.4.2 <i>Frulatto</i> .....	32
5.5 Timbre .....	34
5.6 Improvisação - Variação.....	35
5.7 Ornamentos.....	40
5.7.1 <i>Trillo</i> .....	40
5.7.2 <i>Mordente</i> .....	44
5.7.3 <i>Gruppetto e appoggiatura</i> .....	46
6. MATERIAL DIDÁTICO.....	49
6.1 Chorinhos Didáticos.....	49
6.1.1 Chorinhos Didáticos e sua forma musical.....	50
6.1.2 Articulação .....	51
6.1.3 Variações rítmicas e melódicas .....	51
6.1.4 Dinâmica.....	52
6.1.5 Ornamentos.....	53
6.2 Vídeos Aula .....	54

7. CONCLUSÃO.....	58
8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	63
9. BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR.....	65
ANEXO 1 Breve Biografia.....	67
ANEXO 2 Discografia.....	71
ANEXO 3 Entrevista.....	77
ANEXO 4 Partituras.....	88
ANEXO 5 Fotografia.....	148
ANEXO 6 Relação das Músicas CD.....	150
ANEXO 7 CD.....	152

# 1 INTRODUÇÃO

A miscigenação de raças e costumes, processos de trocas e interações culturais, proporcionou grande variedade de gêneros e estilos musicais no Brasil. Dentre as distintas manifestações que aqui se consolidaram, podemos destacar o choro, que segundo Wisnik (1983), encontrou na classe média carioca do final do séc. XIX, um espaço de convergência da técnica musical urbana, revelando um gestuário sonoro original rabiscado de traços eruditos e populares. Cazes (1998), acredita que foi a partir de intenso processo de mistura entre diversos estilos, sotaques e formas musicais nacionais e estrangeiras, que o choro se constituiu como gênero musical original do Brasil.

Ao decidirmos em circunscrever a amplitude deste trabalho a partir da observação e análise da trajetória artístico/profissional de Altamiro Carrilho, acreditamos estar evidente a admiração que alimentamos pelo artista.

A decisão anterior leva-nos ao questionamento de porque estabelecermos o estilo pessoal de um renomado artista como padrão. Aproveitarmo-nos do conhecimento reunido ao longo de mais de seis décadas de carreira já seria justificativa suficiente. Altamiro é reconhecidamente um excelente flautista, cuja proficiência é comparável a uns poucos. Seu estilo de tocar é extremamente pessoal e ainda reproduz as características tradicionais de velhas práticas.

O caráter informal e espontâneo das rodas de choro, o conhecimento adquirido através da tradição oral, seu autodidatismo, proporcionaram a Altamiro uma abordagem intuitiva dos conceitos que envolvem sua produção musical e didática.

O presente estudo, pretende compreender as questões pertinentes à performance no choro, a partir da experiência de um músico consagrado no universo desse gênero musical. Buscando conhecer os elementos da performance que caracterizam o choro na concepção de Altamiro Carrilho.

O universo dessa pesquisa é constituído de uma observação sistemática da trajetória artístico profissional de Altamiro Carrilho, principalmente no que se refere ao choro. Sendo constituído de estudo de sua vida e obra, análise de material didático produzido por ele, observação e análise de sua performance em gravações realizadas em estúdio e shows ao vivo, estudo dos conceitos sobre performance no choro. Músico de irrefutável relevância para o choro e para a música popular brasileira, Altamiro Carrilho desperta nosso interesse para suas origens culturais, suas concepções performáticas, visão e conceitos sobre o choro.

Certos do caráter improvisatório e espontâneo dos chorões, das origens de tradição oral comuns ao choro, buscamos analisar aspectos relacionados à performance musical de Altamiro no choro, obter informações de caráter científico que sirvam como base para análise e comparações com outros trabalhos de mesma natureza, buscando atingir maior compreensão dos conceitos relacionados à performance no choro.

Optamos em estudar a performance de Altamiro Carrilho, principalmente pelo seu legado a favor do choro, sua virtuosidade instrumental e outras particularidades relevantes de sua interpretação, como a improvisação, produção de arranjos para a flauta e alto nível técnico de execução do instrumento.

Acreditamos que este trabalho será de suma relevância para verificarmos de forma sistemática elementos fundamentais da performance do choro no Brasil, possibilitando que sejam identificadas e analisadas características particulares da

performance, presentes na interpretação de um instrumentista e compositor de grande relevância para o choro e sobretudo, para a flauta no país.

Desta forma, esperamos contribuir para ampliar a literatura para flauta transversal no que se refere a sua aplicação no choro e demais gêneros brasileiros, compreendendo elementos que mesmo baseados no improviso, são passíveis de sistematização e análise. Sendo assim, se torna possível elucidar as nuances fundamentais que caracterizam a execução da flauta transversal no choro.

Este trabalho ainda se justifica pela necessidade de novas reflexões críticas sobre a execução musical, principalmente as consideradas populares, carentes de bibliografia específica principalmente no que se refere a flauta transversal. Nesse sentido, poderá ampliar as discussões sobre o assunto, servindo como base para novas investigações que contemplem e ampliem o tema aqui apresentado, o que proporcionará maior acesso de flautistas e estudantes de instrumento aos elementos interpretativos da performance de Altamiro no choro.

## 2 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Na busca de melhor compreender a performance no choro a partir da experiência de um músico consagrado, objetivamos conhecer seus conceitos musicais e analisar os elementos interpretativos característicos de seu estilo pessoal. Realizamos também um estudo de sua vida, para que pudéssemos identificar como ocorreu o processo de sua formação musical.

Para obtermos o máximo de informações a respeito da performance de Altamiro no choro utilizamos os seguintes instrumentos para a coleta de dados: revisão bibliográfica, coleta, seleção, análise e transcrição de gravações realizadas em estúdio e em shows, de partituras de choro, análise de material didático produzido por ele e entrevista.

O trabalho foi dividido em quatro seções, na primeira um estudo sobre o aprendizado de Altamiro Carrilho no choro, como se deu seu aprendizado, que influencias sofreu, quais os métodos e sistema de ensino seguiu. Para tal, realizamos entrevista e somamos os dados de outras entrevistas cedidas por Altamiro.

Na segunda seção fizemos uma abordagem da sua performance no choro, os conceitos e regras que regem sua prática, as contribuições de Altamiro, sua visão sobre escrita e leitura musical neste contexto, como ele encara e define a performance no gênero e, os principais aspectos que caracterizam as práticas musicais no choro.

Em seguida, na terceira seção, foi realizado um estudo detalhado sobre os elementos interpretativos. Os elementos observados, analisados e listados, foram: ritmo, *glissando*, *trillo*, *mordente*, *frulatto*, *appoggiaturas*, *gruppato*, timbre, improvisação/variação. Desse momento em diante, somando os conceitos obtidos, a análise das músicas e

transcrições, tornou-se possível vislumbrar com maior clareza o que significam e como Altamiro lida com estes elementos.

Na quarta seção tratamos das questões pertinentes ao ensino do choro, desta vez com o foco no material didático produzido por Altamiro Carrilho. Consiste o mesmo em um CD “Chorinhos Didáticos”, acompanhado de encarte com partituras, álbum de partituras avulso, e faixa de Play-back no CD para que o estudante possa praticar os solos com acompanhamento. De acordo com Altamiro, os doze chorinhos tem um caráter progressivo de dificuldade. Levando em conta este aspecto, escolhemos analisar três entre os doze chorinhos: nº1, nº6 e nº12. Os choros foram analisados especificamente com o intuito de se detectar os pontos em que se toca diferente do que está escrito na partitura.

O material didático produzido por Altamiro conta ainda com três vídeos-aula, da série “Tocando Fácil”, em nível “Básico”, “Intermediário” e “Avançado”. Neste material, são apresentadas informações relevantes para o choro, onde A. Carrilho explica e exemplifica os vários recursos da flauta para se tocar neste gênero. Os resultados da análise do material didático serviram como importante base de exemplos dos elementos interpretativos, sendo de grande utilidade para este trabalho.

Na etapa da revisão bibliográfica tivemos que superar a carência de bibliografia específica sobre a execução no choro, principalmente no que se refere à flauta transversal. Este fato levou-nos a percorrer uma trajetória singular. As fontes disponíveis na Divisão de Música da Biblioteca Nacional e no Museu da Imagem e do Som no Rio Janeiro, e na Biblioteca da Universidade Federal da Bahia estavam distantes de fornecer a abrangência de informação que precisávamos.

Graças à possibilidade de acesso à internet, nossa pesquisa ganhou uma outra dimensão. A rede oferece uma miríade de possibilidades de recursos: sítios de busca, página

oficial de Altamiro Carrilho, e arquivos de periódicos. Através desses meios conseguimos recolher dados preciosos para o nosso trabalho.

A diferença de possibilidades é tão marcante que é digna de nota: enquanto na Divisão de Música da Biblioteca Nacional havia não mais que três obras para consulta com referências diretas a Altamiro, na Internet, dos trinta e um mil e oitocentos sítios com referências a Carrilho, encontradas apenas no *Google*, foram selecionados trinta e oito. Como critério, escolhemos aqueles que continham os seguintes itens, fotografias de Carrilho, discografia, dados biográficos, entrevistas escritas ou gravadas, gravações da performance de Altamiro.

Na etapa de seleção e análise, primeiramente identificamos músicas que continham um maior número de elementos interpretativos que pudessem caracterizar o estilo “Carrilho” de interpretar choro. Preocupamo-nos em selecionar músicas com características distintas de andamento e caráter, que nos permitissem poder observar o mais amplo espectro de concepções de performance, incluindo execuções da mesma peça feitas em diferentes períodos de sua carreira musical.

Valemo-nos ainda das escolhas de distinguirmos gravações feitas de apresentações em shows “ao vivo” e em estúdio, no intuito de observar Altamiro em situações que supostamente poderiam acarretar concepções de performance distintas. E, por fim, peças que pudessem ilustrar a atuação de Altamiro em arranjos de sua autoria e de outros relevantes compositores da história do choro.

As músicas selecionadas foram as seguintes: “Doce de Coco” de *Jacob do Bandolim*, uma gravação em estúdio e uma ao vivo. “Carinhoso” de *Pixinguinha*, uma gravação em estúdio. “Deixa o Breque pra mim”, de *Altamiro Carrilho*, duas gravações ao vivo. “Odeon” de *Ernesto Nazareth*, uma versão gravada em estúdio e outra ao vivo, num total de sete gravações.

No momento da transcrição, foi possível constatar que Altamiro Carrilho ao dividir o ritmo, divide o tempo de forma irregular, proporcionando ao ouvinte uma sensação de liberdade rítmica. Diante da sutileza e falta de padrões destas nuances rítmicas, foi sentido em algumas vezes, dificuldades de se identificar com precisão, qual figura estava sendo tocada. Apesar dessas dificuldades, estas figuras são tocadas em outros momentos de forma mais regular e podem ser claramente identificadas.

Neste caso, para se ter uma idéia precisa das nuances rítmicas de Carrilho, se faz necessário ler as transcrições e ouvir os exemplos de áudio no CD em anexo. Como as variações rítmicas são constantes mantivemos as figuras rítmicas mais aproximadas em detrimento de uma precisão absoluta da transcrição, mas com o ganho de maior clareza e objetividade nas partituras transcritas.

Diante do fato de que Altamiro em vários momentos executar determinadas passagens com extrema velocidade, no momento da transcrição foi utilizado o programa “*Sound Forge*”, fundamental para se dar mais praticidade ao processo e se ter uma maior precisão utilizando o recurso “*Time Stretch*”, que permite reduzir a velocidade das notas sem alterar sua altura. O mesmo programa também foi utilizado para montagem do CD de áudio em anexo. Para edição das partituras foi utilizado o programa “*Finale*”.

Quanto à aplicação dos elementos interpretativos, percebemos que existe a proeminência de um entre os demais elementos em cada música, o que nos impulsionou a escolher as músicas que somadas, abrangessem o maior número de elementos possíveis. Os elementos interpretativos serão objetos de um estudo mais detalhado no capítulo cinco. Embora esses elementos estejam diretamente ligados a sua experiência com a música erudita ocidental, seu uso não corresponde a essa prática, podendo ser abstraídos do contexto e aplicados por Altamiro de uma maneira não convencional.

Quanto ao andamento e ao caráter das músicas, podemos perceber que Altamiro sai do caráter expressivo ao jocoso, inserindo trechos de improvisação e virtuosismo, confirmando seu domínio do instrumento e das estruturas musicais do choro. Por exemplo, a música “Doce de Coco” foi escolhida pelo seu caráter expressivo com trechos de improvisação e introdução mais elaborada..

A partir da concepção musical de Altamiro, deve-se fazer uma distinção entre improvisação e variação, sendo a primeira de caráter extemporâneo, realizada pelo músico na hora da apresentação e a variação podendo ser escrita ou não, devendo ser preparada previamente. Obtivemos exemplos de improvisação nas gravações ao vivo de “Doce de Coco”, “Deixa o breque pra mim” e “Odeon”; exemplos de variações, nas gravações em estúdio de “Carinhoso”, “Odeon” e “Doce de Coco”.

Concluimos que seria necessário buscar as partituras das músicas escolhidas para a pesquisa, com o propósito de servirem de base de comparação com as transcrições.

Realizamos uma comparação entre partitura e performance, objetivando com este procedimento demonstrar as diferenças em relação ao que está escrito na partitura e sua performance propriamente dita. Desta forma, buscamos entender melhor a interpretação de choros, apontando as decisões do intérprete a partir da leitura de partituras.

Foi realizada uma entrevista para um maior aprofundamento no que se refere aos dados biográficos de Altamiro, na qual foram levantadas questões sobre sua formação musical, seu aprendizado no choro, sua visão sobre a performance no gênero, seus ídolos, influências sofridas no seu jeito de tocar e a respeito de sua trajetória artístico profissional.

Baseado na entrevista, foi possível acrescentar dados biográficos importantes ao trabalho, principalmente àqueles mais voltados às questões musicais em si, como sua formação em choro e as influências que sofreu dos diversos flautistas de sua época.

Em anexo inserimos as transcrições, organizadas da seguinte forma. Na primeira linha a partitura, nas linhas seguintes a transcrição da execução de Carrilho. As músicas foram dispostas na mesma seqüência do CD anexo. Objetivou-se com este procedimento possibilitar ao leitor a possibilidade de ler as transcrições durante a audição do CD. Além disso, no CD em anexo, um trecho de “Asa Branca”, de *Luis Gonzaga e Humberto Teixeira* para reforçar os exemplos de trêmulos. Também foram escolhidas para CD anexo a música “Vou Vivendo” de *Pixinguinha* gravada pela – LCA Victor –1966, como exemplo da sonoridade de Benedito Lacerda e “Margarida-Mazurca” gravada pela – Odeon – 1904, como exemplo da sonoridade de Patápio Silva.

Desta forma, foi possível focalizar as questões pertinentes à leitura e interpretação musical, o uso de elementos interpretativos que caracterizam o choro, noções da técnica instrumental utilizada por Altamiro para execução, visão pedagógica a respeito da flauta e do choro. Os argumentos foram reforçados com a análise das transcrições e do áudio, embasado nas informações conceituais obtidas com Altamiro Carrilho. Sendo assim, tornou-se possível observar de forma concisa, diversos aspectos de sua performance no choro, se ter uma noção mais precisa do que são os elementos interpretativos utilizados por ele e de como ele os aplica em sua prática musical.

### 3 O APRENDIZADO NO CHORO

"Aos cinco anos de idade eu vi o filho do vizinho soprando uma flautinha de brinquedo e pedi ao Papai Noel uma igual. Aos onze anos comecei a estudar com um flautista amador, um carteiro, que tocava em igrejas, em rodas de choro e orquestrinhas da cidade. Depois comecei a estudar sério porque até então tocava meio de ouvido, como os cantores também cantavam de ouvido; as introduções nós improvisávamos na hora, ficava mais leve. Nos anos 50, com o surgimento dos arranjos, tive que me esmerar mais nos estudos. Tive professores no México, EUA e URSS. Conheci Pixinguinha, Benedito Lacerda e Dante Santoro. Meu grande aprendizado de choro foi quando eu era 'músico vira-lata'. Saía fuçando rodas de choro todo dia depois do trabalho. Eu gosto muito de improvisar! Não toco uma frase repetida, cada vez que eu toco é uma frase diferente." (CARRILHO, 2004).<sup>1</sup>

Baseado no pressuposto da inesgotabilidade do aprender musical e de que todo intérprete é um eterno aprendiz, independente de seu nível - estudante ou profissional, notamos uma ligação entre os assuntos relacionados ao ensino-aprendizagem da música e aqueles relacionados à execução musical.

É possível apontar a possibilidade de se delinear tanto o fazer musical quanto o desenvolvimento musical, como ocorrendo em duas dimensões complementares: a compreensão musical e a técnica. Considerando-se que compreensão é o entendimento do significado expressivo e estrutural do discurso musical, constatamos uma dimensão conceitual ampla revelada pelo fazer musical. “No entanto a técnica se refere a toda uma gama de habilidades e procedimentos práticos através dos quais a música pode ser realizada, demonstrada e avaliada”.(FRANÇA, 2000, p.52)

As questões vislumbradas na performance musical e no aprendizado da música estão relacionadas aos métodos utilizados para se ensinar um determinado tipo de instrumento e como isto pode afetar o intérprete no ato da performance. Além disso, nos deparamos com os temas relacionados ao ensino das técnicas específicas para execução em cada estilo, de acordo com a natureza de cada instrumento.

---

<sup>1</sup> Disponível em [www.altamirocarrilho.com.br](http://www.altamirocarrilho.com.br), sítio oficial. Acesso em 10/09/2004.

Com referência a Altamiro Carrilho, de família de músicos, teve contato com a música ainda muito cedo; já aos seis anos tocava flauta de bambu. Também tocava tarol na Banda Lira de Árion, formada na maioria por seus parentes. A experiência com a banda proporcionou um contato importante com a música, sendo que o maestro que era seu tio, não admitia qualquer deslize durante os ensaios. Segundo Carrilho (2004), isto teria lhe dado um bom domínio do ritmo e uma capacidade de se adaptar à disciplina exigida nos estudos técnicos do instrumento.

Ainda de acordo Altamiro (2004), um fato marcante que o influenciou musicalmente na infância, foi a primeira vez, na casa do avô, em que ouviu no gramofone a música “Margarida”<sup>2</sup>, uma mazurca de Patápio Silva. Desta forma, Carrilho despertava seu interesse pela flauta transversal e pela forma que Patápio tocava o instrumento. Ainda criança, teve seu primeiro professor de Flauta, Joaquim Fernandes, um carteiro, músico amador, que entregava correspondências freqüentemente em sua casa. As aulas eram baseadas no método *Taffanel & Gaubert*<sup>3</sup>. Em poucos meses, Carrilho superaria Joaquim nos exercício do método.

Eu cheguei a um ponto no método Taffanel, que ele disse (Joaquim Fernandes), agora não tenho mais nada pra te ensinar, por que eu só fui até aí no método. Ele não tinha conseguido passar da segunda parte, e eu já estava ultrapassando a segunda e já chegando na terceira. (CARRILHO, 2004).

Quando se mudou para Bonsucesso continuou seus estudos ainda se orientando pelo o método de flauta Taffanel & Gaubert, só que desta vez, sem o acompanhamento do professor.

Também foi possível constatar, a partir das declarações de Altamiro, a importância da roda de choro em seu aprendizado no gênero. Seu contato com as rodas de choro se deu principalmente na sua adolescência, quando ainda morava em Bonsucesso

---

<sup>2</sup> Margarida Mazurca Patápio Silva, Faixa 12 CD anexo.

<sup>3</sup> Taffanel & Gaubert. Alphonse Leduc: Paris, 1943.

subúrbio do Rio de Janeiro. Visto que trabalhou desde muito cedo e só dispunha dos finais de semana para tocar, aproveitava as horas vagas para visitar freqüentemente as rodas de choro que aconteciam principalmente aos finais de semana, sábados no final da tarde e às vezes se estendia até os domingos.

De acordo com Diniz (2003, p.35), a roda de choro é um espaço de convergência musical, onde músicos, cantores, compositores e executantes dos mais variados instrumentos, têm a oportunidade de mostrar sua música, praticar e desenvolver habilidades através da interação com outros músicos. É uma reunião espontânea, dando oportunidade ao músico, para apresentar seu trabalho a outros músicos, lançar suas idéias musicais, novas composições e novos estilos. Carrilho (2004) ressalta que, os músicos freqüentadores destas rodas eram todos amadores.

Outros gêneros musicais predominantes na roda de choro são o maxixe, o frevo, o baião, a polca, a valsa, o lundu, o *schotish*, o samba, e recentemente, a bossa nova e outros estilos peculiares da música brasileira.

Quando tinha a oportunidade de tocar nas rodas, com apenas doze anos, impressionava os chorões mais antigos. Ao ouvir constantemente as músicas no rádio e participar das rodas de choro, Altamiro assimilava tudo de ouvido e as reproduzia sem maiores dificuldades na flauta. É importante ressaltar que nesta época Altamiro já tocava, treinava sonoridade, escalas, variava melodias e transpunha tonalidades.

Além de freqüentar as rodas de choro de Bonsucesso, Altamiro passou a freqüentar outras, em Olaria, o que reforçou ainda mais seu aprendizado musical, tendo assim, a oportunidade de conhecer novas músicas e novas formas de se tocar o choro.

Ao ser questionado a respeito de chorões que teriam lhe dado aulas de choro respondeu, “com os chorões não, os chorões eram todos amadores, o único flautista que era profissional e que me deu umas dicas foi o Benedito Lacerda” (CARRILHO, 2004).

Eu fazia de molecagem imitando o Benedito Lacerda, de brincadeira, porque eu conhecia o estilo dele como a palma da minha mão. Eu vivia ouvindo, o dia inteiro eu manipulava na farmácia ouvindo Benedito Lacerda, nas gravações que ele fazia acompanhando os cantores. E eu fui pegando aquele jeitinho dele de tocar, aquela maneira leve, bem sincopada e aquilo agradava muito todos os conjuntos que eu tocava. (CARRILHO, 2004).

De acordo com Araújo (2000), Benedito Lacerda nasceu em Macaé estado do Rio de Janeiro, em 1903 e faleceu no Rio de Janeiro capital, em 1958. Começou a aprender flauta de ouvido aos oito anos de idade e iniciou suas atividades musicais em sua cidade natal como integrante da banda Nova Aurora. Aos 17 anos mudou-se para o Rio de Janeiro onde tomou aulas de flauta com Belarmino de Sousa. No Rio residiu no Estácio, onde sofreu grande influencia dos sambas e batuques da época. Estudou no Instituto Nacional de Música, diplomando-se em flauta e composição. Em 1922 ingressou na Polícia Militar, onde podia também continuar sua atividade musical, participando de 1923 a 1925 da banda do batalhão. A trajetória de Benedito em muitos aspectos se assemelha a de Altamiro Carrilho, o que é mais importante, Benedito foi um modelo de intérprete, um ídolo para Carrilho, tendo o influenciado profundamente em sua forma de tocar.

Inicialmente o contato que Carrilho tinha com o trabalho dos músicos profissionais se dava principalmente pelo rádio ou discos, os músicos que mais o influenciaram desta forma foram, Patápio Silva e Benedito Lacerda. De acordo com Carrilho (2004), ele se espelhava no estilo de Benedito Lacerda, buscando imitar o flautista, para a partir daí desenvolver seu próprio jeito de tocar.

Altamiro se considera um autodidata. Apesar de ter tido aulas durante sua formação não as teve regularmente. Os principais músicos citados por ele que teriam lhe dado aulas esporádicas de flauta foram: Moacir Licerra, Leni Siqueira, Ari Ferreira e o russo Boris Trisno.

Percebemos que Altamiro adquiriu uma eficiente base musical através do seu contato na infância com a banda de música “Lira de Árion”, quando tocava tarol, seguindo a

disciplina rígida imposta pelo seu tio. O treinamento com o método Taffanel & Gaubert proporcionou-lhe um desenvolvimento técnico relacionado ao domínio de escalas, arpejos, fraseados e ornamentação, que pôde ser claramente observado em sua performance. E ainda, a constante participação em rodas de choros, o inseriu em um ambiente de referências estéticas, colocando-o no âmago da prática do choro no Rio de Janeiro da primeira metade do séc. XX. Em entrevista, Carrilho nos conta de seu primeiro encontro com Moacir Licerra, músico efetivo da Orquestra Sinfônica do Rio de Janeiro, o qual viria lhe dar algumas aulas de flauta.

Moacir Licerra mandou que eu tocasse um pouquinho, fez uma avaliação (...), pensou que eu tivesse só tocando as primeiras notas da flauta, quando eu comecei a tocar coisas mais ligeiras, mais dissonantes, mais rápidas, com maior desembaraço, ele ficou admirado. Isso não é possível, você vai estudar o quê? Você já toca. Eu disse, mestre eu não, eu não toco eu estou começando agora, é que eu tenho uma disposição mesmo muito grande pra tocar música ligeira, porque eu gosto de tocar chorinho e o chorinho me deu esta desenvoltura, este desembaraço. (CARRILHO, 2004)

Altamiro também se refere a outros flautistas importantes para ele em sua formação, mas ressalta a preferência por Benedito Lacerda. “Havia também Dante Santoro, Eugenio Martins, João de Deus, Antonio de Souza, dezenas de flautistas na época, Pixinguinha, o próprio Benedito, mas o que tinha o estilo mais bonito, mais agradável de se ouvir era o Benedito.” (CARRILHO, 2004)

O Benedito tocava mais leve, criou assim um estilo, um estilo novo de se tocar o samba e o choro. Então Benedito era mais procurado, tanto é que gravava em quase toda gravadora. (CARRILHO, 2004)

Pixinguinha também influenciou Altamiro no seu jeito de tocar o choro. Altamiro (2003), confessa que teve poucas oportunidades de ouvi-lo tocar, porém se encanta com as qualidades de Pixinguinha como intérprete, citando principalmente seu som encorpado, sua virtuosidade e seu preciso golpe duplo de língua.

Altamiro nunca tocou profissionalmente com Pixinguinha, isto se deve ao fato de Pixinguinha ter na época um contrato de exclusividade com Benedito Lacerda. No entanto Pixinguinha, ao encontrar com Altamiro em uma roda de choro, revelou sua vontade de tocar com ele. Durante sua carreira interpretou e gravou inúmeras obras de Pixinguinha, incluindo o xote “Gargalhada”, música de difícil execução para flauta e gravada pela primeira vez pelo próprio Altamiro.

Mais que um gênero musical, o choro se afirma também como uma escola. O aprendizado se dá também nas rodas de choro, que provém os músicos de informações gerais, adquiridas pela interação, observação e prática musical. Estas informações são relevantes para o desenvolvimento de suas habilidades como executantes instrumentais, independente do instrumento escolhido para execução, possibilitando atingir uma gama variada de gêneros e estilos executados. É uma escola onde se permite aprender de forma livre e espontânea, tendo seus princípios fincados na observação, na imitação e na prática.

No que diz respeito à leitura musical, apesar de geralmente prescindir de partituras em suas apresentações, Altamiro considera ler música um detalhe importante para o intérprete. Salientando a necessidade de se perceber mais rapidamente o desejo do autor na obra musical. Ressalta que a leitura à primeira vista não precisa de forma alguma ser rápida, a agilidade será obtida com a repetição e só posteriormente o intérprete deve se dedicar a improvisar. (CARRILHO, 2004).

Também é possível constatar a influência do choro no aprendizado de Altamiro no que se refere ao domínio técnico do instrumento. Tomando como base as estruturas melódicas da maioria dos choros, podemos observar exigências técnicas para se executar este tipo de música, que apresenta comumente seqüências de arpejos, modulações, saltos intervalares variados, articulação variada, muitas vezes em andamento rápido, exigindo do

executante conhecimento e controle do instrumento nesses aspectos. Os exemplos inclusos no trabalho podem reforçar esta afirmação.

Apesar de seu contato com vários professores, Altamiro não chegou a ter aulas regulares de flauta, por isso se intitula auto didata. O convívio musical na família, a imitação de seus ídolos, o contato com os músicos amadores nas rodas de choro, e o trabalho nas rádios, colocaram-no em um ambiente de efervescência musical, possibilitando um amplo contato com vários gêneros e estilos, favorecendo diretamente seu desenvolvimento musical, ao ponto de se tornar um dos solistas de flauta mais importantes do seu tempo.

## 4 PERFORMANCE NO CHORO

O choro é isso, o choro é alegria, o choro requer muita virtuosidade. Você não pode tocar choro se não for um bom músico. Ou melhor, pode até tocar, mas mal-tocado. Ele requer muita sensibilidade, criatividade e bom gosto. Se você tocar um choro como “Carinhoso” e tocar, assim, pura e simplesmente, ah, meu amigo... não diz nada. (CARRILHO, 2004a)<sup>4</sup>

Foi possível constatar que, para Altamiro, virtuosidade, espontaneidade e capacidade de improvisação seriam requisitos importantes para se tocar o choro. Na realidade estes requisitos podem ser considerados característicos do choro em geral.

Em pelo menos dois momentos da história do choro podemos perceber o pensamento de autores que concordam com Altamiro quanto a virtuosidade como requisito para execução. Já no séc XIX, Alexandre Pinto apontava a virtuosidade e a qualidade técnica dos músicos da época, que eram em grande parte, capazes de realizar complicadas performances improvisadas. Araújo (1998), reforça este argumento relatando que os grupos se reuniam sem determinação de formação ou elaboração de arranjos. Na maioria das vezes, os acompanhamentos, contrapontos ou solos poderiam ser feitos por qualquer instrumento, o que dependia exclusivamente da capacidade do executante.

Quanto a espontaneidade na execução de choros, destacam-se as possibilidades dadas ao intérprete de criar e introduzir elementos na obra do compositor. Estes elementos podem ser introduzidos no momento da performance ou serem pré-concebidos, desde que sigam um estilo condizente, de acordo com Carrilho (2004), adquirido à partir da vivência com o gênero, evitando exageros e distorções que possam afetar a obra em seu sentido original.

Apesar de Altamiro considerar o choro “livre”, podemos notar que esta liberdade é regida por regras que delimitam o âmbito de ação do intérprete. As regras do choro são

---

<sup>4</sup> CARRILHO, Altamiro. Rio de Janeiro, 29 de dezembro, 2004. Entrevista.

vinculadas geralmente ao grupo, a um determinado contexto, são definidas pela prática musical desse grupo, e pela vontade dos seus membros.

Devemos levar em conta que estas regras são transmitidas oralmente ou assimiladas a partir da observação do comportamento dos músicos mais antigos. Daí, os conceitos e regras serem flexíveis.

Todavia a liberdade de interpretação no choro tem dado lugar a uma grande variedade de concepções, às vezes comprometendo a forma mais tradicional do gênero. É comum ao músico atual, principalmente nas práticas musicais ditas populares, inserido no mundo globalizado de informações, misturar ritmos, tendências e estilos musicais, gerando assim novas configurações sonoras, por vezes, distanciando-se das características mais tradicionais de cada gênero.

A existência de elementos interpretativos comuns na performance no choro, contribuem para a caracterização do mesmo. Altamiro se utiliza freqüentemente desses elementos na sua performance, a forma e a freqüência com que os utiliza é fator determinante de seu estilo. Acreditamos portanto, que o estudo desses elementos pode nos dar uma visão mais precisa dos valores e conceitos relativos a sua prática musical no choro.

Cançado (2000), aponta conceitos de interpretação do choro levando em conta aspectos de performance, relacionados com práticas interpretativas específicas da música popular, tais como sonoridade leve, transparência de textura, relação rítmica aproximada, uma articulação próxima do ligado, com ênfase na sincopa e sem exageros de dinâmica. (CANÇADO, 2000, p.5).

Para definir a performance Altamiro se utiliza freqüentemente de termos como, “bom gosto”, “desenvolvimento do paladar”, “bom e bem feito”, “imitar e à partir daí desenvolver seu estilo”. O uso dessas terminologias confirma ainda mais as características de cunho informal, comuns nas práticas musicais dos chorões.

Em relação à leitura musical no choro, Goritzki, afirma que os chorões , quase nunca utilizam partituras e são da opinião de que a partitura até atrapalha o músico na hora de tocar, sendo um mero guia para a realização musical. Chamando a atenção à inventividade dos músicos de choro que quase sempre tocam a música de forma diferente, com variações melódicas que não estão presentes nas edições encontradas de partituras de choro. (GORITZKI, 2002, p.15).

Altamiro alerta para os cuidados que deve ter o intérprete ao acrescentar elementos que não estejam grafados. Conhecer a música e estilo que se vai executar são fatores essenciais. Os elementos acrescentados pelo interprete devem ser usados, mas com domínio e cautela.

Analisando partituras de choros e observando o mesmo choro em edições diversas, percebemos que, a exemplo dos choros integrantes desta pesquisa, não são escritos ornamentos, indicações de dinâmica ou sinais de articulação. Os ornamentos, nuances rítmicas e melódicas, andamento e dinâmica fluem de acordo com a vontade do intérprete. No entanto, é possível notar modos de execução, com fortes traços pessoais misturando ritmos, estilos e procedimentos estruturais que se distanciam mais ou menos do padrão, mas que podem ser encarados como exceções, idiosincrasias ou como novos estilos.

Notamos que no choro, cada músico busca descobrir e desenvolver seu próprio estilo, às vezes baseando-se no estilo de outros músicos, para a partir de então desenvolver seu jeito peculiar de tocar.

Altamiro demonstra em seu jeito de tocar uma forte influencia de Benedito Lacerda. Fluidez, virtuosismo, ornamentação, sonoridade, são alguns aspectos herdados por ele. No entanto, Altamiro desenvolveu um estilo próprio com improvisações arrojadas, repertório eclético, ornamentações variadas, e um alto grau de virtuosismo, chamando a atenção para os andamentos acelerados em suas execuções.

No que diz respeito à forma de tocar o choro, Altamiro se considera um inovador em certos aspectos. Segundo o mesmo, ele teria introduzido no choro procedimentos estruturais novos, como, introduções mais elaboradas, finais ou codas com dissonâncias de sétima maior e nona, inovações que logo viriam a ser utilizadas por outros colegas da época, como Jacob do Bandolim e Waldir Azevedo.

**Ex.1:** Introdução em doce de coco.

The musical notation consists of two staves. The first staff is in treble clef, 2/4 time, and G major. It features a melody with eighth and quarter notes, including triplets. Chords are indicated above the staff: G, Am, Bm, Bbm, Am, A7, and D7. The second staff continues the melody with triplets and ends with a cadence.

Eu então comecei a compor meus chorinhos sempre com uma frasezinha um pouco diferente do usual. Ao invés de ir pra aquele caminho que todos iam, eu fazia um desviozinho, uma variantzinha, fazendo umas improvisações e mudando um pouquinho de tom. Nos finais eu fazia sempre uma coda. (CARRILHO, 2004).

Durante toda sua trajetória Altamiro contribuiu de diversas formas para a performance no choro. É importante ressaltar a grande divulgação deste gênero promovida por ele no exterior. Tendo visitado mais de quarenta países durante doze anos participando de caravanas culturais do governo, em (1958)<sup>5</sup>. Gravou programas para BBC e NBC de Londres, e se destacou internacionalmente como flautinista, segundo declaração de Carrilho (2004), citado por Jean Pierre Rampal como um dos melhores flautistas do mundo. Nas décadas de 40-50, Altamiro Carrilho já se destacava como um dos solistas mais requisitados da era do rádio (Diniz, 2003, p. 37), participando de inúmeros grupos regionais entre eles: Ademar Nunes (1946), César Moreno (1947), Piranha (*Edvar de Almeida Pires*), e o mais importante

<sup>5</sup> Através da lei de Humberto Teixeira, deputado na época.

entre eles regional Rogério Guimarães (1948-50). (CARRILHO, 2003a). Em 1951, consolidava seu sucesso na Rádio Nacional, integrando o Regional do Canhoto, um regional dos mais importantes da história do choro.

Atualmente Altamiro realiza shows pelo Brasil e pelo mundo, além de manter um programa ao vivo pela rádio MEC (AM) “*Entre Amigos*” todas as terças e sextas às 17:00. No programa recebe músicos principalmente ligados ao choro, para conversar e apresentar seus trabalhos. Entre os músicos que visitaram o programa estão: Henrique Cazes, Rodrigo Lessa, Elias Belmiro, Mário Seve, Carrapa do Cavaquinho, Joatan Nascimento, Zimbo Trio, Luciana Rabello, Zé da Velha, Silvério Pontes e Gilson Peranzetta. Uma lista mais completa de músicos que visitaram o programa pode ser vista no sítio oficial de Altamiro Carrilho.

Todos atributos de qualidade de um executante no choro podem ser encontrados nas interpretações de Altamiro Carrilho. Seu virtuosismo, sua espontaneidade e seu talento musical, integram o seu estilo pessoal de performance. Estilo este, que pode ser considerado por muitos como fiel herdeiro da tradições cariocas do gênero, de Pixinguinha e Benedito Lacerda das roda de choro de Olaria e Bonsucesso. Mas indubitavelmente extrapolando os limites do seu estado natal, tornando-se paradigma de chorão para sucessivas gerações de flautistas no Brasil e no exterior.

## 5 ELEMENTOS INTERPRETATIVOS NA PERFORMANCE DE ALTAMIRO CARRILHO

Eu utilizo todos estes elementos e mais alguns artificios que eu coloco às vezes, (...) porque isso eu andei pesquisando muito, a coisa que eu mais pesquisei foi exatamente este tipo de efeito, *glissando*, *trillo*, *mordente*, *frulatto* (...) Então acontece isso, então você tem estes efeitos todos a mão, você tem que saber usá-los. (CARRILHO, 2004).

Sabemos que todo executante, apesar de estar submetido às regras de um determinado estilo musical, tem sempre sua maneira peculiar de tocar o instrumento. É natural do intérprete imprimir características pessoais na performance, criando assim seu próprio estilo de interpretação. Desta forma, o músico abre um leque de possibilidades de execução musical, podendo dar originalidade e destaque ao seu trabalho.

Os elementos interpretativos analisados a partir do material coletado e das declarações de Carrilho foram: Ritmo, articulação, timbre, dinâmica, variação-improvisação e ornamentos, o último sub dividido em *trillo*, *mordente*, *glissando*, *gruppetto*, *frulatto* e *appoggiaturas*.

Então sempre eu digo, existem músicos e músicos agora quase sempre o músico que tem mais talento tem mais versatilidade mais criatividade, ele leva vantagem sobre os outros, ele coloca sempre um enfeitizinho um adornozinho no lugar onde os outros não colocam, daí vem a dificuldade de você às vezes criar um estilo tocando, você tem que criar um estilo bastante diferente dos outros. (CARRILHO, 2004).

### 5.1 Ritmo

(...) o lundu era um ritmo tocado acompanhado de tambores, mas havia ainda uma influência de várias habaneiras, incluindo a mais famosa delas, Carmem de Bizet. O lundu tinha um acompanhamento rítmico da habaneira. E não era isso que o Calado queria, nem Chiquinha, nem o Mesquita. Assim, começaram a ensaiar outras coisas, outros ritmos, sempre baseados nos tambores dos negros, dos escravos - olha o detalhe. E como se sabe, Calado era mestiço: filho de escrava com senhor. A Chiquinha Gonzaga também, Henrique idem. Quase todos tinham sangue negro na veia e apreciavam muito a percussão. Até que Calado, escrevendo um lundu, resolveu colocar a parte rítmica de quatro semicolcheias para cada tempo. O choro é uma música de compasso binário por excelência. Pode-se escrevê-lo em qualquer outro compasso, mas ele nasceu com dois por quatro. Então, Calado, fazendo o ritmo com a

própria mão - reproduzindo oito semicolcheias em dois tempos, no compasso binário, fez surgir o ritmo do choro. Agora, era preciso encaixar uma melodia dentro dessa matemática. Na verdade, primeiro nasceu o ritmo, a base, depois veio a melodia. (CARRILHO, 2000)<sup>6</sup>.

Segundo Tânia Cançado (2000), a forte influência sofrida pelo choro dos elementos rítmicos oriundos da África proporcionou a este gênero concepções rítmicas de caráter irregular. Estas características herdadas principalmente do lundu, dança afro-brasileira, teriam influenciado diretamente o choro em sua origem, aplicando-se também a outros gêneros da música popular brasileira.

Estas nuances rítmicas são chamadas por Cançado de “fator atrasado”<sup>7</sup>, fazendo com que os valores rítmicos da escrita musical não sejam tocados de forma precisa, alterando portanto o texto musical. Este fator foi claramente percebido na performance de Carrilho, confirmado principalmente no momento das transcrições, quando se percebeu nitidamente a variedade de nuances rítmicas durante execução.

Além disso, Carrilho também utiliza o recurso das variações rítmicas, isto é, a substituição de uma figura rítmica por outra, acrescentado-se às vezes outras notas para se completar o compasso. Para se apontar estas alterações, nos baseamos nas partituras<sup>11</sup> e comparamos também a forma como é tocada uma parte com a sua respectiva repetição. Nos exemplos abaixo é possível observar este tipo de alteração em “Doce de Coco” de *Jacob do Bandolim*.

---

<sup>6</sup> CARRILHO, Altamiro. Disponível em <http://www.sescsp.org.br>. Acesso em 20/10 / 2004.

<sup>7</sup> O termo “fator atrasado” se refere a flexibilidade do ritmo em relação ao pulso.

**Ex.2: Doce de Coco**

Partitura a)

Primeira vez a')

Segunda vez a'')

Partitura b)

Primeira vez b')

Segunda vez b'')

Aqui podemos observar substituições bem frequentes percebidas na performance de Carrilho, entre as figuras demonstradas no exemplo 3. Este tipo de procedimento é bem comum podendo ser constatado nas transcrições em anexo. Nos exemplo 4a e 4b, outras substituições rítmicas em “Doce de Coco” de *Jacob do BAndolim*.

**Ex.3: Figuras comumente substituíveis entre si.**

**Ex.4: Figuras substituíveis – Doce de Coco**

Partitura a)

Primeira vez a')

Segunda vez a'')

Partitura b)

Primeira vez b')

Segunda vez b'')

Primeira vez (versão2) b''')

Outra substituição também bastante frequente é a demonstrada no exemplo 5, onde, a “sincopa característica”<sup>8</sup> é substituída por quatro semicolcheias, ligando a última nota na nota seguinte, tendo assim três semicolcheias no lugar das notas da sincopa e uma repetição da última nota. No exemplo 6, substituições rítmicas em “Doce de Coco” de *Jacob do Bandolim*.

<sup>8</sup>

(Semicolcheia-colcheia-semicolcheia) figuras da sincopa característica. Cançado (2000).

**Ex.5: Doce de Coco**

Partitura a)

Primeira vez a')

Segunda vez a'')

**Ex.6: Doce de Coco**

Partitura a)

Primeira vez a')

Segunda vez a'')

Após análise, percebeu-se um tratamento rítmico bastante variado dado por Carrilho em sua performance. A substituição de figuras e nuances rítmicas são fatores determinantes na caracterização de sua forma de tocar. Ao se substituir uma figura por outra, com maior ou menor número de notas, são feitos ajustes melódicos, através de ligaduras, ornamentos, acréscimo ou supressão de notas, com o objetivo de se encaixar a melodia no compasso, desta forma mantendo as figuras rítmicas sempre coerentemente associadas ao contexto melódico.

## 5.2 Dinâmica

A dinâmica envolve o volume do som e suas oscilações, aplicados sobre as frases musicais ou sobre as notas em sua duração, “a intensidade de volume na qual as notas e sons são expressos”. (THIEMEL, 2003). É um dos parâmetros fundamentais de composição em vários estilos e exerce função ligada a criação da estrutura e do sentido musical.

A variação de dinâmica é muito natural na performance em diversos tipos de música, no entanto, no que se aplica ao choro, é bem comum não serem indicadas nas partituras ou quando são indicadas, fica a critério do intérprete seguir ou não as indicações.

O tratamento dado por Carrilho à dinâmica, nas obras observadas, é realizado de forma leve sem maiores contrastes. Podemos notar que está relacionada principalmente a construção das frases musicais. Não foi observado um tratamento de dinâmica com variações bruscas, do forte ao piano ou vice-versa. Entre as músicas analisadas, efeitos como “diminuindo” onde o som desaparece aos poucos, foi utilizado apenas no final de “Doce de Coco”.

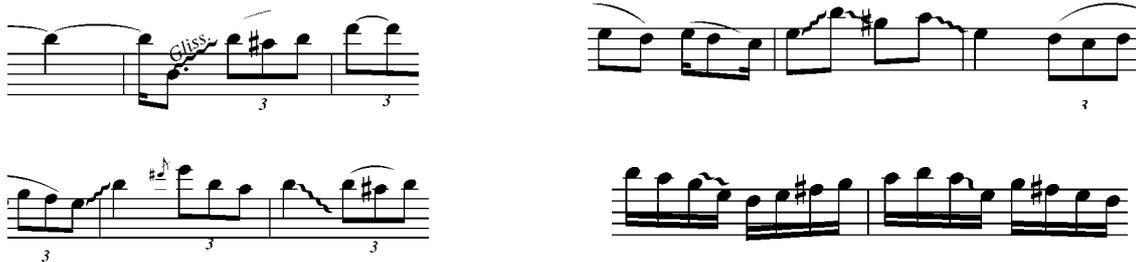
Na grande maioria das partituras de choro observadas para este trabalho, não foram escritas indicações de dinâmica, ficando o intérprete livre para trabalhar a dinâmica de acordo com sua vontade.

### 5.3 *Glissando*

Eu por exemplo gosto muito de um glissando, sinônimo de escorregando, como seria por exemplo se eu quisesse tocar uma coisa qualquer, escorregando com as notas. Tem que ter um a boa técnica pra se fazer uma passagem bem rápida. (CARRILHO, 2001c).

Sem dúvida, o glissando é um dos ornamentos que juntamente com trilos e mordentes, são mais utilizados por Carrilho em sua interpretação de choros. O *glissando*, executado por Carrilho é dividido em dois tipos: cromático, executado em seqüência cromática e diatônico, executados em seqüência diatônica.<sup>9</sup> Neste trabalho percebemos a utilização ampla desse recurso, sendo uma das marcas da sua forma de se tocar o choro. Para Carrilho, o *glissando* serve para dar um caráter mais jocoso e descontraído à peça. Em contrapartida percebemos que o *glissando* também pode expressar um aspecto lânguido, dramático e choroso. Na música Carinhoso, percebemos além do uso intenso do *glissando*, a obtenção de um efeito mais sentimental, mais dramático, expressivo e chorado.

#### Ex.7: *Glissando* em Carinhoso



#### Ex.8: *Glissando* em variações de Odeon



<sup>9</sup> Em alguns momentos principalmente em finais de frase Carrilho executa *glissando* em alta velocidade, que imprime simplesmente a sensação do gesto de passagem entre as notas, se tornando irrelevante o fato de ser de seqüência diatônica ou cromática.

Carrilho geralmente executa na mesma peça o *glissando* sobre as mesmas passagens, mas não podemos considerar isto uma regra, visto que foram constatadas também variações na escolha dos pontos onde o *glissando* deveria ser executado.

## 5.4 Articulação

... agente deve respeitar quando a música vem com articulação, não vindo ... você fica inteiramente a vontade pra fazer a seu gosto. Eu acho que é uma forma que o autor encontra de deixar o solista à vontade. (CARRILHO, 2004).

Ao analisar partituras de choro do álbum, “*O melhor do choro brasileiro*”, vols. 1 e 2, foi possível constatar que uma série de elementos da performance não são grafados, entre eles a articulação, ficando portanto a critério do intérprete o uso desses elementos.

Percebemos nas audições que Carrilho executa uma articulação bem variada e imprevisível, a passagem que pode ser *legatto* em uma determinada execução pode ser também *staccato* na repetição. “Mesmo no choro, não tem articulação própria não, cada um faz o que quer” (CARRILHO, 2004).

Os padrões de articulação observados na performance de Carrilho, de certa forma, tem uma relação com os conceitos e exercícios do método *Taffanel & Gaubert*. Os padrões de articulação utilizados com maior frequência nas músicas observadas foram:

- *Staccato* - Notas destacadas, usualmente separadas das outras por um silêncio.
- *Legatto* - Oposto de *staccato*, notas ligadas umas nas outras.
- *Staccato/ Legatto* – Combinação das duas formas de articulação em frases.
- *Detaché* - Ligado articulado sem interrupção da coluna de ar.
- Percussivo – Golpe de língua que imprime um aspecto mais percussivo à nota.

O sinais utilizados neste trabalho para simbolizar as articulações, são os sinais mais comuns de escrita na música erudita. No *detaché*, por ser a articulação mais incidente, não foram usados sinais, mantendo-se as notas sem indicação de articulação.

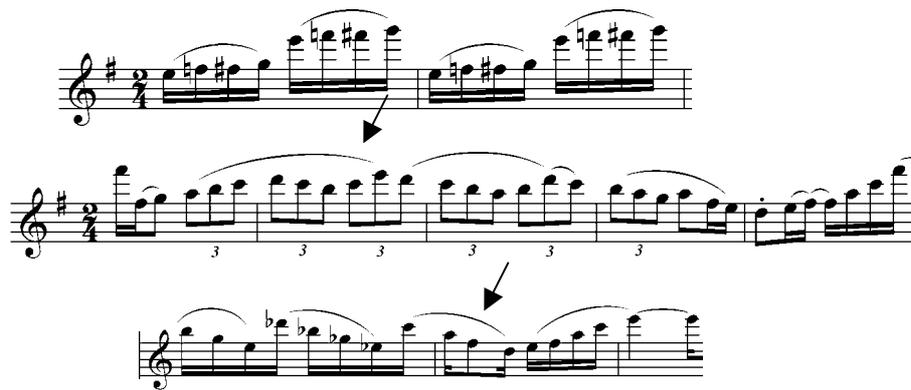
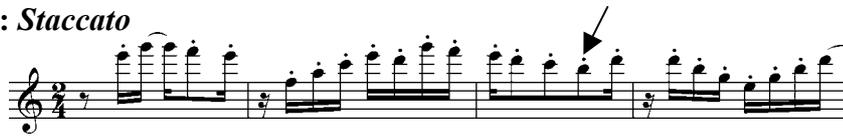
### 5.4.1 Padrões de articulação

Às vezes a articulação que vem escrita não é agradável, você não se sente bem tocando, você tem o direito de mudar, pode mudar até toda a frase, tem uma frase toda ligada você fazer toda *staccato*, um *staccato* simples você faz, se você quiser fazer duas ligadas e duas *staccato* também faz. (CARRILHO, 2004).

Na verdade Carrilho não tende a seguir padrões. A criatividade e imprevisibilidade são marcas características de sua performance, mas é possível notar o uso de blocos de articulação executados com maior frequência.

#### Ex.09: Odeon (Notas ligadas de três em três )

The image displays three staves of musical notation for the piece 'Odeon'. The first staff shows a sequence of notes with slurs and triplets (indicated by the number '3' below the notes). Arrows point to specific articulation marks above the notes. The second staff, starting at measure 10, continues the sequence with similar slurs and triplets, also featuring arrows pointing to articulation marks. The third staff, starting at measure 11, shows a more complex rhythmic pattern with many slurs and triplets, with arrows pointing to articulation marks.

**Ex.10: Outros padrões de ligaduras****Ex.11: *Staccato*****Ex.12: Duas notas ligadas e duas em *staccato***

Quanto a utilização de sílabas associadas à articulação, esta é uma prática que remonta a vários séculos na música ocidental. Podemos afirmar com convicção que pelo menos nos últimos quinhentos anos existem registros dessa prática.

É possível notar que Carrilho segue neste caso um princípio de articulação ensinado no método *Taffanel & Gaubert*, no entanto no respectivo método a sílaba utilizada é “tê” com “ê” fechado. Já Altamiro afirma a necessidade de se fazer um “é” aberto, deixando claro a importância da pronúncia dessa vogal aberta, assim como ele demonstra. No caso da articulação em *detaché*, chamado por Carrilho de “meio ligado”, aconselha o uso da sílaba “dé” buscando-se assim um resultado de som mais suave. (CARRILHO, 2001).

Estudos mais recentes, demonstram a freqüente associação da articulação com a fonética e o uso de vogais e consoantes que auxiliam o intérprete na produção de ataques que

emitem sons variados e na combinação destes sons no instrumento. Segundo D'ávila (2004), o uso de fonemas varia de acordo com o estilo, a época, e principalmente de acordo com as características pessoais de cada intérprete.

Outra característica importante da articulação na performance de A.C., é o ataque percussivo que produz um som mais voltado à percussão do que à nota em si. Este tipo de procedimento serve principalmente para marcar o ritmo em determinados trechos e dar uma maior coloração ao timbre em outras passagens.

Na forma de som misturado, que não é puro, uma forma meio que fazendo percussão, e estou mais preocupado em marcar a batida da nota do que propriamente ao som da nota, isto é muito bom quando você quer marcar o ritmo, mas pode ser feito com uma nota mais sonora só que menos acentuada. (CARRILHO 2001b).

Observamos também, na performance de Altamiro, o duplo golpe atacando uma nota de cada vez, este procedimento é utilizado principalmente em frases com notas em staccato, tocadas rapidamente.

**Ex.13: Doce de Coco: Duplo ataque na mesma nota**

The musical notation for Ex.13 is presented in two staves. The top staff shows a melodic line in G major with chords G, Am, Bm, Bbm, Am, Ab, and D7. The bottom staff shows a bass line with a double attack on a note in the final measure, indicated by an arrow.

#### 5.4.2 *Frullatto*

“Como se fosse uma porção de notinhas, borbulhando, como acontece com a água no gargarejo”. (CARRILHO, 2001b). O *frullatto* é um efeito sonoro também muito utilizado por Carrilho, encontrado em praticamente todas as músicas observadas. Soa como um estremecimento da nota, um efeito de tremor.

Segundo D'Ávila (2004), o *frulatto* pode ser produzido de duas formas, com a língua ou com a garganta, e podem ser escritos de várias formas. Neste trabalho, escrevemos *frulatto* em sua grafia convencional “fz” do alemão *flatterzunge*.

O *frulatto* feito com a língua é conseguido através da emissão da consoante ( r ) entre vogais, durante o soprar das notas, produzindo um som tremido através do movimento da língua. Já o *frulatto* de garganta, tipo de *frulatto* executado por Carrilho, é extraído das cordas vocais, produzido da mesma forma que um gargarejo, e produz um efeito mais ameno que o primeiro, com menor intensidade de vibração. Este procedimento é explicado no vídeo-aula avançado.

No vídeo-aula, Carrilho também dá vários exemplos de frases musicais na música “Desafinado” de Tom Jobim, além de demonstrar treinamentos de escalas ascendentes e descendentes com *frulatto* e sem *frulatto*. “O *frulatto* tem uma vantagem, você que fazer uma frase musical, engraçada, exótica, despreocupada como se você estivesse brincando, o *frulatto* é muito importante pra tudo isso.” (CARRILHO, 2001c).

A seguir exemplos de trechos em que Carrilho aplica o *frulatto* nas duas versões da música de sua autoria “Deixa o breque pra mim”.

#### Ex.14: Deixa o breque pra mim

Partitura a)

Deixa o Breque 1 a')

Deixa o Breque 2 a'')



The image shows a musical score for the piece 'Deixa o breque pra mim'. It consists of three staves. The top staff is a short melodic phrase in 2/4 time. The middle and bottom staves show two variations of a rhythmic pattern, labeled 'Deixa o Breque 1 a\'' and 'Deixa o Breque 2 a\'' respectively. Both variations feature a 'fz' (frulatto) marking above the notes, indicating the use of the tongue or throat technique. The notes are quarter notes and eighth notes, with a consistent rhythmic pattern.

Partitura a)

Deixa o Breque 1 a')

Deixa o Breque 2 a'')

## 5.5 Timbre

Buscamos ao observar a performance de Carrilho e suas considerações sobre timbre, aprofundar nosso conhecimento acerca do universo sonoro do choro, procurando entender seus princípios e valores neste sentido.

Para Carrilho, o som da flauta corresponde ao som de voz “soprano”. A flauta deve imitar esta voz, numa textura suave e lírica, expressando o belo através do som. Em entrevista, Carrilho (2004) nos fala da coerência em relação ao timbre no choro e da necessidade de se evitar determinados procedimentos de construção do som na flauta, que podem distorcer aquele que seria o timbre ideal para o gênero. A emissão de notas graves excessivamente fortes também é considerada por ele uma destas distorções.

Coerente com o geral exatamente, você não pode fazer uma coisa extravagante, como o sujeito cantar e tocar a nota ao mesmo tempo, fica uma coisa meio estranha, sabe porque? Está forçando a natureza do instrumento, o instrumento não foi feito pra isso, você cantar a nota dentro dele, foi feito pra ser soprado de várias formas, forte, piano, médio, enfim, *mezzo forte* e *fortíssimo*, mas nunca pra injetar uma nota já feita, senão a nota passa a ser gutural, não é o instrumento que tem que dar esta nota. Às vezes fica um pouco ridículo, eu já ouvi muita gente fazer isso, aí em música que eles chamam de música moderna, *jazz*, e sei que eles acham que aquilo é uma beleza, mas não é. (CARRILHO, 2004).

Sobre os timbres de flautistas de choro, elogia o timbre encorpado de Pixinguinha, sua articulação precisa, exalta seu encantamento ao ouvir Patápio Silva pela primeira vez, e o seu grande ídolo e modelo o flautista Benedito Lacerda.

Para Carrilho (2001b) a embocadura é o item principal no que diz respeito à produção do timbre, no entanto, a força do sopro, os ataques e a emissão da coluna de ar, também são fatores cruciais nesta construção. Carrilho (2004) também cita o músico Ari Ferreira que, segundo ele, tinha um “timbre maravilhoso” que imitava Marcel Moyse, “grande flautista francês”.

Nas músicas analisadas, Carrilho emite um timbre de coloração variada, com nuances sutis nas três oitavas. Observamos também um vibrato de garganta bem moderado, aplicado principalmente em notas longas e nos trechos mais lentos.

Em áudio anexo, exemplos da sonoridade de Patápio Silva, Benedito Lacerda e Altamiro Carrilho. Selecionamos estas gravações para se ter uma idéia melhor dos sons que influenciaram diretamente Altamiro em sua formação musical.

## **5.6 Improvisação – Variação**

São muitos os conceitos relacionados à improvisação musical, nos diversos gêneros existentes. Segundo Netl (2003), uma obra musical, em seu estado final como obra musical, deve estar sendo tocada. Isto envolve um trabalho de composição imediata pelo intérprete, em maior ou menor grau, dependendo do gênero, lugar ou época. O intérprete, no momento da performance, depende de decisões tomadas na hora, e se torna um participante ativo na construção da obra musical.

A prática da improvisação requer conhecimento do material e das regras musicais envolvidos no processo, além de um domínio prático que exige imaginação, criatividade e técnica.

No choro, a improvisação é característica essencial na performance em maior ou menor grau e se tornou marca de seus grandes intérpretes. Como se dá a prática de improvisação ou variação de Altamiro no choro? Qual a visão de Altamiro sobre improvisação no gênero?

Agora, improvisar é um dom, eu sei disso porque eu era garoto ainda nas rodas de choro e eu já improvisava. 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, mas eu ia fazendo. Quando acabava eles aplaudiam e diziam: “poxa, você foi ótimo, como você fez isso aí?” Eu mesmo não sabia, eles pediam pra eu repetir eu não repetia, eu não sabia, foi feito na hora. Agora, fazer isso já como profissional no palco, tocando pro público, aí você tem que ter certeza, aí já tem que ser uma coisa, não que você ensaia, em casa não tem ensaio, você tem que fazer uma coisa que você vai buscar lá na hora. Não pode ser rebuscada nem estudada, se você estudar uma frase ela deixa de ser improviso. (CARRILHO, 2004).

Altamiro se considera um improvisador. Procura sempre tocar diferente o mesmo choro ou trecho musical, buscando variar as notas da melodia, inserir ornamentos em momentos diversos, alterar a articulação ou andamento, ou até mesmo inserir trechos de uma música dentro de outra. Define improvisação como a coisa feita na hora, “se houver ensaio já não é improvisação, é variação.” Portanto, considera qualquer alteração não combinada, incluindo uso de ornamentos, alterações melódicas e rítmicas por mais sutis que sejam, como improvisação.

Improvisação é tudo aquilo que você pensa na hora em que está tocando. A palavra diz, improviso, quer dizer você está criando na hora, está fazendo uma coisa que não existia. (...) o autor não escreveu nenhum ornamento só escreveu a melodia simples, nem um ornamento nada, então ele tem que fazer alguma coisa pra acrescentar. Pra não tocar somente a música, pra colaborar com o autor, porque o autor precisa disso também. Se você vai tocar uma composição minha, se você puder adicionar alguma coisa sua, eu fico agradecido. É um ornamento, é uma coisa pra enfeitar, pra melhorar a textura da música. (CARRILHO, 2004).

Exemplificaremos a seguir, na música “Odeon” de Ernesto Nazareth em 2 versões, as variações realizadas a cada execução. Escolhemos “Odeon” por ser a música observada que mais apresenta variações nesse sentido. Não é objetivo deste trabalho, apontar os trechos em que há improviso, não nos interessa descobrir se estas variações melódicas foram concebidas na hora ou previamente.

O que nos interessa, é perceber as diferenças entre a partitura, pura e simplesmente, como na maior parte das edições de choro, e as variações melódicas aplicadas, observando também as variações nas execuções da mesma música, na mesma parte.

O objetivo real é entender os caminhos utilizados nessas variações, cientes da gama de variedades às quais estão sujeitas. Sendo assim, se pretende elucidar aspectos importantes que contribuam para um melhor entendimento da performance no choro, passível de reconstruções performáticas a cada momento de execução.

Pode ser um arranjo, você escreve uma parte improvisando um tema oito compassos dezesseis compassos. Então você já leva de cor ou leva escrito na parte, então você toca, é válido também, mas não é improvisação são variações neste caso. Aí você não dá o nome de improvisação, dá o nome de variação. Está variando a linha melódica. Mas não é um improviso. Improviso é aquele que vem na hora. É aquele que vem no momento que você está tocando.(CARRILHO, 2004).

## Ex.15: Odeon

Chords: Dm7 D7 Gm D7 Gm Gm

5

Partitura

5

Primeira vez Odeon 1

5

Segunda vez Odeon 1

5

Terceira vez Odeon 1

5

Primeira vez Odeon 2

5

Segunda vez Odeon 2

5

Terceira vez Odeon 2

5

Quarta vez Odeon 2

No exemplo 16, fica claro como Altamiro faz as variações neste trecho de Odeon, procedimento que permanece na maior parte da música, neste exemplo, apenas em um momento ele repete o mesmo trecho (terceira vez Odeon 1, quarta vez Odeon 2).

Altamiro em suas variações, utiliza-se freqüentemente de saltos intervalares ligados a melodia por intervalos aparentemente regulares. Com saltos de terças na melodia (segunda linha), Altamiro acompanha a harmonia traçando intervalos variados de 3<sup>a</sup> menor, 9<sup>a</sup> menor, 5<sup>a</sup> justa e 7<sup>a</sup> menor. Demonstrando que na sua prática melódica de variação, a melodia permanece predominantemente vinculada a harmonia.

### Ex.16: Odeon



Separamos o trecho acima, ex.17, para mostrar o uso de bordaduras, também num procedimento freqüente. As notas principais estão marcadas com seta seguidas de bordadura cromática.

Podem ser notas de outras melodias, podem ser um contraponto assim espirituoso, você encaixando outra melodia dentro da harmonia. Tendo um solista do seu lado fazendo a melodia, você pode fazer um contraponto de imitação bonito, em modo menor fica bonito, é meio estranho fica um intervalo muito estranho, mas fica muito bonito, porque fica um intervalo entre uma terça, uma terceira e uma quarta. Fica muito curioso isto, você fazendo este contraponto na parte mais grave é claro, sempre na parte grave o solista sempre em cima. (CARRILHO, 2004a).

Os recursos utilizados nas variações são diversos, Altamiro utiliza ornamentos, variações rítmicas, variações melódicas, mudanças de oitava, mudanças na articulação. As variações melódicas geralmente seguem a harmonia. Altamiro aplica neste caso notas de passagem, tensões em acorde dominante, aqui com nona menor e tensões em acorde menor também com nona menor. As variações têm uma ligação intrínseca com a melodia estando sempre relacionadas com a mesma, como se fosse uma saída da linha melódica sem perder totalmente o aspecto original da mesma.

Você pode fazer na mesma música um série de efeitos exóticos e bonitos (...) estender mais uma nota vibrar mais uma nota por exemplo (...) tem várias maneiras de se enfeitar uma música você pode repetir notas, você pode dar notas com movimento contrário, fazer do instrumento um veículo de alegria, de paz, de contentamento. (CARRILHO, 2001c).

## 5.7 Ornamentos

No decorrer da história da música ocidental, intérpretes têm sido seduzidos a embelezar as notas escritas pelos compositores, numa prática difundida em vários estilos, conhecida como ornamentação. Os ornamentos são indicados por uma gama variada de símbolos que mudam de significado de acordo com a época e o estilo musical. (KREITNER 2003)<sup>10</sup>.

No choro, os ornamentos geralmente não são escritos e a prática da ornamentação está diretamente ligada a improvisação ou variação melódica, sendo todos essenciais na caracterização das práticas interpretativas da execução musical e ao contexto cultural. Os elementos analisados como ornamentos foram: o *trillo*, o *mordente*, a *appoggiatura* e o *gruppetto*.

### 5.7.1 Trillo

O *trillo* é aquela nota que vai variando um tom ou um semitom de diferença (...) e que preenche bem o compasso, sem cansar o ouvido ao invés de fazer a nota lisa. Se não tem uma harmonia muito bonita de fundo, então você faz um *trillo* que já desvia a atenção de uma nota para duas. O *trillo* é um recurso muito bom. Você pode deixar a nota morrer também, é válido, mas com o *trillo* parece que fica mais alegre. O *trillo* serve pra muita coisa dentro de uma frase, você pode dar um pulinho na nota. É como se fosse um saltozinho gracioso. (CARRILHO, 2001b).

---

<sup>10</sup> KREITNER, Kenneth. "Trinado". Disponível em <http://www.grovemusic.com/> acesso em 20/10/2004.

O *trillo* ou trinado, de acordo com Altamiro, é um elemento muito importante na execução de choros, apesar dele nos alertar sempre ao cuidado com exageros. “O *trillo* não sendo feito com bom gosto mata a interpretação da música.” (CARRILHO, 2004).

Uma das considerações passadas por ele sobre como executar os *trillos* é, começar mais lento e ir acelerando as notas pouco a pouco. Para as notas de maior duração, neste caso as mínimas e semibreves, chamadas por Altamiro de “notas brancas”, ele nos sugere um aumento gradativo de volume, acompanhado de um acelerando na execução do ornamento.

De acordo com Altamiro Carrilho, no choro não existem resoluções específicas para o *trillo*, certamente pela carência de procedimentos sistematizados de execução, o mesmo pode ser executado de forma solta, concluindo livremente. No entanto sugere resoluções quando fala de músicas de compositores eruditos como Mozart, Beethoven e Tchaikovsky.

Altamiro ainda revela a importância do *trillo* para se equilibrar a afinação em algumas notas da flauta, principalmente nas notas agudas em tempo de maior duração. Ressalta ainda a dificuldade de se afinar o “mi” da terceira oitava na flauta. Ele explica que, não se pode fazer um trinado afinado se o músico não ataca a primeira nota afinada, na verdade não é o *trillo* que vai afinar a nota, porém devido ao movimento rápido entre as notas trinadas, fica mais difícil perceber pequenas falhas de afinação.

É uma regra que todos os bons músicos adotam, o *trillo* deve começar lentamente e ir acelerando pouco a pouco (...) nas notas brancas se você fazer o *trillo* principalmente no agudo, você começa piano ou pianíssimo e vai crescendo, e acelerando, não só crescendo em volume e som, como acelerando. Ele dá um efeito bom porque espalha, faz um efeito de câmara de eco. (CARRILHO, 2001c).

Altamiro exemplifica em seus vídeos-aula, diversos tipos de *trillos*, as técnicas de execução de *trillos* apresentadas por Altamiro, também são encontradas no método *Taffanel & Gaubert*, p.55.

Altamiro também nos fala sobre um modo especial para se realizar o *trillo* sobre o “sol” na terceira oitava com intervalo de tom inteiro. Ressalta o fato de apenas poucos modelos de flauta possuírem um recurso de chaves para a realização deste *trillo*, e aconselha como alternativa para se conseguir este *trillo*, o uso dos sons harmônicos, obtidos através da contração labial.

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<sup>11</sup>.

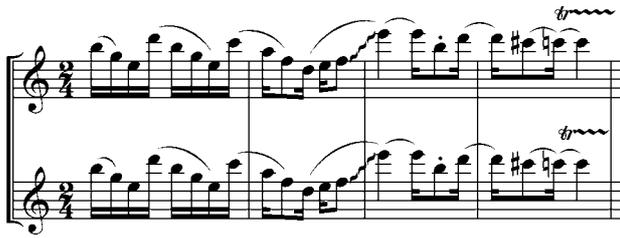
É possível perceber que na maioria das suas execuções de choro, os *trillos* são aplicados em finais de frase, o que não chega a ser uma regra. No entanto em algumas músicas ele praticamente prescinde do uso de *trillos*, como em “Odeon”. Em “Deixa o Breque pra mim” o trinado é executado apenas uma vez e no mesmo ponto nas duas versões analisadas.

O *trillo* é um a coisa que é para não cansar, pra nota branca não ficar cansativa. Na verdade quem inventou o *trillo* foi muito inteligente porque tem notas paradas que até desafinam e você fazendo um *trillo* discreto, bem feito, com cuidado, com arte, você vai enfeitar a melodia e ao mesmo tempo evita desafinar. (CARRILHO, 2004).

---

<sup>11</sup> Ex. trêmulos em Asa Branca, CD anexo faixa 13.

**Ex.17: Trillo em final de frase: Deixa o breque pra mim**



**Ex.18: Trillo em meio de frase: Doce de Coco**



**Ex.19: de trillo em carinhoso: nota de curta duração.**



O *trillo* é sempre bem vindo num final de música, o instrumentista sente quando deve ser usado, o *trillo* simples, ou duplo, agitando duas chavetas ao mesmo tempo. (CARRILHO, 2001b).

Não foi possível apontar padrões de utilização dos *trillos*, o que podemos afirmar é que é um elemento usado com moderação em cada música observada, no entanto foi um elemento utilizado em todas as obras observadas.

### 5.7.2 – Mordente

O método *Taffanel & Gaubert* apresenta dois tipos de *mordente*. O mais comum consiste em se tocar a nota principal, passando pela superior e concluir na nota principal. O outro tipo, mudando apenas da nota superior para a nota inferior por grau conjunto.

Carrilho (2001b), define *mordente* ao pé da letra, como uma mordida na nota, da mesma forma que um peixe dá uma mordidela na isca. Para ele o *mordente* se presta a ser executado em trechos “gaiatos” da música, invocando a sensação do sorriso de uma criança, com o principal objetivo de se ressaltar a melodia. Como sempre, ainda nos alerta para se evitar os excessos.

Foi percebido em nossas análises, a aplicação dos *mordentes* em trechos variados, podendo pois, como no uso dos outros elementos citados, aplicar os *mordentes* no mesmo ponto a cada vez que se toca o mesmo trecho. A seguir, exemplos de trechos com *mordente* em Odeon. Neste caso, os *mordentes* são aplicados ao mesmo trecho praticamente toda vez em que o trecho é tocado.

#### Ex.20: Mordente em variações de Odeon:



#### Ex.21: No mesmo trecho com e sem o mordente



**Ex.22: Mordente aplicado no mesmo trecho de Odeon nas 5 vezes em que é tocado**

The image shows five staves of musical notation in 2/4 time. Each staff contains a sequence of notes with mordentes (wavy lines) above them, demonstrating the application of the mordente to a specific musical phrase.

A música “Doce de Coco” foi a que apresentou maior incidência de *mordentes*, aqui observa-se o uso do *mordente* como variação. O trecho é tocado sem o *mordente* e quando é repetido com o *mordente*.

**Ex. 23: Mordentes em Doce de Coco**

The image shows four staves of musical notation in 2/4 time. The score includes triplets and mordentes. A circled triplet in the third staff is highlighted with mordentes.

b:

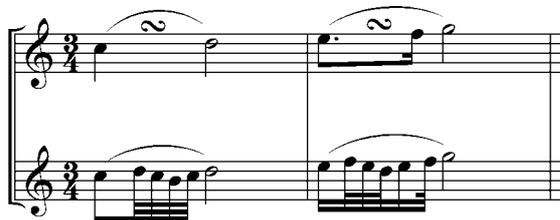


### 5.7.3 *Gruppeto* e *Appogiaturas*

O *gruppeto* (...), quase sempre nós pressentimos, mesmo não estando escrito que ali ficaria bem um *gruppeto*, você imagina que aquele arremate vai ficar bom com aquele *gruppeto*, e realmente fica. Agora, há *gruppetos* escritos, aí o autor já testou. Como Chopin e outros autores que gostavam muito de colocar *gruppetos* dentro de uma frase. E ali você tem que fazer normal, não pode modificar porque já vem de fábrica bem feito. (CARRILHO 2004).

No método *Taffanel & Gaubert*, p.66, os *gruppetos* são definidos como um grupo de notas, uma bordadura de uso freqüente e que se executa dos seguintes modos.

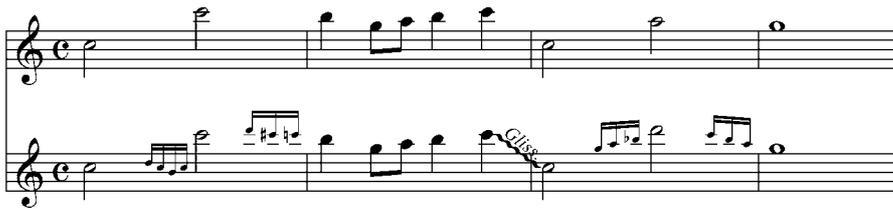
#### Ex. 24: Formas de execução de *Gruppetos*



Nas músicas observadas Altamiro não fez uso de *gruppetos*, no entanto, foram observados em vídeo-aula nível intermediário, trechos onde apresenta exemplos de sua prática com este tipo de ornamento..

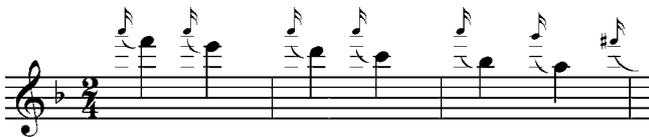
“O *gruppetto* é uma série de notas que você pode colocar antes de uma determinada nota, um embelezamento, é preencher um vazio. Todos estes são *gruppettos* são adornos para embelezar a melodia”. (CARRILHO, 2001b).

**Ex. 25:** *Gruppettos* segundo Altamiro, mostrados em vídeo-aula intermediário.



A definição de *appoggiatura* que se encontra no método *Taffanel & Gaubert* p.58, é a seguinte: “Notas aplicadas rapidamente antes da nota principal, com a finalidade de ornamentação da melodia, deve ser tocada depressa para que a nota que se segue não perca nada de seu valor”. Altamiro faz uso das *appoggiaturas* principalmente em tempo fraco atingindo a nota principal, geralmente em intervalos de meio tom, tom inteiro, oitavas e outros intervalos relacionados à harmonia.

**Ex. 26: Odeon**



**Ex. 27: Doce de Coco**



É determinante, para entendermos a performance de Altamiro, abordar os procedimentos adotados no uso dos elementos interpretativos. É importante ressaltar que Altamiro faz uso desses elementos seguindo critérios pessoais de escolha, embasados na sua experiência musical. Os termos se confundem com os termos da música erudita, às vezes com significados distintos do termo original. O que importa principalmente para nós neste trabalho, são os termos que Altamiro utiliza para identificar em sua prática musical esta gama de elementos, que contribuem para a caracterização do seu estilo no choro.

Ao explicar os critérios que utiliza em suas escolhas para o uso desses elementos, Altamiro cita a necessidade de desenvolver um “bom gosto” em relação ao choro através da observação e da vivência no gênero. Segundo ele, não existem critérios absolutos, mas a decisão pelo uso dos elementos, neste caso no choro, é principalmente dada ao intérprete.

Nota-se que Altamiro devota grande respeito à música erudita e a escrita musical, sem entrar no mérito das edições, considera que devem ser respeitadas as indicações apresentadas nas partituras. Quando não houver indicações (fato mais comum no choro), o intérprete, dentro do contexto em que se insere a obra, fica livre para inserir os elementos interpretativos seguindo seus próprios critérios.

Através de uma classificação desses elementos e da observação de cada um deles separadamente, foi possível determinar as características de cada um, de acordo com o pensamento e prática musical de Altamiro Carrilho.

## 6 MATERIAL DIDÁTICO

Eu estou muito otimista porque nós temos muitos jovens interessados em aprender e ensinar, o que é muito importante. Se fosse só em aprender não, porque não adianta você levar pro caixão o que você conseguiu. Eu não tenho esta pretensão de ser professor, pelo seguinte motivo: eu não tenho diploma, depois o sujeito estuda comigo sai tocando muito bem, capaz até de tocar numa sinfônica, mas eu não posso dar o diploma a ele. Então eu tenho que iniciar o aluno, aí eu mando depois pra Escola Nacional de Música. (CARRILHO 2004).

Altamiro se mostra otimista em relação ao ensino aprendizagem do choro no país.

O grande número de jovens interessados no choro confirma seu otimismo. Entre seus alunos cita Murilo Braguete e Eloar Sobreira, que chegou a ser flautista da Orquestra Sinfônica de Berlim. Altamiro ressalta o grande número de conservatórios pelo Brasil, como a Escola de Música de Tatuí e de universidades como a Federal de Brasília, que abrem suas portas para o choro e para a música popular brasileira.

### 6.1 Chorinhos Didáticos

Consiste em uma obra composta de 12 choros, gravados em CD com acompanhamento de teclado . Todos de autoria de Altamiro, segundo o próprio autor em graus progressivos de dificuldade. O nome nos remete ao ensino do choro, produzido por Altamiro, aguça nossa curiosidade acerca de seus conceitos sobre as práticas de ensino no gênero.

Certamente doze músicas não são suficientes para o aluno ter uma noção abrangente da performance no choro. No entanto, vários princípios importantes da performance nesse gênero estão implícitos na execução de Altamiro nesta obra. O grau de

absorção desses elementos vai depender da capacidade de observação e grau de sensibilidade de cada aluno.

Por se tratar apenas de um CD acompanhado de partituras, sem nenhuma orientação teórica, deduz-se que o método se baseie na observação, assimilação e imitação. Similar às práticas na roda de choro, onde o músico aprende ouvindo, observando e tocando com os mais experientes.

Notamos que Altamiro utiliza-se dos elementos interpretativos, variações e improvisação de forma bem moderada e sucinta. A liberdade em relação ao pulso e a dinâmica se apresentam também de forma bem facilitada. O ritmo se apresenta bem mais regular do que nas outras músicas observadas neste trabalho e as alterações de dinâmica novamente não apresentam mudanças bruscas.

Percebemos que o material não se aplica ao estudante iniciante de flauta, que está dando as primeiras notas. A primeira música, já conta com um grau considerável de dificuldade adequado a alunos intermediários, que já tenham familiaridade com tonalidades, escalas e arpejos.

### **6.1.1 Chorinhos Didáticos e sua Forma Musical**

Os chorinhos nº 1 , nº 6 e nº 12 da série chorinhos didáticos foram escritos na forma canção, (A B A), distinguindo-se de outras definições formais de choro, tradicionalmente definidas pela forma rondó (A B A C A). Apesar disso, a forma escrita não é tocada por Carrilho na íntegra. O que confirma ainda mais a liberdade do intérprete em relação à partitura.

Os chorinhos analisados, como em todos os outros chorinhos do álbum, tem parte A com dezesseis compassos e parte B também com dezesseis compassos, diferenciando-se em números de compasso apenas nas codas, presentes em todos os três choros analisados.

Respectivamente serão apresentados alguns exemplos dos trechos que demonstram diferenças entre o que está escrito na partitura e como foi tocado por Altamiro.

### 6.1.2 Articulação

Em todos os chorinhos do álbum, Altamiro escreve as articulações; no entanto, desenvolve uma articulação às vezes bem relacionada ao que está na partitura e outras vezes variada em comparação ao que está escrito.

#### Ex.28: Choro nº 1

Partitura	Articulação executada
	
	

### 6.1.3. Variações rítmicas e melódicas

Numa análise geral, podemos afirmar que não existem alterações substanciais que modifiquem a melodia em relação ao que está escrito. Na execução de todos os chorinhos analisados, Altamiro faz variações rítmicas e melódicas em relação ao que está escrito na

partitura, geralmente no fim ou início de frase. Percebemos acréscimos de notas em imitação ao ritmo feito no acompanhamento, acréscimo de sensível e substituição de colcheia por semicolcheias.

**Ex.29:**

Partitura	Variações

#### 6.1.4. Dinâmica

As alterações de dinâmica são leves, sem maiores contrastes. Assim como nas outras análises feitas neste trabalho, estão presentes principalmente no desenvolvimento das frases.

### 6.1.5. Ornamentos

Os trinados, *mordentes*, *glissandos* e *appogiaturas* são usados com frequência.

A tabela adiante demonstra o número de vezes em que se utiliza ornamentos.

#### Ex.30:

	Choro 1	Choro 6	Choro12
Mordente	2		6
Glissando	1	4	
Trinado	9	1	5
Appogiaturas			1

Nos choros observados, foi percebido o uso de trinados e alterações de dinâmica e ritmos, acréscimo de notas, mordentes e glissando. Podemos detectar que as alterações na articulação são as mais frequentes e, portanto, definidoras de particularidades importantes para performance desse gênero.

Assim, afirmamos que um estudo sistemático dessa obra – “Chorinhos Didáticos” pode propiciar ao aluno e ao professor, assim como ao interprete, de choro - principalmente no que se refere à Flauta Transversal – a apreciação de aspectos importantes, essenciais para a caracterização da performance nesse gênero.

Entendemos que o objetivo fundamental dessa obra não é fornecer modelos rígidos de performance, nem se apresentar como um método específico para o ensino-

aprendizagem do choro. Busca sim, possibilitar que estudantes, intérpretes e professores tenham acesso às nuances, em grande parte livres, que podem ser elaboradas sucintamente a cada execução.

Foi constatado que Altamiro apresenta nos “Chorinhos Didáticos” aqui analisados, e nos demais contidos nesta obra, um jeito de tocar típico do gênero, predominantemente não especificado nas partituras. Nesse sentido, importantes aspectos da performance de Altamiro no choro, podem ser percebidos e executados, à partir dessa obra, por alunos de música em geral, possibilitando o acesso a códigos da linguagem musical característicos desse gênero.

## **6.2 Vídeos aula**

É assim o músico brasileiro, é muito bom, o músico brasileiro tem muita sensibilidade, nós somos uma mistura de raças muito grande e acho que herdamos um pouquinho de cada país, de cada povo, de cada cultura. (CARRILHO 2004)

Os três vídeos-aula de Altamiro, lançados pela série “Tocando Fácil”, correspondem respectivamente aos níveis: “Básico”, “Intermediário”. e “Avançado” Neste material como um todo, A. Carrilho apresenta diversas técnicas e procedimentos relacionados ao aprendizado da flauta transversal, envolvendo desde a montagem do instrumento, até as técnicas sobre execução de ornamentos e interpretação de músicas em estilos diversos.

O conteúdo dos vídeos é apresentado de forma bem espontânea, sem uma sistematização dos conteúdos. A ordem de apresentação é bem flexível, onde os níveis de informação nem sempre são apresentados progressivamente. Desta forma, alguns assuntos tratados não são concluídos e um assunto acaba quase sempre se misturando a outro.

No vídeo-aula “Básico”, Altamiro Carrilho fala sobre os princípios fundamentais da flauta, incluindo: respiração, postura, embocadura, ensina principalmente como começar a aprender a tocar a flauta transversal, segundo ele, de “forma correta”. Ensina como armar o instrumento, exercitar os primeiros sons e dedilhados simples, começando em andamento lento e aumentando gradativamente o grau de dificuldade.

Os procedimentos e exercícios sugeridos no vídeo-aula “Básico”, se prestam realmente ao flautista iniciante, oferecendo princípios elementares para execução da flauta transversal. Foi possível notar que Altamiro se preocupa intensamente com o estudo prático do instrumento, apesar de também incentivar o aluno para buscar informações teórica sobre música, mesmo não indicando nenhuma fonte específica.

É um professor que se preocupa com a atitude do aluno. O tempo todo reforça a necessidade do estudo disciplinado e compromisso sério com a música.

Se refere constantemente ao método, provavelmente se referindo ao método *Taffanel & Gaubert*, se preocupando em dar orientações que segundo ele, não são encontradas no método. Na verdade algum das orientações dadas por Altamiro podem até ser encontradas em métodos de flauta e livros em geral como: “*Da Capo*” de Joel Barbosa, “*A articulação na flauta transversal moderna: uma abordagem histórica, sua transformações, técnicas e utilização*” de Raul Costa D’ávila, “*Método Ilustrado para Flauta*” Celso Woltzenlogel, dentre outros. Certamente pelo fato de ser auto didata, Altamiro apresenta suas considerações como novidades, na verdade consideramos que as orientações representam a forma pessoal de Altamiro encarar procedimentos técnicos, à maneira com a qual ele desenvolveu sua própria técnica de execução da flauta transversal.

No vídeo-aula “Intermediário” é feita uma revisão do conteúdo trabalhado no vídeo-aula “Básico”. Logo depois Altamiro trata dos seguintes assuntos: escalas (cromática,

diatônica maior, em saltos de terças), *trillo*, considerações sobre o pífano nordestino e sua forma de tocar, controle do ar, *mordente*, *gruppeto*, sonoridade, efeitos de sons de pássaros.

No vídeo-aula “Avançado” Altamiro trata do seguinte conteúdo: staccato simples e duplo, vibrato, duplo staccato no choro, trillo, o flautim, frullato, glissando, recapitulação geral dos conteúdos apresentados, considerações finais aos alunos de música, onde dá conselhos sobre disciplina e persistência no estudo da flauta.

Altamiro estrutura suas idéias e conceitos musicais de acordo com sua experiência. Os nomes de elementos interpretativos, ornamentos, conceitos, representam significados intrinsecamente ligados ao seu aprendizado informal de música. Isso nos leva a aguçar nossa atenção e buscar entender os conceitos apresentados por Altamiro à partir de sua prática musical.

Foi possível notar que o material didático produzido, oferece para o estudante de flauta, informações importantes sobre a performance no choro. No entanto boa parte dessas informações estão nas entrelinhas, isto é, as nuances rítmicas, uso de ornamentos e procedimentos de dinâmica não são explicados, sendo necessário ao aluno um conhecimento prévio do assunto para melhor assimilação.

As considerações de Altamiro sobre execução, ornamentos, floreio, *gruppeto*, sonoridade, nos conduz em parte, a um vislumbre da técnica utilizada por ele na execução de choros. Apesar de citar principalmente a música erudita em seus vídeos-aula é possível notar que na prática, Altamiro fornece informações que têm a ver diretamente com a performance no choro.

Os conceitos à respeito dos elementos tratados nos vídeos aula são apresentados de maneira informal, sendo que Altamiro dá exemplos práticos sempre que explica alguma coisa. Os elementos ensinados nos vídeos-aula foram: *frullato*, *trillo*, golpes de língua duplo

simples, triplo e percussivo, digitação e mecanismo, postura, *glissando*, timbre, embocadura, respiração, interpretação.

De fundamental relevância para este trabalho, os três vídeos-aula serviram como uma base de definição dos elementos estudados. Foi possível entender a forma com que ele encara estes elementos e o que considera importante a ser ensinado, e ainda, os exemplos dados por Altamiro tornaram mais claras as técnicas utilizadas para a execução dos elementos, tornando possível analisá-los com maior precisão.

O material como um todo, não pretende encerrar-se como modelo definitivo de ensino da flauta ou do choro, mas consiste no conjunto do pensamento de Altamiro sobre música e performance musical, nos aproximando cada vez mais do seu mundo, seus signos e significados, nos permitindo entender melhor a sua música e sua técnica na flauta.

Pode-se afirmar que para um aprendizado mais completo da flauta, principalmente nos aspectos relacionados a execução do choro, é preciso buscar outras informações, mais diversificadas através do conhecimento do gênero, da apreciação de shows “ao vivo” e na utilização de livros, CDs, métodos para o aprendizado do choro, que nos oferecem inúmeras possibilidades de apreciação dos diversos estilos existentes.

Foi possível perceber que mesmo sem a pretensão formal de se intitular como professor, segundo ele pelo fato de não ter uma formação acadêmica, Altamiro demonstra uma grande motivação para o ensino do choro através da produção de material didático e realização de oficinas e master-classes no Brasil e no mundo. Além disso, se mostra extremamente atento à importância do ensino do choro no Brasil.

## 7 CONCLUSÃO

Foi-nos possível neste trabalho constatar a existência de diversos elementos que caracterizam o estilo “Carrilho” de performance do choro, observados sistematicamente a partir do estudo prévio de sua trajetória profissional e artística, da análise de sua performance no choro, dos detalhes de sua prática musical, material didático, e seus conceitos sobre o gênero.

Levando em conta as idiosincrasias e estilos próprios de cada intérprete, foi possível também acrescentar informações importantes para uma melhor compreensão da performance no choro num contexto mais geral.

Não podemos determinar regras absolutas que orientem uma forma correta ou apropriada de se tocar o choro, no entanto foi possível classificar elementos que caracterizam uma forma de se tocar o gênero, baseado nos valores e concepções de Altamiro.

As respostas obtidas, através da observação de um único músico, mas que se destaca por sua experiência e relevância para a história e constituição desse gênero musical, permitiram vislumbrar o choro em sua essência, nas questões musicais propriamente ditas, fornecendo informações técnicas, teóricas e práticas de grande utilidade para músicos profissionais e estudantes de música.

Não pretendemos encerrar a questão dos elementos interpretativos neste ponto, mas lançar olhares sobre estes aspectos da performance no choro, procurando aprofundar nossos conhecimentos no sentido de compreendê-los cada vez mais, como se relacionam, como devem ser usados, e até mesmo na definição de estilos gerais ou pessoais.

Quanto ao uso desses elementos, concluímos que Altamiro os utiliza com critérios pessoais, aprendidos ao longo de sua experiência, cada qual seguindo suas regras e

aplicabilidades. Foram detectados também conceitos e padrões quanto ao uso dos elementos, suscetíveis às decisões do intérprete e sujeitos a regras flexíveis de utilização.

Durante a observação notou-se o virtuosismo de Altamiro, principalmente no que se refere às variações melódicas e rapidez das execuções. A aplicação precisa de duplos golpes de língua em alta velocidade também chama a atenção.

Nas observações realizadas foram analisados aspectos importantes na execução de choros, como as variações e nuances rítmicas em relação à partitura, e também as variações em relação às diferentes execuções de uma mesma música, demonstrando a liberdade rítmica para execução no choro. Tal liberdade permite ao intérprete alterar figuras rítmicas que se encaixem no mesmo espaço de tempo, num procedimento flexível e espontâneo de execução das figuras, comumente aplicado também em outros gêneros da música brasileira.

As principais características observadas na interpretação de Altamiro foram justamente, a improvisação-variação, a originalidade, a criatividade, o virtuosismo e o uso de ornamentos.

Foi possível observar uma preocupação bem maior com a prática do que com a teoria, os conceitos relacionados às práticas musicais no choro, são apresentados por Altamiro de forma simples, comparativa, exemplificada, buscando-se sempre um sentido prático para o que se diz.

Visto que Altamiro com sessenta anos de carreira vivenciou um período considerável da história do choro e traz em sua bagagem informações cruciais sobre as formas de aprendizado deste gênero no início do séc. XX, foi possível entender mais precisamente como se dava o ensino do choro na época e como ele encara este ensino na atualidade.

De acordo com Altamiro, é importante que cada intérprete desenvolva sua forma de tocar o choro, tomando como referência os elementos que caracterizam a performance no

gênero. Buscando compreender esses elementos, para assim ter uma concepção mais clara de sua utilização e construir seu estilo próprio, sem com isso deturpar o sentido geral do choro.

Outros importantes flautistas do choro por sua vez adotaram estilos diferentes do de Altamiro. A liberdade de interpretação do choro permite ao músico imprimir marcas bastante pessoais na obra e consolidar um estilo próprio que se destaque dos outros.

Certamente as inovações podem soar como distorções, geralmente criticadas pelos mais tradicionais, no entanto, as formas de se tocar o choro são inúmeras, muitas vezes com fortes influências de outros gêneros musicais como a música erudita e o jazz americano. Carrilho critica o uso de elementos do jazz no choro, considerando uma prática musical válida, mas que não pode ser considerada como choro tradicional.

Outras vezes com a impressão de fortes traços regionais, como características herdadas do frevo e do baião. Altamiro cita uma certa diferença entre os chorões do nordeste, e os chorões cariocas. Os primeiros teriam uma tendência maior a utilizar-se de muitas notas nos choros, o segundo por sua vez, de melodias mais trabalhadas.

Sendo assim, conclui-se que é de grande relevância manter as discussões e atenção em torno da performance nos gêneros ditos populares. Faz-se necessário sistematizar, registrar e aprofundar-se cada vez mais no âmbito dos procedimentos e conceitos, para se atingir uma compreensão mais clara das questões musicais propriamente ditas.

A partir da observação e análise da performance de Altamiro foi possível absorver elementos da performance no choro, procedimentos técnicos à respeito da flauta, conceitos gerais sobre o choro, dados históricos e musicais que nos permitiram vislumbrar o gênero à partir da visão de Altamiro, o que nos dá também uma noção geral tendo em vista a importância e experiência de Altamiro neste contexto.

Em relação ao material didático analisado, conclui-se que os “Chorinhos Didáticos” além de servir como importante base para observação da performance de

Altamiro, segue um sistema que permite ao aluno praticar os choros após ouvir os exemplos, tendo assim uma noção a partir da performance de Altamiro, de como o choro deve ser tocado. A obra não se apresenta como modelo rígido de interpretação, mas como base para a observação e percepção dos caminhos de construção musical. O princípio básico é a imitação. Sem nenhuma instrução teórica, a obra consiste em uma demonstração de como as partituras foram tocadas por Altamiro, servindo como guia para o estudante de música, que pode comparar a execução com a partitura para a partir daí realizar sua própria execução, acompanhado do *play-back*.

Os vídeos-aula contém um expressivo material didático, onde Altamiro demonstra de forma descontraída, diversos aspectos técnicos e conceituais sobre como tocar a flauta em diversos estilos. Também serviram como importante fonte referencial para este trabalho, sendo que vários dos elementos tratados aqui foram definidos e exemplificados por Altamiro nos vídeos-aula.

A junção dos dois métodos pode proporcionar ao estudante de choro uma visão mais abrangente sobre como tocar o gênero, repetindo os processos tradicionais de transmissão de conhecimento das rodas de choro, baseados na oralidade e na observação do comportamento dos mais velhos.

Sendo assim, conclui-se que é relevante manter as discussões em torno da performance nos gêneros ditos populares, para sistematizar, registrar e aprofundar cada vez mais no âmbito dos procedimentos e conceitos envolvidos nas práticas musicais em questão.

A partir da observação e análise da performance de Carrilho foi possível absorver elementos da performance no choro, conceitos técnicos à respeito da flauta, conceitos gerais sobre choro, dados históricos e musicais, que nos permitiram vislumbrar o choro mediante a visão de Carrilho.

Portanto, certos da riqueza do choro levando em conta aspectos, históricos, de ensino aprendizagem, como gênero musical e como forma de tocar, abre-se um caminho para novas observações e comparações das idiossincrasias, na busca de se conhecer ainda mais sobre o assunto, possibilitando uma maior definição e sistematização dos seus princípios musicais de performance.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Vanderley Nunes Pereira. "Carrilho". In: *ENCICLOPÉDIA da música brasileira*. 3. ed. São Paulo: Art – Publi Folha, 2000.

BOYDEN David D.; ROBIN Stowel. "Glissando". In: *GROVE dictionary on line*. Disponível em: <http://www.grovemusic.com/>. Acesso em: 20/10/2004 © Oxford University Press: 2003.

CAMPBELL, Murray. "Timbre". In: *GROVE dictionary on line*. Disponível em: <http://www.grovemusic.com/>. Acesso em: 20/10/2004 © Oxford University Press: 2003.

CARRILHO, Altamiro. Copacabana, Rio de Janeiro, 15 de outubro, 2004. Entrevista concedida a Luciano Cândido e Sarmento.

CARRILHO, Altamiro. Rio de Janeiro, 29 de dezembro, 2004a. Entrevista concedida durante homenagem prestada pela rádio MEC em seus oitenta anos.

CARRILHO, Altamiro. Disponível em <http://www.geocities.com/abraf>. Acesso em 20/10/2004. Entrevista concedida a Raul Costa D'Ávila, Diário Popular de Pelotas, fevereiro 2003.

CARRILHO, Altamiro. Disponível em <http://www.brasileirinho.mus.br>. Acesso em 26/09/2004. Entrevista concedida à Fábio Gomes gravada em São Leopoldo (RS), em 25 de agosto de 2003a.

CARRILHO, Altamiro. Disponível em <http://www.sescsp.org.br>. Acesso em 20/10 / 2004. Entrevista concedida momentos antes de show no Sesc Belenzinho em São Paulo, maio 2000.

CARRILHO, Altamiro. *Tocando fácil flauta transversal básico*. Vídeo aula. São Paulo: Editora Aprenda música, 2001.

CARRILHO, Altamiro. *Tocando fácil Flauta transversal intermediário*. Vídeo aula. São Paulo: Editora Aprenda música, 2001b.

CARRILHO, Altamiro. *Tocando fácil Flauta transversal avançado*. Vídeo aula. São Paulo: Editora Aprenda música, 2001c.

CAZES, Henrique. *Choro do quintal ao municipal*. São Paulo: Editora 34, 1999. p.18-19.

CANÇADO, Tânia Mara Lopes. O fator atrasado na música brasileira. *Revista Per Musi*. Belo Horizonte, v.2, jan. 2000.

CHEW , Geoffrey. "Articulation". In: *GROVE dictionary on line*. Disponível em: <http://www.grovemusic.com/> . Acesso em: 20/10/2004 © Oxford University Press: 2003.

CRAVO ALBIM, Ricardo. *100 anos de MPB*. Rio de Janeiro: Funarte/Atração Limitada, 1997.

D'ÁVILA, Raul da Costa. *A articulação na flauta transversal moderna: uma abordagem histórica, suas transformações, técnicas e utilização*. Pelotas: Universitária/ UFPEL, 2004.

DINIZ, André. *Almanaque do choro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

FRANÇA, Cecília Cavalieri. *Performance instrumental e educação musical*. *Revista Per Musi*. Belo Horizonte, v.1, jan. 2000.

GORITZKI, Elisa Alves. *Manezinho da Flauta no choro: uma contribuição para o estudo da flauta brasileira*. Salvador. 2002. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia. Salvador.

KREITNER, Kenneth. "Trinado". In: *GROVE dictionary on line*. Disponível em <http://www.grovemusic.com/> acesso em 20/10/2004 © Oxford University Press: 2003.

LANGER, Susanne K. *Sentimento e Forma*. Traduzido por Ana M. Goldberger Coelho e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1980. (Coleção Estudos)

THIEMEL, MATTHIAS. "Dynamics". In: *GROVE dictionary on line*. Disponível em <http://www.grovemusic.com/> acesso em 20/10/2004 © Oxford University Press: 2003.

NETTL, Bruno. "Improvisation". In: *GROVE dictionary on line*. Disponível em <http://www.grovemusic.com/> acesso em 20/10/2004 © Oxford University Press: 2003.

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O choro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1936. Edição fac similada.

SQUEFF, Enio; Wisnik, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

## BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

- ANDRADE, Mário. *Aspectos da Música Brasileira*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991.
- ALMEIDA, Renato. *Compêndio de história da música brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1958.
- ALVARENGA, Oneyda. *Música popular brasileira*. Porto Alegre: Globo, 1960.
- ANDRADE, Mário. "Choro". In: *Dicionário Musical Brasileiro*. São Paulo: USP, 1989.
- BANDOLIM, Jacob do. "Doce de coco". Partitura in: *O melhor do choro brasileiro*. v.1. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do livro, 1962, p.30.
- BORBA, Tomás e Graça Fernando. "Choro". In: *Dicionário de música ilustrado*. Lisboa: Cosmos, 1956.
- CARRILHO, Altamiro. "Deixa o breque pra mim". Partitura disponível em: <http://www.samba-choro.com.br/>. Acesso em 12/09/2004.
- CASCUDO, Luis da Câmara. "Choro." In: *Dicionário do folclore brasileiro*. 7. ed. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Itatiaia, 1993.
- CAZES, Henrique. *Choro do quintal ao municipal*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- CHORÃO, João Bigote. "Choro". In: *Grande dicionário enciclopédico verbo*. Lisboa - São Paulo: Editorial verbo, 1997. v.1. 3 v.
- DONINGTON, Robert. "Choro". *The New Grove Dictionary of music and musicians*. New York: Mc. Milan, 1980.
- DINIZ, André. *Almanaque do choro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- DUFOURCO, Norbert. "Choro". In: *Encyclopédie Larousse de la musique*. Paris: Larousse, 1925.
- FRANCESCHI, Humberto M. *A casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.
- HEITOR, Luiz. *150 Anos de música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975. p. 320. s.v."Choro".

NAPOLITANO, Marcos. *História e música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NAZARETH, Ernesto. "Odeon". Partitura in: *O melhor do choro brasileiro*. v.2. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do livro, 1962.

PIXINGUNHA. "Carinhoso". Partitura in: *O melhor do choro brasileiro*. v.2. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do livro, 1962.

SADIE, STANLEY. *Dicionário Grove de música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. s.v. "Choro".

SALAS, Juan Orrego. "Choro". In *Harvard Dictionary of music*. 2. ed. Havard: Willi Apel, 1972.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular, da modinha à lambada*. 6. ed. São Paulo: Art, 1991. p103.

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: um tema em debate*. 3ªed. São Paulo: Editora 34, 1998.p107.

VALENÇA, Suetônio Soares. "Choro". *Enciclopédia ilustrada do Brasil*. Rio de Janeiro: Bloch,1982. vol 5, p.1554 -1555. 10 v.

VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música popular brasileira na belle époque*. Rio de Janeiro: Livraria Santana, 1977.

ZAHAR, Ana Cristina. *Dicionario de música zahar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

## ANEXO 1

### Breve Biografia

## Altamiro Carrilho (1924 -), vida e obra

Altamiro Aquino Carrilho, Filho de Lyra de Aquino Carrilho e Octacílio Gonçalves Carrilho. Membro de uma família de músicos com oito irmãos, nasceu na cidade de Santo Antônio de Pádua (RJ), em 21 de dezembro de 1924. Araújo (1998, p.168), relata que Altamiro teve infância pobre, o que o obrigou a trabalhar desde os nove anos em uma tamancaria, para ajudar a família. Revelou seu talento musical ainda muito cedo tocando em uma flauta de bambu e aos 6 anos já tocava tarol na Banda Lira de Árion, formada na maioria por seus parentes. Seu primeiro professor de Flauta foi Joaquim Fernandes, um carteiro, músico amador, que entregava correspondências freqüentemente em sua casa. Ao ouvir pela primeira vez, um som vindo de dentro da casa de Altamiro, Joaquim Fernandes ficara impressionado.

Carrilho quando questionado sobre seu aprendizado de Choro, nos contou sobre seu contato direto, quando havia se mudado para Bonsucesso aos treze anos de idade, com as rodas de Choro próximas à sua casa. De acordo com Carrilho (2004), estas rodas foram fundamentais no seu aprendizado, onde aguardava uma brecha para demonstrar suas habilidades de improvisador. Quando tinha oportunidade e se apresentava, era sempre aplaudido e reconhecido pelo seu estilo solto e suas improvisações e, quando solicitado pelos chorões mais antigos para repetir peripécias melódicas, se sentia incapaz, por terem sido as mesmas inventadas na hora espontaneamente.

Aos treze anos de idade, mudou-se para Niterói, período em que começou a freqüentar os programas de rádio no Rio de Janeiro, se apresentando em shows de calouros com uma flauta de “segunda mão”. Aos treze anos, conquistou o primeiro prêmio no programa “Calouros em Desfile”, apresentado por Ari Barroso.

Outro fato, que de acordo com ele, foi o marco que deu início à sua carreira profissional, foi a gravação em 1943, em um disco de 78 rotações com Moreira da Silva pela Odeon. Este fato é ressaltado por Altamiro em diversas entrevistas.

O primeiro choro de sua autoria gravado foi em 1949, intitulado “Flauteando na Chacrinha”. Na mesma época, emplacou seu maior sucesso, com a gravação do maxixe “Rio Antigo”, um compacto com mais de novecentas mil cópias vendidas<sup>1</sup>. A partir daí decolou rumo ao sucesso, com uma carreira brilhante somando mais de 130 gravações em discos e CDs.

Sua grande capacidade técnica e de improvisação, chamou a atenção de muitos artistas, o que o levou a participar de vários grupos da época e acompanhar um sem número de cantores (Araújo, 1998, p.168).

---

<sup>1</sup> Dado fornecido por Altamiro Carrilho. Entrevista cedida à Luciano Cândido e Sarmiento. Rio de Janeiro, 2004.

Com uma percepção e memória musical privilegiadas, aos oitenta anos Altamiro prescinde de partituras em suas apresentações, executando o repertório na maioria das vezes de cor. Seu estilo e concepções estéticas foram diretamente influenciados pelas músicas que ouvia no rádio, enquanto manipulava remédios na farmácia que trabalhava. Ali, ouvia e assimilava o estilo de seus ídolos na flauta, o flautista Benedito Lacerda o qual buscava imitar e ainda o flautista Patápio Silva. Em relação a Pixinguinha Altamiro relata que o ouvia muito pouco no rádio, mas ressalta a genialidade do compositor. A influência de Benedito Lacerda na forma de Altamiro tocar é comprovada por ele mesmo, quando nos contou em entrevista.

Carrilho desenvolveu sua técnica praticamente sozinho, o que justifica o fato de se considerar um autodidata. Sua base técnica de flauta foi desenvolvida inicialmente a partir de estudos do método de flauta Taffanel e Gaubert. Da sua primeira aula com Moacir Licerra, músico efetivo da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, um dos poucos professores que teve contato no início de sua carreira, relata .

Aqui também é possível notar a influência do Choro no aprendizado de Altamiro no que se refere ao domínio técnico do instrumento. Tomando como base as estruturas melódicas da maioria dos Choros, podemos considerar certas exigências técnicas para se executar este tipo de música, que apresenta comumente seqüências de arpejos, modulações, saltos intervalares variados, articulação variada, muitas vezes em andamento rápido, exigindo assim do executante, conhecimento e controle do instrumento nesses aspectos. Os exemplos que daremos a seguir dos choros interpretados por Altamiro podem reforçar esta afirmação.

Em 1951, Altamiro Carrilho já se destacava como um dos solistas mais requisitados da época, Diniz (2003). Neste mesmo período, Altamiro consolidava seu sucesso na rádio nacional, integrando o regional do canhoto, um regional dos mais importantes da história do Choro, extremamente requisitado para gravações e acompanhamento dos cantores no rádio. Na sua formação inicial, o regional do canhoto era formado por Benedito Lacerda, flauta, Canhoto, Cavaquinho, Dino e Meira nos violões. Ao deixar a liderança do grupo, por motivos de saúde, Benedito Lacerda indicava Altamiro Carrilho para ser seu substituto na flauta e, a partir deste momento, Canhoto assumia a liderança do grupo.

Ainda como integrante do regional do canhoto em 1955, Altamiro teve a idéia de formar uma Bandinha, segundo ele uma miniatura das bandas de música tradicionais, com mais ou menos 8 integrantes que tocavam vários instrumentos cada um. No repertório músicas simples, composições do próprio Carrilho dobrados militares, maxixes do Anacleto de Medeiros, Ernesto Nazareth e Senhor. Os arranjos eram escritos pelo próprio Carrilho, que já tinha uma familiaridade com a escrita musical em várias claves.

Com a Bandinha Altamiro gravou dezenas de discos e manteve por três anos, um programa semanal de TV “Em Tempo de Música”, na extinta rede Tupi, em horário nobre aos sábados das 19:30 às 20:00, antes do Repórter Esso, o que denota a grande popularidade da música instrumental na época. Em entrevista Altamiro nos conta de quando deixa o regional do canhoto, para assumir integralmente o trabalho com a Bandinha.

### **Apresentações mais recentes**

Atualmente aos 80 anos de idade e 60 anos de carreira Altamiro continua em plena atividade, se apresentando em shows pelo Brasil e pelo mundo. A rotina de apresentações de Carrilho é , são centenas de shows pelo Brasil e pelo mundo. Para se ter uma idéia, traçamos a seguir, apenas uma relação de algumas apresentações mais recentes, em seguida uma relação de prêmios e condecorações recebidos ao longo de sua carreira .

### **Apresentações mais recentes**

- Altamiro Carrilho, Nó em pingo D’água, e Toninho Ferragutti. Projeto Panorama do choro, SESC Pinheiros 14/04/2005 .
- Altamiro Carrilho, Show no BNDES, Projeto “Quintas no BNDES”, Rio de Janeiro. 01/04/2004
- Altamiro Carrilho e Conjunto Bem Brasil Teatro Ademir Rosa do Centro Integrado de Cultura (CIC). Florianópolis, 27 /06/ 2002
- Altamiro Carrilho - Show Altamiro uma Escola de Chorinho. Teatro São Pedro São Paulo 21/07/2004
- Altamiro Carrilho, Clube do Choro . Brasília. 4, 5 e 6 de abril 2001.
- Altamiro Carrilho, Série Quint'Acústica, promovida pela Funarj, Rio de Janeiro 28/11/2001
- Altamiro Carrilho, Gema Brasil 25/02/2004, Rio de Janeiro.
- Altamiro Carrilho, Museu do Primeiro Reinado, acompanhado da cavaquinista Luciana Rabello, do flautista Toninho Carrasqueira e do violonista Mauricio Carrilho. 28/11/2001
- Altamiro Carrilho, Show em homenagem aos 60 anos Sala Baden Powell Rio de Janeiro, 13 e 14 de dezembro, 2002
- Altamiro Carrilho, São João Del-Rei , produção Canal: Cultura. 23/07/2004 - Altamiro Carrilho, Projeto Tributo a Garoto, Clube do Choro. 06/04/2003.

### **Prêmios e condecorações**

- Comenda da Ordem do Mérito Cultural - 1998 – recebida das mãos do então Presidente da República Fernando Henrique Cardoso.
- Comenda da Ordem do Mérito Cultural da Magistratura.
- "Academia Paduana de Letras, Artes e Ciências – APLAC - conferiu ao Sr. Altamiro Carrilho o Diploma referente ao título de Membro Correspondente como detentor da Cadeira Número 28, patronímica de Ari Evangelista Barroso, assegurando ao Acadêmico ora diplomado, todos os direitos previstos em seus estatutos.
- Álbum Clássicos em Choro recebeu o troféu Villa-Lobos como melhor álbum instrumental.
- Álbum Clássicos em Choro No. 2 recebeu disco de ouro.
- Em 1993, recebeu o Prêmio Sharp como melhor arranjador de música instrumental pelo seu trabalho no álbum -Altamiro Carrilho -- 50 Anos de Choro.
- Em 1997, recebeu prêmio Sharp pelo melhor Álbum Instrumental - Flauta Maravilhosa.
- VII Prêmio Produção Brasil -1993/1994 - Grande Prêmio de Locução.

ANEXO 2

Discografia

## Discos em 78 RPM

### Gravadora / Copacabana

Nº do disco	Repertório	Gênero	Nº da matriz	Intérpretes	Autores	Data
5063	A - Urubu Malandro B - Saliente	Baião Choro	M.364 M.365	Altamiro Carrilho	Altamiro Carrilho	Março/Abril 1953
5083	A - Beija Flor B - Jaguti	Choro Choro	M412 M413	Altamiro Carrilho	A - Altamiro Carrilho B - Hélio Latini	Maió/Junho 1953
5125	A - Um Minuto B - 18X24	Baião Choro	M500 M501	Altamiro Carrilho	A - Chopin Arr. Altamiro Carrilho B - Altamiro Carrilho	Agost/set 1953
5203	A - Rio Antigo B - Saudade de Pádua	Maxixe Valsa	M648 M649	Altamiro Carrilho e sua Bandinha	A - Altamiro Carrilho B - Edmundo Guimarães	1954
5253	A - Ziza B - Guaracy	Choro Valsa	M812 M813	Altamiro Carrilho	Altamiro Carrilho	1954
5296	A - Maxixe das Flores B - Aurora	Maxixe Valsa	M896 M897	Altamiro Carrilho e sua Bandinha	A - Altamiro Carrilho B - Zequinha de Abreu	1955
5373	A - Tanganita B - Samba de Morro	XXX Samba	M982 M983	Altamiro Carrilho	A - Pedro Santos B - Altamiro Carrilho	1955
5421	A - Verde e Amarelo B - Azul e Branco	Dobrado Maxixe	M1165 M1166	Altamiro Carrilho e sua Bandinha	Altamiro Carrilho	1955
5439	A - O Grande Prêmio B - Aconteceu no Grajaú	Galope Choro	M1128 M1129	Altamiro Carrilho	A - Altamiro Carrilho B - Britinho	1955
5503	A - Boas Festas B - Noite Silenciosa	Marcha Valsa	M1349 M1350	Altamiro Carrilho e sua Bandinha	A - Assis B - F.Gruguer	Dezembro 1955
5558	A - Deixe o Breque pra mim B - Linda Espanha	Samba Valsa	M1440 M1455	Altamiro Carrilho	Altamiro Carrilho	1956

5588	A - Festas Juninas B - Jura	XXXX Samba	M1532 M1533	Altamiro Carrilho e sua Bandinha	J. B. da Silva "Sinhô"	1956
5656	A - Frevo do Marinheiro B - Quadrado	Frevo Choro	M1589 M1456	Altamiro Carrilho	Altamiro Carrilho	1956
5738	A - Pinguinho de Gente B - O Disco enguiçou	Baião Samba	M1867 M1441	Altamiro Carrilho e seu conjunto	Altamiro Carrilho	1957
5745	A - Chorinho para aniversário B - Com água na boca	Choro Marcha	M1803 M1804	Altamiro Carrilho e sua Bandinha	A - Jaime B - Assis Valente	1957
5800	A - Dorinha meu Amor B - Sobre as Ondas	Samba Valsa	M1989 M1988	Altamiro Carrilho e sua Bandinha	A - José Francisco Freitas B - Juventino Rosas	1957
5836	A - Maracangalha B - Saudades da Bahia	Samba Samba	M2032 M2033	Altamiro Carrilho e sua Bandinha	Dorival Caymmi	1957
5909	A - Pinto Pelado B - Saudade de Matão	Tanguinh o Valsa	M2214 M2215	Altamiro Carrilho e sua Bandinha	A - Marcelo Tupinambá B - Antenógenes Silva, Jorge Galati, Raul Torres	1958
5939	A - Colowelbogey B - Eu quero Mais	XXXXXX Maxixe	M2267 M2268	Altamiro Carrilho e sua Bandinha	A - Keweth Alford B - Paulino de Freitas, João Batista	1958
5994	A - Rebolado da Vovó B - Flamengo	Maxixe Dobrado	M2385 M2397	Altamiro Carrilho e sua Bandinha	A - Adalio Siveira B - Rogerio Teixeira	1959
6054	A - La Raspa B - Cabecinha no Ombro	Guaracha Rasqueado	M2520 M2521	Altamiro Carrilho	A - Nacho Garcia B - Paulo Borges	1959
6093	A - O Canto do Sabiá B - Malandrinho	Choro Samba	M2609 M2610	Altamiro Carrilho e sua Bandinha	Altamiro Carrilho	1959
6126	A - Caipirinha B - Viva comendador Biguá	Polca Polca	M2683 M2684	Altamiro Carrilho e sua Bandinha	Altamiro Carrilho e Mário Zan	1959
6281	A - O canário e a tuba B - Gaúcho ( ca ela (corta jaca)	Maxixe XXXXXX X	M3023 M3024	Altamiro Carrilho e sua Bandinha	A - Osvaldo Rosa - Jota Pereira B - Chiquinha Gonzaga	1961

6296	A - Bat Masterson B - Wheels	XXXXX X XXXXX X	M3079 M3080	Altamiro Carrilho e sua Bandinha	A - Bart Cowins – Havens Wray Edson Borees. B - Norman Petty	1961
6312	A - Castiguel B - Fogão	Samba Frevo	M3117 M3118	Altamiro Carrilho e sua Bandinha	A - Jorge Costa Verâncio B - Sérgio Lisboa	1961
6398	A - Asa Branca B - Forró em Limoeiro	XXXXX X XXXXX X	M3306 M3307	Altamiro Carrilho e sua Bandinha	A - Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga B - Edgar Ferreira	1962
6453	A - Pula Sapo B - Barril de Shopp	XXXXX X XXXXX X	M3477 M3478	Altamiro Carrilho e sua Bandinha	Altamiro Carrilho	1962
6515	A - Guns of Navarone B - The Longest Day	XXXXX X XXXXX X	M3620 M3621	Altamiro Carrilho e sua Bandinha	A - Dimitri Itamkin B - Paul Anka	1963
6222	A - Hino do América B - Samba da cor	XXXXX Samba	M2898 M2899	Altamiro Carrilho e sua Bandinha e coro Blackout	A - Lamartine Babo B - Marly de Oliveira Castrinho	1958
6417	A - Brasil campeão B - É o maior	Marcha Marcha	M3381 M3382	Altamiro Carrilho e sua Bandinha e coro Blackout	A - Philip Egner e Vicente Leporace B - Sebastião Rodrigues	1958
6454	A - Hino do Flamengo B - Flamengo até morrer	XXXXX X XXXXX X	M3485 M3486	Altamiro Carrilho e sua Bandinha e Coro Mixto de Copacabana	A - Lamartine Babo B - Carlos Carrilho e Nelson Campos	1959
6562	A - Morreu num Adeus B - Menina Feia	XXXXX X	M3738 M3739	Altamiro Carrilho	A-Pernambuco e Marino Pinto B-Oscar Castro Neves e Luvercy Fiorin	1959

## Gravadora / Star

Nº do disco	Repertório	Gênero	Nº da matriz	Intérpretes	Autores	Data
118	A - Flauteando na Chacrinha B - Travessuras do Sérgio	Choro	118-1 118-2	Altamiro Carrilho e seu regional	A - Altamiro Carrilho e Ari Duarte B - Altamiro Carrilho	Dez 1948
157	A - Brejeiro B - Feliz Aniversário	Choro Valsa	s-157 A s-157 B	Altamiro Carrilho e seu regional	A - Ernesto Nazareth B - Altamiro Carrilho, Ari Duarte	1949
196	A - Sentimental B - Trabalhoso	Choro		Altamiro Carrilho Fernando Ribeiro	Altamiro Carrilho Fernando Ribeiro	1950
272	A - Sem Compromisso B - Francesinha	Choro Polca	s-272 A s-272 B	Altamiro Carrilho e seu regional	A - Sebastião Cirino B - Altamiro Carrilho , Ari Duarte	1951
375	A - Esquerdinha na Gafieira B - Direitinho	Choro	s-375 A s-375 B	Altamiro Carrilho	Altamiro Carrilho	Set 1952

## Gravadora / Continental

365	16051	A - Quem é bom já nasce feito B - Atraente	Choro	20048 20049	Altamiro Carrilho e seu regional	A - Altamiro Carrilho , Ari Duarte B - Altamiro Carrilho	Mai/jun 1949
376	16220	A - Urubu Rei B - Zig-Zag	Choro		Altamiro Carrilho e Eugênio	Altamiro Carrilho	Mai/Jun 1950
382	16310	A - Dona Flauta no Baião B - Inimigo da Onça	Baião Choro	2424 2425	Altamiro Carrilho e seu conjunto	Altamiro Carrilho	Nov/Dez 1950

## CDs e LPs em ordem cronológica

<b>Nome do CD ou LP</b>	<b>Ano</b>
1. Altamiro Carrilho e sua Flauta Azul	1957
2. Ouvindo Altamiro Carrilho	1957
3. Natal	1957
4. Altamiro carrilho e sua Bandinha na TV	1957
5. Revivendo Pattápio	1957
6. Enquanto Houver Amor	1958
7. Boleros em Desfile	1958
8. Recordar é Viver	1958
9. Homenagem ao Rei Momo	1958
10. Altamiro Carrilho e sua Bandinha na TV - nº 2	1958
11. Boleros em Desfile nº 2	1959
12. Dobrados em Desfile	1959
13. Chorinhos em Desfile	1959
14. A Bordo do Vera Cruz	1960
15. Parada de Sucessos	1960
15. Era só o que Flautava	1960
16. Desfile de Sucessos	1961
17. Vai da Valsa	1961
18. O Melhor para Dançar – Flauta e Orgão	1961
19. A Bandinha Viaja pelo Norte	1962
20. Recordar é Viver nº 2	1963
21. Recordar é Viver nº 3	1963
22. Altamiro carrilho e sua Bandinha nas Festas Juninas	1964
23. Choros Imortais	1964
24. Altamiro Carrilho e sua Bandinha nas Festas Juninas	1964
25. No Mundo Encantado das Flautas de Altamiro Carrilho	1964
26. Choros Imortais nº 2	1965
27. Uma Flauta em Serenata	1965
28. Altamiro Carrilho e sua Bandinha no Largo da Matriz	1966
29. A Banda é o Sucesso	1966
30. Dois Bicudos	1966
31. A Furiosa Ataca o Sucesso	1972
32. Nome do Cd ou LP	Ano
33. A Flauta de Prata e o Bandolim de Ouro – Altamiro Carrilho e Niquinho	1975
34. Pixinguinha de Novo – Altamiro Carrilho e Carlos Poyares	1975
35. Antologia do Chorinho	1975
36. Antologia da Canção Junina	1976
37. Antologia da Flauta	1977
38. Antologia do Chorinho vol 2	1977
39. Altamiro Carrilho	1978
40. Clássicos em Choro	1979
41. Clássicos em Choro vol. 2	1980
42. Bem Brasil	1983
43. 50 anos de Chorinho	1990
44. Instrumental no CCBB – Altamiro Carrilho e Ulisses Rocha	1993
45. Flauta Maravilhosa	1996
46. Brasil Musical – Série Música Viva – Altamiro Carrilho e Arthur Moreira Lima	1996

ANEXO 3

Entrevista

## Entrevista com Altamiro Carrilho, em seu apartamento em Copacabana, Rio de Janeiro, outubro de 2004.

### **Luciano**

*Bem estou aqui diante de Altamiro Carrilho, músico de irrefutável relevância para a música brasileira, compositor, flautista virtuose, reconhecido mundialmente, verdadeiro ícone do choro no Brasil e no mundo. Eu gostaria portanto, agradecer ao senhor Altamiro pelo tempo dispensado para esta entrevista e lhe dirigir a primeira pergunta.*

### **Altamiro**

Pois não.

### **Luciano**

*Altamiro a respeito de sua formação em choro, como se deu esta formação?*

### **Altamiro**

Minha formação em chorinho foi curiosa. Aos doze anos de idade eu comecei a estudar flauta pra valer. Eu tocava flautinha de bambu de ouvido e até numa flauta transversa eu cheguei a pegar e consegui tocar uma melodia, mas sem conhecimento do teclado ou mecanismo da flauta. Aí eu senti que tinha mesmo queda pra coisa e comecei a estudar.

E a primeira coisa que eu fiz, além de aprender as primeiras notas musicais e tal, enfim leitura, porque eu não me preocupei muito com a parte de... Eu me preocupei mais com a parte técnica, vamos dizer assim do instrumento, do que teórica. Esse negócio de teoria é muito bom que você saiba, quando você vai necessitar de um diploma, fazer um exame qualquer coisa assim, mas não era meu caso eu queria tocar só por desdesativo mesmo lá com os companheiros.

Então, muitos chorões moravam em Bonsucesso, no interior, subúrbio aqui do Rio, zona norte do Rio. E eu morava em Bonsucesso. Então, calhava perto da minha casa, acontecia uma roda de choro todo sábado, mas infalivelmente sábado, e às vezes ia até de madrugada e no domingo, à partir das 2 da tarde, recomeçava a roda de choro, até à noite. Bom, então, a maioria dos garotos ia ver namorada, passear pra cá e pra lá e eu ia curtir minha roda de choro. Curtir com a minha flautinha debaixo do braço, esperando uma oportunidade pra também dar uma canja. E isso me ajudou muito, muito mesmo no meu aprendizado, eu estava ainda vendo certas sonoridades, fazendo escalas de um jeito de outro, todos os intervalos possíveis, e eu já sabia tudo isso, já tocava em vários tons e até mudava a melodia de tons de propósito pra inventar. Então quando eu cheguei na roda de choro, foi uma surpresa pra eles adultos, chorões adultos. Eu, um garoto assim de doze anos, chegar e já tocando os choros que os antigos tocavam, porque eu ouvia muito, aprendia logo pelo ouvido, só não podia passar pro papel, ainda com tanto desembaraço como faço hoje. Acontece que eu fui autodidata mesmo, porque quem me deu as primeiras aulas foi um flautista amador, foi um carteiro que entregava correspondência lá em casa e tinha um filho com nome de Patápio, em homenagem a Patápio Silva. Ele tocava flauta relativamente bem, mas era amador e queria que o filho fosse um grande flautista e o filho não queria nada com a flauta. Nessa altura ele me descobriu, um menino. Eu de folga da farmácia, que eu trabalhava já em farmácia nesta época, era manipulador, e me pegou num dia de folga tocando na flauta ainda de bambu. Porque eu costumava pegar na transversa normal e pegava na de bambu também pra não perder o jeito de soprar o pifão, o pifano, a flauta de bambu. E eu estava tocando "Carinhoso", então e ele parou, entregou a correspondência em casa, que ele entregava sempre mas nunca tinha ouvido flauta. - Quem está tocando flauta? Que som bonito de flauta! Era o som do bambu que eu estava tocando, carinhoso na flauta de bambu, mas afinadinho, eu mesmo fazia, furava com ferro quente e tal. Aí este senhor, eu estou contando desde o início pra você ter uma idéia. Esse senhor pediu a minha mãe que me chamasse, pois queria me conhecer. Tinha Crilo, você toca muito bem, afinado, num pedacinho de bambu desse, furado com ferro quente, como é que é? Me explica aí, como é que você faz? Como é que você faz os sustentidos, os bemóis? Eu expliquei a ele faço meio buraco e tal, aqui tampo só meio orifício e ele pediu que eu tocasse mais uma outra música, eu toquei e eu disse a ele, que eu já estou começando também a estudar flauta transversa, mas estou sem professor. Então ele disse, você gostaria de estudar comigo? Eu toco flauta, toco e tenho um filho com o nome de Patápio e você sabe quem, o que representa Patápio para nós flautistas, eu disse já ouvi falar de Patápio Silva, pois é em homenagem a Patápio coloquei o nome do meu filho de Patápio, mas ele não quer nada com estudos, mas absolutamente nada, quer fazer tudo, menos tocar flauta. Eu queria que algum aluno, pegar algum aluno, para que eu incentivasse, quem sabe se você não estuda e não vai tocando começando a tocar lá em casa, na minha casa, eu vou dar as aulas na minha casa. Eu digo, mas a minha flauta está muito ruim, está toda amarrada de elástico, está com molas quebradas, está muito ruim, eu comprei uma flauta de décima primeira mão, sei lá. Ele disse não, não faz mal, você leva sua flauta assim mesmo, qualquer dúvida eu te presto a minha, você vai aprendendo na minha flauta e em casa você estuda na sua com todas as

dificuldades possíveis, até vir a poder comprar uma. Mas eu vou te dar umas aulas gratuitas e métodos, tudo eu tenho em casa. Foi muita sorte minha, porque o filho dele não queria estudar por uma questão de espírito, então eu fui beneficiado e comecei a estudar. Como tinha pouco tempo pra estudar, só aos domingos, eu trabalhava a semana inteira na farmácia, só tinha uma folga por semana que era domingo, ele me emprestava a flauta durante a aula e depois em casa eu tinha que me virar com minha flautinha velha mesmo. Então foi assim e nesse meio tempo eu me mudei pra Bonsucesso. Isso foi em Niterói, essa passagem que eu estou te contando foi em Niterói, São Gonçalo, nessa altura eu me mudei pra Bonsucesso. Quando eu me mudei pra Bonsucesso, eu já tinha uma certa prática e já havia tido algumas aulas lá com este professor, que depois eu tive que parar, que ele disse que, eu cheguei a um ponto no método Taffanel, que ele disse, agora não tenho mais nada pra te ensinar, por que eu só fui até aí no método. Eu não passei daí, que era a segunda parte do método, ele não tinha conseguido passar da segunda parte, e eu já estava ultrapassando a segunda e já chegando na terceira. Ele disse, eu não tenho nada pra lhe ensinar meu filho você vai procurar outro professor, eu disse, - olha seu Joaquim. o nome dele é Joaquim Fernandes, eu não vou, não poderia mesmo continuar estudando com o senhor, porque vou me mudar pro rio, vou pra Niterói, vou pra Bonsucesso, e vai ficar muito longe pra eu vir lá de Bonsucesso, até aqui só o tempo que eu vou gastar viajando dá o tempo da aula. E eu vou ver se consigo um (professor) lá. Mas não consegui, fiquei estudando sozinho pelo método, meti a cara no método, tropeçando daqui e dali .

**Luciano**

*O método Taffanel?*

**Altamiro**

Isso o Taffanel, aliás, completo, as duas vezes, primeira e segunda no volume. Então, com essas minhas visitas a roda de choro, as rodas de choro, que eram mais de uma, apareceram outras lá em Olaria também. E 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. Quando eu cheguei a procurar o professor Moacir Licerra, foi um grande professor de flauta que teve por aí , Moacir Licerra mandou que eu tocasse um pouquinho, fez uma avaliação só pra dar uma avaliaçãozinha, pensou que eu tivesse só tocando as primeiras notas da flauta, quando eu comecei a tocar coisas mais ligeiras, mais dissonantes, mais rápidas, com maior desembaraço, ele ficou admirado. Isso não é possível, você vai estudar o que você já toca, eu disse, mestre eu não, eu não toco. Eu estou começando agora, é que eu tenho uma disposição mesmo muito grande pra tocar música ligeira, porque eu gosto de tocar chorinho e o chorinho me deu esta desenvoltura este desembaraço.

Ele disse, ah mas que bom, isto é muito bom, porque você vai tocar música clássica fácil, fácil. Você já está tocando aí trechos de música que parecem músicas de Bach, de Taffanel e muita gente mais, falou outros autores lá que não me lembro agora, mas, citou primeiro Bach. Aí eu disse assim, por falar em Bach, mestre, o senhor teria aí alguma parte solta que eu pudesse copiar alguma coisa de Bach, alguma sonata, alguma coisa porque eu queira também ir iniciando nessa parte .

E ele me dava só uma aula por mês, o outro só me dava uma por semana, e esse foi pior ainda ele não tinha tempo, ele era flautista efetivo da orquestra sinfônica do teatro municipal do rio, ensaios, participava da temporada da sinfônica, e ele não dispunha de muito tempo então era uma vez por mês.

Assim mesmo ele que tinha que marcar aula, não eu, eu tinha que estar pra disponibilidade dele, porque também por sorte minha não quis me cobrar. E estava realmente numa situação ainda difícil, ajudava muito em casa minha família e o dinheiro da farmácia era todo pra casa. Eu fazia flauta como robie, de repente eu tive uma surpresa, eu fui convidado para uma gravação, eu fui acompanhar um cantor famoso.

**Luciano**

*Qual cantor?*

**Altamiro**

O Moreira da Silva que morreu recentemente. Kid Morengueira como era conhecido nas rodas de samba, ele fez um show comigo, eu o acompanhei relativamente bem, eu acho que fiz muito bem porque eu não atrapalhei nenhuma daquelas falas, ele contava histórias dentro da música, parava, contava um trecho das história, recomeçava e depois voltava a contar outro trecho da história, então era um samba reportagem, ele fazia uma reportagem dentro de uma música. Moreira da Silva gostou tanto do meu acompanhamento, que me convidou pra gravar com ele. Eu digo, mas seu Moreira eu não posso eu sou amador ainda, eu não estou em condições de gravar, ele disse você está em condições de gravar e em muito boas condições porque você não me atrapalhou nem uma vez, fez a introdução correta no tom que eu pedi, os contracantos perfeitos, só na hora que podia fazer, o final você também ajudava nos finais todos, ele não falava coda porque não sabia teoria de música, ele disse os finais todos muito bem feitos você enfeitando então você pode gravar sim, eu me responsabilizo por você . Toma aqui o cartão vou gravar na Star que era Odeon na época. E deu endereço e tal e eu fui gravar com ele. Daí eu comecei a ficar conhecido porque ele mesmo o próprio Moreira começou a fazer minha divulgação. Comentando

com colegas que conheceu um garoto de 13 anos nessa altura eu já tinha de 13 pra 14 anos e pra atuar em Rádio eu tinha que ter uma licença especial do juizado de menores. Já com quatorze anos eu tocava na rádio Tamoio, na rádio Tupi, fui tocando em vários conjuntos regionais, regional César Moreno, regional Rogério Guimarães regional de, qual o nome dele meu Deus, Ademar Nunes, e quem foi mais Altenor Cruz, e todos eles me convidavam pra gravar, pra participar de gravações, e o Benedito Lacerda que era o flautista mais famoso naquela época, estava de olho em mim. Eu o via quando eu fazia meus solinhos aos sábados, na rádio Tamoio, véspera das moças me lembro o nome do programa, e eu fazia abertura com chorinho, quase sempre de minha autoria, ou de Pixinguinha, ou do próprio Benedito Lacerda. E fazia de molecagem imitando Benedito Lacerda, de brincadeira, porque eu conhecia o estilo dele como a palma da minha mão, porque eu vivia ouvindo e o dia inteiro eu manipulava na farmácia ouvindo Benedito Lacerda. As gravações que ele fazia acompanhando os cantores. E eu fui pegando aquele jeitinho dele de tocar aquela maneira leve, bem sincopada de tocar e aquilo agradava muito todos os conjuntos que eu tocava. Porque o Pixinguinha antes tocava muito bem, tinha uma técnica invejável, mas ele não tinha tanta leveza. O Benedito tocava mais leve, um estilo assim, entendeu, criou assim um estilo, um estilo novo de se tocar o samba e o choro. Então Benedito era mais procurado, tanto é que gravava em quase toda gravadora. E eu nessa gravação com Moreira, eu fiz substituindo o Benedito Lacerda, que era quem gravava com o Moreira da Silva, Daí o Moreira começou a fazer minha propaganda de um lado, com os chefes de música que eu tocava também de outro e tal, até que consegui minha primeira gravaçãozinha e tal, meu primeiro solo, fiz meu próprio conjunto e foi uma seqüência de acontecimentos muito bons e eu sempre procurava professores bons, mas que não podiam me dar aulas regulares. Como eu também não podia freqüentar o conservatório de música, que eu tinha um emprego que consumia as horas do dia todo, inclusive toda semana, eu não podia freqüentar essas escolas, eu só tinha folga no domingo, e com o Moacir Licerra aprendi muito, com Leni Siqueira professor, professor Leni Siqueira que é vivo até hoje, também me deu algumas aulas, Ari Ferreira, grande Ari Ferreira um dos sons de flauta mais bonitos do mundo, também me deu algumas aulas, pena que eu não consegui pegar toda aquela técnica, toda aquela sabedoria dele.

**Luciano** – *E essas aulas elas eram ministradas sempre voltadas para técnica erudita ou você também tomava aulas com chorões?*

**Altamiro** – Não com chorões não, com chorões o único que me deu algumas explicações, não aula, tocou junto comigo algumas peças, que eu nessa altura já estava tocando, foi o Benedito Lacerda, nos tocamos vários duetos, peças semi clássicas, entendeu, músicas assim pra flauta, ele sempre tinha lá na gaveta uma, duas, eu ia sempre pra casa dele a convite dele, pra tocar, por que ele achava meu som muito parecido com ele. Mas eu fazia de propósito até conseguir meu estilo próprio, eu fui na sombra dele, sempre procurando tocar parecido com ele, por que era o estilo que agradava mais. Havia também Grande Santoro, Eugenio Martins, João de Deus, Antonio de Souza, dezenas de flautistas na época, Pixinguinha, o próprio Benedito, mas o que tinha o estilo mais bonito, mais agradável de se ouvir era o Benedito.

**Luciano**

*E desses flautistas quais participavam das rodas de choro que você freqüentava?*

**Altamiro** – Nenhum, nenhum. As rodas de choro que eu freqüentava era de amadores mesmo, não tinha nenhum profissional. Só aconteceu numa ocasião eu ir na casa do Pixinguinha no aniversário dele, a convite dele o Pixinguinha, que me conheceu através do Benedito Lacerda, fizeram uma dupla gravaram fizeram grande sucesso, Pixinguinha no saxofone e Benedito Lacerda na flauta. Fizeram um sucesso muito grande e gravaram doze discos na época de 78 rotações. O Pixinguinha gostaria que eu tomasse parte em algumas faixas, mas acontece que ele já havia feito um contrato com Benedito de exclusividade, só gravarem juntos os dois, o próprio Pixinguinha, confessou isso depois, que gostaria muito de ter tido um solos meus, com a dupla quer dizer, fazendo dupla comigo, mas já havia um contrato que ele havia feito com o Benedito Lacerda. Bom daí a coisa foi se espalhando fui conhecendo pessoas, daqui, ali, mas não deixava de freqüentar as rodas de choro, todo domingo que eu podia, eu ia ouvir os amadores tocando, por que é quando você melhora aprende, e quando você ouve um bom astro tocar, ou enfim, a pessoa mais experiente, mas que não tem o compromisso de tocar certo, a pior coisa que existe e você ter aquele compromisso de tocar certinho notinha por notinha, pauzinha por pauzinha, entendeu? E o choro é livre, eu gostava da roda de choro por ser livre, eu improvisava eu começava um tema, na volta do primeiro tema, do A por exemplo, ou uns voltavam ao S, alguns assinavam de um jeito ou de outro, quando eu retornava a parte inicial, eu já vinha improvisando, já no meio lá dos músicos antigos e amadores, eles ficavam admirados com aquilo, você tem uma coragem em garoto, vai mesmo, eu digo eu vou mesmo, vou acertando eu vou, por que eu queria me superar, eu disse vai ser difícil eu entrar, Pixinguinha, Benedito Lacerda, Grande Santoro, Eugênio Martins, Leni Cerqueira toda essa turma em plena forma tocando, quer dizer como eu ia conseguir uma brechinha, eu fiquei aguardando a minha brecha, e minha brecha até que um dia chegou, e a oportunidade me foi dada pelo o próprio flautista Benedito Lacerda, e quando ele parou de

tocar, que o medico aconselhou que parasse de tocar que ele estava com um problema sério respiratório, então os companheiros de conjunto perguntaram a ele, ô chefe então quem vai lhe substituir? Ele disse só tem um, preciso dizer quem é, ele me contando a passagem. Ele eu preciso dizer quem é, os rapazes disseram não, Altamiro né disseram, é o menino, vai pegar o menino lá e tal, que eu realmente era muito jovem, e foram lá na rádio Guanabara, e eu já estava atuando com o meu conjunto, na rádio Guanabara, eu tinha organizado meu próprio conjunto. Tocava um chorinhos, xotes, polcas, frevos, minuetos, peças semi-clássicas, eu fazia uns arranjozinhos. Eu tinha uma composição que se chamava a sinfonia do sapo, que eu nunca mais toquei, de parceria com Ari Duarte. E nós fazíamos isso, e o pessoal escrevia telefonava pedia pra repetir, pra repetir a sinfonia do sapo, era uma pequena peça exótica, exótica mesmo, mais com uma harmonia bonita, um movimento harmônico bonito, e resultava muito bem na execução geral, então pediam muito sinfonia do sapo, eu nem gravei essa música, por sinal eu nem gravei, foi até uma boa lembrança, posso ainda gravar, uma música curta, uma pecinha curta, daí eu comecei a viajar, começaram a surgir convites também pra viagem, tocar fora do Rio, tocar fora do Brasil, o que foi melhor, viajei muito pelo interior do Brasil com alguns grupos, integrei outros grupos com outros solistas, como Valdir Azevedo, que começou a gravar no mesmo mês e no mesmo ano que eu comecei 1949. Eu gravei meu primeiro disco, Valdir Azevedo o primeiro disco dele, que coisa curiosa né? No mesmo mês no mesmo ano. Aí depois ficamos muito amigos, fizemos dezenas de shows juntos e tal, participei de gravações dele, ele participou de gravações minhas, ficamos muito amigos. E aí fui conhecendo os outros flautistas diferentes como Ari Ferreira, por exemplo que eu te falei já um pouco antes, Ari Ferreira tinha um som magnífico, que lembrava o Moyse, aquele francês Marcel Moyse, o som dele parecia, ele gostava tanto do Moyse que ele procura tirar o som parecido, não igual por que ninguém toca igual a ninguém, mas parecido, dava pra quebrar um galho, agora som lindíssimo. O Moyse foi considerado o melhor do mundo, o som mais bonito de flauta do mundo, então ele conseguia se aproximar de Moyse, era considerado no Brasil também o som mais bonito de flauta do Brasil. Mas alguns não queriam sonoridade, queriam ouvir mais criatividade, mais do que sonoridade, criatividade e técnica, eles faziam questão que a gente fizesse algo diferente. Eu então comecei a compor meus chorinhos sempre com uma frasezinha um pouco diferente do usual, ao invés de ir pra aquele caminho que todos iam, eu fazia um desviozinho uma variantizinha, fazendo umas improvisações, e mudando um pouquinho de tom, nos finais eu fazia sempre uma coda. O choro nunca teve coda, eu comecei, eu que comecei a introduzir isso na década de 50, no início da década de 50, aquele finalzinho maroto, enfim, cada choro eu criava uma codazinha diferente. E a coisa foi pegando, aí o Valdir Azevedo também se adaptou a esse tipo de execução, Jacó do Bandolim todos os outros começaram a fazer também, até então o choro terminava igual, fica monótono né? Todo choro terminando da mesma forma, ou era ascendente ou descendente resultava o mesmo, então eu comecei a fazer uns finaizinhos, com acordes com a 7<sup>a</sup>- alterada a 9<sup>a</sup>- alterada e assim foi, eu fui me destacando dos outros por isso, por que eu comecei com um estilo diferente, tocando as músicas ligeiras mais ligeiras do que se recomendava na partitura. Eu fazia sempre um pouquinho mais rápido, a minha consagração mesmo assim, em termos de técnica, foi quando eu gravei um galope em minha autoria intitulado “A Galope”. Não tinha um nome específico, “A Galope”, gravei com a orquestra dirigida pelo maestro Alceu Boquino que fez um arranjo lindíssimo, uma orquestra de cordas de câmara.

### **Luciano**

#### *Orquestra de câmara de onde?*

**Altamiro** – Do teatro municipal, eram músicos do teatro municipal, era orquestra de câmara do municipal. Ele pegou alguns músicos e introduziu outros instrumentos que a orquestra não tinha, introduziu uma celesta, introduziu uma porção de coisas, e fez uns arranjos pra notáveis mim. Eu gravei oito arranjos dele, do Alceu Boquino. Um deles é essa minha música a galope, que é um tipo o moto perpétuo pra galinha. Eu respirava numa semicolcheia, no final de cada parte de uma semicolcheia, naquele respuleruzinho só de leve, foi tão elogiado tão, tão admirado, e comentado pelos maestros essa música ... e outras tantas de Patápio. Eu também gravei Primeiro Amor, Primeiro Amor é a minha gravação modéstia a parte uma das melhores depois do Patápio, claro, primeiro Patápio, mais tanto é que foi escolhida pela TV Globo como prefeito, como prefeito não, como prefixo (riso), eu estou com a eleição de prefeito na cabeça, o prefixo de novela, daquela novela Ninha. A minha gravação foi escolhida, eles ouviram 8 gravações do Primeiro Amor, a minha foi escolhida assim por unanimidade. Não só por pela velocidade como pelas variações que eu faço na terceira parte. Eu toco a terceira parte normal, depois faço com sextina, (solfejo), aquilo foi uma novidade total na época, ninguém havia feito isso na musica, assim eu fui comecei a me popularizar, e ser mais conhecido no meio musical. O povo de um modo geral estava me prestigiando muito, todo lugar que punha meu nome a casa enchia, os teatros ficavam cheios, eu fui resolvi fazer uma bandinha Veio a idéia daquela bandinha que eu tive na televisão durante uns três anos, era uma miniatura de uma banda de música comum, porque a banda comum tem no mínimo 27, 28, 30 músicos a minha tinha 9, 8 mais eu, fazendo gatos e sapato tocando flauta, flautim, percussão quando não tinha, deixava um instrumentinho de percussão perto pra reforçar o ritmo. Enquanto a banda tocava uma parte. Essa bandinha foi muito famosa por tocar músicas bem simples, aqueles maxixes antigo de Anacleto Medeiros,

Nazaré, Senhor, esses autores assim, eu fazia arranjinhos pra bandinha, dobrados, aqueles dobrados militares, a canção do soldado, o dobrado 220.

**Luciano**

*Esses arranjos você já escrevia?*

**Altamiro** – Eu mesmo fazia, eu mesmo escrevia, por que eu já estava familiarizado com a clave de fá quarta linha essa coisa toda.

**Luciano**

*E essa familiarização se teve na escola ou como autodidata também.*

**Altamiro** – Como autodidata também, também freqüentando bandas, que eu toquei em bandas também, eu toquei piccolo também, e toquei percussão, primeiro percussão, depois toquei piccolo, ainda no interior. Antes de vir pra Niterói, era muito garoto ainda, eu com 8 anos eu era o caixista, tocava caixas claras na banda lá da minha terra, mas tocava mesmo, e meu tio não admitia um erro, se tocasse numa pausa ele xingava tudo quanto é palavrão que você possa imaginar, palavrão mesmo, tinha que tocar certo no ensaio, na rua então nem pensar em errar, na retreta tinha que tocar corretamente. Então isso me ajudou muito nessa parte da percussão, toquei todos os instrumentos de percussão da banda, prato, bombo, caixa, triângulo, tímpano, tudo, tinha tambor, e caixa clara que era a minha especialidade era o que eu gostava mais. A caixinha pra fazer aquele rolo bem sequinho e tal, daí eu passei pro flautim, passei pra flauta de bambu. Arranjei porque o flautim a banda nem tinha, usava um flautim emprestado da outra.

Depois toquei uns concertos a convite do maestro Julio Medaglia, e fiz umas cadencias diferente, fiz dois concertos de Mozart de sol de ré, 313, 314, com cadencias incluindo chorinho no meio da cadencia, mesclando as cadencias com chorinho. Então isso foi uma novidade enorme no adágio, eu colocando Asa Branca canções brasileiras peixe vivo, coisa assim, então despertava a atenção até dos músicos, que me aplaudiam depois de cada cadencia, o publico aplaudindo e os próprios músicos me aplaudiam batiam os arcos no violino. Então eu fiquei entusiasmado e comecei a estudar um pouquinho mais música clássica, de Bach, de Tchaicowsky, de Vivaldi, e acabei gravando um concertino em dó de Vivaldi com a orquestra também do municipal, orquestra de câmara, ao lado Paulo Moura que gravou uma peça pra saxofone também, Abel Ferreira gravou uma peça pra clarinete e Formiga trompete gravou uma peça para trompete. O comum é trompete e piccolo, e eu gravei o concertino para piccolo e orquestra e considero a gravação boa. Também foi muito elogiada por flautistas já bem experientes como Jean Pierre Rampal e outros. Ele que foi meu amigo, saudoso Jean Pierre que foi meu saudoso amigo, me admirava muito e trocávamos discos de vez em quando. Ele mandava pelo correio, registrado ainda não havia sedex nessa época, mandava depois surgiu o sedex ficou muito mais fácil, mas nós mandávamos nossos discos um pro outro, até que surgiu o CD e mais fácil ainda de embalar e remeter, ele me incentivou muito o Rampal. Ele disse, olha você pode se considerar o flautista mais completo do mundo não estou exagerando não, alias o Celso Woltzenlogel, disse que ele não é de jogar confete em ninguém, ele só fala o que sente mesmo, chegava até ser grosso quando não gostava porque ele, dizia categoricamente não gostei. Não é bom, está desafinado, então ele fez este elogio é claro na minha ausência se não eu ficaria encabulado e seria capaz até de desmaiar. Vindo de quem, Jean Pierre Rampal. Estive também na União soviética por noventa dias, fui prestigiado, tomei um lanche super caprichado na casa do professor Boris Trisno. Considerado um dos maiores flautistas do mundo mas nunca teve a oportunidade de fazer uma única gravação este Boris Trisno. E um outro flautista que eu conheci lá na Rússia na república da Estônia, foi o Samuel Saulus, Samuel Saulus, este também, fantástico flautista este chegou a gravar alguns discos, mas o Brasil não mantinha relações diplomáticas com a Rússia, então ficava muito difícil o intercâmbio nosso. Mesmo assim eu trouxe alguma coisa dele em fita e ele ficou com uns seis chorinhos gravados por mim lá em fita. Peguei um vôo ele me levou num estúdio onde ele gravava e eu deixei seis chorinhos gravados lá, entre eles o apanhei-te cavaquinho, que ele fez questão de fazer uma segunda voz comigo, ele disse queria fazer um dueto? Ele fala espanhol, não sei se ainda é vivo, e eu também falo espanhol, então nós nos entendemos muito bem, não em russo em russo não dava, então fizemos ali rapidinho num papel pautado uma segunda voz pro Apanhei-te Cavaquinho. Em alguns trechinhos, soou nas duas vezes uma quinta uma terça, ficou muito bonitinho, gravei uns choros de Nazaré, gravei Pixinguinha, e gravei O Gargalhada, xote de Pixinguinha, que segundo uma a dedicatória no original que está em poder do arquivo de Jacó do Bandolim tem uma dedicatória feita a mim pelo Pixinguinha, quer dizer ele compôs a Gargalhada pensando em eu tocá-la. E eu fui o primeiro a gravar realmente, ninguém gravou antes de mim, a música já existia, mas ninguém se atreveu agravar eu gravei. Depois que eu gravei outros gravaram, mas eu tive este privilégio de ser o primeiro a gravar este xote Gargalhada, que é muito difícil. E tem outras coisas que aconteceram na minha carreira muito boas, que foi o fato de eu viajar por quase quarenta países, 38 a 39 países dos mais civilizados do mundo dos mais importantes do mundo.

**Luciano**

*O senhor considera importante a leitura musical para o estudo e o aprendizado do choro?*

**Altamiro**

Eu acho importante, sendo que, não basta só a leitura. O importante é a gente começar pegar uma partitura e ir sentindo logo o que o autor quis dizer. Logo de início, não precisa ler rápido, nem de primeira vista. Absolutamente isto não existe, você pode até fazer o que os grande mestre faziam, analisar cada frase, analisar tocar duas três quatro dez vezes fazendo isso no piano a harmonia pra ver como seguir dali, e o que que vai dizer ao seu eleitorado a quem vai tocar? Que tem que seguir bem de modo agradável, senão ninguém vai tocar a música dele. Assim é o leitor, ele tem que ler, não precisa ser a primeira vista até na sinfônica não exigem leitura a primeira vista. Você tem que dar uma olhada na parte ver mais ou menos o que o autor pediu e na repetição sim ai você já vai tocar. Usando a forma da música, e numa terceira tocada, você já pode até improvisar se for o caso se você souber. Eu acho o seguinte, é muito importante, é muito importante sim.

**Luciano**

*Altamiro existem diversos elementos que caracterizam uma interpretação de choro, elementos de interpretação como trinos, frulattos, ou glissandos. Você poderia falar desses elementos que você utiliza dando nome a estes elementos ?*

**Altamiro**

Eu utilizo todos estes elementos e mais alguns, alguns artificios que eu coloco às vezes, exagerando um determinado glissando, um glissando em uma determinada faixa, se eu aumentar o som, engordar a nota, e tocando este glissando em uma escala descendente, eu talvez tenha um bom resultado, mas talvez seja catastrófico também isso pode resultar muito bem ou muito mal, você tem que estudar isso primeiro. Antes de gravar, toca na prova, e ouve. Às vezes não funciona, outras vezes subindo uma escala ascendente você pode fazer também crescendo, quer dizer vão crescendo ou decrescendo depende . Um frulatto ele se presta muito pra finaizinhos de frase engraçadas, coisas jocosas coisas engraçadas. O grande perigo é o trillo. O trillo não sendo feito com bom gosto ele mata a interpretação da música. Pode matar qualquer composição, você escreve uma coisa muito bonita e não escreve trillo o cara que vai tocar ele cisma de colocar o trillo numa determinada nota, a nota não pede o trillo aí fica feio. Agora se ao contrário ele não escreveu o trillo, mas a nota pede o trillo, sente que vai ficar bem ali o trillo, você faz. E se tem uma nota branca você tem que começar... é uma regra que todos os bons músicos adotam, o trillo deve se começar lentamente e ir acelerando pouco a pouco. É uma idéia de ir pegando velocidade na trajetória. Nas notas brancas se você fazer o trillo principalmente no agudo, você começa piano pianíssimo e vai crescendo, crescendo e acelerando, não só crescendo em volume e som, como acelerando. Ele dá um efeito bom porque espalha, faz um efeito de câmara de eco, ajuda.

**Luciano**

*E tem alguma resolução específica pra este tipo de trillo?*

**Altamiro**

Não, não, qualquer nota que você terminar tá bom.

O trillo é um a coisa que é para não cansar, pra nota branca não ficar cansativa. Na verdade quem inventou o trillo foi muito inteligente, porque tem notas paradas que até desafinam, e você fazendo um trillo discreto, bem feito, com cuidado, com arte, você vai enfeitar a melodia e ao mesmo tempo evita desafinar. O mi agudo, por exemplo, que é uma nota geralmente desafinada em todas as flautas, em algumas flautas ele é um pouquinho baixo uma duas comas mais baixo, só para um ouvido muito privilegiado, mas agente sente. Em umas flautas ele é baixo em outras ele é alto, de maneira que pra fazer um trillo, por exemplo, você querer no mi agudo eu estou falando do mi 3. Aquele um, dois, três suplementar superior. Agora, em qualquer altura que você vá fazer um trillo, tem que ter o cuidado de atacar a nota afinado. Porque o trillo não vai fazer desaparecer a desafinação da nota não. Se você atacou a nota desafinada ela via sair desafinada com trillo e tudo. Aí é pior a emenda do que o soneto. Então nesse efeito chamado trillo, é que nós temos que ter mais cuidado. Outra coisa, mordente feito no lugar errado é desastroso. O mordente só é bom quando ele é bem empregado. Um trecho gaiato da música, um trecho que você quer ressaltar a melodia, por exemplo, o Peixe Vivo, fica bom um mordente ali na nota anterior fica interessante, parece uma criança sorrindo se dá uma idéia de alegria. Fora isso, o mordente tem que ser feito com muita inteligência. Isso eu andei pesquisando muito, é a coisa que eu mais pesquisei foi exatamente este tipo de efeito, glissando, trillo, mordente, frulatto, frulatto então às vezes tem um efeito extraordinário, às vezes tem um efeito purgativo, efeito desastroso então é preciso entender o que o autor quis dizer e alegrar um pouco aquela distância de nota, pra você chegar de uma nota a outra. Se você chegar por exemplo... um exemplo, esta melodia nem existe, mas se você fizer, mi, lá, se quiser fazer isso alguma articulação, você tem que ter muito cuidado, porque sendo ligado fica bonito, agora esta arriscado a falhar o lá, por causa das posições, são muito

ingratas. Do mi pro lá, o mi costuma falhar, com muita facilidade, mi, lá terceiro, todas as notas terceira oitava. Então acontece isso, então você tem estes efeitos todos a mão, você tem que saber usá-los.

**Luciano**

*O gruppetto estaria neste grupo?*

**Altamiro**

O gruppetto está. Um pouco menos porque o gruppetto quase sempre agente presente. Agente tem um pressentimento, mesmo não estando escrito que ali ficaria bem um gruppetto. Você imagina que aquele arremate vai ficar bom com aquele gruppetto e realmente fica. Agora, há gruppetos que vem escrito, aí o autor já testou. Como Chopin e outros autores, que gostavam muito de colocar gruppetos dentro de uma frase e tal. Ali você tem que fazer normal, não pode modificar porque já vem de fábrica bem feito, o autor já escreveu bem escrito. Agora agente quando vai adicionar alguma coisa tem que ter cuidado. Eu acho que todo o músico que vai tocar, ou uma peça clássica, ou uma semiclássica, ou popular, ele tem que ter bastante cuidado, pra não aplicar um efeito de mau gosto.

**Luciano**

*No choro qual critério você utiliza para tomar suas escolhas?*

**Altamiro**

Nas notas, por exemplo, agudas que você tem que cortar, você tem que cortar a nota. Um exemplo, um ré 3, um lá, o lá 3 perdão. Você tem que soltar esta nota. Agora, você trinando num trillo cai muito bem. Faz o trillo até sumir. Quando está sumindo, você está respirando, pronto já pra recomeçar a melodia. Então eu acho que também tem notas que pedem estes enfeites e depende muito do músico saber onde colocar, desenvolver um bom gosto.

**Luciano**

*Então cada músico deve desenvolver o bom gosto?*

**Altamiro**

Exatamente, é como declamar uma poesia o cara que for declamar se não souber valorizar aquilo que está escrito, aquilo então não sai uma coisa elegante sai horrível, ele tem que beber cada frase daquilo que o poeta escreveu e passar pro público a emoção. Porque música é emoção, se você não passa emoção nenhuma você não está fazendo música você é um tocador de instrumento. É diferente, tocador de instrumento é uma coisa, músico é outra.

O músico é aquele que nasceu com aquele dom de gostar de tocar seu instrumento. Quando ele pega seu instrumento pega como se fosse parte do seu próprio corpo, sua alma, sentimentos, toda sua sensibilidade, então sempre eu digo existem músicos e músicos. Agora quase sempre o músico que tem mais talento, tem mais versatilidade, mais criatividade, ele leva vantagem sobre os outros. Ele coloca sempre um enfeitizinho, um adornozinho, no lugar onde os outros não colocam. Daí vem a dificuldade de você às vezes criar um estilo tocando, você tem que criar um estilo bastante diferente dos outros.

**Luciano**

*E ao mesmo tempo coerente.*

**Altamiro**

Coerente com o geral exatamente. Você não pode fazer uma coisa extravagante, como o sujeito cantar e tocar a nota ao mesmo tempo, fica uma coisa meio estranha. Sabe porque? Está forçando a natureza do instrumento o instrumento não foi feito pra isso, você cantar a nota dentro dele. Foi feito pra ser soprado de várias formas, forte, piano, médio, enfim, mezzo-forte e fortíssimo. Mas nunca pra injetar uma nota já feita. A nota passa a ser gutural, não é o instrumento que tem que dar esta nota, sou eu. Às vezes fica um pouco ridículo, eu já ouvi muita gente fazer isso, aí em música que eles chamam de música moderna, jazz, e sei que eles acham que aquilo é uma beleza, mas não é. Tão fazendo uma coisa, eles estão vamos dizer, o termo indicado por seu Ari Ferreira... Quando o sujeito queria tirar um grave forte demais seu Ari Ferreira dizia, pra quê este rapaz está se esforçando pra tirar um grave tão forte, pra isso tem o trombone, ele era muito irônico, irônico mas com razão ele tinha razão, olha se vou precisar de um grave com este volume eu ponho logo um trombone pra tocar, porque a flauta é uma voz feminina o contralto. Então, porque que eu vou colocar um grave tão forte se eu tenho um trombone lá na orquestra? Então, coisas assim, que agente ouvindo os grandes mestres como foi ele o Ari Ferreira, como foi Boris Trisno. Que também me falou sobre afinação no piccolo. ele disse que dificilmente agente consegue ouvir um piccolo afinado, isso o próprio instrumentista é que é relaxado porque dá pra afinar o piccolo. Não pra fazer uma afinação perfeitíssima rigorosamente afinada, pra não ter uma coma fora do lugar, não, porque é um instrumento muito pequeno o ar percorre uma esfera muito pequena e é difícil equilibrar a nota, a nota sai muito rápida zuummm, já passou então isso aí é difícil. Só quem tocou flauta de bambu, pífano, tem uma embocadura pra piccolo também. Fora isso não tem. Porque os artistas normais, geralmente no piccolo eles ficam devendo um pouquinho. Quase todos ficam devendo um pouquinho. Eu estou me incluindo neste grupo, porque eu sei que realmente é difícil, olha que eu fui considerado um dos maiores tocadores de piccolo do mundo.

Pois é então, o que acontece é isso, a instrumentos que são difíceis de afinar, além do instrumento ser de boa qualidade, o músico tem que dar muito de si, tem que movimentar bem a pressão dos lábios, seja oboé flauta ou

clarinete o que for. O instrumento com maior recurso dos instrumentos de sopro é o clarinete. Com maior quantidade de chaves e de som. O sons graves são mais fáceis, ele tem uma tendência a descer e a maneira ajuda. Agora a flauta não. A flauta é o contrário, você não pode tirar um grave muito forte na flauta. Porquê tem este perigo sair com o som feio parece trombone, e não é, pra trombone tem o trombone.

**Luciano**

*Em relação à improvisação você fala muito de improvisação, a improvisação está ligada a estes elementos que você falou ou seria ligada a outros elementos para ser considerada uma improvisação, o que seria a improvisação?*

**Altamiro**

Improvisação é tudo aquilo que você pensa na hora em que está tocando, a palavra diz improvisado quer dizer você está criando na hora está fazendo uma coisa que não existia. O cara disse assim, já eu não tenho uma faca muito afiada, vou ter que cortar com um canivete, vou improvisar. Aqui é o canivete. Ele não tem a faca muito afiadinha. Então, ele não sabe com enfeitar aquela música porque o autor não escreveu nenhum ornamento, só escreveu a melodia simples, nem um ornamento nada, então ele tem que fazer alguma coisa pra acrescentar. Pra não tocar somente a música, pra colaborar com o autor, porque o autor precisa disso também. Se você vai tocar uma composição minha se você puder adicionar alguma coisa sua eu fico agradecido, é um ornamento é uma coisa pra enfeitar pra melhorar a textura da música.

**Luciano**

*E estes ornamentos estariam ligados a este grupo de ornamentos que você já falou ou poderiam ser pedaços de outras melodias?*

**Altamiro**

Podem ser notas de outras melodias, podem ser um contra ponto assim espirituoso, você encaixando outra melodia dentro da harmonia. Tendo um solista do seu lado fazendo a melodia, você pode fazer um contra ponto de imitação bonito, em modo menor fica bonito, é meio estranho fica um intervalo muito estranho, mas fica muito bonito, porque fica um intervalo entre uma terça, uma terceira e uma quarta, fica muito curioso. Isto você fazendo este contraponto na parte mais grave é claro, sempre na parte grave, o solista sempre em cima. 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 improvisado que já estava brotando sem saber. Mas eu ia fazendo, quando acabava eles aplaudiam e diziam, poxa você foi ótimo, como você fez isso aí? Eu mesmo não sabia, eles pediam pra eu repetir, eu não repetia, eu não sabia, foi feito na hora. Agora isso, fazer isso já como profissional no palco, tocando pro público, aí você tem que ter certeza. Tem que ser uma coisa não que você ensaia em casa, não tem ensaio, você tem que fazer uma coisa que você vai buscar lá na hora. Não pode ser rebuscada nem estudada, se você estudar uma frase ela deixa de ser improvisado.

**Luciano**

*Ela passa a ser arranjo?*

**Altamiro**

Pode ser um arranjo, você escreve uma parte improvisando, um tema de oito compassos, dezesseis compassos, improvisando, mas você mesmo escreveu. Então você já leva de cor, ou leva escrito na parte, então você toca, é válido também mas não é improvisação, são variações neste caso.

Aí você não dá o nome de improvisação, dá o nome de variação. Está variando a linha melódica. Mas não é um improvisado, improvisado é aquele que vem na hora. É aquele que vem no momento que você está tocando.

**Luciano**

*Então um trinado que vier na hora um gruppetto ou um frulatto também é improvisado?*

**Altamiro**

É improvisado, também é improvisado, o próprio mordente num determinado lugar, num lugarzinho bem com bom gosto, quando a frase é engraçada, um mordentezinho já faz a diferença. É aquele negócio de fazer a diferença, você já está dando balas de diferente, só naquele mordentezinho naquela graça que você fez ali.

Como dizia o Galvão Bueno, aquela graça que você fez ali, já levou vantagem sobre os outros. Os outros não param eles nunca pensaram nisso.

**Luciano**

*E a respeito da articulação?*

**Altamiro**

Articulação agente deve respeitar quando a música vem com articulação, não vindo a partitura com articulação, você fica inteiramente a vontade pra fazer a articulação a seu gosto. Eu acho que é uma forma que o autor encontra de deixar o solista à vontade.

**Luciano**

*Mesmo no choro?*

**Altamiro**

Mesmo no choro, não tem articulação própria pra choro não, cada um faz o que quer.

**Luciano**

*Mesmo que venha escrito em partituras de choro, porque às vezes a gente encontra articulações simples, mas na repetição você pode variar.*

**Altamiro**

Exatamente. E às vezes a articulação que vem escrita não é agradável, você não sente bem tocando, você tem o direito de mudar, pode mudar até toda a frase, tem uma frase toda ligada você fazer toda staccato, um staccato simples você faz, se você quiser fazer duas ligadas e duas staccato também faz. Fica até bonito, como nos minuetos nas sonatas de Bach, de Chopin, de Mozart, articulação é uma coisa muito importante eu acho, você tem que agir de acordo com o que o você sente que o autor quis dizer. Por que toda música é uma mensagem, por mais simples que ela seja ela é uma mensagem. De saudade, de tristeza, de alegria, de preocupação, de euforia, enfim tem vários sentimentos. A música conduz você a vários sentimentos, vários estados de espírito, você tem que em primeiro lugar pra você tocar bem uma música, você tem que saber o que o autor quis dizer com ela.

Por exemplo, se você toca o concerto 1 de Mozart, vou dar um exemplo de um concerto que todo mundo toca, quase todo flautista o primeiro que ele toca é o número 1 de Mozart, porque é o mais gostoso ele é chamativo, aí pode botar um reco reco atrás que fica um chachado gostoso, então é isso.

Mozart não quis dizer isso, Mozart quis dizer, algo bem marcial, até o trillo tem que ser retardando um pouco, mas um retardandozinho assim discreto.

Porque assim você chamou a atenção de quem está ouvindo, você está sentindo detalhes do que o autor colocou ali na partitura e os outros não, os outros não tocaram, passaram por cima, é como você comer um pão seco e comer um pão com manteiga, com manteiga é muito mais delicioso.

**Luciano**

*Você acredita na definição de uma escola de choro carioca, que o chorão carioca tocava diferente do chorão da Bahia, do chorão de Porto Alegre ou de São Paulo?*

**Altamiro**

Não. Isso aí comenta-se, mas honestamente eu não vejo diferença. O que eu vejo é o seguinte, alguma tendência do chorão nordestino, que é para a quantidade de notas. Eles se preocupam muito com quantidade de notas, eles se preocupam muito com isso mas isso era antigamente, atualmente não, atualmente o pessoal do nordeste, do norte, está fazendo choro da mesma forma que o carioca, que o paulista. Agora, antigamente havia sim, havia uma tendência de superar a execução, havia de mostrar um maior número de notas. Pra tocar, eu me lembro do Porfirio Costa, ele trouxe uns choros pra trompete aqui pro Rio, que muita gente tinha dificuldade pra tocar. Triplo staccato, então assustou um pouco, um estilo um pouco diferente. Porque o carioca é mais malandro, uma melodia mais enrugadinha, mais certa, sem muita extravagância, realmente houve numa época me que se sentia a diferença, hoje não, hoje já temos choros do nordeste muito bons, muito bons mesmo, haja visto aquela safra de choros de Severino Araújo, que é paraibano, k. Chimbinho, Sivuca, Hermeto esta gente toda, são músicos excepcionais. Duda, os frevos do Duda, daquele, outro que morreu o Ferreira, Nelson Ferreira, não sei se ainda é vivo, acho que já morreu estava muito idoso. Fazia frevo que ninguém fazia igual, o frevo é só em Pernambuco, não, ele era pernambucano, é da terra onde nasceu o frevo, o choro nasceu no Rio, é normal que a maior variedade de estilos de choro esteja no Rio. Ele nasceu aqui, foi começado a tocar no século passado, de geração em geração vai passando por um, passando o estilo pra outro, o outro já vem com outro estilo, nós temos conjuntos aqui com estilos completamente diferente do meu, do Pixinguinha, do Benedito Lacerda.

**Luciano**

*Você considera que estes estilos mantêm o choro, não destoam do choro em sua essência?*

**Altamiro**

Algumas coisas sim, em alguns detalhes eles saem um pouquinho do clima, vê se você me entende, eles vão para um clima mais jazzístico, menos brasileiro. O choro ele obedece, é como o tango, você viu o Piazzola chegou a fazer mil coisas diferentes no Tango, ele agrada no mundo inteiro menos na Argentina. Os argentinos sabem e reconhecem que ele é um talento excepcional, um músico que revolucionou o tango, mas tirou também a característica do tango, tirou um pouco daquela coisa mais pesada do tango, mais marcante que é o que dá a personalidade ao tango, é aquela marcação. Quase que marcial, um dois por quatro é marcial, então ele veio e já trouxe um tango diferente. Estou falando isto pra fazer uma comparação. Assim são os compositores de choro modernos, eles estão trazendo algumas coisas diferente do tradicional, mas as vezes exagerando um pouco, então acaba não agradando a quem gosta mesmo de choro. Então você pode fazer um meio termo e agradar a gregos e troianos, você agrada a juventude e agrada ao pessoal mais antigo, é o que estou tentando fazer sempre na minha vida, estou tentando equilibrar. Até clássico em ritmo de chorinho eu já fiz, pra mostrar que não a diferença nenhuma música é música, tudo é música, você pode transformar um sinfonia num baião, depende da sua habilidade ou da sua inventiva. Você pode transformar um tema de uma sinfonia num baião tranqüilamente. Agora, vai ter o mesmo sabor? Não. Mas pra quem está ouvindo, é uma coisa diferente quem estiver ouvindo vai pensar, poxa que coisa bonita, está em ritmo de chorinho está com um acompanhamento leve, simples sem pretensão, mas certo, harmonia certa, tudo, a melodia certa. Então não tem problema nenhum porque tudo é

musica tudo isto é válido, válido logo que não exagere, porque o exagero complica tudo como uma comida que está pouco temperada tem pouco sal, aí você pega e joga um saleiro inteiro em cima, aí você estraga tudo.

**Luciano**

*Então o importante é desenvolver o paladar.*

**Altamiro**

Desenvolver o paladar, você falou tudo agora, porque música também tem paladar. Este é que é o negócio música também tem gosto. Às vezes a música está um pouco salgada pro seu gosto, às vezes esta um pouco apimentada. O carioca, por exemplo, vai comer uma comida baiana ele acha que a pimenta é demasiada, pro baiano está bom, porque está acostumado, tudo é uma questão de hábito, você estando acostumado a ouvir música erudita, música clássica semi clássica, de todos os estilos, e popular, você não estranha nada mais, você se habitua a ouvir tudo bem. Agora quando a melodia está mesclada com estilos diferentes aí não dá, eu me propus ao clássico no choro. Eu pego uma sonata de Bach, eu não mudo uma vírgula, nada, é um chorinho, pode botar o cavaquinho e o pandeiro ali que dá, e o violão, porque eu não estou deturpando, a melodia estou apenas introduzindo percussão que ela não tinha antes, não é isso? A percussão e o timbre do cavaquinho, do violão ou outro instrumento solista qualquer, sem ser a flauta, eu acho que música principalmente flauta é um instrumento que depende muito do interprete, não é que ele seja difícil é que ele tem várias nuances, dependendo da maneira de você sentir a música. Oito flautistas podem fazer a mesma frase de oito maneiras diferentes, e às vezes e o que acontece? Tem um porção de flautistas tocando, você ouve, se eles se propuserem tocar a mesma música, você vai ver que cada um toca diferente. Tenha ela a articulação já pré escrita ou não. Cada um vai dar um tipo de conotação à melodia, cada um diferente, ninguém vai tocar igual a ninguém, porque é um instrumento que depende muito de quem toca, o som não está feito, o som está por ser feito ainda. Agente é que fabrica o som na flauta, a flauta não tem som, a flauta tem um apito, e aquele apito você tem que multiplicar por mil apitos,

**Luciano**

*Você é professor de música produtor de material didático, as video aulas, os chorinhos didáticos, fale um pouco sobre sua produção como professor e em relação ao aprendizado e continuidade do choro como relevante expressão da música brasileira.*

**Altamiro**

Eu estou muito otimista porque nós temos jovens muito interessados em aprender e ensinar, o que é muito importante se fosse só em aprender não, porque não adianta você levar no caixão o que você conseguiu. Eu não tenho esta pretensão de ser professor por isso, eu não tenho diploma, depois o sujeito estuda comigo sai tocando muito bem, capaz até de tocar numa sinfônica mas eu não posso dar o diploma a ele, então eu tenho que iniciar o aluno e eu mando depois pra escola nacional de música, como foi o caso do Murilo Bragete a Eloar Sobreira, que está na orquestra sinfônica de Berlim. Foi aluna minha. Eu fui até onde eu pude, e ela chegou num ponto de desembaraço no instrumento e eu disse, agora só falta o diploma mais nada. Vai fazer a última parte lá na escola nacional de música pra você ter o seu diploma, pegou foi pra Alemanha fez um concurso lá e passou no meio de dezesseis candidatos. Só da Alemanha tinha uns oito ou dez candidatos, fora ouros paizes, e ela entrou. Fez o teste lá e pimba, comeu com farinha tudo que puseram na frente. E tocando bem. Sinta o que está tocando, não toque por tocar, mesmo que a música seja ligeira ela tem uma mensagem. Não é só mostrar um punhado de nota, isso todo mundo faz. Você tem que dar uma entonação em cada frase, dar um sentido em cada frase. Agora pra arrematar, os jovens estão estudando e lecionando querendo continuar o choro e vão continuar, só na cidade de Tatuí interior de São Paulo tem 120 jovens estudado flauta, entre rapazes e moças 120, só numa cidade pequena como Tatuí. Então temos conservatórios de música no Brasil inteiro, Nordeste, Sudeste, Centro Oeste, extremo Sul, extremo Norte, então lá no Pará, eu vi no Pará um rapaz de 12, de 13 anos, me lembrei de mim até, tocando um oboé mas tão bonito, que agente ficava arrepiado com a sonoridade do oboé. Isso quando eu vi, tinha treze anos este garoto. É gênio, pode anotar que ele é gênio. E ele todo humildezinho, há seu Altamiro que bom ouvir isso do senhor. Eu disse não não precisa ficar muito modesto não que você é bom mesmo. Não fica mascarado, mas é bom mesmo. Pois então é assim, a Eloar vai na Alemanha faz a prova e é contratada na hora, e é assim o músico brasileiro, é muito bom, o músico brasileiro tem muita sensibilidade, nós somos uma mistura de raças, muito grande e acho que herdamos um pouquinho de cada pais, de cada povo, de cada cultura.

ANEXO 4

Partituras

# Odeon parte A

Ernesto Nazareth

Transcrição e edição: Luciano Cândido

Partitura D m7    A 7

Primeira vez (estúdio)

Segunda vez (estúdio)

Terceira vez (estúdio)

Primeira vez (ao vivo)

Segunda vez ao vivo

Terceira vez ao vivo

Quarta vez ao vivo

Dm7    D7    Gm    D7    Gm    Gm

5

5

5

5

5

5

5

5

Gm      B<sup>b</sup>7      A7      Dm      Dm      A7

9

9

9

9

9

9

9

9

D m      D7                  G m      D7                  G m      B<sup>b</sup>m6/F      A7(b9)      A7(b13)

13

13

13

13

13

13

13

13



# Odeon parte B

Ernesto Nazareth

Transcrição e edição: Luciano Cândido

Partitura  $Dm7$   $G7$   $C7$   $F$   $C7$

Primeira vez (estúdio)

Primeira vez (ao vivo)

Segunda vez (ao vivo)

5  $F7$   $Gm$   $C7/G$   $F/C$   $B^{\circ}$   $C7/B^b$   $C7$   $F$

10 G7 C7 F C7 F7 Gm C/G

Musical score for measures 10-14. The score consists of four staves. The first staff shows the chord progression: G7, C7, F, C7, F7, Gm, C/G. The music features eighth and sixteenth notes, with triplets and slurs. The key signature has two flats (Bb and Eb).

15 F/C B° C7 F

Musical score for measures 15-19. The score consists of four staves. The first staff shows the chord progression: F/C, B°, C7, F. The music features eighth and sixteenth notes, with triplets and slurs. The key signature has two flats (Bb and Eb).

# Odeon parte C

Ernesto Nazareth

Transcrição e edição: Luciano Cândido

Partitura                      F#                      C7/G                      C7    C7(9)    F

Primeira vez (estúdio)

Segunda vez (estúdio)

Primeira vez (ao vivo)

Segunda vez (ao vivo)

6 F# C7/G C7(13) F F#

6 6 6 6 6

11 Gm7(9) A7 Dm Bb7 F

11 11 11 11 11

16 G7 C7/B $\flat$

16

16 Gm C7 F

16

16 Gm C7 F

Detailed description: The image shows five staves of musical notation in a single system, starting at measure 16. The first staff is a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. It contains a melodic line with eighth notes and rests. Above the staff, the chords G7 and C7/Bb are indicated. The second staff is a treble clef with a key signature of one flat, containing a melodic line with eighth notes and rests. The third staff is a treble clef with a key signature of one flat, containing a melodic line with eighth notes and rests. Above the staff, the chords Gm, C7, and F are indicated. The fourth staff is a treble clef with a key signature of one flat, containing a melodic line with eighth notes and rests. The fifth staff is a treble clef with a key signature of one flat, containing a melodic line with eighth notes and rests. Above the staff, the chords Gm, C7, and F are indicated.

# Doce de Coco

Jacob do Bandolim

Transcrição e edição: Luciano Cândido

Partitura

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature, containing four measures of whole rests. The second staff is labeled "Primeira vez (Doce de Coco 1)" and contains a melodic line with eighth notes and triplets. The third staff is labeled "Segunda vez (Doce de Coco 1)" and contains four measures of whole rests. The fourth staff is labeled "Doce de Coco 2" and contains four measures of whole rests.

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature, containing four measures of whole rests. The second staff contains a melodic line with eighth notes, including a triplet and a sixteenth-note run. The third and fourth staves are labeled with a "5" at the beginning and contain four measures of whole rests.

2

9

9

9

9

13

G6 C/E G6 F dim E7

Am Am7M Am7 Am7M Am Am7M

17

G F#7 Am E7

21

25 A m6 A m7 C m D7

29 G m E b7 G m E b7 G m E b7 E ° E b6

33 G7 G7b9 Cm Cm9 Cm

37 Cm7 D♭ G 6 E5+

41 A m7 D7 G G B<sup>b</sup>

41

41

41

41

45 D7 D7 G6 A9 B<sup>b</sup>

45

45

45

45

49 Am7 D7 G7M G B<sup>b</sup>

Musical score for measures 49-52. The score consists of four staves. The top two staves contain a melody and accompaniment. The bottom two staves are mostly empty, with some notes in the bass staff at the end of the system. Chord symbols are placed above the first staff: Am7, D7, G7M, G, and B<sup>b</sup>.

53 D7 D7 G6 B<sup>b</sup>

Musical score for measures 53-56. The score consists of four staves. The top two staves contain a melody and accompaniment. The bottom two staves are mostly empty, with some notes in the bass staff at the end of the system. Chord symbols are placed above the first staff: D7, D7, G6, and B<sup>b</sup>.

57 B F#7 E7 A7

Musical score for measures 57-60. The score consists of four staves. The top staff is the melody, the second staff is the left hand accompaniment with triplets, the third staff is empty, and the fourth staff is the right hand accompaniment. Chords B, F#7, E7, and A7 are indicated above the first four measures.

61 D7 D5+ G6 B°

Musical score for measures 61-64. The score consists of four staves. The top staff is the melody, the second staff is the left hand accompaniment with triplets, the third staff is empty, and the fourth staff is the right hand accompaniment. Chords D7, D5+, G6, and B° are indicated above the first four measures.

63 A m7 D7 G7/G E7

Musical notation for measures 63-68. The system includes four staves. The top staff is the melody, the second staff is a piano accompaniment with triplets, the third staff is a bass line with rests, and the fourth staff is another piano accompaniment. Chords A m7, D7, G7/G, and E7 are indicated above the first four measures.

69 A m B7 E C m6

Musical notation for measures 69-74. The system includes four staves. The top staff is the melody, the second staff is a piano accompaniment with triplets, the third staff is a bass line with rests, and the fourth staff is another piano accompaniment. Chords A m, B7, E, and C m6 are indicated above the first four measures.

73 G E7 A7(9) D7 G G7M

Musical score for measures 73-76. The score is written for four staves in G major. The first staff contains the melody with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The second staff contains a complex accompaniment with many sixteenth notes and a trill over the G4 note. The third staff is empty. The fourth staff contains a bass line with notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. A triplet of eighth notes (G4, A4, B4) is marked with a '3' below it.

77 G G7M Am D5+ G G7M G6 G7M

Musical score for measures 77-80. The score is written for four staves in G major. The first staff contains the melody with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The second staff contains a complex accompaniment with many sixteenth notes and a trill over the G4 note. The third staff is empty. The fourth staff contains a bass line with notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3.

81 G G7M F° E7 Am Am7M Am7 Am7M

85 Am Am7M A7 D7 G F#7

89 Am E7 Am6 Am7

3

93 Cm D7 Gm Eb7 Gm Eb7

3

97 G m E $\flat$ 7 E $^{\circ}$  E $\flat$ 6 G7 G7b9

97

97

97

97

101 C m C m9 C m C m7 D $\flat$ dim

101

101

101

101

105 G 6 E5+ A m7 D7

113 G6 A9 B<sup>b</sup>dim Am7 D7

This system contains four staves of music. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with a long phrase spanning measures 113 and 114, and a shorter phrase in measure 115. The second staff is a piano accompaniment in treble clef, providing a rhythmic and harmonic foundation with eighth and sixteenth notes. The third and fourth staves are empty, representing a grand staff with two bass staves.

117 G7M G B<sup>b</sup> D7 D7

This system contains four staves of music. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a whole note in measure 117, followed by a melodic phrase in measure 118, and continues with a more active line in measures 119 and 120. The second staff is a piano accompaniment in treble clef, featuring a consistent eighth-note accompaniment pattern. The third and fourth staves are empty, representing a grand staff with two bass staves.

121 G 6 B<sup>b</sup> B F#7

Musical score for measures 121-124. The score consists of four staves. The top two staves contain a melody and accompaniment. The bottom two staves are empty. Chord symbols G 6, B<sup>b</sup>, B, and F#7 are placed above the first four measures of the top staff.

125 E7 A7 D7 D5+

Musical score for measures 125-128. The score consists of four staves. The top two staves contain a melody and accompaniment. The bottom two staves are empty. Chord symbols E7, A7, D7, and D5+ are placed above the first four measures of the top staff.

129 G 6 B<sup>b</sup>dim A m7 D7

129

129

129

129

133 G7(9) E7 A m B7

133

133

133

133

137 E7 Cm6 G E7 A7 D7

Musical score for measures 137-140. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes with various accidentals. The bass line is mostly rests. Chords E7, Cm6, G, E7, A7, and D7 are indicated above the staff.

141 G7M Am D5+ G G7M Am D5+

Musical score for measures 141-144. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. The melody includes triplets and rests. The bass line is mostly rests. Chords G7M, Am, D5+, G, G7M, Am, and D5+ are indicated above the staff.

145 G A m D5+ G7M A m D5+

Musical score for measures 145-148. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four staves. The top staff shows a simple chordal accompaniment with quarter notes. The second staff has a melodic line with eighth-note runs and slurs. The third staff is empty. The bottom staff has a bass line with eighth-note runs and a triplet of eighth notes at the end of the fourth measure.

149 G G7M A m D5+ G G7M A m D5+

Musical score for measures 149-152. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four staves. The top staff shows a simple chordal accompaniment with quarter notes. The second staff has a melodic line with eighth-note runs and slurs. The third staff is empty. The bottom staff has a bass line with eighth-note runs and two triplets of eighth notes at the end of the fourth measure.

G            G7M            A m            D5+            G            G7M            A m            D5+

153

153

153

G

157

157

## Carinhoso

Pixinguinha

Transcrição e edição: Luciano Cândido

Partitura

Execução

A $\flat$ 7 A $\flat$ /G $\flat$  C/G A7 D7(9)G7(9) C A $\flat$ 7 G7

C/E C/G G $\sharp$ 5+ Am G $\sharp$ m6 C/G G $\sharp$ 5+ Am A $\sharp$

Em/B C7M C $\sharp$ m7(b5)C7M Em/B C7M C $\sharp$ m7(b5) E7 Am7(4) D7/C

G7(9) C7 F6 A(b9)/E Dm7 D7(9) Fm6/A $\flat$  G7

21

C A $\flat$ 7 G7 C C/G G $\sharp$ 5+ Am G $\sharp$ m6(b13) C/G G $\sharp$ 5+

21

26

Am A $\sharp$  Em/B C7M C $\sharp$ m7(b5) C7M Em/B C7M C $\sharp$ m7(b5) E7

26

31

Am7(4) D7/C G7(9) C7 F6 A(b9)/E Dm7 D7(9)

31

36

Fm6/A $\flat$ 7 C A $\flat$ 7 G7 C B7 Em Em/G F $\sharp$ m7(b5) B7

36

41

Em B7 Em Em Eb7 G/D Em A7/C# D7(9) G7 G#7

41

Dm7/A G7/B C6(9) C6 F#m7(11) B7 B7/D#

46

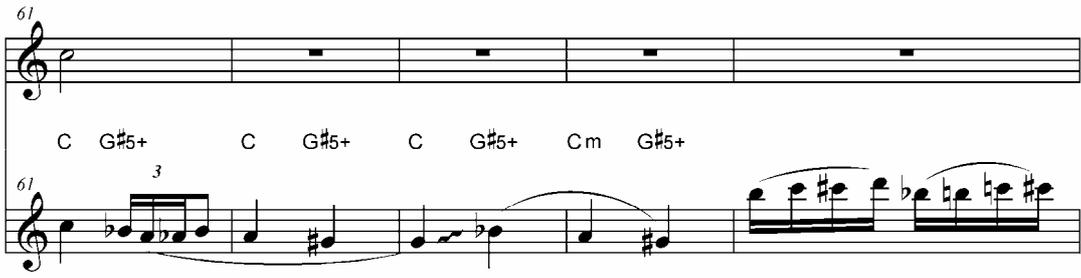
Dm7 G7/B G7 C Bm7(b5) E/G# Am B°

51

Am/C C7/E F6 A7/E Dm7 Fm6 C/E A# Dm7/A G7(b9)

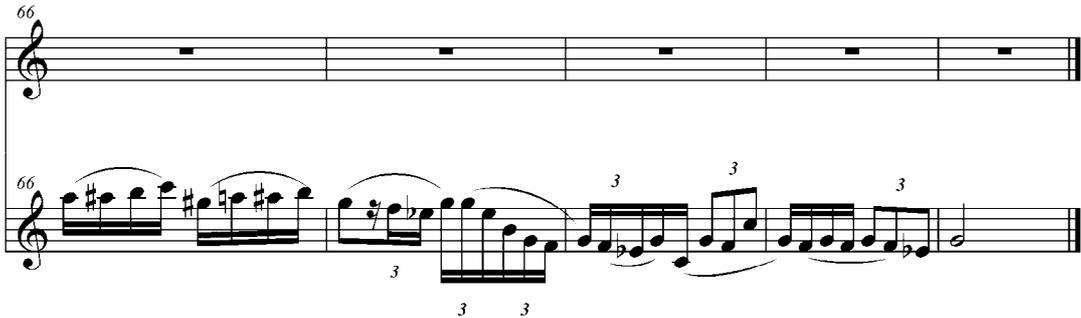
56

61



C G#5+ C G#5+ C G#5+ Cm G#5+

66



# Deixa o breque pra mim

Altamiro Carrilho

Transcrição e edição: Luciano Cândido

Partitura

Execução 1

Execução 2

F#m7(b5) F m6 E m7

5 E m7 E<sup>b</sup> Dm7 G7 C

9 G7 C C5+

Gliss.

Gliss.

13 C5+ Dm7 G Em Eb

Musical score for measures 13-16. The top staff shows a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The middle and bottom staves show a piano accompaniment with eighth-note chords. Chords are C5+, Dm7, G, Em, and Eb.

17 Dm7 G7 C B7 Em

Musical score for measures 17-20. The top staff shows a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The middle and bottom staves show a piano accompaniment with eighth-note chords. Chords are Dm7, G7, C, B7, and Em.

21 G D7 D7 G5+

Musical score for measures 21-24. The top staff shows a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The middle and bottom staves show a piano accompaniment with eighth-note chords. Chords are G, D7, D7, and G5+. The word *flutato* is written above the top staff in measure 22.

25

C C5+

29

C5+ D m7 G7 G m7

33

C7(9) F#m7(b5) F m6 E m7

37 Em7 Eb Dm7 G7 C

Musical notation for measures 37-40. The first staff shows a melodic line with notes G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The second and third staves show accompaniment with chords Eb, Dm7, G7, and C. The second and third staves include "Gliss." markings and a "tr" (trill) marking.

41 Am Eb D° Am

Musical notation for measures 41-44. The first staff shows a melodic line with notes G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The second and third staves show accompaniment with chords Am, Eb, D°, and Am. The second and third staves include a "tr" (trill) marking.

45 Am7 Eb D° Am

Musical notation for measures 45-48. The first staff shows a melodic line with notes G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The second and third staves show accompaniment with chords Am7, Eb, D°, and Am. The second and third staves include a "tr" (trill) marking.

49 Am7 Em7(b5) A7 Dm

Musical score for measures 49-52. The top staff shows a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle and bottom staves show a complex accompaniment with many beamed notes and slurs. Chords are indicated above the staff: Am7, Em7(b5), A7, and Dm.

53 Dm C7 B7 F7 E7

Musical score for measures 53-56. The top staff shows a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle and bottom staves show a complex accompaniment with many beamed notes and slurs. Chords are indicated above the staff: Dm, C7, B7, F7, and E7.

57 E<sup>b</sup> D<sup>o</sup> Am

Musical score for measures 57-60. The top staff shows a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle and bottom staves show a complex accompaniment with many beamed notes and slurs. Chords are indicated above the staff: E<sup>b</sup>, D<sup>o</sup>, and Am.

61 Am7 E<sup>b</sup> D<sup>o</sup> Am

61

61

61

65 A7 Dm E7 Am

65

65

65

69 Am7 E<sup>b</sup> Bm7(b5) E7 Am A<sup>b</sup>7

69

69

69

*Gliss*

73 G C C5+

Musical score for measures 73-76. The top staff shows a melody with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The middle and bottom staves show a piano accompaniment with chords G, C, and C5+.

77 C5+ Dm7 G Em Eb°

Musical score for measures 77-80. The top staff shows a melody with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The middle and bottom staves show a piano accompaniment with chords C5+, Dm7, G, Em, and Eb°.

81 Dm7 G7 C B7 Em

Musical score for measures 81-84. The top staff shows a melody with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The middle and bottom staves show a piano accompaniment with chords Dm7, G7, C, B7, and Em.

109 C7 C6 Dm7 G7 C

Musical score for measures 109-112. The top staff shows a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle and bottom staves show a complex rhythmic accompaniment with triplets and sixteenth-note patterns.

113 Gm7 C7(9) F7

Musical score for measures 113-116. The top staff features a melodic line with triplets and a glissando effect. The middle and bottom staves continue the rhythmic accompaniment with triplets.

117 F6 G7 G#7 G#7 G7

Musical score for measures 117-120. The top staff shows a melodic line with eighth notes and rests. The middle and bottom staves show a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

85 G D7 D7 G5+

Musical score for measures 85-88. The top staff shows a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The middle and bottom staves show a piano accompaniment with eighth-note chords and arpeggios. Chords are G, D7, D7, and G5+.

89 C C5+

Musical score for measures 89-92. The top staff shows a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The middle and bottom staves show a piano accompaniment with eighth-note chords and arpeggios. Chords are C and C5+.

93 C5+ Dm7 G7 Gm7

Musical score for measures 93-96. The top staff shows a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The middle and bottom staves show a piano accompaniment with eighth-note chords and arpeggios. Chords are C5+, Dm7, G7, and Gm7.

97 C7(9) F#m7(b5) Fm6 Em7

97

101 Em7 Eb Dm7 G7 C

101

Gliss.

fz

105 C Dm7 G7 C C6

105

121 Dm7 G7 C

125 Dm7 G7 C

129 Gm7 C7(9) F7

133

B<sup>b</sup>7(9) C A m D m7 G7 C G7

133

133

137

137

137

## Choro Didático nº1 Parte A

Altamiro Carrilho

Transcrição e edição: Luciano Cândido

C7 C/B $\flat$  F A $\flat$ dim Gm C7 F F/A A7/C $\sharp$  A7

Primeira vez

Segunda vez

Terceira vez

Quarta vez

Quinta vez

Detailed description: The image shows a musical score for a choro piece. It consists of five staves of music, each labeled 'Primeira vez' through 'Quinta vez'. The music is written in a 2/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat). The first staff includes a series of chords: C7, C/B-flat, F, A-flat-diminished, Gm, C7, F, F/A, A7/C-sharp, and A7. The notation includes eighth and sixteenth notes, often beamed together, with various articulations such as slurs, accents, and trills. The subsequent staves show variations of the first staff, with some changes in articulation and dynamics.

7 Dm Dm/C G7/B G7 C7(11) C7 C/B<sup>b</sup> F/AA<sup>b</sup>dim Gm C7

The image displays six staves of musical notation in G minor. The top staff includes a sequence of chords: Dm, Dm/C, G7/B, G7, C7(11), C7, C/B<sup>b</sup>, F/AA<sup>b</sup>dim, Gm, and C7. The notation is characterized by a complex melodic line with numerous slurs and ties, and a consistent harmonic accompaniment. The key signature is one flat (Bb).

F F7 B $\flat$  B $\flat$ m F Dm7 Gm C7 F

13 13 13 13 13 13

Coda

## Choro Didático nº1 Parte B

Altamiro Carrilho

Transcrição e edição: Luciano Cândido

F F A7 A7/G Dm/F Dm Cm/A D7 Gm6 Gm6/G<sup>b</sup>

Primeira vez

Segunda vez

Terceira vez

Quarta vez

Gm6/F Gm6/E Dm/FDm E7 E7/G# A7 A7/G A7 A7/G Dm/F Dm

6

6

6

6

6

Cm/A D7 Gm Gm6/G $\flat$  Gm6/F Gm6/E Dm6/FDm Gm6 A7 A7 Dm

12

12

12

12

12

# Choro Didático nº6 Parte A

Altamiro Carrilho

Transcrição e edição: Luciano Cândido

Partitura

C7 F C7 F

Primeira vez

Segunda vez

Terceira vez

E7 Am E7 Am C7

F C7 F7 B $\flat$  F D $\sharp$ dim

Musical score for measures 11-15. The score consists of four staves. The first staff is the treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notes are: M11: B2, D3, F3, G3; M12: A2, C3, E3, G3; M13: F3, A2, C3, E3; M14: D3, F3, A2, C3; M15: B2, D3, F3, G3. The second, third, and fourth staves are identical to the first staff. Measure numbers 11, 11, 11, and 11 are written at the beginning of each staff.

Gm C7 F

Musical score for measures 16-19. The score consists of four staves. The first staff is the treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notes are: M16: G3, B2, D3, F3; M17: A2, C3, E3, G3; M18: F3, A2, C3, E3; M19: D3, F3, A2, C3. The second, third, and fourth staves are identical to the first staff. Measure numbers 16, 16, 16, and 16 are written at the beginning of each staff. A trill ornament is present above the final note of measure 18 in the third staff.

## Choro Didático nº6 Parte B

Altamiro Carrilho

Transcrição e edição: Luciano Cândido

Partitura

Primeira vez

Segunda vez

G m A7

D m D m A7

Dm

The image shows three staves of musical notation, each containing a sequence of notes for a Dm chord exercise. The notes are arranged in a pattern that suggests a specific fingering or technique. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The notes are: D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, Bb6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, Bb7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, Bb8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, Bb9, C10, D10, E10, F10, G10, A10, Bb10, C11, D11, E11, F11, G11, A11, Bb11, C12, D12, E12, F12, G12, A12, Bb12, C13, D13, E13, F13, G13, A13, Bb13, C14, D14, E14, F14, G14, A14, Bb14, C15, D15, E15, F15, G15, A15, Bb15, C16, D16, E16, F16, G16, A16, Bb16, C17, D17, E17, F17, G17, A17, Bb17, C18, D18, E18, F18, G18, A18, Bb18, C19, D19, E19, F19, G19, A19, Bb19, C20, D20, E20, F20, G20, A20, Bb20, C21, D21, E21, F21, G21, A21, Bb21, C22, D22, E22, F22, G22, A22, Bb22, C23, D23, E23, F23, G23, A23, Bb23, C24, D24, E24, F24, G24, A24, Bb24, C25, D25, E25, F25, G25, A25, Bb25, C26, D26, E26, F26, G26, A26, Bb26, C27, D27, E27, F27, G27, A27, Bb27, C28, D28, E28, F28, G28, A28, Bb28, C29, D29, E29, F29, G29, A29, Bb29, C30, D30, E30, F30, G30, A30, Bb30, C31, D31, E31, F31, G31, A31, Bb31, C32, D32, E32, F32, G32, A32, Bb32, C33, D33, E33, F33, G33, A33, Bb33, C34, D34, E34, F34, G34, A34, Bb34, C35, D35, E35, F35, G35, A35, Bb35, C36, D36, E36, F36, G36, A36, Bb36, C37, D37, E37, F37, G37, A37, Bb37, C38, D38, E38, F38, G38, A38, Bb38, C39, D39, E39, F39, G39, A39, Bb39, C40, D40, E40, F40, G40, A40, Bb40, C41, D41, E41, F41, G41, A41, Bb41, C42, D42, E42, F42, G42, A42, Bb42, C43, D43, E43, F43, G43, A43, Bb43, C44, D44, E44, F44, G44, A44, Bb44, C45, D45, E45, F45, G45, A45, Bb45, C46, D46, E46, F46, G46, A46, Bb46, C47, D47, E47, F47, G47, A47, Bb47, C48, D48, E48, F48, G48, A48, Bb48, C49, D49, E49, F49, G49, A49, Bb49, C50, D50, E50, F50, G50, A50, Bb50, C51, D51, E51, F51, G51, A51, Bb51, C52, D52, E52, F52, G52, A52, Bb52, C53, D53, E53, F53, G53, A53, Bb53, C54, D54, E54, F54, G54, A54, Bb54, C55, D55, E55, F55, G55, A55, Bb55, C56, D56, E56, F56, G56, A56, Bb56, C57, D57, E57, F57, G57, A57, Bb57, C58, D58, E58, F58, G58, A58, Bb58, C59, D59, E59, F59, G59, A59, Bb59, C60, D60, E60, F60, G60, A60, Bb60, C61, D61, E61, F61, G61, A61, Bb61, C62, D62, E62, F62, G62, A62, Bb62, C63, D63, E63, F63, G63, A63, Bb63, C64, D64, E64, F64, G64, A64, Bb64, C65, D65, E65, F65, G65, A65, Bb65, C66, D66, E66, F66, G66, A66, Bb66, C67, D67, E67, F67, G67, A67, Bb67, C68, D68, E68, F68, G68, A68, Bb68, C69, D69, E69, F69, G69, A69, Bb69, C70, D70, E70, F70, G70, A70, Bb70, C71, D71, E71, F71, G71, A71, Bb71, C72, D72, E72, F72, G72, A72, Bb72, C73, D73, E73, F73, G73, A73, Bb73, C74, D74, E74, F74, G74, A74, Bb74, C75, D75, E75, F75, G75, A75, Bb75, C76, D76, E76, F76, G76, A76, Bb76, C77, D77, E77, F77, G77, A77, Bb77, C78, D78, E78, F78, G78, A78, Bb78, C79, D79, E79, F79, G79, A79, Bb79, C80, D80, E80, F80, G80, A80, Bb80, C81, D81, E81, F81, G81, A81, Bb81, C82, D82, E82, F82, G82, A82, Bb82, C83, D83, E83, F83, G83, A83, Bb83, C84, D84, E84, F84, G84, A84, Bb84, C85, D85, E85, F85, G85, A85, Bb85, C86, D86, E86, F86, G86, A86, Bb86, C87, D87, E87, F87, G87, A87, Bb87, C88, D88, E88, F88, G88, A88, Bb88, C89, D89, E89, F89, G89, A89, Bb89, C90, D90, E90, F90, G90, A90, Bb90, C91, D91, E91, F91, G91, A91, Bb91, C92, D92, E92, F92, G92, A92, Bb92, C93, D93, E93, F93, G93, A93, Bb93, C94, D94, E94, F94, G94, A94, Bb94, C95, D95, E95, F95, G95, A95, Bb95, C96, D96, E96, F96, G96, A96, Bb96, C97, D97, E97, F97, G97, A97, Bb97, C98, D98, E98, F98, G98, A98, Bb98, C99, D99, E99, F99, G99, A99, Bb99, C100, D100, E100, F100, G100, A100, Bb100, C101, D101, E101, F101, G101, A101, Bb101, C102, D102, E102, F102, G102, A102, Bb102, C103, D103, E103, F103, G103, A103, Bb103, C104, D104, E104, F104, G104, A104, Bb104, C105, D105, E105, F105, G105, A105, Bb105, C106, D106, E106, F106, G106, A106, Bb106, C107, D107, E107, F107, G107, A107, Bb107, C108, D108, E108, F108, G108, A108, Bb108, C109, D109, E109, F109, G109, A109, Bb109, C110, D110, E110, F110, G110, A110, Bb110, C111, D111, E111, F111, G111, A111, Bb111, C112, D112, E112, F112, G112, A112, Bb112, C113, D113, E113, F113, G113, A113, Bb113, C114, D114, E114, F114, G114, A114, Bb114, C115, D115, E115, F115, G115, A115, Bb115, C116, D116, E116, F116, G116, A116, Bb116, C117, D117, E117, F117, G117, A117, Bb117, C118, D118, E118, F118, G118, A118, Bb118, C119, D119, E119, F119, G119, A119, Bb119, C120, D120, E120, F120, G120, A120, Bb120, C121, D121, E121, F121, G121, A121, Bb121, C122, D122, E122, F122, G122, A122, Bb122, C123, D123, E123, F123, G123, A123, Bb123, C124, D124, E124, F124, G124, A124, Bb124, C125, D125, E125, F125, G125, A125, Bb125, C126, D126, E126, F126, G126, A126, Bb126, C127, D127, E127, F127, G127, A127, Bb127, C128, D128, E128, F128, G128, A128, Bb128, C129, D129, E129, F129, G129, A129, Bb129, C130, D130, E130, F130, G130, A130, Bb130, C131, D131, E131, F131, G131, A131, Bb131, C132, D132, E132, F132, G132, A132, Bb132, C133, D133, E133, F133, G133, A133, Bb133, C134, D134, E134, F134, G134, A134, Bb134, C135, D135, E135, F135, G135, A135, Bb135, C136, D136, E136, F136, G136, A136, Bb136, C137, D137, E137, F137, G137, A137, Bb137, C138, D138, E138, F138, G138, A138, Bb138, C139, D139, E139, F139, G139, A139, Bb139, C140, D140, E140, F140, G140, A140, Bb140, C141, D141, E141, F141, G141, A141, Bb141, C142, D142, E142, F142, G142, A142, Bb142, C143, D143, E143, F143, G143, A143, Bb143, C144, D144, E144, F144, G144, A144, Bb144, C145, D145, E145, F145, G145, A145, Bb145, C146, D146, E146, F146, G146, A146, Bb146, C147, D147, E147, F147, G147, A147, Bb147, C148, D148, E148, F148, G148, A148, Bb148, C149, D149, E149, F149, G149, A149, Bb149, C150, D150, E150, F150, G150, A150, Bb150, C151, D151, E151, F151, G151, A151, Bb151, C152, D152, E152, F152, G152, A152, Bb152, C153, D153, E153, F153, G153, A153, Bb153, C154, D154, E154, F154, G154, A154, Bb154, C155, D155, E155, F155, G155, A155, Bb155, C156, D156, E156, F156, G156, A156, Bb156, C157, D157, E157, F157, G157, A157, Bb157, C158, D158, E158, F158, G158, A158, Bb158, C159, D159, E159, F159, G159, A159, Bb159, C160, D160, E160, F160, G160, A160, Bb160, C161, D161, E161, F161, G161, A161, Bb161, C162, D162, E162, F162, G162, A162, Bb162, C163, D163, E163, F163, G163, A163, Bb163, C164, D164, E164, F164, G164, A164, Bb164, C165, D165, E165, F165, G165, A165, Bb165, C166, D166, E166, F166, G166, A166, Bb166, C167, D167, E167, F167, G167, A167, Bb167, C168, D168, E168, F168, G168, A168, Bb168, C169, D169, E169, F169, G169, A169, Bb169, C170, D170, E170, F170, G170, A170, Bb170, C171, D171, E171, F171, G171, A171, Bb171, C172, D172, E172, F172, G172, A172, Bb172, C173, D173, E173, F173, G173, A173, Bb173, C174, D174, E174, F174, G174, A174, Bb174, C175, D175, E175, F175, G175, A175, Bb175, C176, D176, E176, F176, G176, A176, Bb176, C177, D177, E177, F177, G177, A177, Bb177, C178, D178, E178, F178, G178, A178, Bb178, C179, D179, E179, F179, G179, A179, Bb179, C180, D180, E180, F180, G180, A180, Bb180, C181, D181, E181, F181, G181, A181, Bb181, C182, D182, E182, F182, G182, A182, Bb182, C183, D183, E183, F183, G183, A183, Bb183, C184, D184, E184, F184, G184, A184, Bb184, C185, D185, E185, F185, G185, A185, Bb185, C186, D186, E186, F186, G186, A186, Bb186, C187, D187, E187, F187, G187, A187, Bb187, C188, D188, E188, F188, G188, A188, Bb188, C189, D189, E189, F189, G189, A189, Bb189, C190, D190, E190, F190, G190, A190, Bb190, C191, D191, E191, F191, G191, A191, Bb191, C192, D192, E192, F192, G192, A192, Bb192, C193, D193, E193, F193, G193, A193, Bb193, C194, D194, E194, F194, G194, A194, Bb194, C195, D195, E195, F195, G195, A195, Bb195, C196, D196, E196, F196, G196, A196, Bb196, C197, D197, E197, F197, G197, A197, Bb197, C198, D198, E198, F198, G198, A198, Bb198, C199, D199, E199, F199, G199, A199, Bb199, C200, D200, E200, F200, G200, A200, Bb200, C201, D201, E201, F201, G201, A201, Bb201, C202, D202, E202, F202, G202, A202, Bb202, C203, D203, E203, F203, G203, A203, Bb203, C204, D204, E204, F204, G204, A204, Bb204, C205, D205, E205, F205, G205, A205, Bb205, C206, D206, E206, F206, G206, A206, Bb206, C207, D207, E207, F207, G207, A207, Bb207, C208, D208, E208, F208, G208, A208, Bb208, C209, D209, E209, F209, G209, A209, Bb209, C210, D210, E210, F210, G210, A210, Bb210, C211, D211, E211, F211, G211, A211, Bb211, C212, D212, E212, F212, G212, A212, Bb212, C213, D213, E213, F213, G213, A213, Bb213, C214, D214, E214, F214, G214, A214, Bb214, C215, D215, E215, F215, G215, A215, Bb215, C216, D216, E216, F216, G216, A216, Bb216, C217, D217, E217, F217, G217, A217, Bb217, C218, D218, E218, F218, G218, A218, Bb218, C219, D219, E219, F219, G219, A219, Bb219, C220, D220, E220, F220, G220, A220, Bb220, C221, D221, E221, F221, G221, A221, Bb221, C222, D222, E222, F222, G222, A222, Bb222, C223, D223, E223, F223, G223, A223, Bb223, C224, D224, E224, F224, G224, A224, Bb224, C225, D225, E225, F225, G225, A225, Bb225, C226, D226, E226, F226, G226, A226, Bb226, C227, D227, E227, F227, G227, A227, Bb227, C228, D228, E228, F228, G228, A228, Bb228, C229, D229, E229, F229, G229, A229, Bb229, C230, D230, E230, F230, G230, A230, Bb230, C231, D231, E231, F231, G231, A231, Bb231, C232, D232, E232, F232, G232, A232, Bb232, C233, D233, E233, F233, G233, A233, Bb233, C234, D234, E234, F234, G234, A234, Bb234, C235, D235, E235, F235, G235, A235, Bb235, C236, D236, E236, F236, G236, A236, Bb236, C237, D237, E237, F237, G237, A237, Bb237, C238, D238, E238, F238, G238, A238, Bb238, C239, D239, E239, F239, G239, A239, Bb239, C240, D240, E240, F240, G240, A240, Bb240, C241, D241, E241, F241, G241, A241, Bb241, C242, D242, E242, F242, G242, A242, Bb242, C243, D243, E243, F243, G243, A243, Bb243, C244, D244, E244, F244, G244, A244, Bb244, C245, D245, E245, F245, G245, A245, Bb245, C246, D246, E246, F246, G246, A246, Bb246, C247, D247, E247, F247, G247, A247, Bb247, C248, D248, E248, F248, G248, A248, Bb248, C249, D249, E249, F249, G249, A249, Bb249, C250, D250, E250, F250, G250, A250, Bb250, C251, D251, E251, F251, G251, A251, Bb251, C252, D252, E252, F252, G252, A252, Bb252, C253, D253, E253, F253, G253, A253, Bb253, C254, D254, E254, F254, G254, A254, Bb254, C255, D255, E255, F255, G255, A255, Bb255, C256, D256, E256, F256, G256, A256, Bb256, C257, D257, E257, F257, G257, A257, Bb257, C258, D258, E258, F258, G258, A258, Bb258, C259, D259, E259, F259, G259, A259, Bb259, C260, D260, E260, F260, G260, A260, Bb260, C261, D261, E261, F261, G261, A261, Bb261, C262, D262, E262, F262, G262, A262, Bb262, C263, D263, E263, F263, G263, A263, Bb263, C264, D264, E264, F264, G264, A264, Bb264, C265, D265, E265, F265, G265, A265, Bb265, C266, D266, E266, F266, G266, A266, Bb266, C267, D267, E267, F267, G267, A267, Bb267, C268, D268, E268, F268, G268, A268, Bb268, C269, D269, E269, F269, G269, A269, Bb269, C270, D270, E270, F270, G270, A270, Bb270, C271, D271, E271, F271, G271, A271, Bb271, C272, D272, E272, F272, G272, A272, Bb272, C273, D273, E273, F273, G273, A273, Bb273, C274, D274, E274, F274, G274, A274, Bb274, C275, D275, E275, F275, G275, A275, Bb275, C276, D276, E276, F276, G276, A276, Bb276, C277, D277, E277, F277, G277, A277, Bb277, C278, D278, E278, F278, G278, A278, Bb278, C279, D279, E279, F279, G279, A279, Bb279, C280, D280, E280, F280, G280, A280, Bb280, C281, D281, E281, F281, G281, A281, Bb281, C282, D282, E282, F282, G282, A282, Bb282, C283, D283, E283, F283, G283, A283, Bb283, C284, D284, E284, F284, G284, A284, Bb284, C285, D285, E285, F285, G285, A285, Bb285, C286, D286, E286, F286, G286, A286, Bb286, C287, D287, E287, F287, G287, A287, Bb287, C288, D288, E288, F288, G288, A288, Bb288, C289, D289, E289, F289, G289, A289, Bb289, C290, D290, E290, F290, G290, A290, Bb290, C291, D291, E291, F291, G291, A291, Bb291, C292, D292, E292, F292, G292, A292, Bb292, C293, D293, E293, F293, G293, A293, Bb293, C294, D294, E294, F294, G294, A294, Bb294, C295, D295, E295, F295, G295, A295, Bb295, C296, D296, E296, F296, G296, A296, Bb296, C297, D297, E297, F297, G297, A297, Bb297, C298, D298, E298, F298, G298, A298, Bb298, C299, D299, E299, F299, G299, A299, Bb299, C300, D300, E300, F300, G300, A300, Bb300, C301, D301, E301, F301, G301, A301, Bb301, C302, D302, E302, F302, G302, A302, Bb302, C303, D303, E303, F303, G303, A303, Bb303, C304, D304, E304, F304, G304, A304, Bb304, C305, D305, E305, F305, G305, A305, Bb305, C306, D306, E306, F306, G306, A306, Bb306, C307, D307, E307, F307, G307, A307, Bb307, C308, D308, E308, F308, G308, A308, Bb308, C309, D309, E309, F309, G309, A309, Bb309, C310, D310, E310, F310, G310, A310, Bb310, C311, D311, E311, F311, G311, A311, Bb311, C312, D312, E312, F312, G312, A312, Bb312, C313, D313, E313, F313, G313, A313, Bb313, C314, D314, E314, F314, G314, A314, Bb314, C315, D315, E315, F315, G315, A315, Bb315, C316, D316, E316, F316, G316, A316, Bb316, C317, D317, E317, F317, G317, A317, Bb317, C318, D318, E318, F318, G318, A318, Bb318, C319, D319, E319, F319, G319, A319, Bb319, C320, D320, E320, F320, G320, A320, Bb320, C321, D321, E321, F321, G321, A321, Bb321, C322, D322, E322, F322, G322, A322, Bb322, C323, D323, E323, F323, G323, A323, Bb323, C324, D324, E324, F324, G324, A324, Bb324, C325, D325, E325, F325, G325, A325, Bb325, C326, D326, E326, F326, G326, A326, Bb326, C327, D327, E327, F327, G327, A327, Bb327, C328, D328, E328, F328, G328, A328, Bb328, C329, D329, E329, F329, G329, A329, Bb329, C330, D330, E330, F330, G330, A330, Bb330, C331, D331, E331, F331, G331, A331, Bb331, C332, D332, E332, F332, G332, A332, Bb332, C333, D333, E333, F333, G333, A333, Bb333, C334, D334, E334, F334, G334, A334, Bb334, C335, D335, E335, F335, G335, A335, Bb335, C336, D336, E336, F336, G336, A336, Bb336, C337, D337, E337, F337, G337, A337, Bb337, C338, D338, E338, F338, G338, A338, Bb338, C339, D339, E339, F339, G339, A339, Bb339, C340, D340, E340, F340, G340, A340, Bb340, C341, D341, E341, F341, G341, A341, Bb341, C342, D342, E342, F342, G342, A342, Bb342, C343, D343, E343, F343, G343, A343, Bb343, C344, D344, E344, F344, G344, A344, Bb344, C345, D345, E345, F345, G345, A345, Bb345, C346, D346, E346, F346, G346, A346, Bb346, C347, D347, E347, F347, G347, A347, Bb347, C348, D348, E348, F348, G348, A348, Bb348, C349, D349, E349, F349, G349, A349, Bb349, C350, D350, E350, F350, G350, A350, Bb350, C351, D351, E351, F351, G351, A351, Bb351, C352, D352, E352, F352, G352, A352, Bb352, C353, D353, E353, F353, G353, A353, Bb353, C354, D354, E354, F354, G354, A354, Bb354, C355, D355, E355, F355, G355, A355, Bb355, C356, D356, E356, F356, G356, A356, Bb356, C357, D357, E357, F357, G357, A357, Bb357, C358, D358, E358, F358, G358, A358, Bb358, C359, D359, E359, F359, G359, A359, Bb359, C360, D360, E360, F360, G360, A360, Bb360, C361, D361, E361, F361, G361, A361, Bb361, C362, D362, E362, F362, G362, A36

## Choro Didático nº12 Parte A

Altamiro Carrilho

Transcrição e edição: Luciano Cândido

Partitura

Primeira vez

Segunda vez

Terceira

G m E dim D7 G m C m6 D7

G m E dim D7 G m D m A7

This musical score is for a piano and guitar arrangement. It consists of two systems of three staves each. The first system covers measures 9 through 12, and the second system covers measures 13 through 16. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The piano part is written in the treble clef, and the guitar part is written in the bass clef. The score features a complex harmonic structure with frequent chord changes and intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. The guitar part often uses a 'chordal' style, with many notes beamed together. The piano part has a more melodic and rhythmic focus, with frequent rests and dynamic markings.

**System 1 (Measures 9-12):**

- Measure 9: Cm6, Gm
- Measure 10: Edim, D7
- Measure 11: Gm
- Measure 12: Cm6, D7

**System 2 (Measures 13-16):**

- Measure 13: Gm, G7
- Measure 14: Cm, F7
- Measure 15: Bb, Gm
- Measure 16: Ab, D7

## Choro Didático nº12 Parte B

Altamiro Carrilho

Transcrição e edição: Luciano Cândido

Em G D7 G B7

Partitura

Primira vez

Segunda vez *frulato*.....

Em B7 Em *tr*

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It is divided into three systems. The first system contains three staves: the top staff is the 'Partitura' (melody), the middle staff is the 'Primira vez' (first time), and the bottom staff is the 'Segunda vez' (second time) with a 'frulato' (trill) instruction. Above the first system, chords are indicated: Em, G, D7, G, and B7. The second system consists of three staves, each beginning with a '4' to indicate a four-measure phrase. The third system also consists of three staves, each beginning with a '4'. Above the second system, chords are indicated: Em, B7, and Em with a trill symbol (*tr*).

9

G D7 G B7 Em B7

*frulato*.....

13

Em C C#dim G Am D7 G

ANEXO 5

Fotografia



Luciano Cândido e Altamiro Carrilho  
Rio de Janeiro, 2005.

## ANEXO 6

### Relação das Músicas do CD

## CD ANEXO

**Faixa 1** - Odeon 1 (Ernesto Nazareth): CD *Altamiro Carrilho (Coletânea Gold)*, produzido em 1992.

**Faixa 2** - Odeon 2 (Ernesto Nazareth): *Apresentação ao vivo no teatro IRDEB*, 05 de março, 2003. Salvador, Bahia.

**Faixa 3** – Doce de Côco 1 (Jacob do Bandolim) – CD *Altamiro Carrilho (Coletânea)* – Addar – 1992

**Faixa 4** – Doce de Côco 2 (Jacob do Bandolim) - CD *a Flauta de Prata e o Bandolim de Ouro* –Columbia, 1977.

**Faixa 5** – Carinhoso (Pixinguinha) - CD *Altamiro Carrilho (Coletânea)* – Addar - 1992

**Faixa 6** – Deixe o breque pra mim 1 (Altamiro Carrilho) – *Apresentação no Rio de Janeiro teatro da rádio MEC*, 29 de dezembro, 2004. Programa de homenagem prestada pela rádio MEC aos oitenta anos de Altamiro Carrilho.

**Faixa 7** - Deixe o breque pra mim 2 (Altamiro Carrilho) - *Apresentação ao vivo no teatro IRDEB*, 05 de março, 2003. Salvador, Bahia.

**Faixa 8** – Chorinho didático 1 (Altamiro Carrilho) – CD *Chorinhos Didáticos para flauta* – Movie Play, 1993.

**Faixa 9** – Chorinho didático 6 (Altamiro Carrilho) - CD *Chorinhos Didáticos para flauta* – Movie Play, 1993.

**Faixa 10** – Chorinho didático 12 (Altamiro Carrilho) - CD *Chorinhos Didáticos para flauta* – Movie Play, 1993.

**Faixa 11** – Exemplo da sonoridade de Benedito Lacerda em *Vou Vivendo* (Pixinguinha) – LCA Victor –1966.

**Faixa 12** – Exemplo da sonoridade de Patápio Silva em *Margarida Mazurca* – Odeon – 1904.

**Faixa 13** – Exemplo de trêmulos executados por Carrilho em trecho de *Asa Branca* – 05 de março, 2003. Salvador, Bahia.

ANEXO 7

CD

