

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

Tales Pimentel Portugal

**“CLÁSSICOS EM CHORO”: QUAL OS SEUS SIGNIFICADOS PARA OS
FLAUTISTAS DE BRASÍLIA?**

Brasília

2022

TALES PIMENTEL PORTUGAL

“Clássicos em Choro”: Qual os seus significados para os flautistas de Brasília?

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Música em Contexto do Departamento de Música, Instituto de Artes da Universidade de Brasília para obtenção do grau de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: A – Processos e produtos na criação e interpretação musical

Orientador: Ricardo Dourado Freire

BRASÍLIA

2022

AGRADECIMENTOS

À minha família, em especial à minha mãe que me apoiou durante todo o processo, ao meu pai que me ajudou na revisão da dissertação e à minha irmã que leu partes do trabalho.

Ao meu orientador, Dr. Ricardo Dourado Freire, que me guiou na construção dessa dissertação.

À banca examinadora, Dr. Sérgio Barrenechea e Dr. Paulo Marins

Aos meus professores dos PPG-MUS da UnB, em especial a Paulo Marins, Flávio Pereira, Antenor Ferreira e Delmary Abreu por me inspirarem para concluir a dissertação.

Aos meus amigos do choro, Geraldo Luna, Amanda Guimar, Lu Dusi, Lucas Miranda, Lucas Barbosa e Alexandre Osmala por incentivarem a minha trajetória.

Aos meus mestres de música, Clarissa Barros, Ariadne Paixão, Toninho Alves, Beth Ernest Dias, Welder Rodrigues, Beatriz Magalhães-Castro e Serginho Moraes.

E a todos que, de alguma forma, me ajudaram nessa empreitada, muito obrigado.

RESUMO

O presente trabalho discute os elementos que Altamiro Carrilho utiliza no *Long Play* “Clássicos em Choro” que caracterizam a abordagem de um repertório clássico como uma performance de acordo com princípios interpretativos do Choro. Para tal, serão identificados os elementos utilizados no disco que caracterizam o Choro, observar o entendimento do disco por profissionais da flauta de Brasília, apreender a influência do disco para a performance da flauta e construir um entendimento sobre a discussão na performance da música erudita e popular.

Palavras Chave: Choro, Altamiro Carrilho, flauta, clássico e popular

ABSTRACT

The present work discusses the elements that Altamiro Carrilho uses in the Long Play "Clássicos em Choro" that characterize the approach of a classical repertoire as a performance according to choro's interpretative principles. For this, the elements used in the disc that characterize Choro will be identified, the understanding of the album by professionals of the Flute in Brasília will be observed, the influence of the disc for the performance of the flute will be apprehended and an understanding about the discussion in the performance of classical and popular music will be constructed.

Key words: Choro, Altamiro Carrilho, flute, classical and popular

Sumário

INTRODUÇÃO	4
QUESTÃO DE PESQUISA	4
OBJETIVO PRINCIPAL	4
JUSTIFICATIVA	5
MEMORIAL	6
METODOLOGIA	8
REVISÃO DE LITERATURA	16
CAPÍTULO I - ANÁLISE DAS PERFORMANCES	21
OBSERVAÇÕES ACERCA DA MÚSICA “PARA ELISA”	22
OBSERVAÇÕES ACERCA DA PARTITURA	29
PARTITA	31
ARIOSO	36
CAPÍTULO II - ENTREVISTAS	43
CONHECER O DISCO	44
FAIXA QUE VEM À CABEÇA	46
CONVÍVIO COM ALTAMIRO	49
PERCEPÇÕES GERAIS	52
CONTRIBUIÇÃO DO DISCO	55
MÚSICAS E EVENTOS QUE TINHAM INTENÇÃO DE TRAZER O POPULAR E O ERUDITO	56
CONCLUSÕES	64
CONCLUSÃO	69
REFERÊNCIAS	77
APÊNDICE 1 - “POR ELISE”	79
APÊNDICE 2 - ALLEMANDE	89
APÊNDICE 3 - ARIOSO	100
APÊNDICE 4 - ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA	110
ANEXO - PARTITURA “PARA ELISA”	111

INTRODUÇÃO

Essa pesquisa tem como intenção o estudo do *Long Play* (LP) intitulado “Clássicos em Choro” do flautista Altamiro Carrilho em 1979 que arranhou algumas músicas do repertório erudito no estilo do choro. No corpo do disco encontramos Arioso (Cantata nº 156 de J. S. Bach), Valsa nº 7 (F. Chopin), La Leyenda del Beso (R. Soutullo / J. Vert), Melodia em F (Anton Rubinstein), Para Elisa (L. Van Beethoven), Minueto em G (L. Van Beethoven), Partita (da Suíte em A menor para Flauta Solo de J. S. Bach), Sinfonia nº 5 (tema da apresentação de L. Van Beethoven), Dança das Horas (da ópera Gioconda de Ponchielli), Minueto em A (Boccherini), Juno (Barcarola op. 37 nº 6 de P. Tchaikovsky) e Canção da Primavera (op. 62 nº 6 de F. Mendelssohn). Essa realização demonstra em vários aspectos, improviso do solista, instrumentação utilizada para a execução das músicas, forma de tocar do acompanhamento, alteração de métrica, entre outros que determinam o estilo do choro por meio do pensamento de Carrilho. Sendo assim, o estudo desse material promove um entendimento de uma forma de como se utilizar do estilo do choro para manipular em especial a música do repertório clássico apresentado acima.

Questão de pesquisa

Quais os elementos Altamiro Carrilho utiliza, do LP “Clássico em Choro”, que caracterizam a abordagem de um repertório clássico como uma performance de acordo com princípios interpretativos do Choro.

Objetivo principal

A presente dissertação tem como objetivo pesquisar a utilização do estilo do choro de Altamiro Carrilho no disco “Clássicos em Choro” para contribuir com a discussão da performance que caracteriza o Choro.

Identificar quais elementos de performance caracterizam o estilo interpretativo do Choro na performance da flauta.

Observar o entendimento e impacto do disco na formação de flautistas profissionais de Brasília.

Observar a influência do disco para a performance da flauta e como está a discussão entre performance erudita e popular.

Justificativa

Altamiro Carrilho foi um flautista com uma carreira de mais de sessenta anos com uma produção fonográfica de mais de cem gravações em discos. Esses fatos por si já são impressionantes em uma carreira de um intérprete e assim digno de estudo. Com isso, um dos elementos que pode ser estudado por meio da escuta da produção desse artista do choro é como ele realizava a sua execução musical e o que a tornava especial.

Utilizando o disco “Clássicos em Choro” como um exemplo de sua produção, um entendimento a respeito de sua interpretação pode ser obtido por se tratar de um LP que insere o estilo do choro de Altamiro em músicas de outro contexto, no caso, clássicas. Essa estilização se destaca em diversos elementos sendo um deles é a inserção de elementos de ornamentação na melodia pelo flautista que é um ponto decisivo para a discussão deste trabalho. Ademais, outros pontos serão levados como a instrumentação utilizada, métrica, linha do baixo, entre outros. Sendo assim, esse disco fornece uma base para a análise do estilo do choro de Altamiro.

Para complementar a análise do conteúdo do disco serão utilizadas entrevistas realizadas com flautistas profissionais de Brasília que estavam vivos e com idade para ter alguma memória do lançamento do disco ou que tiveram alguma convivência com o Altamiro. O conhecimento deles apresenta experiências contextualizações do significado do disco para eles realizando uma reflexão sobre o disco e como tem se desenvolvido a relação entre o erudito e o popular. Por assim ser, os comentários dos entrevistados se tornam essenciais para um entendimento mais abrangente da produção de Altamiro em si e para a atualidade na perspectiva dos profissionais da flauta de Brasília.

Nesse entendimento, a adição de mais material de estudo sobre a produção de Altamiro Carrilho, flautista de altíssima relevância para o choro, se apresenta imprescindível ainda mais quando se trata de um estudo da aplicação do estilo do choro por meio do improviso. A análise desse LP em específico apresenta oportunidades de comparação entre o original e os arranjos que permitem uma visão de o que realmente caracteriza o choro no pensamento de Carrilho e em especial por meio do seu improviso. Ainda assim, as entrevistas indicam as perspectivas de diversas referências de profissionais da flauta sobre o que esse disco representa para eles e como o discurso da mistura entre o erudito e o popular está na atualidade. Sendo assim, a realização desse trabalho não ocorreria sem esse conteúdo.

Memorial

O choro tem sido um gênero musical recorrente na minha vida. Durante a minha formação na Escola de Música de Brasília (CEP/EMB) até os dias atuais o choro tem se mostrado muito importante para a formação do flautista. Em especial Altamiro Carrilho deve ser destacado pela referência que ele traz para os flautistas em seu estilo de tocar e ainda pelo seu valioso material didático. Um desses métodos de choro, “Chorinhos Didáticos”, foi a primeira referência em partitura que tive de choro e também o material que me iniciou no estudo desse gênero musical.

Antes do contato com as partituras do Chorinho Didático de Carrilho, o meu primeiro contato com o gênero foi na quarta série com dois CDs comprados pelo meu pai, “Chorando Baixinho” da Kuarup Discos e o CD do Altamiro Carrilho dois em um “Rio Antigo” e “Choros Imortais”, o segundo foi comprado para mim. Esses me deixaram impressionado a ponto de decidir que eu faria o trabalho da matéria de música da escola de ensino fundamental 1 sobre o choro. Depois de pesquisar a respeito fiz o cartaz e levei para a apresentação na escola. Quando cheguei na escola para apresentar o que tinha pesquisado vi que os outros alunos tinham feito trabalhos a respeito de outro tipo de música e percebi que todos eram do mesmo gênero musical. Um dos meus colegas chegou a falar para mim que eles tinham estudado choro no ano anterior. Com isso, eu me senti deslocado e atrasado em

relação aos meus colegas pensando até que o choro era música de crianças mais novas e, com isso, perdi o interesse pelo o gênero.

Anos depois, quando já estava na CEP/EMB há algum tempo, tive o meu reencontro como o choro por meio dos Chorinhos Didáticos do Carrilho. Percebi a complexidade da música nas suas síncopes, velocidade e tessitura que a música demandava. Nesse momento reapareceu o meu interesse pelo gênero e me dediquei ao estudo para tocar o que estava escrito na partitura de modo fiel. Ainda naquela época eu não tinha o entendimento de que o choro não é tocado com tanta lealdade à partitura, então segui os meus aprendizados da música erudita. Porém, eu ainda não estava pronto para parar de tocar a música histórica europeia. Portanto, resolvi continuar na linha do erudito e ainda encontrando oportunidades para tocar um chorinho vez ou outra.

Somente depois de terminar a graduação em Música Licenciatura que me engajei no estudo do choro de modo formal. Entrei na Escola de Choro Raphael Rabello no ano de 2018 na turma do professor Sergio Morais, mais conhecido como Serginho. Nas aulas, o professor sempre dava como exemplo as interpretações de Altamiro Carrilho, indicando os improvisos e variações que o intérprete fazia. Serginho é um admirador de Carrilho, isso se mostra no fato de ele usar a flauta do intérprete nas aulas e a citação recorrente do artista. Em vista disso, a presença do artista se fortaleceu na minha formação como músico.

Em verdade, o Altamiro Carrilho vem me acompanhando desde antes do início da minha formação como flautista e acredito que tenha ocorrido algo semelhante com outros colegas meus. As suas gravações inspiradoras e a sua obra didática participaram da formação de muitos e entendo que é de fundamental importância o aprofundamento do conhecimento interpretativo de modo acadêmico. Espantei-me quando vi que existiam só duas dissertações de mestrado a respeito da interpretação de Altamiro Carrilho, mesmo oferecendo um campo rico de investigação para a academia.

Sendo assim, este trabalho representa uma forma de fortalecer a presença desse exímio flautista no ambiente acadêmico e, por consequência, do choro

também. Além disso, também operará certa função terapêutica sobre o deslocamento que senti com minha primeira experiência com o choro na instituição escolar.

Metodologia

A metodologia a ser exposta a seguir foi escolhida por representar caminhos viáveis para a realização dessa pesquisa. O método se concentrará em atividades de pesquisa bibliográfica, pesquisa documental e utilização de entrevista semi-estruturada, a fim de proporcionar maior familiaridade com o tema e evidenciar as relações musicais do contexto da gravação do disco de Altamiro Carrilho “Clássicos em Choro”. O levantamento bibliográfico servirá de referência para sustentar e cruzar ideias já publicadas com os dados coletados, amparando a pesquisa dentro do ambiente acadêmico. A referência documental servirá para coleta de dados por meio da audição das músicas, acompanhado de partitura, de um dos discos do Altamiro Carrilho gravado durante a sua carreira. As entrevistas têm o objetivo de auxiliar no entendimento do efeito que essa obra teve nos flautistas profissionais selecionados e como eles interpretam essa produção nos dias atuais. O objetivo é obter uma compreensão da utilização de elementos musicais para a caracterização da música como de Carrilho no choro e em seguida analisar os dados por meio do material acadêmico disponível a respeito do choro e relacionar esse material com a compreensão dos entrevistados para obter uma visão de como esse material é percebido na atualidade. Além disso, por realizar análise sobre um determinado evento, esta pesquisa tem como caráter básico ser descritiva e qualitativa somado aos procedimentos indicados acima.

Serão utilizadas como ferramentas para a realização dessa pesquisa a transcrição de áudios e a análise dessas transcrições. Angeleas (2019) esclarece a diferença da análise musical para a música popular. Em sua dissertação, ele afirma que “não é possível engessar um estudo de aspectos improvisativos da música popular em uma análise formal” (ANELEAS, p.33, 2019). Nesse aspecto, o autor indica a necessidade de, em uma análise de música popular, se ater a outros

elementos além dos encontrados em partitura para se ter uma compreensão mais completa.

Em verdade, a prática do choro tem como práxis a escuta dos mais antigos para a geração da nova interpretação. Nesse sentido, Pessoa (2012) indica a importância da preservação de documentos de áudio. Ele expressa a crucialidade desses documentos como meios de se ter contato e até meios de reproduzir a forma como o estilo dessas músicas de modo histórico (PESSOA, p.28, 2012). Isso se torna uma guia para pesquisa do estilo do intérprete e do gênero musical. Esta ideia reforça o caráter da tradição oral do choro ainda presente nos dias de hoje no chorinho e a relevância de utilizar a gravação como meio de análise se a intenção é entender a performance.

A partitura será utilizada somente como meio de análise para esse trabalho, apesar de não representar a totalidade de uma performance no choro. De fato, Angeleas (2019) indica a adversidade da partitura como a falha na indicação de timbre, andamento, dinâmica, articulação e ornamentação, ainda que ela auxilie no entendimento da altura, duração e instrumentação (ANGELEAS, p.37, 2019). Isso indica que a partitura é ótima para documentar alguns dos aspectos estruturais da música, porém outros aspectos importantes ficam à escolha do intérprete. A partir da decisão do indivíduo de como tocar elementos não representados é que a música vai soar com caráter de choro ou não. A crítica de Angeleas é da maior relevância na justificativa da utilização do áudio na pesquisa da performance, em especial a do choro.

Como elemento comparativo, também será utilizada a transcrição da melodia e harmonia da “Para Elisa” feita pela editora *Intersong*, apresentada e distribuída pela *Bruno Quaino Material Musical*. Essa comparação possibilita comentários a respeito de o que é necessário em uma transcrição de uma música para partitura de choro. Ao comentar as divergências encontradas será viável obter entendimentos tanto de forma quanto da melodia. Por assim ser, agregar outras transcrições enriquecem a discussão do material e oferecem perspectivas diferentes.

Portanto, a metodologia desta pesquisa terá como base além da transcrição das interpretações de Altamiro Carrilho, como melodia, improviso, linhas de baixo e convenções, a análise das gravações, realizando, assim, uma combinação das informações extraídas das partituras com as características musicais e pessoais do intérprete por meio de informações extraídas de entrevistas de flautistas profissionais brasileiros que estavam em idade de apreciar o disco “Clássicos em Choro” no seu lançamento e/ou tiveram alguma vivência próxima de Carrilho e uma entrevista do próprio Altamiro a respeito do LP. Com isso, será possível agregar mais informações à escuta das peças com a leitura desse material.

O segundo aspecto estudado foi a repercussão entre os flautistas de Brasília e a importância da performance nesse LP de Altamiro Carrilho na formação musical dos flautistas. Para tal foi utilizado o formato da entrevista semi-estruturada. Segundo Gaskell (2002) “O objetivo [da entrevista] é uma compreensão detalhada das crenças, atitudes, valores e motivações, em relação aos comportamentos das pessoas em contextos sociais específicos” (GASKELL apud. FERIGATO & FREIRE, 2015, p. 65). Para esse trabalho os valores dos entrevistados sobre o disco serão apreendidos para a construção de um entendimento mais atual a respeito do efeito do LP. Nesse sentido, o discurso fornecido nas entrevistas sobre o produto de Altamiro representa os valores obtidos pelos comunicantes durante a sua trajetória profissional e pessoal.

A entrevista semi-estruturada foi escolhida por fornecer perguntas orientadoras para as entrevistas, porém permitir liberdade para os entrevistados comentarem o que pensam ser mais interessante. Essa metodologia foi utilizada com intenção semelhante nas pesquisas de Ferigato (2015), Alves (2019) e Gregorim (2022). Nessa tese e dissertações a entrevista semi-estruturada serviu para delinear os aspectos que os pesquisadores estavam interessados porém permitiam aos entrevistados liberdade para discursarem sobre aquilo que era mais pertinente para eles no contexto da pesquisa. Sendo assim, há a possibilidade de enriquecimento do material por meio das perspectivas dos comunicantes.

Contudo, a seleção dos entrevistados se mostra um aspecto importante. Dentre os sete entrevistados, todos são flautistas que atuam ou já atuaram como

professores, membros de orquestra, chorões, membros de grupos de câmara, entre outras áreas, com o mais novo deles trabalhando na área por mais de 20 anos. Foram preferidos profissionais que estavam em idade para lembrar o lançamento do disco, porém um deles não atende esse requisito e foi selecionado por ter uma proximidade maior com Altamiro Carrilho. Essas características determinam a relevância desses entrevistados como pessoas que tiveram uma interação intensa no meio musical e especificamente com a flauta. Sendo assim, foi possível apreender o que esse disco significou para esses sete flautistas profissionais.

Com os entrevistados selecionados foi possível aplicar o seguinte questionário:

1. Você conhecia o disco “Clássicos em Choro” do Altamiro Carrilho de antes dessa escuta? Se sim, quando?
2. Qual a faixa que você lembra?
3. Quais são as suas memórias do Altamiro Carrilho?
4. Quais são as suas percepções gerais a respeito do disco “Clássicos em Choro” do Altamiro Carrilho?
5. Qual foi a contribuição desse disco na sua trajetória?
6. Qual foi a sua relação com músicas e eventos que tinham a intenção de fazer uma ponte entre o erudito e o popular nos anos 70?
7. Qual a sua opinião a respeito da representatividade do choro nesse disco?

Por meio dessas perguntas foi possível entender a relação desses flautistas com o disco, a visão deles sobre o Altamiro Carrilho, as percepções gerais a respeito do disco na atualidade, a contribuição do disco para os entrevistados e a percepção deles em relação a outros eventos que relacionam o erudito com o popular. Essas informações revelam as diversas intenções deste trabalho, possibilitando uma expansão de reflexões a respeito da análise realizada a partir da escuta do LP “Clássicos em Choro”.

As entrevistas foram realizadas virtualmente por meio do Microsoft Teams e Google Meets e gravadas por meio de um programa de gravação de tela e por um gravador de áudio. Ademais, foram gravadas entrevistas presenciais com o gravador da Sony. Dessas gravações foram utilizados somente os áudios para realização de

degravação integral das entrevistas. Por meio das entrevistas degravadas foi possível realizar uma análise com mais atenção do material fornecido pelos flautistas.

Para a escolha do repertório a ser analisado, foram preferidas as peças de Carrilho que têm uma ligação com o erudito e o choro. Nesse aspecto, os discos “Clássicos em Choro” apresentam opções relevantes para esse estudo. Tendo como base a criação de discos que levam à música erudita o estilo do chorinho, esses trabalhos apresentam uma fonte que se destaca para o entendimento da linguagem do choro. O destaque desse disco se deve ao fato de ser uma produção nunca antes realizada de um famoso chorão que se empreendeu em produzir gravações de música erudita em forma de choro. De fato, houve compositores que escreveram para o erudito e popular, porém somente um chorão consagrado teria a capacidade de realizar esse disco.

Nesse sentido, nesta dissertação, tem-se o objetivo de alcançar um maior entendimento da produção desse disco tanto no contexto musical quanto no entendimento dele por meio de entrevistas com flautistas profissionais. Com isso, visa a uma análise do arranjo para se chegar a um entendimento de utilização de ornamentação rítmica e melódica pelo flautista para abordar o estilo empregado no disco. Assim, a aplicação do arranjo e as técnicas do flautista serão de extrema importância neste estudo.

A compreensão de alguns conceitos pertinentes ao choro se faz essencial para esse trabalho, pois isso formará a base para o entendimento desta pesquisa. O choro teve a sua origem no final do século XIX. O *The New Grove Dictionary of Music and Musician* (2006) descreve o Chorinho como sendo “música instrumental urbana, onde um dos membros é o solista” (BÊHAGUE, 2006). Esta definição é demasiada ampla e pode se relacionar a vários outros estilos de música no mundo. Mais adiante o autor do verbete expande a sua explicação apresentando a instrumentação e a relação deste gênero com gêneros europeus.

A instrumentação do Chorinho tem uma base em um trio composto por um solista e dois instrumentos de acompanhamento. O dicionário aponta os instrumentos mais comuns desse gênero. Entre eles encontramos flauta, cavaquinho, violão, entre outros (Ibidem). Esses três instrumentos representam o

Choro em sua forma mais reduzida. Essa estrutura se deu devido à condição social dos instrumentistas, que muitas vezes eram trabalhadores da classe média (LIVINGSTON & GARCIA, 2005 apud. LARA FILHO, p. 9, 2009). Sendo assim, pode ser entendido que esses instrumentos eram de mais fácil acesso a essa classe de consumidor e podendo até a portabilidade do instrumento ser um fator de escolha desses instrumentos, devido ao deslocamento para tocar com os companheiros.

A classe social desses músicos também foi um fator importante para quais músicas influenciaram o Chorinho. Este gênero, em sua origem, teve relação com diversas danças. Entre elas o *New Grove Dictionary* (2006) apresenta a modinha, polca e valsa como elementos que fizeram parte do repertório dos chorões (BÈHAGUE, 2006). Essas danças influenciaram as futuras composições dos chorões e foram importantes para a formação da base melódica e harmônica do Choro. Ademais, os ritmos afro-brasileiros também influenciaram o choro por meio do Lundu e do Maxixe, um dos primeiros gêneros que misturou a melodia europeia com o ritmo africano (LARA FILHO, p. 10, 2009). Esses ritmos foram muito importantes para dar ao choro o seu ritmo sincopado. Essa mistura da música europeia com a africana mostra a complexidade do gênero Choro e a sua abrangência em diversos conhecimentos de camadas sociais variadas.

O termo Choro não tem um consenso quanto à sua origem. Em sua dissertação de mestrado, Lara Filho (2009) aponta algumas possíveis gêneses desse termo como o caráter da música, a relação com uma dança afro-brasileira chamada Xolo e a utilização reduzida de choromeleiro, aquele que toca choromela (LARA FILHO p. 12, 2009). Dessas possibilidades a mais desenvolvida é a derivada da choromela, um instrumento de meados do século XVIII que se parecia com uma clarineta. O autor escreveu que o nome choromeleiros era dado aos grupos de instrumentistas que tinham choromela e mesmo depois da substituição desse instrumento pela flauta o nome se manteve (Ibidem). Isso apresenta uma relação clara entre o instrumento e o gênero de música, marcando mais ainda a predominância do instrumento sobre a voz no tipo de música que se tornaria o Choro. Ainda assim, a diversidade da explicação acerca da origem do nome apresenta um mistério relacionado ao Chorinho que se soma ao seu caráter popular.

Em resumo, o Choro é um gênero de música urbana instrumental que obteve suas influências das músicas de salão europeias e gêneros populares brasileiros. Essa mistura da música da elite com a popular faz com que o Chorinho se torne um campo fértil para a expressão de grupos e autores diversos. Entre esses podemos destacar intérpretes e compositores importantes do gênero como Joaquim Antônio Callado Jr., Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, Alfredo da Rocha Vianna Filho, mais conhecido como Pixinguinha, e Altamiro Carrilho sendo todos esses de classes sociais menos favorecidas.

Tendo esse conjunto de informações, torna-se pertinente delinear os elementos e ordem em que este trabalho tomará a sua forma. Dessa maneira, esse será constituído de três tópicos. Em seguida, apresento o pretendido em cada um dos tópicos.

No primeiro capítulo, serão abordados os elementos musicais presentes em três das músicas do disco “Clássicos em Choro” do Altamiro como: forma, instrumentação, fórmula de compasso e o improviso empregado. As músicas escolhidas são: Arioso (da Cantata N° 156, Johann Sebastian Bach), Pour Elise (Ludwig Van Beethoven) e Allemande (da Partita em Lá Menor Para Flauta Solo de Johann Sebastian Bach). A escolha das músicas se deu pelo fato de representarem ou mudanças drásticas entre a versão original ou pela utilização de elementos de improvisação ou pela divergência entre os períodos dos compositores originais. Com esses elementos, a apreensão do modo de construção do arranjo das músicas tidas como clássicas e transformadas em choro poderá ser empregada para a real discussão a respeito dos embates entre os estilos discutidos no capítulo anterior.

O segundo capítulo será designado para a abordagem das entrevistas e os entendimentos dos entrevistados a respeito de aspectos comentados por eles como: convivência com o Altamiro, percepções gerais a respeito do disco, contribuições do disco, músicas e eventos que tinham ou têm intenção de envolver o erudito com o popular, entre outros. Esses comentários representam reflexão que ajudaram a desenvolver o pensamento expresso e sugerido por Carrilho na sua entrevista e disco para um contexto mais atual relacionando a produção desse artista a outras situações. Em suma, este capítulo se presta a refletir a representação desse LP por

meio do pensamento de flautistas profissionais que estavam em idade para apreciar o disco na época de seu lançamento e/ou tinham uma convivência próxima com o Altamiro.

Revisão de Literatura

Para a realização de tal pesquisa, a busca por aquilo que já foi realizado na área se faz fundamental. Por meio de material colhido durante a trajetória do mestrado, incluindo a pesquisa para a entrega do pré-projeto, foram encontrados vinte e um trabalhos relacionados ao choro e improvisação. Dentre estes, destaco três que pesquisaram justamente a improvisação de Altamiro Carrilho. Esses trabalhos consistem de duas dissertações e um artigo.

A primeira dissertação se intitula “Altamiro Carrilho: Flautista e Mestre do Choro” (SARMENTO, 2005). Nessa dissertação o autor apresenta detalhadamente os elementos estruturais do improviso do choro de Carrilho por meio de obras gravadas pelo artista com intenção comercial e didática. Por meio do conhecimento obtido por essa pesquisa o autor entende que não há estruturas utilizadas por Carrilho para a criação de seus improvisos e depreende a importância da imitação por meio da obra didática do intérprete. Esse material, pelo seu conteúdo, se mostra de grande valor para a pesquisa proposta, já que os elementos estruturais encontrados por Sarmiento podem ser comparados com os encontrados no repertório proposto neste trabalho.

O artigo “Análise das Características Interpretativas de Altamiro Carrilho (1924) nos Choros: Carinhoso, Doce de Coco e Lamentos” (SARAIVA, 2011) apresenta ideias semelhantes às da dissertação de Sarmiento. Porém o formato de artigo o leva a ter o foco em somente algumas músicas da parte não didática do Carrilho, indicando um olhar mais direcionado. Assim sendo, ele funciona como uma leitura menos cansativa para o entendimento de Carrilho e, portanto, uma forma de se ter um primeiro contato com o material sobre a forma de tocar do flautista.

A última dissertação sobre o improviso do artista é “Procedimentos rítmico-melódicos na performance de Altamiro Carrilho: um estudo de caso aplicado ao ensino do choro” (PEREIRA, 2016). Nessa dissertação o autor propõe uma disciplina que tem como intenção ajudar os alunos a improvisar ou melhorar o improviso no choro utilizando como base os elementos estruturais da linguagem de Carrilho no chorinho. Essa dissertação confirma muito do discutido por Sarmiento, principalmente a ideia da não existência de uma regra para se realizar um improviso de choro à Carrilho.

Nesses três trabalhos acadêmicos é possível observar a centralidade da dissertação do Sarmiento para o desenvolvimento de outras ideias. Entretanto, a diversidade de conhecimento desenvolvidos a partir deste autor apresenta um campo fértil para se agregar mais conhecimento.

Em relação a choro e improviso, o trabalho “Horizontalidade e verticalidade: dois modelos de improviso no choro brasileiro” (VALENTE, 2009) apresenta dois estilos utilizados pelos intérpretes. A autora aponta à existência do estilo contrapontístico, representado pelo Pixinguinha, e outro mais melodioso, sendo K-Ximbinho um exemplo. Ao contrastar essas duas formas de expressão dos artistas, uma mais ligada à tradição do choro e a outra às tendências do jazz, a autora mostra um entendimento do contexto do choro no século XX. Por meio desse entendimento será possível ter apoio para discutir melhor a forma de improviso do Altamiro Carrilho.

Para a contextualização do choro, encontro nos trabalhos orientados por Freire (LARA FILHO 2009; PESSOA 2012; BENON 2017; ANGELEAS 2019) ótimas referências. Em “Cuidado Violão! As Transformações no Acompanhamento dos Violões nos Conjuntos de Choro” (PESSOA, 2012) são apresentados a função e o entendimento da gravação dos choros do início até a metade do século XX e uma explicação do desenvolvimento da função dos violões nos grupos de choro. No seu trabalho, Pessoa apresenta a relevância da oralidade, seja presencial ou intermediada por uma gravação, na aprendizagem da linguagem do choro. Isso será de grande valor para a contextualização das gravações realizadas por Carrilho.

Outros autores se mostram como referência para a melhor construção deste trabalho. A dissertação de Pompemaier “Entre o erudito e o popular: A flauta transversal de Plauto Cruz na história do choro (1940-2002)” (2014) apresenta uma análise da forma e utilização da instrumentação na produção de Plauto Cruz, flautista do choro contemporâneo de Altamiro, necessária para o melhor entendimento da produção do disco que esta pesquisa se empenhará em realizar nas próximas páginas (POMPEMAIER, p. 97-105, 2014). Com esses elementos poderão ser agregadas mais informações para o entendimento dos arranjos no disco de Carrilho e da forma como as músicas ganham caráter de choro. Isso é importante para conhecer o estilo de forma mais aprofundada e utilizar a análise realizada sobre a obra com mais propriedade.

Um importante aspecto para realizar este trabalho é entender o contexto que levou à realização do material a ser estudado. Para isso recorrerei à produção de Lara Filho (2009), Sousa (2009) e uma série de artigos que comentam sobre o período (MAGALHÃES, 2014). A intenção será de apresentar para o leitor parte do trajeto do choro relacionada ao produto do disco. Isso proporcionará uma visão da trajetória do choro e uma perspectiva que abarca o contexto da produção de Altamiro.

A necessidade da parte histórica na produção dessa pesquisa se deve ao fato desse disco apresentar relações extramusicais no contexto da época. Os princípios presentes no desenvolvimento da produção de Altamiro Carrilho propostos para este estudo estão relacionados principalmente com a ideia de valorização do material nacional. Na música, um dos pensadores mais destacados quanto à essa proposta de valorização é Mario de Andrade. Em seu livro “Ensaio Sobre a Música Brasileira” (ANDRADE, 1972) o autor apresenta alguns de seus pensamentos a respeito do caminho que a música brasileira deveria tomar. Na visão do autor a música, na década de 1920, estava em um processo de desenvolvimento que envolvia a necessidade de assimilação do aspecto de identidade social brasileira (Ibidem, p. 13-20). Isso implicaria no livramento de preconceitos de negação da herança europeia na música nacional e idealização de algumas peculiaridades nacionais. O afastamento desses pensamentos tem como motivação a aceitação da pluralidade

da cultura nacional e, por consequência, o não confinamento a algumas características que podem vir a caricaturar a cultura brasileira.

Esses pensamentos a respeito da paráfrase acima podem ser deduzidos a partir da leitura das páginas citadas, mas a citação que mais resume esse raciocínio é “Por tudo isso, Musica (sic) Brasileira deve significar toda música nacional como criação quer tenha quer não tenha caráter étnico” (Ibidem, p.16). Nessa citação, Andrade faz uma definição bastante abrangente, mostrando uma abertura para a aceitação dos diversos tipos de música brasileira possíveis. Essa diversidade muda de forma e com um tempo surge um estilo que se destaca frente aos outros e se torna uma preferência entre o público em geral. A partir desse ponto, surgem críticos à essa dominância e artistas produzem obras sugerindo novos caminhos, como a de Altamiro Carrilho no “Clássicos em Choro” cuja produção foi gestada pelo artista por cinco anos de acordo com uma entrevista concedida ao Jornal do Brasil em 08 de outubro de 1979.

Com o pensamento exposto de Andrade, pode-se encontrar um significado para a produção do disco de Carrilho um pouco mais de 40 anos depois. Do pensamento inclusivo do musicólogo de aceitação de tudo que há em volta para construção da identidade brasileira, o artista passa para a utilização da construção e tradição cultural do choro para modificar e se apropriar do não brasileiro. Em outras palavras, não se apropriar da cultura europeia, mas sim transformar a música do exterior em um veículo para a divulgação da música brasileira. A diferença entre esses dois aspectos se torna mais clara quando se compara o disco de Altamiro com as músicas em voga com a juventude da época: o rock e disco. Esses dois tipos de música mais populares nos anos 70 eram importados dos Estados Unidos e da Inglaterra e a maior parte das bandas nacionais que os assimilaram muitas vezes somente importavam o estilo sem um filtro de música nacional.

Para auxiliar no entendimento histórico, também serão usados artigos de jornal da época do lançamento do material a ser pesquisado. Recorreremos a críticas de Souza (1979), Tinhorão (1979) e Gropillo (1979) para obter informações sobre as reações a uma das produções de Carrilho. Esses artigos são valiosos pois apresentam uma primeira interpretação a respeito do “Clássicos em Choro”, sendo

um deles uma entrevista com Carrilho comentando a sua produção. Ainda que a visão da crítica ou do artista se diferencie da opinião pública, entender essas opiniões como ponto de partida pode revelar alguns tipos de entendimento do modo de pensar a música do período. Assim sendo, a utilização dos pensamentos da crítica e do artista fornecerá uma base para a interpretação da obra no contexto da época.

Logo em seguida será realizada a análise de três arranjos dos Altamiro presentes no primeiro volume de “Clássicos em Choro”: Para Elisa, Allemande e Arioso. A intenção é observar quais elementos se destacaram do choro na interpretação e o que foi mantido do original pelo flautista. Para esse entendimento os materiais a serem destacados serão ligados à ornamentação, forma, instrumentação, entre outras. Isso será possível por meio da transcrição das faixas do LP. Assim, será possível obter um entendimento melhor da interpretação de Carrilho. Além disso, será realizada uma comparação entre uma transcrição da melodia de “Para Elisa” de 1980 e a transcrição realizada para este trabalho.

Aliando a isso, sete entrevistas de flautistas profissionais de Brasília que estavam em idade para apreciar o disco “Clássicos em Choro” e/ou eram tinham uma convivência com Altamiro. Essas serão utilizadas para fazer uma contextualização e apresentar os seus pensamentos a respeito do LP e apresentar outros contextos em que há a intenção de colocar o clássico com o erudito. Por meio dessas pode-se obter uma perspectiva mais atual do disco com indivíduos e comparar os pensamentos envolvidos na produção de uma obra que deseja trazer o erudito e o popular. Sendo assim, as entrevistas oferecem uma base para a percepção de entendimentos do disco e a relação dele com os princípios de outros produtores com intenção similares.

Por meio dessas pesquisas, documentos e entrevistas o desenvolvimento deste trabalho poderá ter bases para alcançar novos entendimentos da ornamentação no estilo de choro de Altamiro Carrilho.

Capítulo I - Análise das Performances

“Clássicos em choro” foi um Long Play (LP) lançado pela gravadora “Philips” no ano de 1979. Altamiro Carrilho, idealizador, arranjador e solista do disco, teve a ideia de produzir essa obra por volta de cinco anos antes do ano já mencionado, de acordo com a entrevista realizada para o *Jornal do Brasil* (GROPILLO, 1979, p. 10). Nesse disco o artista gravou doze faixas, utilizando somente arranjos no gênero do choro de músicas do repertório clássico europeu. As faixas na ordem de aparição no LP são: *Arioso* (Cantata nº 156 de J. S. Bach), *Valsa nº 7* (F. Chopin), *La Leyenda del Beso* (R. Soutullo / J. Vert), *Melodia em F* (Anton Rubinstein), *Para Elisa* (L. Van Beethoven), *Minueto em G* (L. Van Beethoven), *Allemande* (da Partita em A menor para Flauta Solo de J. S. Bach), *Sinfonia nº 5* (tema da apresentação de L. Van Beethoven), *Dança das Horas* (da ópera *Gioconda* de Ponchielli), *Minueto em A* (Boccherini), *Juno* (Barcarola op. 37 nº 6 de P. Tchaikovsky) e *Canção da Primavera* (op. 62 nº 6 de F. Mendelssohn). Essas músicas apresentam uma variada seleção de obras clássicas do repertório europeu dos períodos barroco, clássico, romântico e moderno (com maior concentração no romântico).

Na mesma página em que se encontra a entrevista do flautista, encontramos o comentário de José R. Tinhorão a respeito de três das faixas. A respeito dessas faixas (*Arioso*, *Melodia em F* e *Sinfonia nº 5*) encontramos os elogios do crítico a respeito da forma como o arranjador conseguiu demonstrar a proximidade das diversas culturas representadas com a brasileira (TINHORÃO, 1979, p. 10). No comentário acima é possível entender uma certa ligação com a música europeia e russa com a do gênero choro. Ainda assim, Carrilho apresenta em sua entrevista com Gropillo a necessidade de adaptar algumas melodias com a adição de algumas notas (GROPILLO, 1979, p. 10). Ainda que Altamiro tenha comentado a adaptação melódica em algumas músicas, o crítico mencionado anteriormente somente elogiou o disco do flautista.

A utilização de elementos musicais de outros países não é particular a esse disco no contexto brasileiro. De fato, como apresenta Magalhães em seu artigo *The Brazilian Choro: Its history and structure*, os brasileiros têm modificado a música

européia por meio da influência dos costumes dos povos africanos encarregados de as executar. Segundo Magalhães, a música representava naquela época uma forma de ascensão social para os negros. Estes tocavam músicas europeias como: *Schottisches*, *Mazurcas*, *Valsas*, *Habaneras* e *Polkas* da forma escrita nas casas dos empregadores e estilizavam essas músicas quando tocavam em eventos do meio deles (MAGALHÃES, 2014, p. 81-82). Entende-se, do acima abordado por Magalhães, ser essa uma das formas em que se criaram as músicas brasileiras misturando estilos, a princípio, externos ao nacional. O desenvolvimento dessa prática no Brasil de adaptação aos diversos contextos em que os músicos se encontravam não aconteceu somente em meados do século XIX, mas também influenciou diversos músicos brasileiros nas décadas seguintes e com devida atenção à década de lançamento do disco apresentado anteriormente.

A utilização de músicas do repertório escolhido por Altamiro no disco de clássicos no gênero de choro representa um reencontro com a música européia, porém, com a música clássica ao invés das melodias de salão. Apesar de não ter sido o único a ter experimentado essa mistura (Radamés Gnattali compôs a *Suíte Retratos* em 1964), Carrilho apresenta uma particularidade em sobrepôr a instrumentação, métrica, ritmo e estilo do choro em cima das músicas selecionadas para o disco. Isso pode ser observado em qualquer uma das faixas, mas para questão de exemplo, tomemos *Para Elisa* como base, peça da qual foram lançadas posteriormente a melodia e algumas linhas do baixo do seu arranjo em partitura.

Observações acerca da música “Para Elisa”

Antes da análise da música, um elemento chama atenção: a divergência na métrica entre o choro de compasso binário e o minueto de compasso ternário, formato original, no qual Beethoven escreveu a peça em discussão. Carrilho encontra um caminho que satisfaz essa incongruência entre essas duas métricas de forma que extraísse o caráter rítmico de choro da melodia. Segue o trecho inicial da partitura original da música e a transcrição da flauta e violão sete cordas para a comparação.

The image shows the first few measures of the piano piece 'Für Elise' by Ludwig van Beethoven. The music is written for piano in 3/8 time, marked 'Poco moto.' and 'pp'. The right hand plays a melodic line with eighth notes and rests, while the left hand plays a bass line with eighth notes and rests. Pedal markings are present at the bottom of the score.

Figura 1: Primeiros compassos de *Für Elise* escritos por Beethoven (BEETHOVEN, 1888, p. 354)

The image shows the first few measures of the arrangement 'Para Elisa' by Altamiro Carrilho. The score is in 2/4 time, featuring a flute part and a seven-string guitar part. The flute part has a melodic line with eighth notes and rests, while the guitar part has a bass line with eighth notes and rests.

Figura 2: Primeiros compassos de *Para Elisa* arranjo feito por Altamiro Carrilho (CARRILHO, 1979 11'54"-11'59")

Com as figuras 1 e 2, torna-se aparente que no arranjo de Altamiro há uma colcheia a mais por compasso devido à troca de métrica. O arranjador se utiliza de prolongamento de bordadura, como no primeiro compasso da parte da flauta onde ele repete a bordadura das notas Si, Lá# e Si, pausas, como no segundo compasso, onde a segunda metade do primeiro tempo é uma pausa de colcheia, e prolongamento de duração de algumas notas, como no segundo compasso na parte do violão onde ele prolonga a segunda e a quarta nota cada uma na duração de uma semicolcheia somando assim uma colcheia. A utilização da bordadura e a variação rítmica de notas foram observadas na interpretação do flautista na dissertação de Sarmiento na parte de improviso-variação (SARMENTO, 2005, p. 39) e ritmo (IBIDEM, p. 23-26). A partir disso pode ser observada a utilização da experiência com a linguagem do choro para a construção do arranjo.

A partir da observação dessa parte da peça, outro elemento notável é também a alteração do tom da música. Certamente, essa modificação foi feita para facilitar a execução para o regional e principalmente privilegiar a tessitura da flauta. Observando a parte da clave de sol, a parte usada por Carrilho para fazer a melodia,

a nota mais grave no original é o Do 3, o Do mais grave da flauta utilizada pelo intérprete que pode gerar problemas no ataque em peças mais rápidas (CARRILHO, 2001, 10'18"-10'30"). No arranjo, colocando essa nota uma quinta acima, o Sol 3 já fica mais fácil de executar. Com isso, pode-se seguir para a observação do regional.

Ainda nesse arranjo, mesmo que nos outros também ocorra fato semelhante, encontramos os instrumentos mais comuns de um regional de choro: flauta transversal (Altamiro Carrilho, solista), violão de sete cordas (Voltaire Muniz de Sá, linha do baixo), violão de seis cordas (Damazio Batista, harmonia), cavaquinho (Valmar Amorim, harmonia e ritmo), pandeiro (Sá Neto, ritmo) e surdo (Jorge, ritmo). Essa formação se assemelha à utilizada por Benedito Lacerda, empregada na década de 30 em seu conjunto, com a exceção do surdo e a sétima corda de um dos violões. De acordo com Taborda, o grupo de Lacerda era formado inicialmente por Benedito Lacerda (flauta transversal), Valdiro Frederico Tramontano, conhecido como Canhoto (cavaquinho), Gorgulho (violão seis cordas), Nei Orestes (violão seis cordas) e Russo (pandeiro). Apesar das futuras alterações, como Horondino José da Silva (Dino) assumir a posição de Nei Orestes no violão de sete cordas e Jaime Tomás Florence (Meira) se responsabilizar pelo violão de seis cordas, a estrutura do grupo era: solista, cavaquinho, dois violões e um pandeiro. (Vale ressaltar a substituição de Lacerda por Altamiro Carrilho por meio de indicação do flautista original na década de 1950, quando o grupo tomou o nome de "Regional do Canhoto" (SARMENTO, 2005, p. 69).) Mais adiante no texto de Taborda, ela apresenta as funções que cada um desses instrumentos exercia:

[...] um dos violões (os dois de seis cordas), dedicava-se sobretudo aos baixos enquanto o outro se encarregava dos acordes na região médio-aguda; o cavaquinho passou a realizar padrões rítmicos variados – as levadas – que seriam consagradas pela atuação de Canhoto. Em geral para o acompanhamento das canções fazia-se sempre uma introdução de flauta, sustentada por uma base harmônica de total entrosamento e complementaridade. (TABORDA, 2008, p. 67)

Com esses elementos, as funções de cada um dos instrumentos ficam claras, com a exceção do pandeiro, negligenciado pela autora nessa passagem. Apesar disso, a partir das características apresentadas pela autora, será possível discutir a instrumentação do disco de Carrilho como um ponto de partida que será complementado assim que for necessário.

A flauta de Altamiro toma destaque por sua posição de solista do grupo. Nesse arranjo, de forma semelhante aos outros, ele toca a melodia inicialmente sem muita ornamentação e nas repetições das seções ele adiciona variações da melodia. Sarmento, em sua dissertação *Altamiro Carrilho: flautista e mestre do choro*, oferece uma interpretação do conceito de variação de Carrilho. O autor utilizou de uma citação do flautista onde ele explica que a variação é um improviso escrito e o improviso seria a utilização de ornamentação, alterações melódicas e rítmicas que não foram combinadas anteriormente (SARMENTO, 2005, p.36-37). Essas alterações de melodia podem ser observadas na música tomada como exemplo nos seguintes trechos:



Figura 3: Alteração rítmica da melodia (CARRILHO, 1979, 12'55"-12'59")



Figura 4: Mordente (IBIDEM, 12'19")



Figura 5: Appoggiatura (IBIDEM, 12'55")



Figura 6: Gruppetto (IBIDEM, 12'32"- 12'33")

Os exemplos de ornamentações trazidos aqui (alteração rítmico-melódica, mordente, apoggiatura e grupeto; (figuras 3, 4, 5 e 6 respectivamente) confirmam os achados de Sarmento em sua dissertação e ainda fornecem amostras da utilização

do grupeto (figura 6), a qual não foi encontrada pelo pesquisador nos seus estudos. Essas alterações, já do repertório de Altamiro Carrilho de extensa discografia, mostra a intenção de afirmar o estilo do choro sobre a melodia. Ainda que algumas dessas ornamentações sejam utilizadas no repertório clássico, a forma de utilização delas e ainda a alteração rítmica removem a peça do contexto original.

Sobre o entendimento de estilo no choro há alguns escritos que podem ser tomados com referência. Borges, autor de *“Trajetória Estilística do Choro: o idiomatismo do violão de sete cordas, da consolidação a Rafael Rabello”*, oferece uma perspectiva sobre o que é estilo no choro. Ele escreve: “A maneira de tocar o choro é parte integrante e indissociável do estilo musical” (BORGES, 2008, p.18). A partir disso, os improvisos de Altamiro se tornam elementos do estilo do choro, haja vista a posição de mestre desse flautista.

A utilização de dois violões, onde um se diferencia do outro pela sétima corda de um deles, já foi destacada anteriormente. O violão de sete cordas tocado por Voltaire Muniz de Sá no disco *Clássicos em Choro* apresenta um caráter contrapontístico na região grave do instrumento por vezes como apresentado no seguinte trecho de *Para Elisa*:

Figura 7: Relação do violão sete cordas com a melodia (CARRILHO, 1979, 12'29"-12'36")

Percebe-se nesse trecho o movimento do violão em relação à melodia tocada pela flauta. Apesar do momento em que aparentemente o violão toca parte da melodia na (figura 1), a (figura 7) apresenta uma linha do violão diferente da escrita da parte grave do piano na versão original:



Figura 8: Trecho do original referente à mesma parte apresentada na figura 7 (BEETHOVEN, 1888, p. 354)

A diferença entre o escrito para a parte grave da versão original e aquilo que Muniz de Sá toca no disco representa o movimento tradicional do baixo no choro. Taborda apresenta o fato de muitos dos primeiros chorões não saberem ler música, a variação dos músicos com quem se tocava e o fato de tocarem músicas que não conheciam geravam a necessidade de fazerem acompanhamentos improvisados (TABORDA, 2008, p. 50). Essas características apresentam alguns motivos para a alteração do baixo da música, levando a entender que na perspectiva do violonista essa é somente uma forma diferente de interpretar a música. Mais adiante, a autora ainda descreve o violão das primeiras gravações como “extremamente marcado e sempre pontuado pela farta execução dos baixos” (TABORDA, 2008, p. 59).

A execução do violão no trecho apresentado segue as descrições da autora. A variação do acompanhamento, mesmo que denote uma ideia parecida na (figura 1), demonstra o caráter de improvisado da execução e o modo de execução marcado e com muitas notas também se apresentam na (figura 7). As semelhanças das características do violão do choro do início do século XX com o violão da interpretação de Voltaire M. de Sá podem representar uma tradição continuada na interpretação do choro, sendo assim, uma forma característica do estilo de tocar. Ainda assim, vale ressaltar que a mão esquerda do piano nessa composição tem a função tanto de executar a linha do baixo quanto a harmonia. Com a percepção do estilo do violão encarregado do baixo no disco alinhada ao do choro, o violão responsável pela região média será o próximo ponto de atenção.

O violão tocado por Damazio Batista no disco exerce funções diferentes como acompanhamento harmônico-rítmico: terças acima do baixo em homorritmia e o acompanhamento harmônico. Pessoa, em sua dissertação *Cuidado Violão! As*

Transformações no Acompanhamento dos Violões nos Conjuntos de Choro, apresenta uma abordagem histórica da forma de se tocarem os violões no choro. Apesar da existência da formação de grupo de choro com dois violões e ainda o desenvolvimento da linguagem do baixo do violão por Arthur de Nascimento Souza (Tute), a combinação dos dois elementos que mais se assemelha à forma apresentada no disco de Altamiro Carrilho está na chamada “Era do Rádio” (PESSOA, 2012, p. 61).

Ainda permanecendo no arranjo de *Para Elisa*, a participação do violão de seis cordas pode ser percebida em momentos específicos de frases em conjunto com o violão de sete cordas. Segue um momento em que o grupo inteiro pára e os dois violões tocam em terças para responder a frase da flauta, conforme (figura 9).

The image shows a musical score for a passage from the recording 'Para Elisa' by Altamiro Carrilho. It consists of three staves: Flute (Fl.), Guitar 1 (Gt. 1), and Guitar 7-string (Gt-7cd 2). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The flute part begins at measure 60 with a melodic phrase. The guitar parts provide harmonic support with chords Em, G#m, Am, and C7. The guitar parts are written in a way that suggests a third interval relationship between the two instruments.

Figura 9: Trecho com flauta violão e violão de sete cordas (CARRILHO, 1979, 13'12"-13'17")

Esse tipo de utilização desses instrumentos é comum na linguagem do choro. Pessoa apresenta o surgimento dessa prática no início da década de 20 e utiliza o exemplo do Regional do Benedito Lacerda para demonstrar as suas características. Nessa mesma linha, na gravação de “*Dinorá*”, de 1935, o autor destaca a utilização da condução das linhas respectivas com relação de terças entre os dois instrumentos, seja na condução dos baixos em semínimas ou nas frases de ligações (PESSOA, 2012, p. 81). Com essa referência, a percepção da utilização tradicional dessa instrumentação nessa peça pelo regional demonstra o foco do arranjador de manter a linguagem própria do choro, mesmo usando de uma melodia de outro gênero.

Observações acerca da partitura

A coleção das partituras apresentada e distribuída por *Bruno Quaino Material Musical* e editada pela *Intersong* com os direitos autorais do mesmo ano do disco fornece uma referência inicial, porém ela sofre de algumas ausências de informações. Alguns dos elementos que faltam são compreensíveis, como a não escrita dos improvisos do intérprete, mas a falta de um trecho e a transcrição divergente da executada no disco da parte “C” levam essa partitura a uma posição de referência inicial inadequada para a execução da música próxima à forma do LP.

A parte faltante no início da música, a parte “C” do disco e uma amostra desta parte serão apresentadas nas figuras a seguir.

16

Em G D7 Em B7

Figura 10: Trecho faltante que ocorre logo após a apresentação do tema e sua repetição (CARRILHO, 1979, 12'15" - 12'21")

51

B7 Em G#° Am F

56

Em Am6 Em C B7

60

Em G#° Am C7 F

65

C7 F Cm Em B7

Figura 11: Parte C de “Para Elisa” transcrita a partir da audição do disco (CARRILHO, 1979, 13’00”-13’24”)



Figura 12: Fragmento da parte C de *Para Elisa* (CARRILHO, 1979, p. 8)

A ausência do primeiro trecho seria explicável se a intenção fosse a de fornecer claramente para a partitura o equilíbrio entre as partes, com dezesseis compassos nas seções A, B e C. Porém a falta gera uma ideia de incompletude, visto que ela aparece logo no início e faz parte da música original. A mesma ideia de equilíbrio pode ser considerada para a alteração da seção “C”. Somado a isso, essa modificação se concentra mais na melodia do que na harmonia, levando a pensar essa modificação como uma forma de remoção do improviso de Altamiro dessa parte. Entretanto, a simplificação da melodia nem sempre corresponde ao original, como visto no compasso 53 da (figura 11) e no segundo compasso da (figura 12). Por fim, as modificações não correspondem a formas de redução dos improvisos comuns de Carrilho estudados por Sarmento, podendo levar o leitor da partitura a ter uma experiência confusa pela incoerência entre o disco e a partitura.

Neste capítulo, tentou-se discutir a forma que Altamiro utilizou do repertório clássico, para a construção de arranjos em choro, dando destaque para o papel da flauta e a interação dos outros instrumentos com ela. Os estudiosos, os jornalistas e os críticos da música e da época de Altamiro Carrilho que traziam o flautista, como Sarmento, Tinhorão e Gropillo ajudaram a entender a forma como esse disco foi pensado, seja por meio do entendimento do seu improviso, ou pela contextualização de sua produção estudada nesta pesquisa.

A *Para Elisa* forneceu um exemplo da forma de como o Altamiro Carrilho trabalhou os arranjos das peças do disco *Clássicos em Choro*. Nesta música, as alterações de métrica, tom, instrumentação e estilo forneceram um destaque ao choro, levando este a se sobrepôr na melodia originalmente clássica. Contudo, essa

relação apresentada no arranjo não levou a um pensamento de exclusão da proximidade entre esses campos musicais, mas, devido à facilidade de identificar os dois mundos na escuta do disco, realmente mostra uma proximidade como Tinhorão havia apresentado em sua crítica em 1979. A partitura, apesar de não ser fiel ao LP, ainda traz uma facilidade ao executante por proporcionar a maior parte da música escrita. Todavia, ela deve ser lida com grau de desconfiança, devendo-se atentar ao executado por Carrilho no disco e procurar utilizar as ferramentas de improviso típicas do choro.

Partita

No arranjo da Allemande de Bach (primeiro movimento da Partita em A menor para flauta transversal), intitulado Sonata no disco do Altamiro, a primeira alteração encontrada é a utilização de paradas na melodia no início da música. Essas paradas, presentes em outros choros como em “Cochichando” de Pixinguinha, onde a melodia e o acompanhamento param na parte B da música, fornecem uma sensação de suspensão na música. Essas suspensões já prenunciam que essa Allemande não será igual às outras, normalmente tocadas no meio erudito, inclusive preparando o ouvinte para a futura mudança de contexto onde surgirá o regional. Sendo assim, esse elemento utilizado em outros choros apresenta um elemento de suspensão que atíça o ouvinte para a possibilidade de futuras alterações.



Figura 13: Trecho de “Allemande” transcrita a partir da audição do disco (CARRILHO, 1979, 16’19”-16’25”)

Bm7(b5) E7 Am *breque* Bbm6

Figura 15: Trecho de “Cochichando” de Pixinguinha retirado do caderno de choros do Clube do Choro Rafael Rabello (PARTITURA DE CHORO, 2013, p. 14)

Esse prenúncio de futuras alterações se concretiza no que encontramos mais adiante na divergência com a versão original de flauta solo para uma ampliação para um conjunto de choro. Dentre os integrantes encontramos a flauta, cavaquinho, violão de seis cordas, violão de sete cordas, pandeiro e surdo. O início da música com a flauta solo dá uma impressão de se estar ouvindo uma versão original da música em uma apresentação de música clássica. Entretanto, os outros instrumentos entram depois da flauta tocar sozinha por dez compassos, com o violão de sete cordas entrando depois disso, porém se torna mais perceptível o acompanhamento a partir do compasso catorze com a entrada do pandeiro. Além da inserção dos instrumentos ser gradativa também ocorre um crescendo de volume do acompanhamento, iniciando o seu surgimento quase imperceptivelmente até chegar num volume de acompanhamento da flauta.

The image shows a musical score for a five-measure phrase. The instruments listed are Fl. (Flute), Pan. (Pandeiro), Sur. (Surdo), Cav. (Cavaquinho), Vlã. 1 (Violão 1), and Vlã 7.2 (Violão 7.2). The Flute part starts with a dynamic marking of '10' and plays a melodic line. The Pandeiro and Surdo parts are silent until measure 5, where they enter with a rhythmic pattern. The Cavaquinho part is silent until measure 5, where it enters with a chord progression of G and Em7. The Violão 1 part is silent until measure 5, where it enters with a rhythmic pattern. The Violão 7.2 part is silent until measure 5, where it enters with a rhythmic pattern.

Figura 15: Trecho de “Allemande” transcrita a partir da audição do disco (CARRILHO, 1979, 16’28”-16’34”)

Apesar dessa versão ser uma ruptura do original, essa música apresenta várias adaptações inclusive com inserção de acompanhamento harmônico. De acordo com a *Petrucci Music Library* (IMSLP), no verbete da Partita em A menor, encontramos 28 arranjos e transcrições sendo três deles escritos para conjuntos (quarteto de flautas, flauta e piano e fagote e piano) e cinco deles escritos para instrumentos harmônicos (duas versões para violão, duas para cravo e uma para piano). Com isso, se percebe a versatilidade dessa obra de Bach. Ainda assim, a versão de Altamiro se destaca por alterar o estilo original da peça, apresentando a sua visão da música.

Outros elementos presentes nessa versão são as ornamentações que tomam mais destaque nessa versão. Na variação de Altamiro encontramos um destaque especial para staccato duplo presente em dois trechos desse arranjo. Nas palavras de Carrilho (2001), no seu curso de flauta transversal avançado, o duplo staccato é utilizado quando se tem uma música rápida e o executante tem que tocar rapidamente (7'11" - 7'22"). Ademais, o artista afirma que o chorinho depende do staccato duplo para executá-lo (8'34" - 8'46"). Nesse sentido, a utilização dessa técnica nessa gravação apresenta uma forma de aproximação da música original com o choro e também um momento de o Altamiro apresentar a sua capacidade como instrumentista. Com isso se entende a importância dessa técnica para o estilo e a virtuosidade necessária envolvida em sua execução.



Figura 16: Trecho de “Allemande” transcrita a partir da audição do disco (CARRILHO, 1979, 17'59”-18'09”)



Figura 17: Trecho de “Allemande” transcrita a partir da audição do disco (CARRILHO, 1979, 18'22”-18'28”)

Nessa versão, também o arranjador alterou as notas da melodia original em três situações. Apesar de Altamiro fazer uma seção inteira diferente da original em “Para Elisa” discutida anteriormente, o fato é de a alteração ter ocorrido somente nesses três momentos. Em cada uma das ocasiões das alterações, nos compassos 22, 31-32 e 82, houve um motivo diferente. No compasso 22, o compositor utilizou de uma nota do acorde para fazer um cromatismo para a próxima nota em tempo forte.



Figura 18 : Trecho de “Allemande” versão original (BACH, 1722-23, p. 6)



Figura 19: Transcrição a partir da audição do disco (CARRILHO, 1979, 16'47"-16'48")

Nos compassos 31 e 32, aparece uma divergência na quarta nota de cada um desses compassos. No seu compasso equivalente no original, o número 16, onde ele faz uma estrutura mais próxima de um arpejo, a quarta nota é alterada para voltar para a segunda nota realizando um tipo de bordadura.



Figura 20: Trecho de “Allemande” versão original (BACH, 1722-23, p. 6)

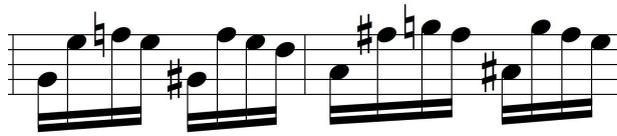


Figura 21: Trecho de “Allemande” transcrito a partir da audição do disco (CARRILHO, 1979, 17’00”-17’04”)

Já no compasso 82, ao alterar a nota Altamiro muda também o acorde do momento. Isso acontece por trocar o Sib por um Si natural, preferindo assim não resolver o acorde anterior de F7 na sua mais habitual resolução, mas sim utilizando de Dm6 (onde o Si é a sexta deste acorde) para seguir para o E7. Essa escolha promove uma rearmonização à custa da alteração da melodia, o que é uma simplificação da dissonância do acorde com sexta alterada do estilo europeu.



Figura 22: Trecho de “Allemande” transcrito a partir da audição do disco (CARRILHO, 1979, 18’24”-18’26”)



Figura 23: Trecho de “Allemande” versão original (BACH, 1722-23, p. 7)

As duas primeiras alterações não mudam o contexto da música, pois as notas não apresentam uma mudança estrutural que altere mais que elas mesmas. Porém, a última alteração fornece outra harmonia para a situação a qual não poderia ocorrer sem a alteração da nota sendo ela assim estrutural para o contexto. Sendo assim, por meio dessas alterações, percebemos as diferentes possibilidades que Carrilho contemplou e realizou para a construção do seu arranjo.

No sentido estrutural do arranjo, o Altamiro fez uso da forma binária, começa na seção A e termina na seção B. De acordo com Sève (1999), um choro comum tem A, B e C, três partes, que normalmente são tocadas na forma A-A-B-B-A-C-C-A, também chamada de forma rondó. Porém, existe exemplo de gravação de choro na forma binária de Carinhoso de Pixinguinha de 1937, cantada por Orlando Silva pela RCA Records. Por tanto, essa forma estrutural escolhida por Altamiro para o arranjo da Allemande apesar de já ter um exemplo antecedente é não usual para o choro.

O último aspecto a ser tratado sobre esse arranjo neste trabalho é sobre a métrica que foi trocada de quaternário para binário. Essa troca não altera a parte rítmica da música e tem pouco efeito sobre a melodia.

Com isso, foi possível entender diversos elementos presentes no arranjo da Partita de Altamiro. Os elementos destacados foram a utilização de pausas na música para efeito suspensivo, entrada gradativa da instrumentação, aplicação do staccato duplo, alteração de notas e uso incomum da forma para o arranjo. Todos esses elementos criam um ambiente para a observação do estilo do choro de acordo com os diversos autores citados e ainda quando se diverge em algum ponto, não há distanciamento o suficiente para se descaracterizar o choro. Por fim, a combinação dos elementos expostos acima fornece um entendimento das ideias de improviso do Altamiro para a construção de uma versão choro da peça de Bach.

Arioso

A Sinfonia da peça "*Ich steh mit einem Fuß im Grabe*" (pode ser traduzido para "Estou à beira da morte" ou, mais literalmente, "Estou com um pé na cova") de Bach, BWV 156, é original para oboé, cordas e contínuo. Chamada de "Arioso" no disco do Altamiro, ela contém alguns elementos a mais que a distinguem do original. Além da mudança do nome, encontramos a troca da fórmula de compasso, inserção de uma introdução, adição e ampliação das seções e uso de ornamentações. Por meio destes, poderá se perceber a criatividade do Altamiro na criação do seu arranjo e uso da flauta na construção da versão choro desta música. Discutiremos a seguir os elementos listados anteriormente.

Em um aspecto mais técnico, a alteração do compasso original de quatro por

quatro pelo da versão choro em dois por quatro será o primeiro a ser discutido. Essa alteração se assemelha às outras alterações realizadas por Altamiro em seus arranjos para encaixar os seus arranjos no estilo do choro. Porém, além de alterar o compasso, o arranjador também dobra o valor da figura. Isso pode ter ocorrido por se tratar de uma música em adágio no original, onde normalmente se toca dobrando o valor das notas. Sendo assim, cada semínima da música original se torna um compasso na versão de Carrilho. Isso possibilita os intérpretes do conjunto de choro a dar mais movimento à música e viabiliza um caráter mais movido e de choro. Sendo assim, a alteração da fórmula de compasso apesar de serem próximas uma da outra promovem entendimentos completamente diferentes quando se trata de empregar estilos diferentes em uma mesma música.

Um outro aspecto que Altamiro alterou neste arranjo foi o de uma inserção de introdução na música, utilizando uma progressão harmônica expressa primeiro pelo cavaquinho que depois é acompanhado pelo violão de seis cordas e o de sete cordas. Nessa introdução, somente é utilizada a harmonia, indicando a tonalidade em que a música vai iniciar com um ritmo e uma linha do baixo, não há uma referência à melodia da música e o caminho harmônico utilizado na introdução também não está presente no arranjo. Essa forma de introdução, focando nos instrumentos de base, proporciona uma expectativa de estilo inerente ao conjunto, no caso da combinação desses instrumentos há uma tendência ao choro que é justamente a proposta do Altamiro. Com isso, a utilização dessa introdução antes da melodia possivelmente tem a intenção de enfatizar a ideia de o disco ser de choro com a utilização de melodias clássicas.

Figura 24: Trecho de “Sinfonia” versão original (CARRILHO, 1979, 00’00”-00’10”)

A forma desse arranjo é peculiar por não voltar ao A entre o B e o C. Na forma original da música, temos A-B-C-A onde o A é do compasso 1 ao 7, o B é do 8 com levare ao 11, o C do 12 com levare ao 15 e o último A do 16 com levare ao final. No arranjo do Altamiro, a forma se apresenta da seguinte forma: A-A-B-C-A onde o A se encontra na tônica, o B no relativa do subdominante e o C no subdominante. Essa estrutura se assemelha à utilizada na versão original, onde a única divergência é a repetição do A no início do arranjo. A não utilização da forma rondó mais comum no choro, como vimos na análise da Allemande, se torna uma escolha interessante, possivelmente denotando a intenção de misturar o estilo do choro com a forma original da peça. Com isso, a forma desse arranjo é próxima do original, talvez com a intenção de apresentar uma ideia de mistura entre o clássico e o choro.

Outro elemento relativo à forma é a ampliação das seções que acontece por meio de inserção de frases do violão e/ou alongamento das notas da melodia na flauta. Isso acontece entre as duas partes da seção A e em todos os finais de frase onde o aumento é de um compasso. Nessas partes o arranjo é preenchido com notas longas ou glissando na flauta e linhas do baixo dobradas oitava acima no outro

violão. Essas partes permitem aos instrumentistas mostrarem a desenvoltura deles no instrumento e também aproximar o arranjo da linguagem do choro por meio de elementos expostos na parte sobre “Para Elisa”. Assim, pode ser observada uma ênfase na intenção de trazer a música para o contexto do choro, aproveitando para alongar partes da música para apresentar elementos característicos da estética do choro.

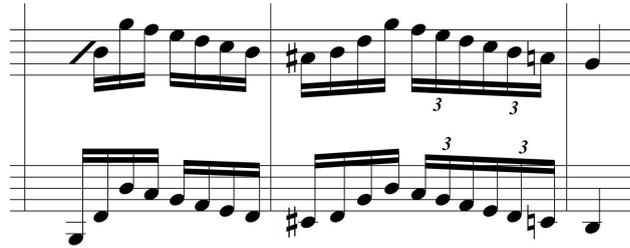


Figura 25: Trecho de “Sinfonia” versão original (CARRILHO, 1979, 00’25”-00’29”)

Figura 26: Trecho de “Sinfonia” versão original (CARRILHO, 1979, 01’46”-01’51”)

O último aspecto a ser destacado é o uso de glissandos e trinados nessa música. Esse elemento é exposto por Sarmiento (2006) em sua dissertação como

um dos ornamentos mais utilizados por Carrilho junto ao trinado e ao mordente, expondo também que esse é um dos elementos característicos do choro de Altamiro (SARMENTO, 2006, p. 28). Ao longo da música o intérprete utiliza desse recurso um total de onze vezes, todos eles cromáticos.

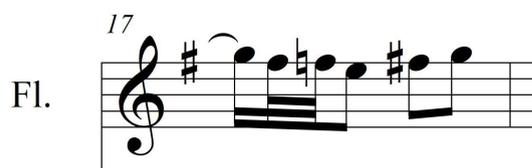


Figura 27: Trecho de “Sinfonia” versão original (CARRILHO, 1979, 00’31”-00’32”)

Aproveitando o comentário do Sarmento sobre os trinados, na interpretação do Carrilho também há utilização dessa ornamentação no seu improviso nesse arranjo.



Figura 27: Trecho de “Sinfonia” versão original (CARRILHO, 1979, 01’44”-01’46”)

A presença dessas ornamentações indica a linguagem do choro presente na interpretação desse arranjo, revelando a intenção do autor de trazer esses elementos para o contexto da melodia clássica. Mesmo que esses elementos não sejam estranhos aos ornamentos utilizados na música erudita, a forma empregada nesse arranjo indica uma situação de choro, ainda mais se levarmos em consideração a formação instrumental em que a música foi executada (flauta transversal, cavaquinho, violão, violão de sete cordas, pandeiro e surdo). Por isso, a utilização dos trinados e glissandos, da forma em que foram empregados e pelo contexto instrumental utilizado, denotam um arranjo de choro para a melodia clássica e ainda apresentam a forma pessoal de improvisar de Carrilho.

Por fim, a troca da fórmula de compasso, inserção de uma introdução, a forma utilizada, ampliação do tamanho das seções e a utilização de ornamentações

indicam algumas formas empregadas por Altamiro para realizar a mistura do clássico com o choro. De fato, nesse arranjo foi observado não somente a melodia como característica do clássico, mas também a forma engajando mais um elemento indicando uma sobreposição de elementos do choro sobre algumas estruturas clássicas. Ainda assim o processo dele ainda se caracteriza por uma sobreposição de elementos do choro sobre a melodia e forma.

Entre as três músicas analisadas encontramos diversos elementos semelhantes como a instrumentação, fórmula de compasso e utilização de elementos de variação característicos do choro. Esses elementos se destacam por apresentarem estruturas presentes no choro e ainda peculiares são os ligados à variação de Altamiro no choro. Pelo improviso de Carrilho, encontramos diversas ornamentações como alteração rítmica, mordente, appoggiatura, gruppetto, breque, golpe duplo, alteração de nota, glissando e trinado. Essas ferramentas utilizadas pelo intérprete para a variação melódica apresentam não somente uma forma de aproximar a melodia original ao choro, mas também uma forma de deixar claro que foi ele quem realizou essa produção por esses elementos serem característicos dele. Nessa situação, percebe-se o emprego de diversos elementos empregados na caracterização do choro nos arranjos do Altamiro e, ainda mais, que ele deixou a sua personalidade no chorinho por meio dos improvisos.

Outros elementos foram encontrados que mantêm o sentido original da música como a forma em algumas das músicas e a melodia. Essas estruturas, ainda que características das peças, não impediram Carrilho de demonstrar como é possível encontrar os caminhos do choro na interpretação desse repertório. Ainda mais, a decisão de manter esses elementos permitiu uma sensação de mistura entre os dois nas músicas de uma forma a dar destaque para o choro, mas não deixou o clássico oculto. Sendo assim, a combinação de utilização dos elementos escolhidos por Altamiro resultou em o que o título do disco se propôs apresentar os clássicos em (estilo do) choro.

Nessas peças a combinação do que se encontra de característico do choro e o que é original da peça não entram em conflito, ou são excludentes, mas sim se somam para formar um arranjo com outra perspectiva. As faixas do disco promovem

uma oportunidade de refletir o que é choro, o que é clássico, como os dois se relacionam, o que o choro conseguiu obter de linguagem e como ele se distingue do clássico, mesmo tendo na música europeia uma de suas origens. Mesmo que todas as reflexões não tenham sido atendidas, ainda pode ser aproveitado o material deste estudo para identificar quais elementos de performance caracterizam o estilo interpretativo do choro na performance da flauta do Altamiro.

Capítulo II - Entrevistas

Com a análise de algumas peças do disco, é possível entender os elementos técnicos em algumas ideias artísticas envolvidas na sua produção. Porém, para se depreender mais sobre o disco, é interessante recorrer a profissionais da flauta que vivenciaram o lançamento do LP ou tiveram uma convivência com Altamiro. Para tal, recorri a sete flautistas profissionais com atuação em docência, orquestra, grupos de câmara, entre outras áreas, sendo que o mais novo tem experiência de trabalho na música de mais de duas décadas. A seguir será expresso como ocorreu o contato e a preparação para a entrevista com os flautistas.

O contato com os flautistas ocorreu por telefone, seja pelo aplicativo WhatsApp ou por ligação telefônica. Após uma breve troca de mensagens, combinamos uma data, horário e plataforma virtual de contato (Microsoft Teams ou Google Meets). Os dois últimos entrevistados preferiram ser entrevistados pessoalmente na casa deles. Com as datas, horários e meios de realização das entrevistas combinados, segui para o teste dos equipamentos e softwares com auxílio de colegas e também com a utilização de experiências prévias.

Na primeira entrevista, foram encontradas dificuldades com o Microsoft Teams e foi sugerido que mudássemos para o Google Meets visto que era o meio testado que não havia falhado anteriormente. Apesar de ter encontrado problemas no final da entrevista, ainda foi possível obter um relato do entrevistado a respeito do disco de Altamiro. Devido ao fato de a versão não paga do Google Meets não apresentar o recurso de gravar as reuniões, foi utilizado o programa *Open Broadcaster Software 26.1.1* para gravar a tela do computador durante as entrevistas.

Após a terceira entrevista, começaram a ser notadas falhas nas gravações onde alguns pontos ficaram mais lentos e outros mais rápidos, momentos de silêncio e até a percepção de a entrevista não ser gravada totalmente. Com isso, foi pedido para que a quarta entrevistada realizasse uma nova entrevista, oferecendo as informações perdidas. A partir da percepção da falha do software de gravação de tela, foi utilizado em combinação com ele o gravador *IC Recorder ICD-PX312* da Sony. Desse momento em diante foi possível garantir a captação do áudio caso a captação de tela falhasse. As gravações das entrevistas presenciais ocorreram por meio do gravador *IC Recorder ICD-PX312* da Sony.

O procedimento da entrevista ocorreu com uma conversa inicial para nos cumprimentarmos e garantir que o entrevistado estava confortável e ciente de como os comentários dele iriam ser utilizados na pesquisa. Seguimos para o início da gravação com a escuta do LP “Clássicos em Choro” do Altamiro Carrilho e comentários após ou entre as faixas. Tal processo ocorreu de acordo com a disposição do entrevistado, tanto virtualmente quanto presencialmente. Sendo assim, foi possível garantir que o comunicante estivesse livre para escolher a forma de proceder e se expressar livremente sobre o tema com a guia das perguntas da entrevista semi-estruturada.

Feitas as gravações as falas foram separadas nas seguintes categorias: conhecer o disco, faixa que vem à cabeça, convívio com Altamiro, percepções gerais, contribuições do disco e músicas e eventos que tinham intenção de trazer o popular e o erudito. Realizada a separação das falas, alguns trechos foram selecionados ou para abranger diferentes perspectivas ou no sentido de colaborar um com a visão do outro. O objetivo aqui é promover um diálogo entre os entrevistados e os materiais já coletados da pesquisa. Com isso, uma variedade de conhecimentos, impressões e opiniões se somam para gerar um material para a discussão do disco.

Para facilitar o entendimento de qual entrevistado está sendo citado e para manter um grau de anonimato foram utilizadas cores como nomes dos comunicantes. As cores não têm nenhuma representação, foram escolhidas aleatoriamente.

Conhecer o disco

Nessa parte da entrevista se objetivou entender qual a importância do disco na vida dos flautistas e como foram as primeiras impressões e quais as lembranças. Nesse sentido, pôde ser observado o alcance do disco entre esses flautistas profissionais, as formas como ocorreu o contato com a produção e um pouco da relação com o LP de Carrilho. Esses aspectos mostram a relação desses indivíduos com a produção fonográfica em específico de flauta transversal e mais ainda feita pelo Altamiro Carrilho. Sendo assim, foi possível obter as visões dos entrevistados de como era possuir no mínimo o conhecimento desse disco na época do contato com o disco.

O primeiro comentário a ser discutido foi apresentado à entrevistada a partir de uma confraternização. Ela comenta “Tivemos um amigo oculto no final do ano quando eu ganhei esse disco de presente de um colega da Banda Sinfônica de Brasília. Eu ouvi algumas vezes e esse era um dos poucos discos de flauta que eu tinha”. Já a partir desse comentário entendemos a vivência musical dessa flautista e a exclusividade desse disco por não possuir muitos do mesmo gênero. Sendo uma pessoa membro da Banda Sinfônica de Brasília e na atualidade uma profissional da flauta, o fato de escutar o disco algumas vezes já mostra o valor positivo do disco. Com isso compreende-se que este agregou algo à experiência flautística e representou de alguma forma uma referência para a entrevistada.

Seguindo a ideia de o disco representar uma referência, o entrevistado verde apresenta o conhecimento dele a partir de uma indicação. Ele fala “Alencar 7 Cordas ouviu meu som e ele falou: ‘Você conhece o disco ‘Clássicos em Choro do Altamiro Carrilho?’ Eu respondi: ‘Não’. Ele disse: ‘Vá atrás, Você tem de conhecer, tem de ouvi-lo’. Foi o Alencar que me indicou a obra ‘Clássicos em Choro’”. A recomendação do disco apresenta a proposta de se ter o disco como referência para a produção futura desse flautista. A indicação específica desse disco é peculiar, apresentando a possibilidade de o Alencar 7 Cordas perceber uma relação entre a proposta de Carrilho e a música do entrevistado. Na leitura da entrevista encontramos que o comunicante estudou música erudita e que ele, no tempo da indicação, tinha um som mais clássico. Sendo assim, de acordo com o Alencar 7 Cordas, esse disco oferece um meio pertinente para quem quer tocar choro e tem uma formação erudita.

Retornando à ideia da primeira entrevistada, a entrevistada vermelha também apresenta o conhecimento desse disco com a intenção de um presente. Ela apresenta

Conheci em 1980, eu vivia num ambiente musical muito forte com a família e esse disco apareceu na minha mão. Eu queria fazer um presente para o Jean-Pierre Rampal, pensei que podia ser um presente que ele ia se divertir porque eu sei que ele tinha umas ligações com o Brasil. [Esse disco] era uma coisa super brasileira, assim, alma brasileira, mas dentro desse ambiente. Ele

nunca me fez nenhum comentário. Ele achou muita graça da capa, riu e tal, mas nunca falou para mim assim ‘Ah! Que ótima execução’ ou ‘Que interessante’, nunca comentou nada. Foi só o presente e acabou por ali mesmo.

A ideia de presentear o professor com a produção do Altamiro apresenta uma consideração particular pelo disco. Utilizando a caracterização de “alma brasileira” a entrevistada mostra uma perspectiva de como o intérprete, mesmo utilizando do repertório erudito, transforma a música em algo representativo do Brasil. Ainda que o Jean-Pierre Rampal não tenha comentado o disco, a atitude de o presentear com esse LP apresenta um valor de entretenimento pressuposto pela entrevistada.

A comunicante amarela foi além dos outros entrevistados, tendo participado do lançamento do disco. Ela apresenta “tenho o meu disco autografado. Fui no show de lançamento, sentei bem na frente, era um teatro pequeno em São Paulo”. A participação do lançamento, a compra e o autógrafo do disco apresenta um certo entusiasmo com a produção de Carrilho. Isso é ainda mais enfatizado pelo comentário de sentar na frente. De fato, essa entrevistada passou pela situação mais completa da aquisição do disco, assistindo ao lançamento e conseguindo o autógrafo. Isso apresenta uma situação especial na aquisição do disco e a influência que o artista ou a performance causou na entrevistada para realizar a sua compra.

Observando as diferentes situações, foram encontradas diferentes relações dos discos. Em especial encontramos o que esse disco ofereceu para os entrevistados. Sendo a referência como disco de flauta, de choro, da “alma brasileira” ou do Altamiro Carrilho, o LP ofereceu algum elemento que os interessou no momento inicial. Ademais, a representação do disco como uma fonte de conhecimento para os comunicantes por meio da indicação ou presente indica o reconhecimento de um certo valor na sua produção. Com isso, o LP representou nas entrevistas algo digno de atenção na discografia do Altamiro.

Faixa que vem à cabeça

Os flautistas apresentaram o arranjo que eles acharam mais interessante nessa parte da entrevista. Aqui é possível entender o que torna a música o estilo preferido pelo comunicante mais interessante para ele, já que eles comentaram o porquê da escolha deles. Em vista disso, foi possível relacionar o capítulo da análise das músicas com as preferências dos entrevistados. Sendo assim, essa parte da entrevista se tornou um ponto de integração entre as partes desse trabalho.

A entrevistada rosa expressa o interesse por um aspecto técnico em específico da faixa que foi mais representativo para ela. Em sua fala ela expõe: "Eu gostava muito da faixa onde ele tocava Pour Elise, ele tocava uma 4ª abaixo da parte do piano. Eu achava interessante essa transposição e não entendia muito bem, porque ele tinha transposto, né? Então hoje em dia é tudo mais óbvio". Nesse comentário é apresentado um interesse na reflexão sobre o motivo da escolha da alteração do tom da música. Como comentado no capítulo anterior, a alteração do tom representa uma facilitação por remover a melodia da região grave da flauta transversal assim facilitando a execução de acordo com Altamiro. Esse interesse e a aquisição do conhecimento de o porquê de acontecer a transposição representa não somente um desenvolvimento como flautista, mas também como musicista, visto que isso faz parte de outras áreas do conhecimento da música como instrumentação, orquestração e arranjo. Mesmo que a entrevistada não tenha seguido no conhecimento dessas áreas, a utilização dessa faixa possibilita essas reflexões e indica utilizações didáticas nesse sentido.

No comentário seguinte também há um interesse por aspectos técnicos da música, porém está mais relacionado aos elementos estilísticos associados à interpretação do Altamiro. Em seu comentário ele elucida:

Eu achei interessante a partita de Bach, pelo fato dele ter mudado algumas notas, ele faz uns breaks e essa transição que ele fez de começar solo mesmo e o regional entrando depois e a gente percebe que quando entra o regional, ele se solta mais. Ele faz mais choro, eu penso que na transição que ele quis mostrar do erudito para o popular, achei essa transição do arranjo muito boa.

O comentário do entrevistado se centra na ideia “do erudito para o popular”. As alterações comentadas (mudança de notas, breaks e adição do regional) representam para ele uma forma de realizar a música de uma forma “mais choro”, inclusive dizendo que Carrilho se solta mais. Um ponto destacado foi a transição da parte mais clássica para o choro. O comentário relativo à forma de manipular a música para chegar à estética do choro representa um reconhecimento de elementos que tipificam o chorinho como estilo, podendo ser empregados em outros gêneros musicais. Assim, a utilização de materiais típicos do choro para alterar o caráter original da música representou um ponto de interesse para o entrevistado verde.

Continuando o comentário sobre a Allemande de Bach, a entrevistada roxa comenta as similaridades entre a versão original e o arranjo como uma característica positiva. Ela expõe:

Falei do primeiro movimento [da Partita para flauta transversal de Bach], nosso velho conhecido. Então, essa interpretação realmente, ela, de todas, é a que mais me agrada. Talvez porque a Partita tem uma pulsação binária, o primeiro movimento, é muito também pra quem tá, tem, assim, digamos, o mundo percussivo na cabeça, então fica fácil de fazer aí, ela pega uma levada bacana. Eu lembro também que eu comentei com você que daí a gente já refletiu sobre o alcance da melodia que está na Partita, que é uma peça escrita para um instrumento solo, mas que a gente até estuda tentando entender a pulsação, onde a gente vai respirar, que a gente que é flautista que é um desafio.

Nessa parte do comentário dela há uma ênfase na questão rítmica como elemento que traz proximidade entre o original e o arranjo. Ela coloca que, a partir do “mundo rítmico” é possível relacionar os dois e tocar a música em choro sem se afastar muito do original. Levando em consideração o valor que ela coloca sobre a faixa entende-se que a rítmica próxima entre o original e o arranjo promoveu esse julgamento de acordo com o que foi comunicado. Sendo assim, um arranjo que troque o estilo original de uma música para gerar valor positivo para o ouvinte talvez seja o que tenha elementos característicos do estilo para o qual vai se arranjar, porém ainda mantém aspectos do original.

A entrevistada amarela comenta a música que ela menos gosta do disco, fazendo o contrário dos outros entrevistados. Em suas palavras ela expressa:

A que eu menos gostei foi essa [a 5ª sinfonia de Beethoven] porque talvez era a que eu mais lembrava de música clássica. Porque desde sempre a gente tá esse negócio de tan-tan-tan-tá... de desenho animado, Tom e Jerry que na hora desse negócio do suspense nunca bateu dentro do choro. Não que ela seja feia, eu estou falando como choro. Não é a que me representaria dentro dessas. Dança das horas é lindo, minueto em La, todas, mas essa daí é que eu fico aí. Mas aí já entra, Olha como o Altamiro já entra no balanço do choro .
A linha melódica

Nesse comentário encontramos uma perspectiva complementar à que foi oferecida pela comentarista roxa no sentido de caso a música não conseguir representar o estilo desejado do arranjo ele terá menor valor na opinião. Isso é somente uma observação nesse contexto comparando os comentários e não uma verdade absoluta. Porém, a conotação clássica forte descrita pela comunicante representa uma dificuldade dela conseguir passar para o entendimento do choro em um momento inicial. Sendo assim ela apresenta essa faixa como a que ela menos gosta.

Os entrevistados demonstraram suas opiniões a respeito das faixas que mais se destacaram na visão deles. Houve uma divisão entre os comentários apresentados no sentido de análise técnicas de alguns elementos apresentados e os valores agregados na escuta deles. Entre cada divisão apresentada teve uma perspectiva diferente no sentido de questionar um elemento utilizado para facilitar o arranjo e outro que discute o emprego de materiais característicos do choro. Na discussão de valores vemos que uma prefere a música que consegue se adaptar ao choro com mais facilidade e outra que não gosta da música que não consegue aceitar a estilização do choro logo de início. Apesar dos posicionamentos diferentes observamos que os comentários são complementares na construção do entendimento do disco fornecendo um entendimento de lados diferentes.

Convívio com Altamiro

Os entrevistados apresentaram uma convivência com a interpretação de Altamiro de diversas formas. Muitos deles tiveram contato desde a infância e outros só conheceram na juventude, porém eles apresentaram ter Carrilho em grande estima como flautista. Alguns dos entrevistados chegaram a conviver com o Altamiro e compartilharam parte da história que tiveram com ele. Seguimos então com as falas apresentadas.

Rosa expressa sua relação com ele como um expectadora do trabalho dele e ainda demonstra admiração por sua técnica e presença de palco. Em suas falas encontramos:

Eu tenho memórias da minha infância de vê-lo tocar na televisão, que era uma coisa que me chamava atenção. Eu tive alguns encontros com ele, aqui em Brasília, ele teve uma época que vinha com bastante frequência já para o final da vida e se apresentava aqui no Clube e na Caixa Econômica, eu tive a oportunidade de vê-lo tocar muito bem, impressionante a destreza técnica dele, muito bom gosto no fazer dele e era uma pessoa que o show dele era realmente o showman. Tive oportunidade de tocar para uma das últimas apresentações que aconteceram aqui em Brasília, isso já na cadeira de rodas, com muita dificuldade de locomoção e acabaram organizando um show bem bonito para ele no clube do choro.

Aqui encontramos que ela acompanha o trabalho do Altamiro desde sua infância e ainda presenciou o músico tocando ao vivo quando veio para Brasília. As impressões que demonstrou da técnica e da performance não musical do flautista apresenta um nível de admiração profissional e a participação na última apresentação de Carrilho demonstrou uma memória feliz. Todos esses aspectos mostram um conhecimento da carreira e produção de Altamiro, demonstrando que as opiniões apontadas por Rosa têm sua base em anos de apreciação do trabalho de Carrilho. Assim sendo, os pensamentos apresentados por essa entrevistada têm anos de processamentos de valores a respeito do intérprete do disco.

Em suas falas, Verde apresenta um relacionamento mais próximo de Altamiro no tempo em que estava próximo de sua morte. Ele apresenta:

Um dia eu fui ao clube do choro assisti-lo, seria o primeiro show do Altamiro que eu assistiria e o Reco me chamou e me apresentou ao Altamiro: ‘Este é o verde, o nosso flautista de Clube do Choro e ele vai lhe fazer companhia’ e me colocou sentado ao lado do Altamiro, para ele não ficar só. Ele me pediu meu endereço e nunca mandou nada. Os anos se passaram e somente em 2010 ele veio fazer um show em Brasília, na Caixa Econômica e a Dolores me procurou. ‘Será que você consegue juntar um monte de flautista para irmos lá no fim do show dele tocar uma música em homenagem a ele’, ‘sim, vamos fazer’. A gente combinou de tocar o carinhoso para ele.

[...] Foi a partir de 2010 é que tive mais proximidade. Eu comecei a ligar para o Altamiro pelo menos uma vez por mês, eu ligava e a gente batia um papo, até que eu arrumei um pé em Si para ele, levei lá no Rio de Janeiro e instalei na flauta Muramatsu dele, fiz uns ajustes para caber direitinho.

Nessa fala encontramos dois momentos de encontro com Carrilho, um no início da vida flautística de verde e outro no final da vida do Altamiro. O início foi marcado por um jovem flautista conversando com um flautista consagrado e com pouco desenvolvimento das relações. O segundo ocorreu na última apresentação do mestre, sendo verde já um flautista capaz de organizar uma homenagem para Altamiro. Após isso ocorrem algumas interações entre esses flautistas, incluindo uma visita à morada de Altamiro. Nesse sentido encontramos uma amizade que se formou entre os dois.

Ao seguir para o próximo entrevistado encontramos um primeiro contato com o trabalho de Altamiro acompanhando outros artistas e uma crítica à performance não musical do Altamiro. Azul comenta: “Os primeiros contatos que eu comecei a ver foi em ficha técnica, disco do Chico Buarque, sempre tocando ele, Copinha, Celso Woltzenlogel com uma técnica muito diferente o jeito dele tocar, os shows dele fala muito, falava, né?”. A interpretação única de Altamiro em gravações com Chico Buarque representa o ponto inicial de contato desse comunicante com o trabalho do flautista. Ainda que outros intérpretes toquem flauta com Chico, o Altamiro consegue passar o que o distingue dos outros usando somente o som gravado. Mesmo com essa observação, o entrevistado aponta o fato de o Altamiro falar muito nos shows indicando uma nível de contentamento com a performance não musical de Carrilho. Ainda que haja o comentário negativo, o comunicante expressa uma opinião clara

sobre o intérprete como alguém que tocou com um grande nome. De fato, a opinião de o Altamiro falar muito não interfere na habilidade de tocar bem.

Seguindo os comentários, a entrevistada amarela comenta a proximidade que ela teve com Altamiro. Em suas falas ela apresenta: "Fiquei amiga dele e quem me apresentou ao Altamiro foi Osvaldo de Azevedo em São Paulo, eu era muito jovem e era meio que me protegia, os shows eu sabia que eu poderia ir antes, eu ficava nos bastidores vendo ele esquentar a flauta". A interação com Altamiro nesse caso rendeu uma amizade e ainda um sentimento de proteção. Como a amarela estava visitando São Paulo, ela se sentiu realizada com somente a escuta do Altamiro realizando escalas para se aquecer. Essa relação com o artista indica uma proximidade e conhecimento da forma de trabalho dele. Sendo assim, amarela apresenta ter um conhecimento tanto pessoal quanto profissional do intérprete do disco estudado neste trabalho.

Com todos os entrevistados apresentando conhecimento e opiniões a respeito do trabalho de Carrilho, torna-se claro que as opiniões dos comunicantes são fruto de anos de proximidade com a produção do artista. Isso implica em um respeito pelo trabalho de Altamiro. Também apareceram indivíduos mais próximos que mantiveram contato com ele e lhe concederam homenagens. Mesmo assim, uma crítica foi exposta em relação ao tempo de fala do intérprete e ainda assim isso apresentou um ponto de divergência entre dois dos entrevistados. Contudo, em relação à capacidade técnica de Carrilho somente elogios foram feitos. Com isso, foi percebido nas respostas um valor positivo em relação à interpretação do artista e ainda um carinho especial apresentado pela homenagem e contatos apresentados pelos comunicantes mesmo havendo crítica à performance não musical .

Percepções gerais

Com o fim das demonstrações de conhecimento a respeito do artista, seguimos para as impressões a respeito da obra. Nessa parte encontramos comentários sobre as perspectivas dos entrevistados a respeito da motivação do artista para fazer o disco, explicação da proximidade do barroco e choro e uma expressão do valor do disco para a sociedade. Nessas falas encontramos meios de

entender melhor a perspectiva dos entrevistados na compreensão do disco. Tendo isso em vista, sigamos para as opiniões dos comunicantes.

A ruptura com a divisão entre erudito e o popular é a perspectiva de verde. Em sua fala encontramos uma interpretação da intenção do Altamiro. A opinião expressa: “Ele fez para ele próprio se afirmar e para os outros que ele podia fazer o erudito. Ao mesmo tempo é uma forma de quebrar barreiras (erudito-popular). Então ele mostrou que o erudito pode ser popular, assim como o popular pode ter erudição”. Por meio dessa fala encontramos a percepção de que o Altamiro poderia ter a vontade ser conhecido como um músico que pode tocar tanto o erudito quanto o popular. Ainda por cima vemos a intenção de quebra da barreira entre os dois lados. Possivelmente haveria a intenção de mostrar que não importa o gênero ou estilo, tudo se encontra no escopo da música possuindo inter relações entre as variedades presentes. Ainda que esse possa ser o caso, o entrevistado apresenta uma ideia de o Altamiro estar fazendo um posicionamento a respeito do disco como um meio que pode ligar o popular e o erudito com as propriedades do choro.

A ideia de se destacar retorna na fala de azul quando ele apresenta suas percepções do disco. Ele indica: “Como ele era um solista virtuoso, eu vejo com uma maneira dele mostrar técnica, explorar coisas que ninguém vai tocar. Ninguém toca esse tipo de repertório, só quem conhece e tem a ‘mão ali na coisa’”. Nessa perspectiva o Altamiro estava utilizando de seu virtuosismo na flauta para mostrar algo que é próprio dele, algo em que ele estava trabalhando e percebeu como interessante para o público. A característica peculiar dessa observação é o fato de indicar que é incomum o entrevistado ouvir outras pessoas tocarem esse repertório no choro e implicar uma necessidade de conhecimento mais que normal. Com isso, o pensamento de esse disco ter algo para além de somente a sua música continua presente sendo, no caso de azul, uma demonstração da capacidade de Altamiro acima do normal na flauta.

Com uma perspectiva das similaridades entre o barroco e o choro, a vermelha aponta elementos que aproximam o choro do barroco. Ela comenta:

Tem uma linguagem próxima do barroco. O “set up” tem o instrumento solista, instrumento de acompanhamento com baixo incluso com o violão 7 cordas e ainda por cima tem um aspecto de percussão e o cavaquinho que também atua como uma espécie de instrumento de marcação.

[...] A música barroca, ela não é para ser tocada como está registrada na partitura [...]. Essa liberdade, ele já tinha porque ele fez isso por meio do idioma do choro, então de certa forma ele adquire liberdade no preenchimento, nas variações, isso ficou claríssimo foi no Arioso de Bach, porque ele fez o Arioso dentro da [estética]

Esses elementos apontam o que aproxima o choro do barroco. Ainda mais apresenta um aspecto corroborador para a discussão a respeito da quebra de barreiras entre o erudito e o popular. Devido a tantas similaridades, cabe a apresentação de material que una os dois e apresente um discurso com nova roupagem. Com esse pensamento, Altamiro realizou aquilo que nesse momento parece ser natural pela união do choro com o barroco pelas suas proximidades, porém somente um virtuoso como ele poderia quebrar as barreiras inovando com essa obra.

A capacidade de arranjo e a popularização das músicas escolhidas também representam aspectos relevantes para a amarela. Em sua fala ela apresenta: “Eu achei um máximo e ele fez para virtuose tocar porque é muito difícil você pegar uma obra toda e colocar dentro da minutagem brasileira para ser gravada, além de popularizar, porque quantas pessoas por meio desse disco conheceram Beethoven, Bach e tantos outros”. Nessa fala encontramos que a redução da música adaptada para o ouvido brasileiro levou a um alcance maior do repertório do disco. O aspecto da redução da música levanta um interesse de como ele conseguiu manter a essência das músicas mesmo cortando partes delas. De fato, é possível manter uma música se forem utilizados somente os temas ou até mesmo somente o tema mais memorável para os ouvintes. Porém, saber disso não é algo imediato. O trabalho para realizar esse LP demandou entendimento de diversas áreas musicais e algum trato com o mercado musical do tempo para se atingir o público. Sendo assim, o

desenvolvimento do trabalho de Carrilho envolveu mais de uma esfera para atingir o seu objetivo.

Neste tópico observamos o retorno ao assunto de trazer inovações, porém não se afastar muito da linguagem conhecida. A quebra da barreira entre o erudito e popular apresentada por verde encontra apoio nas semelhanças do estilo barroco com o do choro. A virtuosidade musical é aproximada do público por meio da redução das peças. Altamiro toma cuidado na construção do seu disco para que ele atinja inovações sem se distanciar do que o público já conhece. Sendo assim, percebe-se a delicadeza do planejamento empregado na construção de seu disco.

Contribuição do disco

Pelas percepções dos entrevistados encontramos as contribuições do LP ligadas às reflexões adquiridas para o desenvolvimento flautístico. As aprendizagens adquiridas foram de diversas formas e aqui serão apresentadas duas maneiras: entendimento de aspectos de estudo do instrumento e possibilidades interpretativas. Nas possibilidades interpretativas ainda temos duas perspectivas: a de aplicação no choro e a de utilização de um modo de compreender a peça original. Seguimos agora para as comunicações.

Ao escutar rosa apresentou interesse pelo aspecto de entender o que ela poderia aprender com a interpretação de Carrilho. Nas palavras dela encontramos: “O desafio porque eu tinha entre 13 e 14 anos eu tirava a música e ficava tentando ver como se treinava a música, a ideia de improviso que ele propõe, eu acho muito feliz dentro disso tudo. Foi um disco referência porque a gente não tinha outras referências”. O interesse apresentado aqui por aspectos técnicos tanto no sentido de entender a melhor forma de estudo quanto no conhecimento da forma do improviso de Altamiro apresenta que a entrevistada não só escutou o disco, mas também buscou se apropriar dos elementos disponíveis para ela. O fato revelado pela escassez de referências mostra a necessidade dela de conseguir absorver tudo que ela conseguia do material disponível. De certa forma a entrevistada demonstra ter

realizado o que buscamos fazer no capítulo anterior na busca pelo que caracteriza o choro no disco.

Verde também segue a ideia de entender os elementos disponibilizados no disco para contribuir para a sua performance. Ela apresenta: “Essa coisa da gente estudar a melodia pensando na harmonia aqui, por exemplo, no ‘Pedacinhos [do Céu]’ Tem umas notas longas. Então, você percebeu a citação da Partita em A Menor? Às vezes eu faço isso. Isso seria uma inspiração no disco do ‘Clássicos em Choro’”. Na perspectiva dele a utilização na sua prática flautística de citação de músicas clássicas em músicas do repertório do choro foi inspirada no disco de Altamiro. Essa ferramenta interpretativa, apesar de não estar presente no disco, foi algo que ele depreendeu a partir da escuta e estudo do disco. Com isso, o enriquecimento interpretativo atingido por meio de reflexões sobre os materiais apresentados no disco apresentou uma ferramenta útil para esse comunicante.

Reflexões sobre a versão da Allemande apresentada no disco gerou em roxa uma associação com uma sequência de aulas que ela teve sobre esse movimento dessa peça. Em suas palavras: “Aí mais para aulas mais a frente que falou assim, ‘Olha, essa música é um mundo. O Bach, nele está contido um universo musical. Você pode ter liberdade de experimentar o que você quiser.’ Nesse ponto é que eu disse a você que eu encontro a cabeça do Altamiro Carrilho”. A entrevista aponta a possibilidade de experimentação apresentada pelo seu antigo professor tem um exemplo na versão de Altamiro. Mesmo que, utilizando da linguagem do choro a comunicante vê essa apresentação como algo dentro do que o universo musical de Bach pode acolher. Essa observação conversa com a fala da vermelha quando comenta sobre não se tocar necessariamente o que está na partitura. Mesmo assim, a fala do professor de roxa não apresenta a fala de se conter no estilo barroco. Sendo assim, as potencialidades pertencentes a essa música levam possibilidades várias, uma delas exercida por Carrilho no contexto do choro.

Os comentários sobre estudo na flauta e interpretação estimulados pela escuta do disco renderam conhecimentos e reflexões várias. Em aspectos de estudo pode-se conhecer o improviso de Altamiro no sentido de depreender técnicas interpretativas as citações foi uma das possibilidades atingidas. Ademais, o entendimento da abrangência do universo da música de Bach e suas possibilidades

pode obter um exemplo na produção de Carrilho. Esses elementos apresentam o que os entrevistados conseguiram agregar desse LP.

Músicas e eventos que tinham intenção de trazer o popular e o erudito

Durante as entrevistas os comunicantes comentaram sobre as opiniões deles a respeito das interações entre estilos diferentes, sendo entre o popular e erudito ou entre estilos diferentes de popular. Os comentários apresentaram outros artistas que produziram músicas dessa variedade e a posição a respeito do valor que eles colocam nesse tipo de produção. Isso mostra perspectivas de como essas interações entre estilos diferentes de músicas permeou a vida musical dos entrevistados. Nesse sentido, serão apresentados primeiro os diferentes intérpretes que realizaram intercâmbios entre estilos.

Dentre os intérpretes apresentados encontramos os nacionais e internacionais que tentaram unir estilos diferentes em suas produções. Dos artistas comentados encontramos representantes nacionais como: o disco Beatles em Choro, Pattapio Silva, Ernesto Nazareth, Poyares, Baden Powell, Chico Buarque, Noel Rosa, Waldir Azevedo, Hamilton de Holanda e Pixinguinha. Foram comentadas representantes internacionais também como: Bach, Wynton Marsalis, Rick Wakeman, Herbert Laws, Pink Floyd, Led Zeppelin, Waldo de Los Rios, Swingle Singers, Take Six e Jaques Loussier Trio. Apesar de serem citados diversos artistas, serão preferidos os comentários sobre os trabalhos relacionados à música brasileira e ainda mais ao choro.

Os comentários a respeito da combinação de diferentes tipos de música abrangem tanto os aspectos de valor quanto a opinião de sentido de utilização dessa ferramenta de arranjo. Nos valores fornecidos pelos entrevistados encontramos as ferramentas preferidas de caracterização de apropriação de elementos de outros tipos de música expressas como uma ser mais interessante que a outra. Nas interpretações de motivos de utilização percebe-se uma crítica à falta dos meios públicos de comunicação de promover a inclusão de determinados tipos de música, ficando a cargo do artista adaptar as músicas para o gosto popular. Observamos comentários a respeito do repertório que Altamiro escolheu não

necessariamente fora do contexto popular. Esses comentários fornecem material pertinente para confrontar com ideias anteriormente apresentadas e formar uma nova perspectiva.

No comentário de verde encontramos uma opinião a respeito da diferença entre “Clássicos em Choro” e “Beatles em Choro”. O entrevistado apresenta: “O ‘Beatles em Choro’ não tem as variações que o Altamiro faz. O Beatles foi uma coisa da roupagem com som de regional. Mas a estrutura das músicas, a métrica é Beatles. O Altamiro muda a estrutura rítmica, ele faz variações, bota umas notas”. Nessa fala encontramos um posicionamento a respeito de o que realmente tipifica algo em choro. O comunicante expressa que a falta de variação e a decisão de manter a mesma métrica do original no caso do “Beatles em Choro” torna discutível se este está em choro ou se é somente a formação tradicional do choro tocando as músicas. Esse argumento aponta uma questão importante no momento de se adaptar um música de outro estilo para o choro, sendo importante, não somente o grupo tradicional, mas também se utilizar de outros elementos como variações e métrica típicas do choro. Isso condiz com o que foi encontrado no capítulo anterior observando as mudanças sugeridas por verde em todas as músicas analisadas, alterando a forma e o tom da peça vez ou outra por motivos de instrumentação. Sendo assim, a adaptação de uma música para outro estilo deve ser feita criteriosamente, de acordo com o entrevistado, para se manter no estilo desejado.

Nesse sentido vermelha comenta o deslocamento que Altamiro gera ao iniciar o Allemande sozinho e somente depois inserindo o regional. Ela comenta: “Quando ele começa a tocar a Partita em Lá menor não se percebe que não é música clássica até que entra o instrumental e você diz: ‘Opa, pera aí, estou no concerto errado.’”. Esse discurso apresenta uma troca de linguagem após a música começar e uma certa confusão do ouvinte. Essa fala apresenta uma ideia de se passar para outro estilo utilizado na ideia de Carrilho apresentada pela mesma entrevistada na seguinte fala: “De certa forma o Altamiro já estava fazendo Cross Over. Isso como estilo oficializado e comercializado como tal porque os públicos eram distintos ou você iria assistir jazz, ou música clássica”. Como algo já oficializado nos Estados Unidos, há uma sugestão de Carrilho estar com a intenção de atrair o público

ouvinte de música clássica para escutar o disco dele. Apesar de ter a possibilidade de gerar a dúvida exposta referente à citação anterior, há a possibilidade de esse ser o caso também. Por assim dizer, a versatilidade de interpretação do sentido do disco é múltipla e agrega tanto o choro quanto o erudito, ainda que gere estranhamento de início na percepção de vermelha.

Ainda na perspectiva de vermelha, ela aponta ainda algumas semelhanças com intérpretes brasileiros do início do século XX. Nas suas palavras: “O Pattápio Silva já fazia isso. As polcas do Pattápio são exatamente isso. Essa daí [Dança das Horas] é igualzinho a uma polca” e ainda “O próprio Ernesto Nazareth que é bem sabido dessa confluência, tango brasileiro. Então é uma habanera, é Chopin”. De acordo com essas falas, já havia uma tradição de utilização do repertório europeu como inspiração de criação das músicas brasileiras. Porém a diferença é que, ao invés de utilizar somente como inspiração, o Altamiro se apropria das melodias e transforma em algo nacional de uma forma que seja claramente perceptível a referência e o estilo pretendido, sendo ainda o choro o fator de destaque. Outros comentários foram relatados a esse ponto.

Contribuindo com essa visão, roxa traz uma descoberta sobre uma passagem de Pixinguinha utilizando citação de uma música clássica. Na sua fala ela apresenta:

Eu descobri passagens de choro de Pixinguinha na música do Briccialdi, que é um compositor italiano, flautistas, emérito, passagem, igual, tal e qual te digo o nome do choro e o compasso e ainda mostro onde está no Briccialdi que eu já anotei e guardei. [...] Essa passagem que eu estou te falando é do choro “Segura Ele” do Pixinguinha na terceira parte.

De acordo com essa fala o Pixinguinha ainda apresenta a mesma tendência dos intérpretes anteriores, fazendo uso de material dos europeus. Porém já há uma apropriação do material mostrando a sua aplicação na música popular brasileira. Nesse aspecto existe uma semelhança entre as produções de Pixinguinha e Altamiro. Entretanto, o Altamiro extrapola a citação e se utiliza do material integral das peças (como nas músicas analisadas no capítulo anterior). Isso apresenta um arrojo maior de Carrilho na apropriação das melodias.

Sobre um chorão mais contemporâneo de Altamiro, encontramos a citação de Poyares na fala de cinza. O comentário dele expõem: “Eu já tinha conhecido Poyares de alguma outra situação [Poyares fala] “Tchau, vocês aí” [o entrevistado respondeu] “Eae Poyares, quer dar uma canja?” [Poyares disse algo como] tamo aí. Aí ele tocou a quinta sinfonia, cara, muito legal”. Cinza compartilha a ideia de que havia no mínimo outro flautista chorão que tocava o repertório clássico. De fato, apesar de essa não ser uma habilidade única de Altamiro, cabe o questionamento do motivo de Poyares não ter registrado a sua capacidade de se apropriar desse material. Nesse caso é possível recorrer ao posicionamento de azul com o seu pensamento de o disco ser uma forma de mostrar a sua virtuosidade e como você consegue fazer o que não foi feito. Uma vez que Altamiro gravou o disco, ele se tornou pioneiro nesse aspecto.

Retornando ao comentário de roxa, ela apresenta um intérprete que faz uso de recursos do universo erudito para a criação dos seus choros. Foi comentado:

Eu acho que um músico da atualidade, brasileiro, que faz isso muito bem é o Hamilton de Holanda. Se você escuta os caprichos que ele fez para bandolim solo de dez cordas você vai perceber as inúmeras influências que ele sofreu ao compor. Ele usa o nome “caprichos” que vem dos caprichos de Paganini, mas tem muita influência de música barroca, muita influência de música brasileira e faz um mundo novo

A partir desse comentário encontramos nessa produção comentada por roxa um retorno às ideias apresentadas por Ernesto Nazareth de utilização da inspiração no material para a criação de material. Nesse sentido, percebe-se a continuação de uma tradição do choro. Essa trajetória traçada entre os indivíduos apontados indica um fechamento de um ciclo com o seu recomeço na figura de Hamilton de Holanda. Altamiro representou um extrapolação no sentido de se apropriar de mais do que somente a citação de uma parte da peça de um músico erudito e apresentou o que isso implica, as reflexões sobre o choro e apresentação da capacidade do choro de se caracterizar, mesmo se utilizando de melodias de um de seus originadores. Com isso, a extrapolação de Carrilho ainda permitiu que outros apontassem caminhos novos na utilização de melodias eruditas.

Em um sentido mais de inspiração, verde aponta que a utilização da gravação de Altamiro foi realizada para a criação de novo material no mundo popular mais atual. Na música “Bum Bum Tam Tam” do MC Fioti, de 2017, há a utilização de um trecho da Allemande da Partita de Bach para flauta transversal solo. Sobre esse trecho o entrevistado fala: “Eu vi uma entrevista do MC que fez esse funk falando que tava um dia de madrugada zapeando na Internet, sem nada para fazer e ele disse que ouviu essa gravação e mostrou que ele teve essa ideia de samplear, fazer uns cortes”. A partir disso entende-se que houve uma adaptação do material do Carrilho para a criação do funk. Isso apresenta a adaptação de uma adaptação, uma transformação de um material cujo potencial foi percebido ao longo dos anos e se modificou de acordo com o tempo para se tornar algo novo. Nesse contexto encontramos uma das músicas do disco de Altamiro atravessando a história. Como os elementos identificadores do choro já foram tratados no capítulo anterior, sigamos com as reflexões e implicações geradas a partir dessas apropriações.

Nas reflexões sobre a utilização do repertório clássico na interpretação em outros estilos, cinza compara o disco de Altamiro com diversas outras produções. Na primeira comparação, ele utiliza da música “Bum-bum Tam-Tam” que faz uma citação à Allemande da Partita de Bach. Em suas palavras: “Na verdade, acho mais interessante o que o funkeiro fez, que eu não sei quem é, mas assim, se basear no que o Bach fez para fazer uma outra coisa legal”. Nessa fala encontramos uma posição a respeito da preferência do uso de citação para a criação de algo novo ao invés da utilização da melodia para transformá-la em outro estilo. Porém, cinza não desconsidera esse tipo de criação quando compara o disco do Altamiro com as músicas lançadas pelos “Swingle Singers” enfatizando a vida nova que a música ganha com a troca de estilo. Ele comenta: “É como o Altamiro mesmo, o jeito de cantar como o jeito de tocar. Não é o mesmo jeito de tocar”. O comunicante apresenta semelhança entre o grupo de cantores e Carrilho dizendo que eles realizam, cada um no seu modo, ideias semelhantes e dizendo que não é o mesmo caráter do original. Sendo assim, mesmo preferindo utilização da citação para criação de algo novo, o entrevistado observa a validade desse tipo de produção por considerar que já houve espaço no mercado para isso.

Ainda sobre as reflexões, roxa coloca as suas perspectivas a respeito da produção de Altamiro. Em sua fala ela apresenta a síntese de o que o disco representa para ela. Ela diz: “Exatamente como o Altamiro fez na capa. Acho que a ideia dele, ele acertou na mosca quando ele fez isso. Ele botou outra roupa numa música que já tinha uma consolidação”. A utilização de perucas e roupas de época passada na capa do disco comunica para roxa o que o Altamiro objetivou fazer. Apesar de que na capa estão chorões vestidos de músicos da corte e no disco as músicas eruditas estarem arranjadas no estilo do choro, a comparação é inteligível sendo que inclusive permite ao apreciador ter uma noção de o que vai ouvir. Sendo assim, a impressão de vestir outra roupa na música já existente seria o início da reflexão de roxa.

Somado a isso, a entrevistada continua a apresentar as suas ideias desenvolvendo seu pensamento em torno da validade do disco. Em suas palavras: “No mundo erudito, o repertório, é basicamente a partir do romantismo/classicismo, eles já estão dentro do choro porque o choro tem seu nascedouro melódico e harmônico nesse repertório”. Sendo o choro derivado da música erudita a comunicante continua: “Ficaram mundos estanques para mim, o clássico/erudito e o choro em si. Então, por isso que para mim não tem muita graça ficar transformando Minueto de Bach em choro, ou Por Elise de Beethoven em choro”. Com essas falas a opinião em relação à abordagem de Altamiro se torna redundante pelo fato do choro já ter em sua origem a abordagem melódica e harmônica do erudito. Sendo assim, roxa não encontra interesse nesse disco.

Cinza ainda apresenta a dificuldade de se reduzirem arranjos orquestrais para um conjunto de seis instrumentos. A falta de instrumentos para realizar as vozes intermediárias não é suprida pelos instrumentos harmônicos. Em sua fala encontramos:

A coisa dos diálogos, você vê por exemplo, aqui você vai ter uma interferência do sete cordas uma vez ou outra e você vai ter uma convenção rítmica uma vez ou outra, mas assim, dentro da música erudita isso acontece com muito mais frequência. Assim, você não tem uma melodia e só harmonia embaixo. Embaixo tem um monte de gente fazendo coisas. Aqui tem, mas essas coisas são meio assim, né, o cavaquinho mandando aquela levada, o violão fazendo, por mais legal que seja a harmonia, mas ele tá lá fazendo a

harmonia numa levada de violão. Propriamente, não há uma conversa entre instrumentos, uma interação, mas não tem essa coisa do diálogo que você vai encontrar muito na música erudita

Nesse entendimento encontramos uma limitação de quantidade de vozes disponíveis para a realização das diferentes linhas melódicas nas peças que foram reduzidas da orquestra para o regional. Pela observação do disco essa possivelmente não foi uma preocupação de Altamiro, visto que de acordo com Tabor da (2008) no capítulo anterior, tradicionalmente o único que sabia ler partitura no choro era o solista e os outros improvisavam os acompanhamentos (TABOR DA, 2008, p. 50). Seguindo essa linha de raciocínio, na transformação da peça clássica em choro, a escolha de manter somente a melodia e se desvencilhar das vozes subordinadas em favor dos improvisos dos outros instrumentos seria historicamente coerente.

A respeito das impressões sobre a escolha de arranjar o repertório clássico em estilo popular, cinza comenta sobre as suas percepções a respeito do público. A sua fala demonstra o pensamento de o público em geral não conhecer o repertório, argumentar contra essa ideia e apresenta como é positivo escolher esse repertório

A gente fala “Ah, o povo não conhece a música erudita”. Conhecem, a música erudita tá nos lugares. Você vê nos filmes, na propaganda, na novela... em algum momento você vai ver e essas melodias que o Altamiro pegou são melodias conhecidas. Isso é legal por que o ouvinte se identifica [o ouvinte fala] “É, eu conheço isso, olha isso que o Altamiro está tocando, eu conheço de algum lugar

Seguindo esse pensamento encontramos uma perspectiva do repertório escolhido para o LP evocar uma sensação de familiaridade por serem músicas que se escutam em situações comuns. Essa perspectiva traz uma ideia de que o foco do trabalho dele é o choro e como a troca de estilo pode levar uma nova roupagem para a música clássica. Por assim dizer, o estranhamento do ouvinte apresentado por vermelha alguns parágrafos atrás está coerente, pois o Altamiro parte do comum no clássico para trazer a estilística alheia representada pelo choro. Sendo assim

essa impressão apresenta uma posição sobre a utilização do repertório erudito na música popular.

Um outro posicionamento apontado é o de roxa onde encontramos uma crítica à utilização dessa ferramenta com o viés de levar a música erudita para as pessoas. No posicionamento dela encontramos uma falha no sistema público de cultura.

Levar a, supostamente restrita, música clássica para o mundo da música popular na verdade não tem nada haver com música, é uma questão político-social porque se houvesse muitas instituições, muita política cultural no país, muita gente frequentando os teatros, muitas rádios tocando música clássica. Se houvesse tudo isso, não haveria necessidade de ficar levando de um mundo para outro mundo

Por meio dessa fala, roxa apresenta a ineficiência do sistema político e cultural brasileiro em geral na divulgação da cultura clássica. Ela ainda apresenta o questionamento de se a música erudita é realmente restrita ou não, como cinza fez anteriormente. Mesmo assim, levando em consideração a restrição do acesso a esse repertório, o comentário principal se encontra na insatisfação referente ao fato de que a troca de materiais entre mundos musicais diferentes seja feita com a motivação de trazer mais popularidade para um deles. Sobre isso, roxa ainda comenta: “Tem muito mais haver com política e colonização do que exatamente com a linguagem musical, porque é uma coisa também de levar uma música melhor para um mundo pior, uma música mais rica para um público menos rico”. Nesse comentário a comunicante estava falando da colonização e riqueza da música erudita sendo levada para um público supostamente não conhecedor. Nesse aspecto, a entrevistada está supondo que as melodias clássicas estão sendo levadas para os ouvintes. Por mais que a melodia esteja em destaque, o diferencial do disco é a utilização do choro para a realização dessas melodias. De acordo com cinza, o repertório utilizado é bastante conhecido por estar comumente nos meios de comunicação, porém o intercâmbio da melodia não é tão comumente divulgado nos meios de comunicação. Nesse sentido, a produção de Carrilho pode ser entendida de diversas formas, dependendo de o que se está predisposto a captar entre os

diversos elementos da música, seja melodia, estilo, acompanhamento ou qualquer outro.

Conclusões

O acesso dos entrevistados às músicas do disco se deu de diversas formas. Entre elas encontramos o recebimento do disco em forma de presente, indicação de chorões veteranos, interpretações ao vivo de algumas das peças do disco, encontrar o disco de forma misteriosa em casa e o comparecimento no show de lançamento com direito a autógrafo do próprio Altamiro Carrilho. Ainda mais, as experiências associadas ao encontro com as músicas do disco revelam características do período da escuta e de algumas propriedades inerentes ao disco. A seguir serão apresentadas algumas relações do disco com os entrevistados.

A relação com a música nos tempos atuais alterou a acessibilidade dessa mídia de acordo com um dos entrevistados. De acordo com essa pessoa, era muito difícil de se ter um disco de flauta na época em que foi obtido acesso ao mesmo. De fato, a pessoa relembra que escutou o disco algumas vezes e que era um dos poucos discos de flauta que tinha em determinada parte da vida. Isso leva a uma relação diferente com o LP devido ao fato de escutá-lo diversas vezes durante a vida da pessoa.

No relato de outro entrevistado, encontramos a indicação de um chorão como a fonte para o conhecimento do disco. Pode ser assim suposta uma relação no estilo do entrevistado quando jovem com a proposta do disco de utilização dos clássicos no estilo do choro. Isso, devido ao fato de que, no momento em que ele relata o acontecimento, o mesmo estava estudando na Escola de Música de Brasília, apresentando assim uma relação dele com a música clássica e ainda mais quando ele menciona o fato de estar tocando de forma não muito à vontade na roda de choro. Não se sabe o motivo de o chorão ter indicado esse disco, mas, seja para promover o deleite ou para incentivar o estudo, a resposta do entrevistado à escuta desse disco foi a de querer imitar o disco. Com isso, identificamos um momento em que esse disco aproximou o entrevistado do choro.

Já nesses elementos encontramos alguns indicativos de o que esse disco pode proporcionar para o ouvinte e um pouco de contexto de forma de escuta dele. Em verdade, o disco proporcionou para os entrevistados opiniões diversas, porém, quando foi perguntado quanto à preferência deles em relação à alguma das faixas, eles apresentaram respostas bastante justificadas e que levam a crer que houve algum esforço de pensamento para a criação do discurso deles.

Quando foi perguntado acerca de que faixa do disco ficou mais na memória dos entrevistados, houve uma predileção pela Allemande da Partita de Bach, chamada no disco de Sonata, e também pelos arranjos das músicas do Beethoven. Nas entrevistas, alguns dos comunicantes explicaram de forma mais clara a predileção deles. Nessas explicações, encontramos material pertinente à construção desse trabalho.

Nos comentários relativos à Partita de Bach, encontramos comentários ligados à percepção da mudança de algumas notas, utilização de breaks, a transição da flauta solo para o conjunto, presença de contraponto, a utilização do mesmo tom do original, clareza na harmonia e a proximidade da pulsação original e de sua versão choro. Em síntese, essas explicações remetem às inovações propostas pelo arranjo que não tornam a música completamente irreconhecível e até, em algum aspecto, tornam aspectos da música mais evidentes, como no caso de apresentar a harmonia com o auxílio do regional. Não podem ser descartados também os comentários que destacam a utilização de elementos característicos do choro como a presença das linhas do baixo e dos breaks que levam a uma ambientação melhor da melodia no choro. Nessas informações encontramos comentários gerais que mostram a relevância dessa faixa em relação ao disco, porém há um comentário a respeito da importância dessa faixa que remete tanto ao mundo clássico quanto ao contexto do disco.

Em um dos comentários, a entrevistada apresenta o fato de essa música ser “nossa velha conhecida”, remetendo ao fato de essa música ser uma constante no estudo dessa flautista e outros. No comentário dela, foi apresentado que nos estudos dela apareceu o incentivo de um professor de tocar essa música de diversas formas diferentes (mais rápido, mais lento, mudando articulações, mudando respirações...), com a intenção de mostrar as diferentes possibilidades desse movimento dessa música. Ao fim dessa contextualização, a entrevistada comentou

que o arranjo do Altamiro contém esse pensamento. Ao associar o elemento da pulsação semelhante entre o arranjo de Altamiro e a melodia original e a ideia de que não houve afastamento estético exagerado entre as duas versões, pode ser percebido uma proposta pertinente para quem for estudar essa música e esteja atrás de novas perspectivas na interpretação não tradicionais dessa música.

Nos comentários a respeito desse arranjo, uma ideia constante foi a semelhança do início da versão do Altamiro e a versão no início da música “Bum-bum Tan-Tan”, onde há a utilização da mesma música com interrupções da melodia nos mesmos momentos. Apesar de algumas pequenas divergências no sentido de dizer se foi a mesma gravação remasterizada ou uma gravação de outro artista, todos concordam na semelhança da estilização das duas versões. De fato, um dos entrevistados forneceu a informação de que o MC que fez essa música realmente sampleou essa parte da música. Com isso, essa faixa apresenta muitas características peculiares que a torna digna de destaque, tanto os seus elementos que dão ênfase em aspectos já presentes na música ou no lado choro do arranjo ou no sentido de fornecer outra perspectiva da forma de tocar essa música ou até de um elo com diferentes estilos do barroco com o choro e o funk carioca.

Sobre as músicas de Beethoven, houve menos comentários, porém ainda é pertinente uma das falas de um dos entrevistados. Na fala a pessoa comenta a diferença do tom do arranjo para o da música original dizendo que a original está uma quarta acima do arranjo. Ademais, na entrevista também é expresso o questionamento gerado por essa transposição na época das primeiras escutas desse arranjo. Essa diferença se dá pela tessitura da flauta. No tom do arranjo o instrumentista consegue tocar com mais facilidade a melodia da música. Esse comentário permite entender as liberdades que o arranjador pode ter na manipulação da melodia e ainda a impressão que as alterações podem causar nos ouvintes mais sensíveis, gerando curiosidade nesse caso.

No contexto dos entrevistados, essa não foi a primeira obra que eles escutaram do Altamiro. Na realidade, a maioria dos entrevistados acompanhou o Altamiro desde a infância com os programas infantis e assistindo às interpretações dele em programas de televisão e posteriormente apresentações no Clube do Choro e outras localidades. Alguns deles chegaram até a ter um convívio com Carrilho, visitando-o no camarim das apresentações dele e conversando por telefone. Nas

entrevistas os participantes comentaram principalmente do programa “Altamiro Carrilho e Sua Bandinha” e de suas participações nos discos do Chico Buarque como as fontes de primeiros contatos com a música desse flautista. Outros comentários recorrentes foram a sua habilidade como flautista e a sua postura como showman nas apresentações, em especial a sua habilidade de fala e trejeitos enquanto não estava tocando.

Ao avançar a entrevista, os profissionais apresentaram as suas perspectivas em relação ao disco como um todo. Durante as entrevistas foram apresentadas algumas opiniões divergentes a respeito do disco como um todo, no sentido de gostar da utilização da roupagem do choro nas melodias clássicas ou não gostar, ou entender como uma mensagem séria do Altamiro. Ademais, dentro dessas ideias ainda há bifurcações de pensamentos expostos pelos entrevistados que apresentam pontos importantes para a discussão deste trabalho. A seguir serão apresentados alguns dos pontos dispostos pelos entrevistados.

No comentário de um dos entrevistados, encontramos a fala de que o disco representa para Altamiro uma forma de auto afirmação em relação à capacidade dele de tocar música erudita. Ela ainda comenta sobre o fato de Carrilho estar quebrando barreiras entre o clássico e o choro. Nessas percepções o intérprete realiza um desejo pessoal dele e ainda extrapola as barreiras usuais entre os dois mundos, percebendo as interações possíveis entre o estilo do choro e as melodias clássicas. Outros aspectos são apresentados também como a apresentação da habilidade do artista em mostrar esse disco inovador e o destaque para a proximidade do choro com o barroco.

No comentário sobre a proximidade entre os estilos barroco e do choro, a entrevistada apresenta as semelhanças tanto na instrumentação quanto na improvisação. Na perspectiva dela, nos dois estilos podem-se encontrar um solista, acompanhamento harmônico, linha do baixo e utilização de ornamentação a cargo do intérprete. Os instrumentos de percussão e cavaquinho foram considerados para marcação rítmica. Nessa perspectiva a fala dele ressalta o sucesso nos arranjos das músicas barrocas no estilo do choro por essas proximidades.

Outras percepções que os entrevistados apresentaram, foram as contribuições que o disco ofereceu para eles como flautistas. Encontramos

comentários sobre aprender formas de estudos, entendimento do improviso e abstrações com a utilização da música clássica no choro. Vimos também a utilização da Allemande da Partita de Bach e as possibilidades apresentadas na sua interpretação. Os comentários representam algumas das informações possíveis de se obter devido ao contato com o disco.

Com o objetivo de entender o disco frente a outras produções, os entrevistados apresentaram como eles interagem com o disco. Os comentários apresentaram perspectivas de comparação com outras obras, percepções na visão de apreciador, opinião de qual estética se encontra nessa produção, observações de como outros chorões utilizam o repertório clássico nas suas interpretações, entendimentos a respeito de algumas incoerências na produção e posicionamentos a respeito dos significados extra musicais na utilização de melodias eruditas.

Com isso, foi possível apresentar os diversos entendimentos dos sete entrevistados sobre o LP “Clássicos em Choro” de Altamiro Carrilho. Encontramos respeito pela produção de Carrilho em todos, porém isso não os absteve de fazer algumas críticas. A partir disso, esse disco é um divisor de opiniões tanto em relação ao valor que ele representa quanto pelo que ele significa para esses profissionais da flauta. Sendo assim, aqui foi possível trazer uma variedade de experiências para possibilitar um entendimento da produção mencionada anteriormente de Carrilho.

Conclusão

A presente dissertação tem como objetivo pesquisar a utilização do estilo do choro de Altamiro Carrilho no disco “Clássicos em Choro” para contribuir com a discussão sobre o contexto histórico no qual essa produção estava inserida e algumas das problemáticas que ela tenta abordar. Nesta proposta, ousada realizada no final dos anos 1970, Altamiro antecipa uma discussão que está muito presente agora nos anos 2020. Ao longo da pesquisa encontramos diversos aspectos do disco “Clássicos em Choro” relacionados à música como a instrumentação e o improviso por meio das partituras e transcrição de algumas faixas selecionadas. Ademais, o contexto do disco foi exposto por meio de entrevistas de flautistas relacionadas ao choro e/ou ao período em que o disco foi lançado. Somado a isso, uma entrevista do próprio Altamiro sobre esse mesmo disco também foi utilizada na contextualização. Com todos esses elementos foi possível extrair diversos conhecimentos.

Dentre esses elementos musicais encontramos a utilização da instrumentação comumente encontrada em regionais de choro. Esse conjunto instrumental tocando as músicas do repertório clássico fornece o contexto chorístico à melodia. Entretanto, não seria possível obter esse caráter somente com a alteração da instrumentação. Em algumas músicas, foram necessárias alterações de métrica para o binário típico do choro. Isso fornece mais conformidade com o estilo tradicional do choro.

Em outra perspectiva o improviso do Altamiro nos “Clássicos em Choro” utilizou diversas categorias de ornamentações e manipulação rítmica da melodia também empregadas para conferir estilo de choro no disco. Para caracterizar o sentido de improviso foi utilizado o conceito fornecido por Sarmiento onde ele defende que, no pensamento de Altamiro, a menor alteração seja ornamental ou rítmica já se torna um improviso (SARMENTO, 2005, p.36). No disco em especial encontramos apogiaturas, bordaduras, dobramento rítmico de notas, alterações rítmicas e grupetos. Este último aspecto tem um interesse particular por se tratar de um tipo encontrado com menos frequência do que os outros elementos de acordo com Sarmiento (2006), mas neste disco o encontramos com mais frequência. Isso se

deve possivelmente ao fato da utilização de melodias clássicas onde Carrilho encontrava melhor utilização dessa ornamentação como discutido no capítulo de análise das gravações.

Ainda assim, o acompanhamento executado pelo violão de sete cordas pelo intérprete Voltaire Muniz de Sá contribui para a linguagem chorística. Essa linha do baixo executada com muitas síncopes e frases de preenchimento em colcheias remete às ideias utilizadas por chorões mais antigos destacados na pesquisa de Pessoa (2012). Sendo a linha do violão de sete cordas diferente do baixo do original supõe-se a intenção de dar mais peso ao choro do que ao clássico nesse aspecto. Assim, a linguagem se unifica entre os diversos meios, instrumentação, métrica, improvisado e o baixo.

Ainda a respeito da gravação, houve a publicação de partitura da melodia com alguns apontamentos do acompanhamento do violão de sete cordas das músicas do disco. Esse material, apresentado e distribuído por *Bruno Quaino Material Musical* e editado pela *Intersong* (1980), em "Para Elisa", percebe-se alguns erros de transcrição e omissão de partes da música. Mesmo sendo normal a não transcrição completa dos improvisos nas edições, a falta de trechos ou transcrição errada de seções pode levar o intérprete a divergir da gravação. Por isso, a utilização de partituras deve ocorrer juntamente à escuta da música ou até após algumas escutas da música caso a intenção do executante seja a de fazer a música que ouviu.

Após as percepções a respeito do áudio do disco, a utilização das entrevistas realizadas no transcurso da pesquisa se tornou pertinente para um entendimento do contexto dessa produção em diversos aspectos. Entre esses aspectos, cabe destacar: as faixas que chamaram mais atenção e por que razão, a relação dos entrevistados com o Altamiro, a contribuição do disco para a trajetória dos entrevistados e a percepção deles de interação do erudito com o popular em outras áreas. A partir desses elementos foi possível conseguir outras perspectivas para enriquecer a discussão dessa pesquisa.

Os entrevistados apresentaram as várias formas que conheceram o disco como presente, indicação de escuta, encontrar o disco em casa, comprá-lo no dia do lançamento, entre outros. Porém, a variedade de respostas diminuiu quando foi perguntado qual a faixa que eles mais lembravam. A divisão ficou principalmente entre os arranjos de músicas barrocas e os de Beethoven. No caso da música barroca, uma peça se destacou em especial, o primeiro movimento da Partita de Bach, chamado no disco de Sonata.

Sobre esta peça de Bach, os entrevistados comentaram que havia semelhanças, como a pulsação binária e a utilização do mesmo tom do original, e divergências, como a alteração de notas e inserção de breaks. Essa combinação mostrou um arranjo em que houve a intenção de inserir inovações sem romper completamente com a melodia original. Nessa perspectiva, um dos entrevistados apresentou o seu pensamento a respeito do improviso de Altamiro, indicando como algo que remete a uma memória de uma sequência de aulas que teve sobre a Partita. Em essência, o objetivo das aulas era de experimentar com a música para observar as diferentes possibilidades em sua interpretação. Levando essa ideia para a faixa em discussão, encontra-se assim um exemplo muito rico que insere vários elementos não encontrados no original, mas que ainda se percebe a música de Bach.

A Partita apresenta também um outro caso de interação entre o erudito e o popular na música “Bum-bum Tam-tam” que foi comentada por diversos entrevistados. Entre as falas esteve presente a percepção da semelhança entre o início do funk e a versão do Altamiro Carrilho com um destaque para os breaks. Essa percepção mostra não somente a música de Bach como relevante para os ouvidos atuais, mas também a contribuição da ideia de Carrilho como intermediário entre o Bach e o compositor do funk para levar essa música para um novo público.

Já se tratando do contexto das músicas barrocas no “Clássicos em Choro”, em geral um dos entrevistados forneceu comentários para a discussão deste trabalho. Na fala, se tornou clara a semelhança na formação instrumental tanto nos grupos de câmara barrocos quanto no regional do choro com o instrumento solista (flauta transversal), harmonia (violão) e o baixo (violão de sete cordas), sobrando

somente o cavaquinho e pandeiro servindo mais à parte rítmica. Mais à frente aparece o comentário do não compromisso com a partitura para se tocar o repertório barroco semelhante ao que se vê na interpretação do Altamiro nas músicas desse disco. Essas características levam a uma proximidade entre esses dois estilos e uma maior flexibilidade na conversão do barroco para o choro.

No ponto dos arranjos das músicas de Beethoven, o comentário foi mais relacionado a questões do funcionamento do arranjo. Na escuta desses arranjos, foi comentada por um dos entrevistados a origem da curiosidade para entender as diversas escolhas envolvidas no processo de adaptação de uma peça para um outro estilo. No caso da peça utilizada como exemplo na entrevista, a percepção da mudança da tonalidade e métrica levou o comunicante a pensar sobre isso quando criança. Esses questionamentos revelam a utilidade desses arranjos para se aprender uma forma de adaptação de músicas para o choro, indicando os momentos onde deve se modificar partes para se encaixar melhor no estilo do choro a Altamiro Carrilho.

Entre os entrevistados, encontramos o Altamiro como uma referência entre eles presente, para a maioria deles, desde a infância por meio de uma programação infantil onde Carrilho aparecia tocando com a sua Bandinha, ou já mais velhos como referência de flautista em diversos discos. Em conformidade com isso, houve comentários sobre a influência desse artista e como puderam aproveitar sua habilidade como flautista. Uma das influências referente a esse disco, tida por um dos entrevistados, está na utilização de citações de melodias eruditas em choros. O comunicante se utiliza do exemplo da música “Pedacinhos do Céu” de Waldir Azevedo, expressando que nos momentos com notas longas ele tem a possibilidade de encaixar um trecho da “Partita” de Bach para flauta transversal. Mostrando assim uma outra forma de se trazer os Clássicos para dentro do choro.

Uma segunda forma de inspiração apresentada entre os entrevistados está no desafio que esse repertório apresentava naquela época. Na fala está presente a vontade, quando adolescente, de entender a improvisação e de tocar o repertório desse disco. Fazendo isso, foi possível aprender as formas de estudar o choro em

disco e apreciar a linguagem do choro. Assim sendo, a apreciação do disco se torna algo mais estruturado.

As percepções gerais do disco foram expressas com admiração para a técnica de Altamiro e outras competências do disco. Dentre os elementos percebidos pelos comunicantes encontramos a quebra de barreiras entre o erudito e o popular e a possibilidade do artista de se expressar e mostrar a sua técnica. Esses aspectos serão discutidos melhor nos parágrafos a seguir.

Já no título do disco, há uma intenção de misturar os dois mundos, “Clássicos em Choro”. A capa também apresenta o regional de choro fantasiado de pessoas com perucas e vestimentas que seriam da nobreza europeia de tempos passados. Ademais a música continua nessa intenção, levando a ideia do choro com um pouco mais de força, mas a interação continua presente por se perceberem os dois estilos na mesma música. Assim, se nota o esforço de tornar essa divisão de música erudita e popular em uma mistura.

A mistura do erudito com o popular gravado em disco possibilitou ao Altamiro mostrar a sua capacidade de improvisar e transformar uma música de outro estilo em choro. Essa habilidade, raramente gravada no choro por outros intérpretes antes desse disco, de acordo com os entrevistados, mostra o seu domínio do repertório clássico. Certamente, modelar uma melodia até ela chegar a outro estilo leva não só conhecimento técnico dela, mas também um posicionamento de valores artísticos a respeito da melodia. Isso indica interação com a música, uma vivência que possibilitou a Carrilho realizar esse trabalho. Com isso, o artista se mostra com um conhecimento considerável do mundo clássico e habilidoso o suficiente para entrelaçar o choro com o erudito.

Ainda que seja necessário ter uma série de conhecimentos para se fazer uso dos elementos clássicos no contexto popular isso acontece em uma série de situações diferentes. Para citar exemplos os entrevistados apresentaram diversos casos disso acontecendo no Jazz, Rock, música dançante, música de sintetizador, MPB, samba e dentro do próprio choro. Porém esse disco apresenta algumas peculiaridades no sentido de utilizar os estilos que estavam presentes em sua

origem e mostrar como está a relação entre o choro e o clássico e de mostrar a utilização de elementos pertencentes ao choro para caracterizar a música como pertencente a esse estilo.

Dentre todos os gêneros apresentados acima, o choro se destaca na utilização de melodias eruditas por apresentar a utilização exclusiva da melodia com os improvisos atuando como ornamentações da melodia. Isso confere tanto um grau de proximidade do original quanto uma liberdade do intérprete de expressar o que ele considera pertinente para a situação. Assim, a relação entre o clássico e o choro está presente não somente no que foi preservado do original para o arranjo, mas, mais ainda, no que foi utilizado para caracterizar a gravação como choro.

Dentre as caracterizações do choro, tem-se o que foi discutido anteriormente na parte da análise, mas a comparação feita por um dos entrevistados com a produção do “Beatles em Choro” mostra um aspecto não discutido. O comentário de que o disco de Altamiro tem uma quantidade maior de elementos que transformam a linguagem da peça clássica para uma mais próxima do choro demonstra um interesse em discutir o estilo do choro sem o transgredir, permitindo uma conversa sincera com alguns dos estilos inspiradores do chorinho. Essa perspectiva de utilização do clássico como um diálogo com o choro não ocorreu somente neste disco, de acordo com os entrevistados.

Nas entrevistas, encontramos diversas citações de outros chorões que utilizaram de inspirações de trechos de músicas clássicas para as suas composições como Pattápio Silva, Ernesto Nazareth, Pixinguinha e Hamilton de Holanda. A semelhança mais óbvia entre eles é a de utilização de citações ou inspiração em técnicas composicionais para a criação do choro, diferente do Altamiro nos seus arranjos. Dentre esses, também se podem encontrar alguns períodos diferentes com Pattápio e Ernesto na origem do choro, Pixinguinha no meio da cronologia e Hamilton na atualidade. Todas essas características levam a discussões em relação ao disco de Carrilho.

Em Pattápio e Ernesto encontramos o comentário de eles utilizarem de repertório e inspiração de origem erudita para as suas criações tanto como

intérpretes quanto como compositores. Essas inspirações presentes no começo da construção do choro fazem parte de uma discussão que não cabe a este trabalho, mas ele apresenta uma relação entre o que esses artistas objetivam na construção de suas músicas, possivelmente uma relação com o que vinha da Europa. Porém, se levarmos isso em conta, temos mais uma relação de desejo do que uma reflexão sobre o que é e foi. Sendo assim, ainda que haja desejo de produzir alguma coisa no disco do Altamiro, encontra-se um ambiente para a reflexão de como o choro ainda se relaciona ou não com o mundo erudito.

No contexto de Pixinguinha, há duas situações em que comunicadores diferentes apresentaram citações deste artista de compositores do repertório clássico. Na música “Segura Ele”, existe a presença de um trecho de uma música de Briccialdi, compositor erudito importante para a flauta transversal, e uma parte do “Ele e eu” que se assemelha ao que Bach escreveu, tudo de acordo com entrevistados. Isso apresenta não somente a continuidade de uma tradição, mas também a influência que o repertório erudito exerceu nos compositores de choro. Porém, ainda há a diferença entre a inserção de citação na composição e a utilização de arranjos de músicas clássicas para a realização de um disco de choro. No trabalho de Altamiro, assim como Pixinguinha, há a apropriação de material europeu para a criação de algo de brasileiro, porém no disco de Carrilho encontramos como o choro consegue se sobrepor ao clássico e até mostrar como ele tem a sua personalidade própria o suficiente para ser identificado mesmo utilizando melodias de outro estilo.

Segundo uma entrevista, no caso de Hamilton de Holanda cabia ressaltar a capacidade de utilização de técnicas composicionais eruditas para a criação de suas músicas. Foi destacado as influências nos Caprichos dele já no nome das obras em relação a Paganini, mas na composição o que se tornou mais aparente na entrevista foi a relação com o barroco. Hamilton, como sendo um chorão contemporâneo, certamente conhece o repertório de diversos chorões como Ernesto Nazareth, Pixinguinha e Altamiro e também se influenciou por eles. Como um representante atual do choro é coerente que ele continue algumas tradições e inove em alguns sentidos musicais.

Com isso, foram utilizados dois meios principais para a realização desta pesquisa, a análise da partitura das músicas do disco que foi objeto principal da pesquisa e as entrevistas de diversos flautistas profissionais de Brasília e do Altamiro Carrilho. Dentro de cada forma encontramos elementos essenciais para o entendimento dos elementos utilizados por Carrilho em “Clássicos em Choro”, colaboradores para a abordagem de um repertório clássico seguindo os princípios do choro. Dentre eles encontramos o estilo utilizado pelo intérprete no LP característico do choro, o entendimento dos entrevistados a respeito da representação dessa produção, a influência do disco e como está a discussão entre performance erudita e popular. Por fim, foi obtida uma perspectiva a respeito da interpretação de Altamiro que auxilia no entendimento do seu improviso no choro em uma abordagem de música clássica.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.

ANGELEAS, Victor Moreira. “Bandolim Improvisado: A construção do estilo de improvisação de Jacob do Bandolim, Lupercê Miranda, Joel Nescimento e Armandinho Macedo.” Dissertação de Mestrado Universidade de Brasília, 2019.

BACH, Johann Sebastian. *Partita in A minor*: for Solo Flute, BWV 1013. instrumental. Edição Urtext retirado de: *Johann-Sebastian-Bach-Institut* Göttingen e o *Bach-Archiv*. Leipzig, Series VI, Vol. 3: *Werk für Flöte* (BA 5022). Editado por Hans-Peter Schmitz. Edição Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel. 19ª impressão 2012. Alemanha.

BEETHOVEN, Ludwig van. *Clavierstück in A moll*: Für Elise, bagatelle, Lá menor, n. 298 opus 59; instrumental. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1888, Serie 25, p. 354-56. Disponível em: https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/9/90/IMSLP51818-PMLP14377-Beethoven_Werke_Breitkopf_Serie_25_No_298_WoO_59_Fuer_Elise.pdf Acesso em: 05 de jul. 2021

BÈHAGUE, Gerard. Choro. In: *Grove music online. Oxford music online*. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09055>. Acesso em: 09 nov. 2020.

BORGES, Luís F. Farias. *Trajatória Estilística do Choro: O idiomatismo do violão de sete cordas, da consolidação a Raphael Rabello*. Brasília, 2008. 195 p. Dissertação (Mestrado em música), Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2008. Disponível em https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/4070/1/2009_LuisFabianoFariasBorges.pdf Acesso em: 20 out. 2021

CARRILHO, Altamiro. *Para Elisa*, choro, Mí menor, n. 1/30.2037; instrumental regional de choro. Rio de Janeiro: Editora Intersong, 1979. Partitura. p. 8

CLÁSSICOS EM CHORO: Para Elisa. Ludwing van Beethoven (Compositor). Altamiro Carrilho (Intérprete, flauta transversal), Voltaire Muniz de Sá (Intérprete, violão de sete cordas), Damazio Batista (Intérprete, violão de seis cordas), Valmar Amorim (Intérprete, cavaquinho), Sá Neto (Intérprete, pandeiro) e Jorge (Intérprete, surdo). Rio de Janeiro: Gravadora Philips, 1979. LP. Catálogo 6349 419

TOCANDO FLAUTA TRANSVERSAL FÁCIL BÁSICO. Altamiro Carrilho. DVD. 130' São Paulo: Editora Aprenda música, 2001. Vídeo aula.

FERIGATO, Arícia & FREIRE, Ricardo Dourado. *Análise de conteúdo no contexto da pesquisa em performance musical: A metacognição como objeto de análise*. PerCepta - Revista de Cognição Musical, 2(2), 111-124. 2015. Associação Brasileira de Cognição e Artes Musicais. ISSN 2318-891X

GROPILLO, Ciléa. Altamiro Carrilho “Os Compositores Classicos Eram Chorões e Não Sabiam”. *Música Popular. Jornal do Brasil*. Caderno B. Rio de Janeiro, 08 de outubro de 1979, p.10

LARA FILHO, Ivaldo Gadelha de. “O Choro dos Chorões de Brasília.” Dissertação de Mestrado, Universidade de Brasília, 2009.

MAGALHÃES, Marcelo G. M. “The Brazilian Choro: Its history and structure.” *Ars inter Culturas*, n.3, 2014, 79-93.

PEREIRA, Marcelo das Dores. “Procedimentos Rítmicos-Melódicos na Performance de Altamiro Carrilho: Um estudo de caso aplicado ao ensino do choro.” Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais, 2016.

PESSOA, Felipe Ferreira de Paula. “Cuidado, Violão! A Transformações no Acompanhamento dos Violões nos Conjuntos de Choro.” Dissertação de Mestrado, Universidade de Brasília, 2012.

POMPERMAIER, Alexandre. “Entre o Erudito e o Popular: A flauta transversal de Plauto Cruz na história do choro (1940-2002).” Dissertação de Mestrado, Universidade de Passo Fundo, 2014.

SARAIVA, Thiago Abreu. “Análise das Características Interpretativas de Altamiro Carrilho (1924) nos Choros: Carinhoso, Doce de Côco e Lamentos.” *Anais do VII Fórum de Pesquisa Científica em Arte*, 2011, 222-230.

SARMENTO, Luciano Cândido e. “Altamiro Carrilho: Flautista e mestre do choro.” Dissertação de Mestrado, Universidade Federal da Bahia, 2005.

SILVA, Orlando. Carinhoso
<https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/2000174946/80423-Carinhoso>

SOUSA, Miranda B. T. R. Nunes de. “O Clube do Choro de São Paulo: Arquivo e memória da música popular na década de 1970.” Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho,” 2009.

SOUZA, Tárík de. Disco a Disco. *Música Popular. Jornal do Brasil*. Caderno B. Rio de Janeiro, 23 de junho de 1979, p.4

TABORDA, Marcia. O Choro, uma questão de estilo? *Música em Contexto*, Brasília, v. 1, p. 47-69, 2008

TINHORÃO, José R. Pattapio Silva e Luperce Miranda Quem disse que eles Morreram. *Música Popular. Jornal do Brasil*. Caderno B. Rio de Janeiro, 29 de junho de 1977, p.2

TINHORÃO, José R. Um Flautista Mostra, Afinal, Como o Choro Estava em Bach. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro *Música Popular*. Caderno B. 08 de outubro de 1979, p.10

VALENTE, Paula Veneziano. “Horizontalidade e Verticalidade: Dois modelos de improvisação no choro brasileiro.” Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 2009.

Apêndice 1 - "Por Elise"

Score

Por Elise

Beethoven
Arr.: Altamiro Carrilho

Flute

Pandeiro

Surdo

Cavaquinho

Acoustic Guitar 1

Acoustic Guitar 2

Fl.

Pnd.

Cav.

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Em B7 Em

B7 Em B7 Em

Por Elise

The score is divided into two systems, each containing five measures. The first system starts at measure 2 and ends at measure 9. The second system starts at measure 14 and ends at measure 18. The instruments are Flute (Fl.), Piano (Pnd.), Clarinet (Cav.), Acoustic Guitar 1 (Ac.Gtr. 1), and Acoustic Guitar 2 (Ac.Gtr. 2). The key signature is one sharp (F#). The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The guitar parts provide harmonic support with chords and melodic lines. The clarinet part is mostly silent, indicated by slashes. The flute part has melodic lines with some grace notes in the second system.

2
9

Fl.

Pnd.

Cav.

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

9

14

14

14

B7 Em B7 Em B7

Em B7 Em B7 Em

Em B7 Em B7 Em

Por Elise

3

The musical score is arranged in two systems. The first system covers measures 19 to 23, and the second system covers measures 24 to 28. The instruments are Flute (Fl.), Piano (Pnd.), Clarinet (Cav.), Acoustic Guitar 1 (Ac.Gtr. 1), and Acoustic Guitar 2 (Ac.Gtr. 2). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piano part features a rhythmic accompaniment of eighth notes with accents. The clarinet and guitar parts have specific melodic lines and chordal accompaniment. Chord changes are indicated by letters like B7, Em, and G7. A 'Break' instruction is present in the Ac.Gtr. 1 part at measure 21. The flute part has a melodic line with slurs and accents.

4
29 Por Elise

Fl.

Pnd.

Cav.

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Fl.

Pnd.

Cav.

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

C Dm G7 C

Em G D7 G G#° D7 D(#5) G E7

Detailed description: This page of a musical score is for the piece 'Por Elise'. It features a multi-staff arrangement. The top staff is for Flute (Fl.), starting at measure 29 with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff is for Piano (Pnd.), with a grand staff (treble and bass clefs). The third staff is for Cava (Cav.), with a treble clef. The fourth and fifth staves are for Acoustic Guitar (Ac.Gtr. 1 and Ac.Gtr. 2), both with treble clefs. The bottom section of the score starts at measure 34. The piano part includes triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) in measures 34, 35, 36, and 37. The guitar part includes a natural sign (°) under the G# chord in measure 36. The score concludes with a double bar line at the end of measure 37.

Por Elise 5

The musical score is arranged in two systems. The first system covers measures 39 to 42, and the second system covers measures 43 to 46. The instruments are Flute (Fl.), Piano (Pnd.), Clarinet (Cav.), Acoustic Guitar 1 (Ac.Gtr. 1), and Acoustic Guitar 2 (Ac.Gtr. 2). The key signature is one sharp (F#). The piano part includes triplets and accents. The guitar parts include chord diagrams and rhythmic patterns. The clarinet part has slurs and rests.

System 1 (Measures 39-42):

- Fl.:** Rapid sixteenth-note runs.
- Pnd.:** Measures 39-40: quarter notes with accents. Measures 41-42: triplets of eighth notes.
- Chords:** Am, D7, G, G#°, D7, D(#5), G, E7.
- Cav.:** Slurs and rests.
- Ac.Gtr. 1:** Slurs and rests.
- Ac.Gtr. 2:** Quarter notes.

System 2 (Measures 43-46):

- Fl.:** Rapid sixteenth-note runs, ending with a melodic phrase.
- Pnd.:** Measures 43-44: quarter notes with accents. Measures 45-46: eighth-note patterns.
- Chords:** Am, D7, G, Em, B7.
- Cav.:** Slurs and rests.
- Ac.Gtr. 1:** Slurs and rests.
- Ac.Gtr. 2:** Quarter notes.

6 Por Elise

The musical score is arranged in two systems. The first system covers measures 48 to 52, and the second system covers measures 53 to 57. The instruments are Flute (Fl.), Piano (Pnd.), Clarinet (Cav.), Acoustic Guitar 1 (Ac.Gtr. 1), and Acoustic Guitar 2 (Ac.Gtr. 2). The key signature is one sharp (F#). The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The guitar parts include a bass line and a melodic line. The clarinet part is marked with slashes, indicating it is to be played as written or omitted. The flute part has melodic lines with slurs and accents. Chord changes are indicated by letters below the piano and guitar staves.

48

Fl.

Pnd.

Cav.

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

53

Fl.

Pnd.

Cav.

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Em B7 Em B7 Em

G#° Am F Em Am6

Por Elise

7

The musical score is arranged in two systems. The first system (measures 58-62) includes parts for Flute (Fl.), Piano (Pnd.), Clarinet (Cav.), Acoustic Guitar 1 (Ac.Gtr. 1), and Acoustic Guitar 2 (Ac.Gtr. 2). The second system (measures 63-67) includes parts for Flute (Fl.), Piano (Pnd.), Clarinet (Cav.), Acoustic Guitar 1 (Ac.Gtr. 1), and Acoustic Guitar 2 (Ac.Gtr. 2). The piano part features a rhythmic accompaniment of eighth notes with accents. The guitar parts include a bass line and a lead line with various techniques like trills and triplets. The clarinet part is mostly silent, indicated by slashes. Chord symbols are provided below the piano and clarinet staves.

System 1 (Measures 58-62):

- Fl.: Melodic line with eighth notes and a triplet.
- Pnd.: Rhythmic accompaniment of eighth notes with accents.
- Cav.: Silent (slashes).
- Ac.Gtr. 1: Silent (slashes).
- Ac.Gtr. 2: Bass line with eighth notes and a triplet.
- Chords: Em, C, B7, Em, G#°, Am

System 2 (Measures 63-67):

- Fl.: Melodic line with eighth notes and a triplet.
- Pnd.: Rhythmic accompaniment of eighth notes with accents.
- Cav.: Silent (slashes).
- Ac.Gtr. 1: Silent (slashes).
- Ac.Gtr. 2: Bass line with eighth notes and a triplet.
- Chords: C7, F, C7, F, Cm

Por Elise

The musical score is arranged in two systems. The first system covers measures 68 to 72, and the second system covers measures 73 to 76. The instruments are Flute (Fl.), Piano (Pnd.), Clarinet (Cav.), Acoustic Guitar 1 (Ac.Gtr. 1), and Acoustic Guitar 2 (Ac.Gtr. 2). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The clarinet and acoustic guitar parts are mostly silent, indicated by slashes. The flute part has a melodic line with some grace notes. The second system introduces a triplet in the piano part at measure 73. The guitar parts have a steady eighth-note accompaniment.

8
68

Fl.

Pnd.

Cav.

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

73

Fl.

Pnd.

Cav.

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Fm(b5) B7 Em Em B7

Fm(b5) B7 Em Em B7

Em B7 Em B7

Em B7 Em B7

Por Elise 9

The musical score is arranged in two systems. The first system covers measures 77 to 80, and the second system covers measures 81 to 85. The instruments are Flute (Fl.), Piano (Pnd.), Clarinet (Cav.), Acoustic Guitar 1 (Ac.Gtr. 1), and Acoustic Guitar 2 (Ac.Gtr. 2). The key signature is one sharp (F#). The piano part features a rhythmic accompaniment of eighth notes with accents, and a triplet in measure 79. The clarinet and guitar parts are marked with slashes, indicating they are to be played as written in the original score. The guitar parts include a bass line with chords Em and B7. The flute part has various ornaments and a melodic line.

System 1 (Measures 77-80):

- Fl.:** Melodic line with ornaments (trills) in measures 77 and 78.
- Pnd.:** Rhythmic accompaniment of eighth notes with accents. Measure 79 contains a triplet.
- Cav.:** Slashed staff.
- Ac.Gtr. 1:** Slashed staff.
- Ac.Gtr. 2:** Bass line with chords Em and B7.

System 2 (Measures 81-85):

- Fl.:** Melodic line with ornaments (trills) in measures 81 and 82, and a slur over measures 84 and 85.
- Pnd.:** Rhythmic accompaniment of eighth notes with accents.
- Cav.:** Slashed staff.
- Ac.Gtr. 1:** Slashed staff.
- Ac.Gtr. 2:** Bass line with chords Em and B7.

10
86

Por Elise

Fl.

Pnd.

Cav.

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

B7 Em B7 Em

The musical score is for the piece 'Por Elise' and consists of five staves. The Flute (Fl.) staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It features a melodic line with a slur over the first four measures and a fermata over the final measure. The Piano (Pnd.) staff has two parts: the upper part uses a grand staff with a treble clef and a common time signature, playing a rhythmic accompaniment of eighth notes with accents; the lower part is a bass line with a bass clef and a common time signature, featuring a simple harmonic accompaniment. The Clarinet (Cav.) staff has a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature, with a staff containing diagonal slashes indicating that the instrument is silent. The first Acoustic Guitar (Ac.Gtr. 1) staff also has a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature, with diagonal slashes indicating it is silent. The second Acoustic Guitar (Ac.Gtr. 2) staff has a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature, playing a bass line with a simple harmonic accompaniment. Chord changes are indicated below the piano and clarinet staves: B7 in the first measure, Em in the second, B7 in the third, and Em in the fourth. The score concludes with a double bar line.

Apêndice 2 - Allemande

Score Allemande

Bach, J. S.
Arr.: Altamiro Carrilho

Am Am E7 Am E7

Flute

Drum Set

Surdo

Ukulele

Acoustic Guitar 1

Acoustic Guitar 2

Am E7 E7 Am Dm Am Dm6 E7

5

Fl.

5

Pan.

5

Sur.

5

Cav.

Vlã. 1

Vlã 7. 2

Allemande

2 10 Dm6 E7 Am C7 F Dm7 G Em7

Fl. 10

Pan. 10

Sur. 10

Cav. 10

Vlā. 1 10

Vlā 7. 2 10

Fl. 15

Pan. 15

Sur. 15

Cav. 15

Vlā. 1 15

Vlā 7. 2 15

G Em7

C C7

Am F7(#5) Bm G7 C C7

Allemande

3

20

Fl.

Pan.

Sur.

Cav.

Vlā. 1

Vlā 7. 2

24

Fl.

Pan.

Sur.

Cav.

Vlā. 1

Vlā 7. 2

C#°

Dm

E7

Am

B

Em

C

Allemande

4
28

Fl.

Pan.

Sur.

Cav.

Vlā. 1

Vlā 7. 2

33

Fl.

Pan.

Sur.

Cav.

Vlā. 1

Vlā 7. 2

D7 G C Am6 B7 Em E7 Am F#7

E♭ D D♭ C B B♭ A B C E E♭ F# A C A F#

Allemande

37 *tr* 5

Fl.

Pan.

Sur.

Em B7 Em Am6 Em B7 Em B7

Cav.

Em B7 Em Am6 Em B7 Em B7

Vlā. 1

Vlā 7. 2

42

Fl.

Pan.

Sur.

Em B7 Em B7 Em B7 Em

Cav.

Em B7 Em B7 Em B7 Em

Vlā. 1

Vlā 7. 2

3

Allemande

6
46

Fl.

Pan.

Sur.

Am E7 Am A7 Dm A7 Dm

Cav.

Vlā. 1

Vlā 7. 2

51

Fl.

Pan.

Sur.

D7 Em D7 G7

Cav.

Vlā. 1

Vlā 7. 2

Allemande

56 7

Fl.

Pan.

Sur.

Cav.

Vlā. 1

Vlā 7. 2

61

Fl.

Pan.

Sur.

Cav.

Vlā. 1

Vlā 7. 2

G G7 Am7 G7

G G7 Am7 G7

C C7 A7 Dm Am B7 E7

C C7 A7 Dm Am B7 E7

Allemande

8

66

Fl.

Pan.

Sur.

Cav.

Vlā. 1

Vlā 7. 2

Fl.

Pan.

Sur.

Cav.

Vlā. 1

Vlā 7. 2

Am7 E7 Am C7 Dm A7 Dm D7

G#° Dm E7 E

Allemande

9

73

Fl.

Pan.

Sur.

E7 Am E7 Am B7 E7 B7 E7 Am

Cav.

E7 Am E7 Am B7 E7 B7 E7 Am

Vlā. 1

Vlā 7. 2

78

Fl.

Pan.

Sur.

E7 E7(9) Am A7 Dm E7 A7 D7 G7

Cav.

E7 E7(9) Am A7 Dm E7 A7 D7 G7

Vlā. 1

Vlā 7. 2

Allemande

10
82

Fl.

Pan.

Sur.

C F7 Dm6 E7 Am Dm E7 G#° E7

Cav.

Vlă. 1

Vlă 7. 2

85

Fl.

Pan.

Sur.

Am E7 Am A7 Dm C7 E7

Am E7 Am A7 Dm C7 E7

Cav.

Vlă. 1

Vlă 7. 2

Allemande

11

The musical score for the Allemande, measures 90-111, is presented for several instruments. The Flute (Fl.) part begins at measure 90 with a treble clef and a dynamic marking of *90*. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill in measure 108 and a long note with a fermata in measure 111. The Percussion parts (Pan. and Sur.) are marked with a dynamic of *90* and show rhythmic patterns with vertical stems and flags. The Cavaletto (Cav.), Violin 1 (Vlā. 1), and Violin 2 (Vlā 7. 2) parts are also marked with a dynamic of *90* and contain rests throughout the section. The score concludes with a double bar line at the end of measure 111.

Apêndice 3 - Arioso

Score

Arioso
da Cantata 156

J. S. Bach
Arr.: Altamiro Carrilho

Flauta

Pandeiro

Surdo

Cavaquinho

Violão 1

Violão 7 cordas 2

Fl.

D. S.

Uk.

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

G G#° D7 G G#° D7 G Bm/F#

G#°/F E7 Am Am7 D7/F# D7 G G7 C

G#°/F E7 Am Am7 D7/F# D7 G G7 C

Arioso

2
11

Fl.

D. S.

Uk.

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

11

A m/CD7 E \flat $^{\circ}$ B7 D7 G G Bm/F \sharp

17

Fl.

D. S.

Uk.

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

17

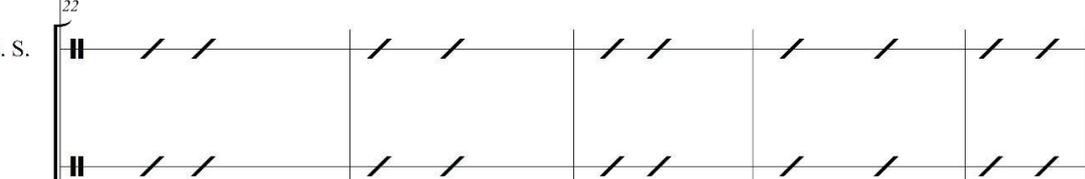
Em Em/D A7/C \sharp D7

Em Em/D A7/C \sharp D7

Arioso

22 3

Fl. 

D. S. 

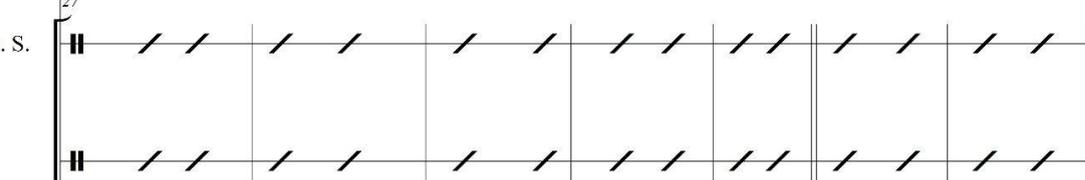
Uk. 

Ac.Gtr. 1 

Ac.Gtr. 2 

27

Fl. 

D. S. 

Uk. 

Ac.Gtr. 1 

Ac.Gtr. 2 

Chord progression for measures 22-26: G, A7, D

Chord progression for measures 27-31: D7, G, A7, D7, G, Bm/F#, G#/F, E7

Arioso

System 1 (Measures 34-39):

- Fl.:** Melodic line with a trill (tr) in measure 39.
- D. S.:** Double bass part with rhythmic slashes.
- Uk.:** Ukulele part with rhythmic slashes.
- Ac.Gtr. 1:** Acoustic guitar part with rhythmic slashes.
- Ac.Gtr. 2:** Acoustic guitar part with a triplet in measure 38.
- Chords:** Am, Am7, D7/F#, D7, G, G7, C, Am/C D7, E^b°

System 2 (Measures 40-45):

- Fl.:** Melodic line with a slur over measures 41-42.
- D. S.:** Double bass part with rhythmic slashes.
- Uk.:** Ukulele part with rhythmic slashes.
- Ac.Gtr. 1:** Acoustic guitar part with rhythmic slashes.
- Ac.Gtr. 2:** Acoustic guitar part with triplets in measures 43 and 44.
- Chords:** B7, D7, G, G, Bm/F#, Em, Em/D

Arioso 5

The musical score is divided into two systems, each covering five measures. The first system (measures 45-49) is marked 'Arioso' and the second system (measures 50-54) is also marked 'Arioso'. The instruments are Flute (Fl.), Double Bass (D. S.), Ukulele (Uk.), Acoustic Guitar 1 (Ac.Gtr. 1), and Acoustic Guitar 2 (Ac.Gtr. 2). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Flute part features melodic lines with slurs and ties. The Double Bass part consists of a steady eighth-note accompaniment. The Ukulele part has a rhythmic pattern with some melodic movement. The Acoustic Guitars provide harmonic support with various chord voicings and rhythmic patterns. Chord changes are indicated by letters (A7/C#, D7, G, A7, D, D7, G) placed below the staff lines.

45

Fl.

D. S.

Uk.

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

50

Fl.

D. S.

Uk.

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

A 7/C# D7 G

A 7 D D7 G

6
56 *Arioso*

Fl.

D. S.

Uk.

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

A7 D7 D°

60

Fl.

D. S.

Uk.

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

E7 D°

65 *Arioso* 7

Fl.

D. S.

Uk.

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Am Am E7 Am Gm/E

70

Fl.

D. S.

Uk.

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Dm E7 Am Dm E7 Am

Arioso

The musical score is divided into two systems, each starting with a measure number (8 and 81). The first system (measures 8-14) features a Flute part with a melodic line, a Double Bass part with a rhythmic pattern of slashes, and Ukulele and Acoustic Guitar parts with chords and rhythmic patterns. The second system (measures 81-87) continues the piece with more complex rhythmic patterns and triplets in the Flute and Acoustic Guitar parts.

System 1 (Measures 8-14):

- Fl.:** Melodic line starting at measure 8, marked with a fermata and a 75-measure rest.
- D. S.:** Rhythmic pattern of slashes in both staves.
- Uk.:** Rhythmic pattern of slashes in both staves.
- Ac.Gtr. 1:** Rhythmic pattern of slashes in both staves.
- Ac.Gtr. 2:** Rhythmic pattern of slashes in both staves.
- Chords:** C, G, G7, C, C, G7.

System 2 (Measures 81-87):

- Fl.:** Melodic line starting at measure 81, marked with a fermata and a 75-measure rest. Includes triplets and a 3-measure rest.
- D. S.:** Rhythmic pattern of slashes in both staves.
- Uk.:** Rhythmic pattern of slashes in both staves.
- Ac.Gtr. 1:** Rhythmic pattern of slashes in both staves.
- Ac.Gtr. 2:** Rhythmic pattern of slashes in both staves.
- Chords:** Ab°, Am, Am, D, G, D, G, D7, G.

88 *Arioso* 9

Fl.

D. S.

Uk.

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

94

Fl.

D. S.

Uk.

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

D7 G D7 G G Bm/F# G#° E7

Am Am7 D7 G G7 C D7

A#m A#m7 D3 G G7 C D7

10 *Arioso*

Fl. *100* *fr*

D. S. *100*

Uk. *100*

Ac.Gtr. 1 *100*

Ac.Gtr. 2 *100*

Chord Progressions:

- Measures 10-11: G7
- Measures 12-13: Am D7
- Measures 14-15: G
- Measures 16-17: G

107

Fl. *107*

D. S. *107*

Uk. *107*

Ac.Gtr. 1 *107*

Ac.Gtr. 2 *107*

Chord Progressions:

- Measures 107-108: Am D7
- Measures 109-110: G D7
- Measures 111-112: G

Apêndice 4 - Entrevista semiestruturada

- 1 - Você conhecia o disco “Clássicos em Choro” do Altamiro Carrilho de antes dessa escuta? Se sim, quando?
- 2 - Qual a faixa que você lembra?
- 3 - Quais são as suas memórias do Altamiro Carrilho?
- 4 - Quais são as suas percepções gerais a respeito do disco “Clássicos em Choro” do Altamiro Carrilho?
- 5 - Qual foi a contribuição desse disco na sua trajetória?
- 6 - Qual foi a sua relação com músicas e eventos que tinham a intenção de fazer uma ponte entre o erudito e o popular nos anos 70?
- 7 - Qual a sua opinião a respeito da representatividade do choro nesse disco?

Anexo - Partitura "Para Elisa"

PARA ELISA

De: Beethoven
 Arranjo e Adaptação - Altamiro Carrilho
 Gravação: PHILIPS - Altamiro Carrilho
 Cat. N.º 1/30.2037

Choro-Moderado

The musical score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked "Choro-Moderado". The score consists of 12 staves of music. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The music is in 2/4 time. The first staff has a tempo marking "Choro-Moderado" and a repeat sign. The second staff has a first ending marking "1.ª vez" and a second ending marking "2.ª vez". The third staff has a first ending marking "1.ª vez" and a second ending marking "2.ª vez". The fourth staff has a first ending marking "1.ª vez" and a second ending marking "2.ª vez". The fifth staff has a first ending marking "1.ª vez" and a second ending marking "2.ª vez". The sixth staff has a first ending marking "1.ª vez" and a second ending marking "2.ª vez". The seventh staff has a first ending marking "1.ª vez" and a second ending marking "2.ª vez". The eighth staff has a first ending marking "1.ª vez" and a second ending marking "2.ª vez". The ninth staff has a first ending marking "1.ª vez" and a second ending marking "2.ª vez". The tenth staff has a first ending marking "1.ª vez" and a second ending marking "2.ª vez". The eleventh staff has a first ending marking "1.ª vez" and a second ending marking "2.ª vez". The twelfth staff has a first ending marking "1.ª vez" and a second ending marking "2.ª vez".

© Copyright 1979 by EDIÇÕES INTERSONG LTDA.
 Av. Rio Branco, 277 - 7.º and. S/710, Rio de Janeiro - Brasil.
 All rights reserved. International Copyright Secured.
 DIREITOS DE EXECUÇÃO CONTROLADOS PELO ECAD (repertório UBC)