UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA

TOMAZ RETZ VILELA PINTO

CADERNO DE CONTRACANTOS PARA FLAUTA POPULAR: transcrição e elaboração de exercícios técnicos a partir dos contracantos criados por flautistas consagrados da música popular brasileira.

RIO DE JANEIRO
2025

Tomaz Retz Vilela Pinto

CADERNO DE CONTRACANTOS PARA FLAUTA POPULAR: transcrição e elaboração de exercícios técnicos a partir dos contracantos criados por flautistas consagrados da música popular brasileira.

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação Profissional em Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Orientadora: Profa. Dra. Sheila Zagury
Co-orientador: Prof. Dr. Julio Merlino

Rio de Janeiro
2025

CIP - Catalogação na Publicação

Pinto, Tomaz Retz Vilela
P659c Caderno de contracantos para flauta popular: transcrição e elaboração de exercícios técnicos a partir dos contracantos criados por flautistas consagrados da música popular brasileira. / Tomaz Retz Vilela Pinto. -- Rio de Janeiro, 2025.
70 f.

Orientadora: Sheila Zagury.
Coorientador: Julio Merlino.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós Graduação Profissional em Música, 2025.

1. método. 2. contracanto. 3. improviso. 4. musica popular. 5. flauta transversal. I. Zagury, Sheila, orient. II. Merlino, Julio, coorient. III. Título.

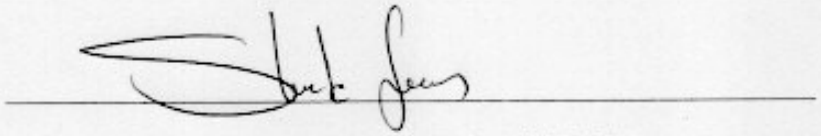
Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

Tomaz Retz Vilela Pinto

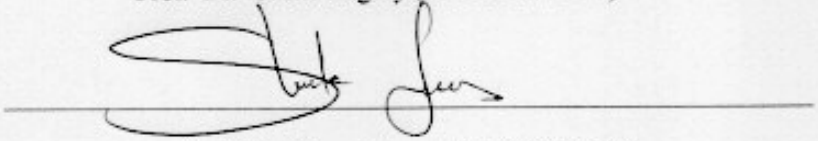
CADERNO DE CONTRACANTOS PARA FLAUTA POPULAR: transcrição e elaboração de exercícios técnicos a partir dos contracantos criados por flautistas consagrados da música popular brasileira.

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação Profissional em Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

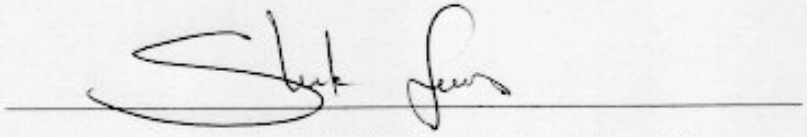
Aprovada em: 21 de março de 2025



Prof.ª Dr.ª Sheila Zagury (PROMUS/UFRJ)



Prof.ª Dr.ª Laura Tausz Rónai (UNIRIO)



Prof.ª Dr.ª Patricia Michelini Aguilar (PROMUS/UFRJ)

Dedico este trabalho a músicos profissionais, amadores e a todos os apaixonados pela música popular brasileira.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que contribuíram diretamente e indiretamente para a criação deste *Caderno*! E dedico a todas e todos que fizeram parte desse processo: minha mãe e inspiradora, Luciana Retz, minha amiga e incentivadora Soraya Nunes, minha amiga e parceira de música, Joana Saraiva, minha orientadora Sheila Zagury e a todos que sempre estiveram me ajudando nesse trabalho: Gabriel Leite, Leonardo Miranda, Marcílio Lopes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto Casa do Choro, Instituto Moreira Salles, Arquivo Nirez, Discografia Brasileira, Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional e Museu da Imagem e do Som.

É fundamental diminuir a distância entre o que se diz e o que se faz, de tal forma que, num dado momento, a tua fala seja a tua prática.

Paulo Freire

VILELA, Tomaz Retz. *Caderno de contracantos para flauta popular: transcrição e elaboração de exercícios técnicos a partir dos contracantos criados por flautistas consagrados da música popular brasileira* 2025. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música PROMUS, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

RESUMO

Este projeto de pesquisa tem por objetivo a elaboração de um caderno de contracantos para flauta (e/ou instrumentos monofônicos), como instrumento acompanhador. Seu conteúdo consiste na transcrição e elaboração de exercícios técnicos a partir dos contracantos criados pelos flautistas Pixinguinha, Benedito Lacerda e Altamiro Carrilho. Por meio da análise de 27 gravações selecionadas, foi possível conhecer o processo de criação de cada flautista, seus maneirismos e os desenhos melódicos utilizados através de frases e arpejos para acompanhar cantores e canções da época de cada um. O caderno de contracantos pretende desenvolver uma rotina de estudos que dará autonomia de pensamento ao músico/ estudante, uma vez que estimulará o processo de criação de contracantos a partir do entendimento da estrutura harmônica de cada canção. O objetivo é construir um caminho progressivo que fornecerá ao músico/estudante um material para que ele seja capaz de criar suas próprias melodias de acompanhamento e contracanto. O projeto será de grande relevância, pois ao contrário dos métodos tradicionais, se baseia fundamentalmente na escuta, na execução juntamente com as gravações e nos exercícios propostos que deverão ser realizados majoritariamente de ouvido.

Palavras-chave: método, música popular, improviso, contracanto, flauta transversal.

VILELA, Tomaz Retz. *Caderno de contracantos para flauta popular: transcrição e elaboração de exercícios técnicos a partir dos contracantos criados por flautistas consagrados da música popular brasileira* 2025. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música PROMUS, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

The aim of this research project is to produce a book of countermelodies for flute (and/or monophonic instruments) as an accompanying instrument. Its content consists of the transcription and elaboration of technical exercises based on the countermelodies created by the flutists Pixinguinha, Benedito Lacerda and Altamiro Carrilho. By analyzing 27 selected recordings, it was possible to learn about the creative process of each flutist, their mannerisms and melodic designs used through phrases and arpeggios to accompany singers and songs from their eras. The countermelodies notebook aims to develop a study routine that will give the musician or the student autonomy of thought, since it will stimulate the process of creating countermelodies based on an understanding of the harmonic structure of each song. The objective is to build a progressive path that will provide the musician/student with material so that they are able to create their own accompaniment melodies and countermelodies. The project will be of great importance because, unlike traditional methods, it is fundamentally based on listening and playing along with the recordings and the proposed exercises, which should be carried out mostly by ear.

Keywords: method, popular music, improvisation, contracanto, flute.

LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 1: comparação de levadas - lundu e marcha 24

Exemplo 2: comparação de levadas - lundu e modinha 24

Exemplo 3: comparação de levadas de lundu em diferentes gravações 25

Exemplo 4: levadas de polca 27

Exemplo 5: dois tipos de polca (europeia e sincopada) 31

Exemplo 6: comparação de levadas - samba maxixado e samba do Estácio 33

Exemplo 7: levadas de polca sincopada ou característica 36

Exemplo 8: trecho da canção *O Sabiá* 36

Exemplo 9: comparativo contracanto, melodia principal e acompanhamento 37

Exemplo 10: nova variante do acompanhamento da polca 38

Exemplo 11: variações de inflexões da melodia cantada 39

Exemplo 12: comparação de levadas - cavaquinho e baixo do violão 40

Exemplo 13: comparação de levadas de acompanhamento 40

Exemplo 14: comparação de levadas de cavaquinho - sambas maxixados e do Estácio 41

Exemplo 15: comparação de contracantos - Benedito Lacerda 42

Exemplo 16: contracanto da canção *A pombinha* de Pixinguinha e Donga 45

Exemplo 17: contracanto da canção *Já te digo* de Pixinguinha e China 45

Exemplo 18: contracanto da canção *Caboclo do mato* de Getúlio Marinho e João da Bahiana 45

Exemplo 19: contracanto da canção *Quem mandou telefonar* de Romeu Gentil e Elpídio Viana 45

Exemplo 20: melodia e contracanto da canção *A vizinha do lado* de Dorival Caymmi 46

Exemplo 21: solo da canção *A vizinha do lado* de Dorival Caymmi 46

Exemplo 22: melodia e contracanto de Pixinguinha em 1919 - *A Pombinha* 48

Exemplo 23: melodia e contracanto de Pixinguinha em 1940 - *Que querê* 49

Exemplo 24: Benedito Lacerda em 1942 - *Pombo correio* 49

Exemplo 25: Benedito Lacerda em 1945 - *Quem mandou telefonar* 50

Exemplo 26: Altamiro Carrilho em 1974 - *Sala de recepção* 50

Exemplo 27: Altamiro Carrilho em 1974 - *Sala de recepção* 50

Exemplo 28: Benedito Lacerda em 1945 - *Quem mandou telefonar* 53
Exemplo 29: Altamiro Carrilho em 1974 - *Sala de recepção* 53
Exemplo 30: Altamiro Carrilho em 1974 - *Sala de recepção* 54
Exemplo 31: Contracanto na altura real com as cifras indicadas na parte superior da pauta 55
Exemplo 32: Arpejo de Dm tirado de uma frase de Benedito Lacerda 58
Exemplo 33: Linha melódica em F tirada de uma frase de Benedito Lacerda 58
Exemplo 34: Linha melódica em C7 tirada de uma frase de Pixinguinha 59
Exemplo 35: Linha melódica em C7 tirada de uma frase de Altamiro Carrilho 59
Exemplo 36: Cadência (I - V7 - I - V7 - I) retirado de uma frase de Pixinguinha 59
Exemplo 37: Mesma linha melódica do exemplo 36 porém com uma adaptação no final 59
Exemplo 38: Linha melódica em cadência (V - I) em Ré maior tirada de uma frase de Pixinguinha 59
Exemplo 39: Mesma linha melódica do exemplo 10 porém com uma adaptação no final 60
Exemplo 40: Linha melódica em cadência (I - V7 - I - V7/II - IIm7) em Bb 60
Exemplo 41: Linha melódica em cadência (I - V7 - I - V7/IV) em Bb 60
Exemplo 42: Cadência (V7/V7 - V7 - IIm7 - V7 - I) em Bb 60
Exemplo 43: Cadência em A tirada 61
Exemplo 44: Sugestão de adaptação do exemplo 43 com antecipação da conclusão 61

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 14

1. NOVAS MANEIRAS DE ESTUDAR TÉCNICAS NO INSTRUMENTO 16

2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA E ESTUDOS DE CONTRACANTOS A PARTIR DOS DIFERENTES GÊNEROS MUSICAIS 22

2.1 O Lundu 22

2.2 A Polca 26

2.3 O Maxixe 29

2.3.1 O maxixe como a forma de acompanhar outros gêneros 31

2.4 O Samba do Estácio 32

2.5 A Bossa Nova e as gravações pós 1960 33

2.6 Analises e comparações 35

2.6.1 Análise das canções de 1919 35

2.6.2 Análise das canções de 1932 a 1946 39

2.6.3 Comparando os dois períodos (1919 e 1930 a 1945) 42

2.6.4 Comparando os três períodos (1919, 1930 a 1945 e pós 1960) 47

3. CRIAÇÃO DOS EXERCÍCIOS DO CADERNO 51

3.1 Transcrição das melodias 51

3.2 Criação dos exercícios a partir das melodias de acompanhamento (contracantos) 55

3.2.1 Escalas e arpejos simples 58

3.2.2 Adaptação das cadências 59

3.2.3 Cadências harmônicas e exercícios de técnica mais complexos 60

3.3 Adaptações e escolhas de tonalidades 61

3.4 Contração do design e definição visual do produto 61

3.5 Transcrições e prática das peças com as gravações 62

3.6 Material disponibilizado em 3 tonalidades 63

CONSIDERAÇÕES FINAIS 64

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 66

ANEXO 1 – LISTA DE MÚSICA SELECIONADAS 69

ANEXO 2 – TRANSCRIÇÕES e GRAVAÇÕES 71

INTRODUÇÃO

Este *Caderno de Contracantos para Flauta Popular* foi feito a partir da transcrição de gravações realizadas em diferentes épocas pelos flautistas Pixinguinha (1919 e 1942), Benedito Lacerda (1935 a 1946) e Altamiro Carrilho (1974 a 1977 e 2000).

As gravações selecionadas foram aquelas nas quais os flautistas acompanhavam cantores, tocando contracantos livremente. Supõe-se que os contracantos foram criados sem o auxílio de partituras ou arranjos pré-concebidos, como é a praxe do gênero.

O caderno tem como "espinha dorsal" os exercícios técnicos para flautistas e traz como anexo 27 transcrições das melodias selecionadas e dos contracantos. Optou-se por manter a tonalidade das gravações disponibilizadas na internet para que o músico/estudante possa tocar junto com elas e aprofundar seu conhecimento sobre universo musical e estético de cada época.

A escolha dos três diferentes períodos serviu para contextualizar as gravações e mostrar como a canção brasileira foi modificando sua forma e estrutura harmônica com o passar do tempo, a partir de influências vindas de fora do país, o que redesenhou a maneira como músicos – nesse caso, os flautistas – inseriam seus comentários e criavam seus contracantos.

A partir de um extenso processo de audição em busca de gravações nas quais o flautista figurasse como acompanhador[1], foram escolhidas 27 canções, sendo nove de cada flautista. A seleção foi baseada nos seguintes critérios: o primeiro é que os flautistas deveriam estar tocando livremente, ou seja, criando contracantos de maneira improvisada; o segundo foi a audibilidade das gravações, pois muitas foram feitas em discos de 78 rpm e nem sempre apresentavam boa qualidade para transcrição; e o terceiro e último critério foi a escolha de músicas que tivessem uma linha de complexidade crescente, nesse caso com relação à estrutura harmônica das canções.

Por fim, após a seleção das músicas (lista em anexo) deu-se início ao processo de transcrição e, com isso, novos desafios começaram a surgir.

---

[1] Essa denominação foi escolhida pois as gravações figuram os flautistas como acompanhadores e não como solistas, onde participam tocando as introduções e criando contracantos durante a execução da melodia principal.

Considerando que o *Caderno de Contracantos para Flauta Popular* tem como "espinha dorsal" os exercícios técnicos para flauta transversal e/ou instrumentos monofônicos[2], iniciou-se um processo de identificação, nas transcrições, de fragmentos melódicos que pudessem ser sistematizados e transformados em exercícios capazes de abordar conteúdos como: escalas, arpejos, ornamentações e cadenciamento harmônico, a partir de variados formatos rítmicos e em crescente complexidade técnica e harmônica.

O *Caderno* contará com uma breve biografia dos flautistas no primeiro capítulo.

As gravações utilizadas estão todas disponíveis na internet e as transcrições podem ser acessadas a partir de um *QR Code* ou de um *link* que leva ao material disponível *on-line*. As transcrições serão disponibilizadas para instrumentos em Dó (C), Si bemol (B ♭) e Mi bemol (E ♭).

[2] Instrumentos monofônicos são aqueles que emitem apenas uma nota musical por vez – tendo, por exceção, a técnica estendida (ou expandida) dos multifônicos (BRANCO, QUEIROZ, 2019 apud CARVALHO, 2021).

1. NOVAS MANEIRAS DE ESTUDAR TÉCNICAS NO INSTRUMENTO

> " […] não nos surpreende que hoje os métodos utilizados sejam essencialmente os mesmos do século XIX." (RÓNAI, 2008, p.25)

Refletindo sobre a situação da educação musical de aproximadamente 20 anos atrás nota-se, pela afirmação da professora e pesquisadora Laura Rónai (2008), que os métodos ainda privilegiam a solução de problemas técnicos nas suas sugestões de estudos diários, enquanto que questões ligadas à interpretação e à improvisação perdem espaço e, por essa razão, os exercícios se tornaram mais mecânicos e repetitivos.

Por ser flautista e ter experiência própria com horas diárias de exercícios para o aprimoramento técnico do meu instrumento, percebi que o tempo despendido com essas práticas poderia ter sido mais bem aproveitado se a técnica viesse acompanhada de um entendimento da estrutura harmônica dos exercícios e que, a partir desse entendimento, fosse possível replicá-los pela compreensão de sua estrutura, sem a necessidade de partituras e/ou de uma lista infindável de modulações impressas nas páginas.

É sabido que, no tipo de abordagem que chamaremos de convencional, há um predomínio da visão sobre a audição, já que a grande maioria dos métodos se baseia mais na leitura do que na escuta, não estimulando assim o aprendizado "de ouvido". Como diz o flautista Antonio Carrasqueira:

> [...] não visando à formação integral de seres humanos, isto é, uma formação com ampla visão de mundo, no qual os alunos possam se inserir como protagonistas, criadores e transformadores; antes, objetiva o treinamento de mão de obra especializada para atender às necessidades do mercado. (CARRASQUEIRA, 2011, p. 35).

Nancy Toff, flautista, pesquisadora e autora de importantes livros sobre flauta, assim classifica os exercícios de métodos como *Altès, Taffanel & Gaubert, Devienne e Bernold:* "[são]reconhecidamente não muito musicais" (TOFF, 1996 apud: RÓNAI, 2008, p.75), . Rónai comenta que essa expressão "deixa entrever o consenso a respeito do nível de monotonia e mesmo de irritação que esses exercícios engendram." (RÓNAI, 2008, p.75).

Há tempos existe um debate sobre qual seria a metodologia mais apropriada

para se construir a técnica de um instrumentista e ao mesmo tempo lhe oferecer um entendimento harmônico das estruturas verticais a partir de um estudo de repertório e ou de exercícios de percepção harmônica. Na medida em que os estudos baseados na transposição – que, se transpostos "de ouvido" (como fazem os cantores), seriam excelentes para o desenvolvimento da percepção auditiva e da memória – são escritos integralmente e tocados "lidos", é óbvia a priorização do visual sobre o auditivo.

Nesses métodos, instrumentistas dificilmente desenvolvem uma consciência harmônica sobre o que estão tocando enquanto praticam técnica e acabam por não terem uma percepção clara das estruturas verticais, ou seja, não percebem que toda melodia tem uma harmonia implícita. Aliás, toda melodia tem em si a direção da harmonia. Como diz o flautista e pesquisador doutor Carrasqueira:

> Isso acontece [repetição e mecanização dos estudos] porque o estudo que lhes é transmitido é baseado na leitura linear, melódica, proposta da totalidade dos métodos tradicionais eruditos, como diz Arnold Schoenberg. (CARRASQUEIRA, 1965, p. 29).

Tocar sem perceber a harmonia é como ver apenas duas dimensões; perde-se a noção de perspectiva, de profundidade. Como a transposição para outras tonalidades é sempre escrita, os estudantes geralmente não são estimulados a pensar e escutar, mas somente seguem as instruções, repetindo *ad infinitum* os exercícios sem entender a estrutura harmônica que está por trás deles, o que facilitaria decorá-los e aplicá-los em variadas situações.

Quando analisei uma listagem de métodos de flauta, sendo eles: *Altès, Taffanel & Gaubbert, Kohler, Quantz, Boehm, Trevor Wye, Marcel Moyse*, *Bernold, Hotteterre,* etc., notei que nenhum deles tem qualquer indicação de acordes sobre as melodias ou qualquer menção sobre o tema "harmonia". O assunto principal é a técnica: embocadura, postura, posicionamento das mãos, nome das notas de cada chave e articulação. O objetivo é formar excelentes instrumentistas no que tange à digitação, leitura e sonoridade.

Para os exercícios de técnica, existe uma infinidade de escalas e arpejos nas mais variadas estruturas rítmicas e com todas as articulações possíveis. Essas escalas e arpejos são apresentados em todas as tonalidades, enchendo as páginas de notas musicais dispostas na horizontal, requerendo horas de prática diária – fatigante e exaustiva. Não há

qualquer menção a cifras, leitura de acordes, cadência ou condução de vozes.

Esses métodos eram pensados para formar excelentes instrumentistas que lessem prontamente à primeira vista e resolvessem questões de técnica e de sonoridade rapidamente, desde que estivessem escritas. Quando o aluno era surpreendido pela ausência da partitura, se "perdia" completamente, privado de seu apoio habitual. Falo isso por experiência própria.

Quando estudante de flauta transversal no *Conservatório de Tatuí*, praticava diariamente e por muito tempo o método *Taffanel & Gaubert* e me recordo de frequentemente escrever as cifras alfanuméricas a lápis, tanto nos exercícios de escalas e arpejos quanto nos trechos de obras. Essa percepção vertical da estrutura me auxiliava no entendimento do "esqueleto" dos exercícios propostos e quando eu memorizava qual harmonia estava por trás das frases, conseguia rapidamente reproduzi-las em outras tonalidades sem o auxílio de partitura.

No que se refere ao conteúdo dos métodos tradicionais, outro tema bastante recorrente o repertório oferecido. Existe uma presença maciça de compositores europeus e norte-americanos. Todo conteúdo relacionado a articulação, fraseados e ornamentação contempla principalmente músicas e compositores dessas regiões. Os autores pouco se preocupavam com o aspecto cultural e os gêneros musicais de cada local.

Entretanto, isso não foi sempre assim. Segundo Rónai,

> (...) muitas das características das práticas interpretativas do Barroco se encontram vivas ainda na música popular de vários países: a proficiência em diversos instrumentos (quase todo flautista de música popular toca também saxofone, e às vezes também clarineta), o uso corriqueiro de cifragem, a aprendizagem quase obrigatória de algum instrumento harmônico, a valorização da improvisação e ornamentação, e finalmente o processo de aprendizado que se dá na prática (o músico popular normalmente aprende fazendo), através de imitação e exemplos, e sem a utilização de um "corpus" didático padronizado. (RÓNAI, 2008, p. 79)

Percebe-se que se adotássemos outros tipos de exercícios – ou seja, aqueles que envolvessem o ouvido do aluno, além de seus dedos e língua – talvez obtivéssemos resultados mais rápidos e musicalmente mais expressivos, além de ganharmos uma compreensão holística da música, antes restrita ao maestro ou ao arranjador.

Nesse sentido, o *Caderno de contracantos* parece resgatar uma prática de

estudos que estimula os processos criativos quando evidencia, pela audição, o entendimento da estrutura harmônica que se está tocando. A prática contemplará a ampliação da escuta como um exercício potente para o aprimoramento musical. Sabe-se também que conhecimento harmônico é algo essencial para músicos de uma forma geral e, em especial, para aqueles que têm interesse em práticas improvisatórias.

Ultimamente, porém, já existe um movimento neste sentido, como bem observam Bruno Coimbra Faria, professor do Instituto de Arte e Design da UFJF e Nina Oliveira Queiroz de Paula, bolsista do BIC/UFJF, em artigo publicado na Principia - Revista de divulgação do Seminário de Iniciação Científica da UFJF: "Nota-se no meio acadêmico uma movimentação no sentido de integrar, de forma mais profunda e sistemática, o estudo da música popular à agenda científica e artística nacional." (FARIA; PAULA, 2012, p. 129).

Minha percepção como aluno do PROMUS(UFRJ)[3] e observador do PROEMUS(UNIRIO)[4], é de que o mestrado profissional adotado nas universidades citadas pretende estimular a pesquisa e o desenvolvimento de produtos pedagógicos ou artísticos em um formato mais voltado para práticas de música popular, inspirando, entre outros resultados, a criação de métodos que reflitam as particularidades da música de cada região.

Assim, este *Caderno de contracantos* investiga gravações de época que registraram importantes transformações na música popular urbana do Brasil e traz à tona uma forma de tocar flauta muito particular das ruas do Rio de Janeiro. Pelas gravações analisadas, fica evidente que os flautistas entendiam os caminhos harmônicos das canções que estavam acompanhando e, dessa forma, podiam fazer contracantos livremente.

Por essa razão, considerei a possibilidade de transcrever partituras que contemplassem a melodia principal, a harmonia cifrada e os contracantos. Dessa forma foi possível identificar a harmonia presente na estrutura da melodia e a partir disso, propor exercícios que estimulam o ouvido, a criatividade e a memória do músico/estudante. O arcabouço de melodias encontrado, resultado da transcrição dos contracantos, serviu de ferramenta para a criação dos exercícios técnicos. Todos esses exercícios trazem indicações de cifras e orientações sobre a maneira de executá-los, evitando a utilização de todas as

---

[3] Programa de Mestrado Profissional em Música da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Ver os trabalhos de REBEL, Daniel e POLDER, Floor.

[4] Programa de Mestrado Profissional em Ensino das Práticas Musicais da Universidade do Rio de Janeiro – UNIRIO.

transposições escritas.

O método que utilizei é semelhante ao que Rónai chama de “estudos melódicos” (RÓNAI, 2008, p. 80), ou seja, são exercícios de caráter técnico, porém a matéria-prima são os trechos retirados dos contracantos feitos pelos flautistas e a novidade é a inclusão das cifras em todos os exercícios e transcrições presentes no caderno.

A execução dos exercícios deve ser feita repetidamente até que se consiga tocá-los sem erros, preferencialmente nos 12 tons. Entender os encadeamentos harmônicos das frases também faz parte da metodologia, pois o objetivo não é separar a parte técnica da parte musical e sim entender para qual direção a música está apontando e por quais graus da harmonia as frases estão caminhando. A partir das notas da melodia, sejam elas de passagem e/ou de resolução, é possível manter presentes e audíveis os encaminhamentos harmônicos implícitos na melodia.

Longe de questionar a eficácia dos métodos antigos, tendo eu mesmo praticado e aprendido muito com esse material, acredito que a principal lacuna deixada por esses autores foi a não-inclusão de cifras alfanuméricas nos trechos melódicos e nos exercícios diários. Talvez tenha faltado uma pequena introdução ao tema da harmonia como por exemplo: formação de acordes, campo harmônico, cadências, entre outras. Isso poderia estimular o aluno de instrumentos melódicos a observar e a ouvir essa estrutura vertical.

Um importante passo nessa direção seria uma reedição dos métodos clássicos como *Taffanel & Gaubert, Altès, Quantz, Bernold, Trevor Wye*, etc com a inclusão de cifras e/ou harmonia em todos os exercícios e trechos de orquestra de cada um. Isso ampliaria consideravelmente a abrangência desses métodos.

Outro fator importante do *Caderno* é a possibilidade de tocar juntamente com as gravações que estão disponíveis na internet. Com isso, é mais fácil identificar os atributos de interpretação que eram típicos da maneira de tocar a música de cada época. Um exemplo são as síncopes, frequentemente executadas com um *staccato* na colcheia (nota do meio), porém nunca escritas dessa maneira.

Essa possibilidade de tocar simultaneamente à gravação era algo inimaginável no século passado, porém, hoje, a tecnologia avançou e já nos permite alterar algumas características de uma gravação como a tonalidade e o andamento, por exemplo. Existe

também o desenvolvimento de equipamentos que mapeiam a representação espectrográfica[5] da música, que podem ser utilizados como ferramenta importante na didática e no aprimoramento da performance como relatou Maurício Freire Garcia, professor da UFMG, em seu artigo: A análise espectrográfica como ferramenta didática. (GARCIA, 2005, p. 1029)

Além disso, *softwares* de edição de partituras também contam com uma infinidade de recursos, entre eles a possibilidade de realizar composições, arranjos e auto-acompanhamento a partir da inserção de notas e cifras com o *mouse* ou o teclado aumentando muito o acesso a essas práticas. Há inclusive a possibilidade de ouvir a execução da peça ou composição por quaisquer instrumento disponível no menu, no formato MIDI.

Esses recursos abrem um novo caminho para o ensino da música que inclui a utilização da máquina como ferramenta de aprendizagem. Com isso abre-se um vasto campo de estudos que exige planejamento e conhecimento para entender a interação humano-computador (IHC)[6]. Essa matéria não será parte integrante desta dissertação.

Para este projeto estou utilizando o material que está disponível na internet, que é fruto de um trabalho de digitalização de um vasto material de áudio em 78 rpm. Essas gravações ampliaram o escopo da minha pesquisa, pois trouxeram informações sonoras ainda pouco investigadas. A possibilidade de ouvir e tocar simultaneamente com o material disponível *online* enriquece consideravelmente este *Caderno,* pois permite ao músico/ estudante ouvir e executar os contracantos junto com os flautistas, prática muito comum no universo da música popular. Agora o material está ao alcance de qualquer interessado.

Assim, para um melhor entendimento do material apresentado, sugiro começarmos com uma temporização do conteúdo e dos gêneros que serão abordados no *Caderno de Contracantos* para que o executante possa obter melhores resultados a partir da prática dos exercícios e da execução das músicas.

---

[5] A análise espectrográfica permite um estudo objetivo do som, através de uma abordagem conceitualmente clara ao lidar com parâmetros físicos e psicoacústicos. Vários conceitos e fenômenos acústicos, como série harmônica, timbre, batimentos podem ser facilmente visualizados. Além disso, uma série de possibilidades e soluções técnicas nos instrumentos e na voz podem ser abordadas também de forma objetiva. (GARCIA, 2005, p. 1029).

[6] A área de Interação Humano-Computador (IHC) é um campo de estudo e de pesquisas que existe desde que pesquisadores da Computação, na década de 60, se perguntaram sobre como fazer um programa que pudesse ser utilizado por pessoas sem capacitação em Computação, da melhor maneira possível. (http://cafe.intermidia.icmc.usp.br:22080/wordpress/?page_id=296)

2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA E ESTUDOS DE CONTRACANTOS A PARTIR DOS DIFERENTES GÊNEROS MUSICAIS

Neste capítulo serão apresentados os aspectos musicais que são determinantes para o entendimento dos gêneros aqui abordados. As canções presentes neste caderno abrangem um universo temporal de três períodos distintos e perpassam por gêneros diferentes, porém próximos.

As 27 canções selecionadas são dos gêneros Samba[7], Choro, Samba-canção, Macumba e Canção Sertaneja compõem. Foram escolhidas nove gravações de cada flautista. Pixinguinha abrangendo dois períodos distintos: 1919 e 1942; Benedito Lacerda um período que vai de 1935 a 1946; e Altamiro Carrilho com gravações de 1974 a 1977 e uma referente ao ano 2000.

Porém, para entendermos o processo de mudança nos padrões de composição, orquestração e levadas[8] desses três períodos, é importante identificarmos a natureza identitária dessa música urbana. Abaixo trarei uma pequena descrição dos gêneros que considero fundamentais para a formação dessa música urbana e que estão presentes, direta ou indiretamente, neste material selecionado.

2.1 O Lundu

O lundu é provavelmente a mais antiga dança brasileira e por essa razão sua caracterização se torna tão complexa, já que sua origem carece de registros, tanto manuscritos quanto fonográficos. Se considerarmos que a primeira partitura de lundu data de 1821 e que a primeira gravação foi em 1902 pelo Bahiano (Manoel Pedro dos Santos 1887 - 1944) para a *Casa Edison* (do lundu "Isto é bom", de Xisto Bahia), temos um horizonte de no mínimo 80

---

[7] Estou considerando como "Samba" o que o próprio compositor compreende desse gênero e por isso, assim o denominou. Vários pesquisadores já abordaram a discussão sobre o significado e as variáveis deste termo. Para maior aprofundamento, ver Sandroni (2012); Máximo e Didier (1990) e Vagalume (1978).

[8] "Levadas são as conduções rítmico-harmônicas realizadas por uma das mãos do violonista [ou do cavaquinista], enquanto simultaneamente, a outra mão, cujos dedos pressionam as cordas contra o braço do violão, monta os acordes." (Bittar, 2011, p. 3)

anos de existência e transformação deste gênero conforme analisou o pesquisador, cavaquinista, compositor e professor, Jayme Vignoli em seu artigo: *Considerações sobre o lundu dentro do projeto Lundu - reflexões sobre pesquisa, transcrição, arranjo e composição em música brasileira* . (VIGNOLI, 2019, p. 10)

Primeiramente lundu era a denominação de uma festiva dança de negros que se movimentavam em pares no centro de uma roda, realizando movimentos de aproximação com o corpo e com as mãos. Segundo Vignoli:

> […] a coreografia baseava-se em alternância das mãos dos dançarinos, ora na testa, ora nas ancas, movimentos nas pontas dos pés, estalar de dedos e palmas com os braços para cima […] e ainda requebro e movimentos circulares dos quadris, essas duas últimas características classificadas como originárias da cultura africana. (VIGNOLI, 2019, p. 5)

Este gestual, tido como excessivamente sensual, foi inicialmente mal-visto pela elite da época, mas aos poucos passou de ser renegado para se tornar um enorme sucesso nos teatros e quadros cômico-musicais.

No tocante à sua estrutura musical, as partituras manuscritas que encontrei não trazem qualquer indicação referente à harmonia ou às levadas de acompanhamento. O que ficou claro a partir de pesquisa que realizei foi que durante muito tempo não se sabia ao certo que tipo de levadas essas novas composições "pediam". Também ficou evidente que os rótulos dos discos muitas vezes indicavam um gênero, mas na sua execução se percebia uma levada característica de outro gênero.

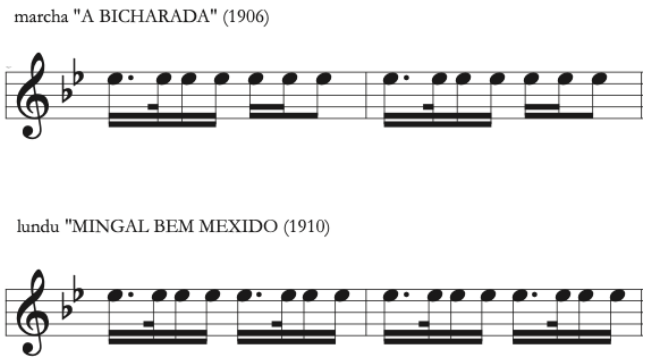
Em seu artigo de 2019, Vignoli demonstra o que seria a levada característica do lundu e faz comparações interessantes com a rítmica do maxixe e do baião, encontrando profundas semelhanças entre o padrão rítmico desses gêneros. Partindo de registros musicográficos disponíveis, identifica padrões rítmicos nas melodias que poderiam ser acompanhados com levadas de gêneros diferentes como polca (se em um andamento mais ligeiro), habanera, maxixe ou até baião, em outro andamento.

Em uma pesquisa nas gravações da época (a melhor fonte de pesquisa encontrada foram os registros fonográficos gravados pela *Casa Edison* e hoje disponibilizados pelo *Instituto Moreira Salles* através do sítio da *Discografia Brasileira*[9]), encontrei uma marcha de

[9] https://discografiabrasileira.com.br/

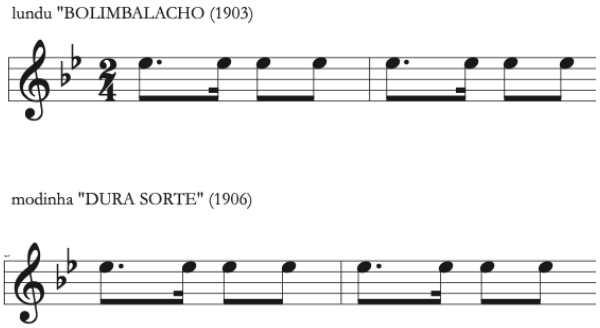
1903, *A Bicharada*, que utiliza uma levada de lundu muito parecida com aquela transcrita por Vignoli, atestando mais uma vez que ainda havia pouca certeza sobre quais levadas deveriam ser utilizadas para acompanhar os novos gêneros que eram registrados nos rótulos dos discos.

Neste exemplo há uma pequena diferença com relação ao segundo tempo dessas levadas, que é onde a marcha se diferenciava do lundu.



Exemplo 1: levadas de marcha e lundu: A Bicharada e Mingau bem mexido

Fazendo outra comparação, dessa vez entre a modinha e o lundu, foi possível mapear a mesma levada de acompanhamento utilizada para esses dois gêneros distintos, que utilizam a figura rítmica característica da habanera.



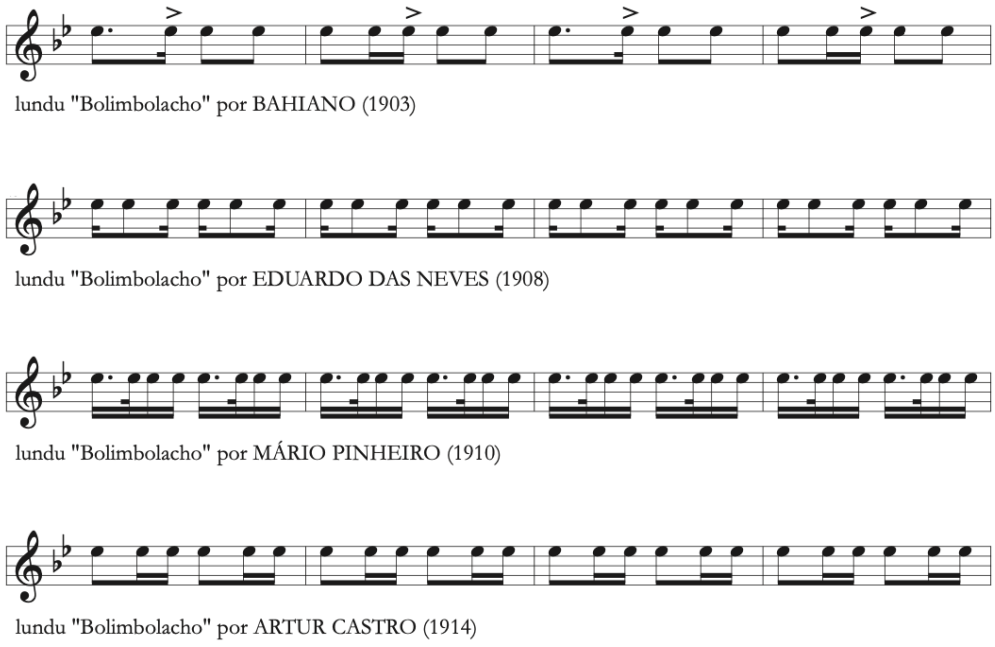
Exemplo 2: levadas de lundu e modinha: Bolimbolacho e Dura sorte

Essas comparações evidenciam que ainda não havia muita clareza entre os gêneros apresentados e a forma de acompanhá-los. O que determinaria então a utilização de

um padrão de acompanhamento? Seria a instrumentação ou seria a melodia que sugeriria um tipo de levada? Ou simplesmente a novidade de um gênero que instigava os compositores e instrumentistas?

Para tentar abordar essas questões escolhi a música *Bolimbolacho* (ou *Bolimbalacho*) que foi gravada por diferentes cantores em épocas distintas. Nesse caso, novamente percebemos que cada um utiliza uma forma de acompanhamento diferente para a melodia, conforme exemplos que trarei em seguida.

Sobre as levadas podemos dizer que o primeiro e o terceiro utilizam a mesma célula rítmica, porém o que os diferencia é o tempo, que é dobrado no exemplo 3. Ambas as levadas se assemelham à habanera. Já no segundo exemplo, o cantor toca um acompanhamento composto por síncopes em *ostinato* lembrando uma levada de maxixe. O último exemplo – e também o mais recente de todos (1914) – traz a presença da célula rítmica da polca.



Exemplo 3: levadas de lundu: Bahiano, Eduardo das Neves, Mário Pinheiro e Artur Castro

A utilização de diferentes levadas nessa comparação evidencia que, mesmo tratando-se de uma mesma composição, não há consenso entre os músicos, que claramente tocam versões distintas da mesma música. É difícil tirar uma conclusão a partir dessa análise,

uma vez que os padrões de acompanhamento se misturavam entre si e estavam em constante processo de transformação e fixação.

Esta dissertação não se propõe a fechar essas questões, mas principalmente levantá-las numa tentativa de apontar e ampliar a discussão a respeito dos períodos cronológicos abordados.

O próximo gênero que toma conta do Brasil Império e que teve uma presença marcante e estrutural na música urbana do Brasil foi a polca.

2.2 A Polca

Aproximadamente 23 anos depois do primeiro registro do lundu, nossa história musical foi marcada pela chegada da polca no Brasil. Em 1844 é possível encontrar publicações sobre a polca em diversos jornais da Capital e de outros estados, conforme comprovei com uma pesquisa na *Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional*[10],. De junho a dezembro de 1844 foram impressas várias notícias sobre esse gênero recém-chegado. No Jornal do *Comércio do Rio de Janeiro*, em 27 de junho de 1844, em texto assinado pelo autor Piroeta, tem-se a primeira aparição da palavra "polca" na imprensa nacional. Os temas variam entre crônicas, exaltação, vendas de partituras e apologia ao gênero, porém pouco se fala sobre sua origem e sobre as características musicais que teriam feito dessa dança uma "febre" nas casas de dança da capital carioca.

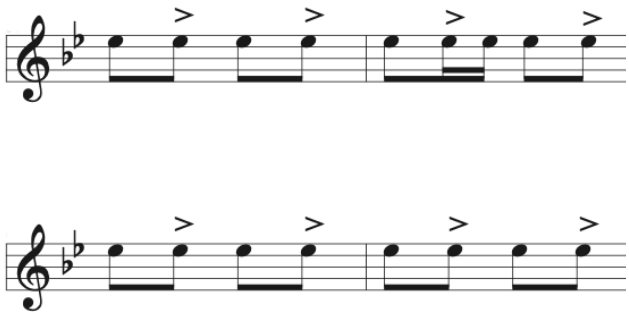
A polca é uma "dança de salão em compasso binário, geralmente em tom maior e andamento alegreto, originária da Boêmia (hoje República Tcheca)". Foi introduzida por volta de 1830 nos salões europeus da era pós-napoleônica, com o atrativo da aproximação física dos dançarinos, ao prever duas possibilidades de evolução do par enlaçado: rodeando (um giro após seis passos, com meio giro no terceiro e outro depois dos três últimos), ou, mais animadamente, com rápidos pulinhos nas pontas dos pés. (HOUAISS , 2006, p. 595)

Interpretada pela primeira vez no Brasil na noite de 03 de julho de 1845 no palco do Teatro São Pedro, no Rio de Janeiro, pelas duplas de atores Felipe e Carolina Cotton e Da Vecchi e Farina – segundo pesquisa em jornais da época – a polca espalhou-se pelos salões de todo o país como uma espécie de febre, o que explicaria, inclusive, a criação em 1846 de uma

[10] https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/

Sociedade Constante Polca na corte carioca com cita o pesquisador Cacá Machado em seu livro: *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. (MACHADO, 2007)

No aspecto musical, a polca europeia, assim como o lundu, é em compasso binário simples. Possui movimento entre *allegro* e *allegretto* e traz em sua estrutura um discurso melódico composto principalmente por colcheias e semicolcheias com acentuação nos contratempos e com breves pausas regulares no fim do compasso.



Exemplo 4: levadas de polca

A rítmica utilizada para o acompanhamento da melodia possui um ciclo de dois tempos em um compasso 2/4 e é composta por duas colcheias em cada tempo ou uma colcheia e duas semicolcheias no primeiro tempo e duas colcheias no segundo tempo, podendo apresentar pequenas variações desse padrão.

Diferentemente do lundu, a polca parece ter uma forma de acompanhamento mais regular. A presença da síncope, nessa estrutura, seja no acompanhamento ou na melodia principal, é pouco observada mas, com o passar do tempo, esses padrões rítmicos, quando tocados por instrumentos populares como o violão e o cavaquinho, passam a ser executados de forma menos regular e menos marcada.

Em entrevista com o pesquisador doutor Ivan Vilela pudemos constatar que esse advento da incorporação de danças europeias a partir de elementos regionais aconteceu em praticamente todo o continente americano, por volta da mesma época. Esses repertórios de

músicas e danças vinham sendo tocados pelas bandas urbanas e das fazendas desde meados do século XIX. Ele aponta:

> Desde a Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro a um sem-fim de "bandas de coreto" espalhadas por todo o país, chamadas muitas vezes de liras. Essas liras foram umas das principais bases de formação musical no Brasil durante quase todo século XX, sobretudo por estarem presentes em todos os lugares. (VILELA, Ivan, 2023, p. 38)

Somando-se a isso, há um número cada vez mais expressivo de ex-escravizados migrando do campo para a cidade, mais propriamente para a capital do Brasil, o Rio de Janeiro. Essa população era composta também por barbeiros, cantadores e tocadores, que pertenciam às bandas de música do interior.

Esse trânsito de pessoas, resultado do êxodo rural, desenhou novas configurações sociais que desembocaram no nascimento e no estabelecimento de novos gêneros musicais. Esses escravizados, quando libertos e já na Capital Federal, continuavam praticando seus ofícios como forma de subsistência, prestando serviços musicais à classe burguesa da época.

As músicas que lhes foram ensinada nas fazendas, e que vinham principalmente do continente Europeu, tais como: valsas, contradanças, mazurcas, polcas, marchas, schottisch, aqui no Brasil também passam a ser executadas por músicos que não tinham estudo formal e portanto não eram especialistas na linguagem musical da Europa Ocidental.

Por essa razão, quando executavam esse repertório, inseriam elementos rítmicos e fraseados melódicos que menos tinham a ver com os padrões importados e mais com a natureza dos tocadores. O que os movia era seu próprio arcabouço cultural.

Esse intercâmbio de conhecimentos foi adquirido a partir do trânsito de pessoas que tinham o Rio de Janeiro como cerne. Essa circulação de pessoas por vezes gerava encontros que culminavam em uma rica troca de conhecimentos e informações no campo da música.

Em conversa com Vilela, obtive mais informações sobre essas trocas, que originavam novas maneiras de tocar música estrangeira e sobre como isso pode ser verificado com bastante ênfase no Brasil e nas Américas: a polca (1840) cedeu lugar para o tango brasileiro (1860), muito próximo à habanera, e para o maxixe (1880)*;* a *xotis* (1850) modifica-se tornando-se o que conhecemos hoje como xote nordestino e também o *rag* no Caribe. Nessa mesma época surgem as músicas populares identitárias de outros locais: no Mississipi

surge o *ragtime*, em Cuba o *danzon* (“avô” da salsa), na Argentina o *dengue* que depois se desdobra no *merengue* e na *milonga*, esta última que dá origem ao tango argentino.

Esses gêneros foram criados sobre o padrão 3+3+2, o *tresillo* e suas variações, assunto amplamente discutido pelo pesquisador, compositor e violonista Carlos Sandroni em seu livro *Feitiço Decente* (2012).

2.3 O Maxixe

Seguindo um pouco para frente no tempo, mais especificamente entre 1870 e 1880, temos o período que marca o aparecimento da palavra “maxixe” na imprensa, embora pesquisadores afirmem que o nome só se consolidou bem depois da sua caracterização pela dança, que existia há pelo menos 10 anos nos salões da cidade. Tratada pelo jornalista, pesquisador e musicólogo Jota Efegê com uma dança “profundamente sensual e voluptuosa” (EFEGÊ, 2009, p.19), o maxixe enlaçou os pares e chocou a sociedade com sua liberdade de movimentos e requebros.

Ora, se a dança já sinalizava uma mudança no jeito de coreografar a polca, certamente essa transformação veio a partir das levadas que acompanhavam as músicas tocadas nos bailes populares por instrumentistas que interpretavam e acompanhavam essas composições à sua maneira.

Tive acesso a um caderno de música[11] da segunda metade do século XIX, manuscrito pelo copista Lino Gonçalves Peres, que registrou músicas abrangendo o período de agosto de 1865 a março de 1880. O repertório do caderno é composto principalmente por quadrilhas e valsas, com algumas peças de concerto para flauta, além de *schottisches*, polcas, habaneras, um tango e uma mazurka. Ainda não há nenhuma menção ao maxixe. Não havia qualquer indicação sobre a harmonia ou sobre as levadas de acompanhamento para cada gênero apresentado no caderno, o que, aliás, era comum, como já dissemos.

O que se percebe, a partir desse e de outros cadernos manuscritos, é que as composições neles registradas traziam luz a um repertório que era composto exclusivamente

[11] O material está disponível no *Centro de Pesquisa Jacob do Bandolim*, na Casa do Choro do Rio de Janeiro

por gêneros dançantes e que, nos bailes populares, provavelmente eram tocadas com acompanhamento de violões e cavaquinhos e não por piano ou orquestras.

Me parece que esses cadernos serviam como um arcabouço de melodias que auxiliavam os solistas (flauta, clarinete, bandolim, etc) e deixavam os acompanhadores livres para criar suas partes a partir das suas próprias referências musicais.

É na interpretação desse repertório por músicos populares que a regularidade observada na construção da polca cede espaço à irregularidade da síncope e aos requebros do maxixe. Compositores, cantores e intérpretes passam a optar por ritmos mais irregulares, provocando esse frenesi na maneira de dançar e de acompanhar a música importada que já vinha se nacionalizando.

O escritor modernista Mário de Andrade descreve essa perceptível mudança:

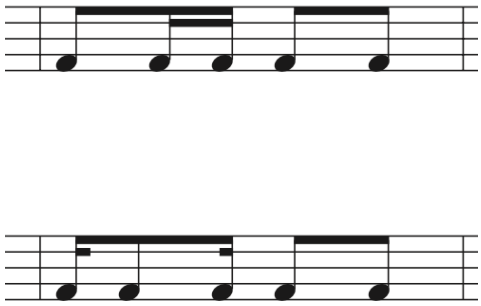
> ...enorme misturada rítmico-melódico em que os lundus e fados dançados das pessoas do povo do Rio de Janeiro do Primeiro Império, contaminam as polcas e havaneiras importadas. Como resultado de tamanha mistura, surgiram os maxixes e tangos que de 1880 mais ou menos foram a manifestação característica da dança carioca. (ANDRADE, 1976, p. 321)

Demorou pelo menos 10 anos para que a imprensa assimilasse esse novo gênero que havia surgido e que, de acordo com o cavaquinista e professor Henrique Cazes, "se deu através da inclusão de síncopes, antecipações de tempo e outras formas de contrametricidade[12], sempre com o objetivo de conectar a música ao corpo, de provocar o gesto e privilegiar a dança." (CAZES, 2019).

Como descreveu Sandroni (2001), a partir de um relato de Mário de Andrade sobre o surgimento de um novo tipo de polca: "existem mesmo dois tipos de polca, e um dos critérios principais para diferenciá-los é o dos padrões rítmicos de acompanhamento." (SANDRONI, 2012, p. 73-74). Trazemos aqui os dois tipos do qual ele fala:

---

[12]Uma articulação rítmica será dita cométrica quando ocorrer na primeira, terceira, quinta ou sétima semicolcheia do 2/4; e será contramétrica quando ocorrer nas posições restantes, à condição de não ser erguida por nova articulação na posição seguinte.



Exemplo 5: dois tipos de levadas de Polca

Na primeira figura, vemos o formato de acompanhamento baseado na clássica estrutura rítmica da "polca europeia". Essa, por sua vez, é marcada pela ausência da síncope na melodia. A segunda figura é o que Mário de Andrade chamou de "síncope característica" e é uma herança do lundu. Nesta, a síncope é percebida com bastante frequência.

Pode-se dizer que temos aqui o surgimento de uma "polca sincopada" que será a base do padrão de acompanhamentos presentes em inúmeras gravações do início do século. É uma polca mais brasileira que europeia, mais próxima do lundu. Talvez até uma mistura entre a polca e o lundu.

É importante ressaltar que os três gêneros abordados até aqui tem como tempo forte o primeiro do compasso, ou seja, a pulsação respeita a hierarquia de compassos tendo o tempo 1 como apoio e toda construção melódica fundamentada nessa máxima.

2.3.1 O maxixe como a forma de acompanhar outros gêneros

Desde o aparecimento do maxixe na imprensa até os primeiros registros de gravação encontrados no site *Discografia Brasileira*, passaram-se ao menos 22 anos. As primeiras gravações encontradas datam de 1902 e são do selo *Zon-o-Phone*. São cinco fonogramas, porém somente dois estão disponíveis em áudio.

Apesar do locutor ter anunciado que as melodias executadas eram maxixes, o que se ouve é um acompanhamento executado por instrumentos de sopro nos padrões da típica "polca europeia". Somente no ano seguinte (1903) é possível ouvir, na gravação da música

Fandanguaçu, de Salvador Fábregas, um acompanhamento mais sincopado e com levadas mais próximas da "síncope característica".

O que parece acontecer com frequência nos rótulos das gravações é que existe ainda uma dificuldade em estabelecer um claro limite sobre a polca, o maxixe e o samba. Essa categorização dos gêneros das novas composições não era definida e ainda havia um viés econômico na escolha dos gêneros pelas gravadoras que, por vezes, desconsideravam o caráter musical da peça, preferindo ostentar o gênero da moda. No caso do maxixe talvez eles evitassem nomeá-lo por ser, como já destacamos, uma dança "profundamente sensual e voluptuosa" (ANDRADE, 1976 apud EFEGÊ, 2009).

Por curiosidade, resolvi listar as gravações de polca no site *Discografia Brasileira* e pude constatar que o inverso também acontecia. A locução anuncia a execução da polca anônima *Gostas de mim*, que em seu acompanhamento utiliza a célula rítmica da "síncope característica". A faixa mais se assemelha ao maxixe, pela grande quantidade de síncopes presentes no acompanhamento, bem maior do que na polca.

Mais uma vez, a indicação do gênero na capa dos discos não exprime com clareza o caráter da melodia e do acompanhamento, porém começa a ficar evidente que uma nova forma de acompanhar a polca estava surgindo. Esta seria a provável origem do maxixe.

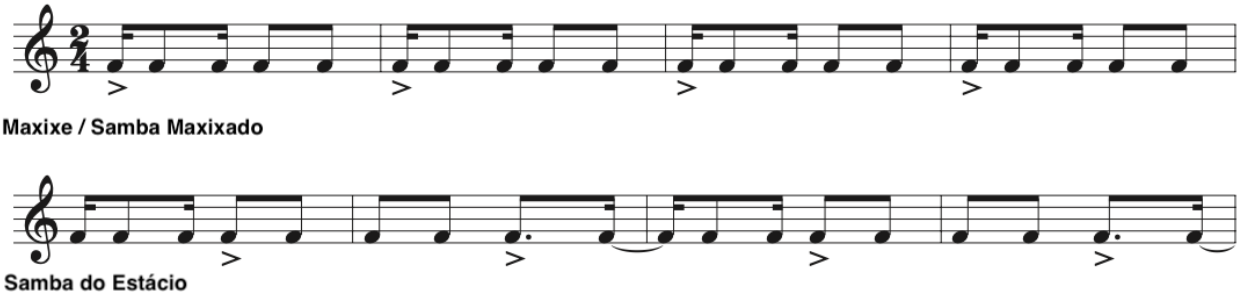
O que podemos afirmar aqui é que por mais de 30 anos o maxixe, ou o samba maxixado, se consolidarão como a música de caráter nacional e assim permanecerão até que uma mudança na forma de se compor e acompanhar as novas melodias acontecerá sob a égide do pessoal do Estácio.

2.4 O Samba do Estácio

É justamente a partir da década de 1930 que as gravações do chamado "novo samba" vão aparecer. Tal acontecimento, amplamente documentado por Sandroni (2012), identifica inúmeras variáveis que sinalizam essa mudança estrutural abrangendo diferentes temas: "[...] os lugares em que passa a ser praticado, seu estatuto enquanto objeto de trocas econômicas, sua forma, seus assuntos, sua associação com personagens típicos da cidade." (SANDRONI, 2012. p. 144)

Musicalmente, o que começa a ser percebido é a utilização de um novo padrão rítmico marcado pela contrametricidade que acontece na base do acompanhamento e não somente na melodia cantada, como era mais comum. Antecipações e ligaduras entre compassos passam a aparecer com mais frequência e pode-se dizer que surge agora a adição de mais uma célula rítmica à marcação que perfaz um ciclo de dois compassos e se assemelha bastante à levada do tamborim, instrumento que se tornará imprescindível nas gravações desse novo tipo de samba.

Enquanto a levada dos antigos maxixes era marcada pela repetição da "síncope característica", essa nova fórmula rítmica vinha do Estácio, e se caracterizava pelo aumento de um compasso no padrão rítmico e pelo deslocamento do apoio para o segundo tempo do compasso, se contrapondo ao maxixe e ao samba maxixado, que tinham o apoio no primeiro tempo.



Exemplo 6: comparativo entre levadas de samba maxixado e samba do Estácio

2.5 A Bossa Nova e as gravações pós 1960

A bossa nova surgiu no pós-guerra (década de 1950-1960), na cidade do Rio de Janeiro, época marcada fortemente por uma política de boa vizinhança com os Estados Unidos. O termo "bossa nova" designa esse gênero musical brasileiro que nasceu da intenção de se criar algo novo, que tivesse uma bossa diferente. Luis Felipe Soares Gomes, saxofonista e professor, tece o seguinte comentário sobre o gênero: "A acepção associada ao termo 'bossa nova' circunscreve certo discernimento para com o passado, pois ambiciona o novo"

(GOMES, 2017, p. 41). A pesquisadora, flautista e saxofonista, Joana Saraiva comenta um poucos sobre os gêneros musicais e influências norte-americanas nesse período:

> Em decorrência dessa política, intensificaram-se a divulgação e o consumo de bens simbólicos norte-americanos no Brasil, e vice-versa […] As ações ao seu fomento, no Brasil, persistiram na década de 1950, apoio este dado pelo estado norte-americano e por facilitadores pelo lado brasileiro. As realizações incluíram promoções de concertos de jazz, difusão de programas de rádio voltados para o gênero além da disseminação de discos pelo mercado fonográfico. (SARAIVA, 2007 apud GOMES, 2017)

É nesse ambiente de novidades e otimismo que o movimento da bossa nova começa a ganhar forma. Do ponto de vista musical, foi um movimento estilístico que operou em atributos como harmonização, rítmica, melodia e letra da canção brasileira.

No campo da harmonia, diferentes formações de acordes incluem notas de extensão às tríades como sétimas maiores, nonas, décimas primeiras, décimas terceiras. O violonista, pesquisador e historiador José Estevam Gava aponta que "houve a inclusão de dominantes individuais, clichês e preocupações com a condução de vozes acompanhantes, mas com manutenção de relações de afinidade harmônica (desdobramentos/equivalências) entre os pares" (GAVA, 2002, apud GOMES, 2017, p. 48).

Gomes comenta que na questão rítmica, a levada da bossa nova é evidenciada por uma regularidade conferida aos bordões do violão que, diferentemente do samba, não acentua o segundo tempo do compasso. Conforme observa o maestro Radamés Gnattali em entrevista para o *MIS* (*Museu da Imagem e do Som)* no programa *Depoimento para a posteridade:*

> A bossa nova tornou internacional a música brasileira. A única maneira de o Brasil ser conhecido no mundo inteiro foi com a bossa nova. Aquela batida do surdo, no tempo fraco [no samba tradicional], em parte nenhuma no mundo existe. Só no Brasil. O mundo está acostumado a ouvir a marcação do bumbo ou do surdo no tempo forte [primeiro tempo]. A bossa nova, como mudou o ritmo, ficou mais fácil de tocar. Tanto que todo mundo, hoje, toca bossa nova. (GNATTALI, em *Ciclo Personalidades* MIS-RJ, 1985)

Outro importante aspecto deste movimento foi a maneira de orquestrar as canções. Os pesquisadores e violonistas Leonardo Souza Amorim e Flavio Terrigno Barbeitas comentam a simplicidade da bossa nova e sua relação com o samba: "O estilo Bossa Nova foi evidenciado por uma espécie de economia no samba, de tirar os excessos, mas ainda sim

temos como relevo o Samba." (AMORIM e BARBEITAS. 2023, p. 7). Corroborando com essa premissa, o importante compositor brasileiro Tom Jobim acrescenta:

> O samba sempre teve muito acompanhamento, muita batucada – às vezes sofria de excesso de acompanhamento, inclusive. (...) O que nós fizemos ali com o João [Gilberto] foi tirar as coisas, criar espaços, dissecar, despojar, economizar. O violino dava uma nota em vez de dar 45, as harmonias também eram de dois, três tons, coisas simples e subitamente tudo se tornou mais claro, mais nítido dentro dessa neblina que é o Brasil, esse país superchuvoso e hereditário" (JOBIM apud GARCIA, 1999, p. 21-22).

Segundo Vilela, a Bossa Nova, além de ser uma renovação estética na música popular, sofreu certas influências que afetaram mais uma vez a maneira que se fazia música no Brasil e por consequência a forma da canção e da orquestração voltou a ganhar novos estilos.

> Houve sim a influência do Jazz da costa oeste, do Cool Jazz, cujo representante mais conhecido teria sido Chet Baker (1929-1988) e esta influência se operou na redução da cor orquestral, na diminuição da presença da orquestra na formação da sonoridade da canção. (…) A orquestra passou a atuar mais como uma moldura sonora que como o corpo sonoro da canção e, inicialmente, rompeu-se com a ideia do interlúdio instrumental presente no Samba Canção (VILELA, 2014, p. 117).

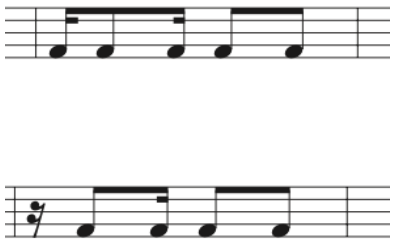
2.6 Analises e comparações

2.6.1 Análise das canções de 1919

Apesar de não estar dentro do escopo desta dissertação, achei importante trazer estas informações sobre os gêneros musicais para uma melhor compreensão do que está acontecendo no fraseado dos flautistas em termos de contracanto.

Quando comparamos as gravações selecionadas, referentes ao ano 1919: O Sabiá (J. F. Freitas)*;* A Pombinha (Donga e Pixinguinha); Você me acaba (Donga)*;* e Já te digo (China e Pixinguinha) percebemos uma repetição de um padrão rítmico de acompanhamento composto de uma síncope seguida de duas colcheias, muito próximo à síncope característica com algumas pequenas variações (exemplo 7).

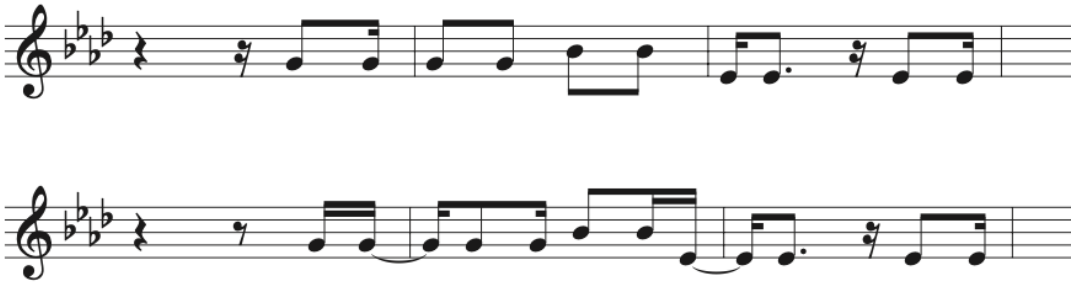
A música *O Sabiá*, registrada como canção sertaneja, apresenta uma fórmula de acompanhamento mais regular entre o cavaquinho e o violão, fundamentadas a partir da célula rítmica da "síncope característica" ou "polca sincopada", ora no formato mais utilizado, ora acéfalo com acento forte sempre no primeiro tempo da cada compasso. Esse padrão se mantém em quase toda a música com pequenas variações.



Exemplo 7: levadas de polca sincopada ou característica

A melodia principal é composta sempre mirando o primeiro tempo de cada compasso, entretanto o cantor Bahiano já parece experimentar variações rítmicas que deslocam essa estrutura, executando uma interpretação que se aproxima do toque do tamborim ou daquilo que Sandroni chamou de "paradigma do Estácio", provavelmente adicionado pelo maneirismo do próprio cantor. Como não tivemos acesso ao manuscrito original, nos baseamos na interpretação do cantor que canta com alguma liberdade rítmica, certamente adicionando seu conhecimento musical à canção.

No exemplo abaixo é possível observar a mesma frase sendo cantada de maneiras distintas, uma mais próxima do samba maxixado com desenhos mais cométricos e a outra mais próxima do samba do Estácio, trazendo um padrão rítmico mais contramétrico.



Exemplo 8: trecho da canção O Sabiá

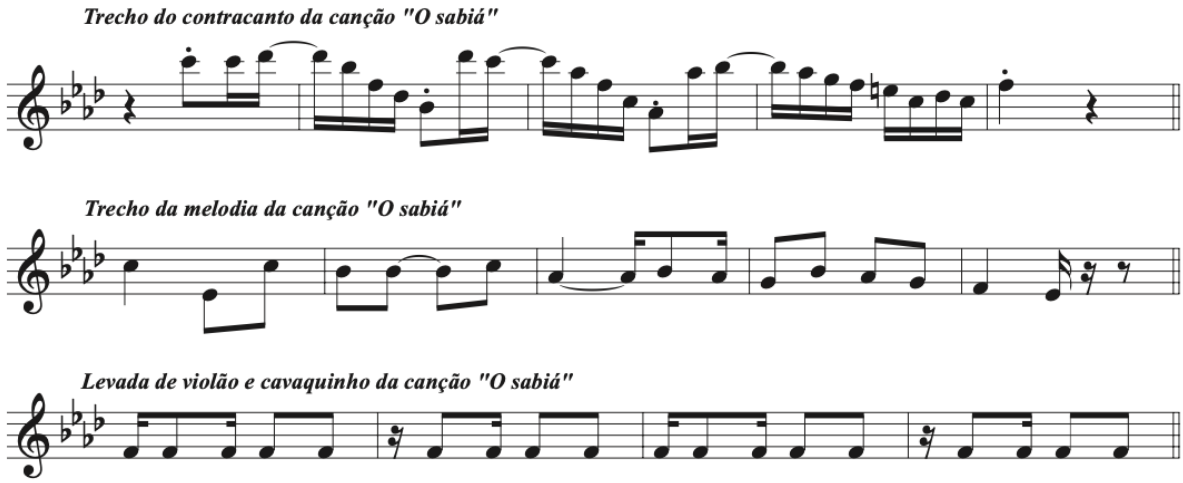
O exemplo acima corrobora a ideia de Sandroni de que:

> […] a maior ou menor cometricidade das várias versões de uma mesma melodia – pode ser relacionado à maior ou menor pertinência dos enunciadores à tradição oral ou erudita. Em outras palavras, as diferentes versões rítmicas não são socialmente neutras. Mas esta associação entre variáveis sociais e musicais pode ser levada ainda mais longe. (SANDRONI, 2012. p. 217)

No caso das melodias de contracanto criadas pela flauta, é possível identificar com mais frequência essas antecipações entre compassos. De fato, é a flauta de Pixinguinha que mais sugere uma forma de tocar e acompanhar próxima ao novo gênero.

Como no maxixe, o tempo forte é o primeiro de cada compasso, ou seja, a marcação da melodia e do acompanhamento confluem sempre para o primeiro tempo, enquanto Pixinguinha, às vezes, antecipa essa entrada deslocando o ritmo e criando uma "batucada" entre a voz, o acompanhamento e a flauta. Com isso, a pulsação manteve uma base rítmica com o acento no primeiro tempo e às vezes na segunda metade do tempo 1.

Abaixo incluo alguns exemplos, indicando a base rítmica de cada um dos grupos analisados.



Exemplo 9: comparativo contracanto, melodia principal e acompanhamento

Analisando as outras músicas, percebi que essa máxima se aplica a quase todas as estruturas, ou seja, a base ainda mantém o acompanhamento mais marcado em um padrão

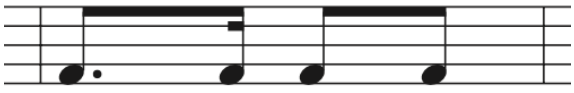
sempre com a acentuação forte no primeiro tempo, enquanto a interpretação do cantor e do flautista sugerem antecipações e acentuações mais contramétricas.

No acompanhamento do regional[13], nota-se uma sobreposição de padrões que resulta em uma polirritmia entre o cavaquinho, que toca um padrão mais próximo da polca europeia, enquanto o violão executa uma levada mais no estilo da "síncope característica" que é marcada por um acompanhamento mais cométrico.

No caso da canção *A pombinha,* classificada como um samba, existe um padrão de acompanhamento entre o violão e o cavaquinho que são diferentes para a introdução e para o verso. Na introdução, ouve-se a contrametricidade com bastante frequência, me parecendo que a base toca de forma mais irregular. Entretanto, esse formato vai se alterar durante a execução da melodia principal. Quando o cantor começa a cantar, o acompanhamento mantém uma regularidade constante em cima do padrão rítmico da "síncope característica", sem nenhuma variação.

Com relação à estrutura melódica do verso da canção, nota-se a utilização de síncopes, porém a melodia raramente antecipa o primeiro tempo do compasso seguinte. A flauta, por sua vez, faz um uso mais frequente dessas antecipações, criando melodias mais contramétricas no contracanto, que geralmente antecipam o primeiro tempo do próximo compasso.

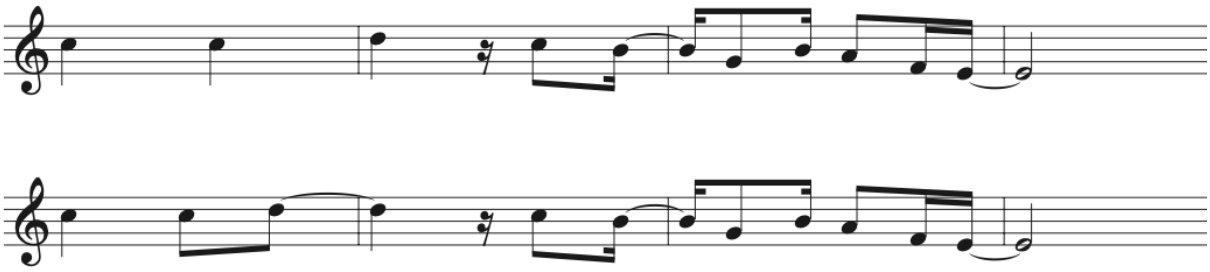
Nas canções *Você me acaba* e *Já te digo,* o acompanhamento faz utilização das duas variações: a polca europeia e a polca sincopada, se alternando. Há também uma terceira variante que se assemelha mais à célula rítmica da habanera e que possui uma colcheia pontuada e uma semicolcheia, seguidas de duas colcheias.



Exemplo 10: nova variante do acompanhamento da polca

[13] "Nome atribuído aos conjuntos com instrumentação baseada nos tradicionais grupos de choro, com dois violões, cavaquinho, solista e posteriormente a inclusão de um instrumento de percussão sendo o pandeiro o mais utilizado comumente." (BITTAR, 2011, p. 01)

Na canção *Já te digo,* o padrão de acompanhamento se assemelha à canção anterior, porém a melodia principal já sugere padrões mais variados, aparecendo as ligaduras entre compassos, conforme exemplo abaixo:



Exemplo 11: variações de inflexões da melodia cantada

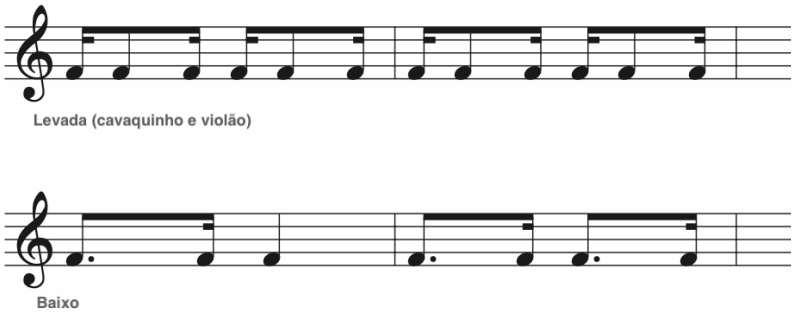
Em ambas as canções, a flauta se utiliza de antecipações entre compassos, indicando uma nova maneira de compor melodias, sugerindo uma aproximação do que viria a ser um novo padrão de acompanhar os sambas do pessoal do Estácio e que futuramente tornar-se-ia a principal produção da indústria fonográfica.

Entretanto, é somente por volta de 1930 até 1945 que percebemos a consolidação desse padrão.

2.6.2 Análise das canções de 1932 a 1946

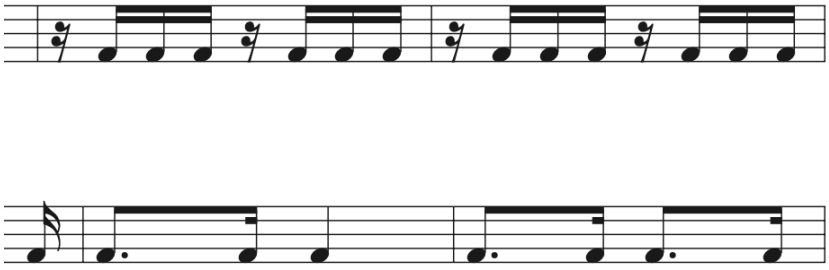
Esse foi o período de consolidação do novo padrão de acompanhamento de samba, conhecido como "Samba do Estácio". Pelas gravações podemos observar que os padrões se misturam muito nesse momento, como pode ser visto nas canções selecionadas.

Na canção Conversa de Botequim *(1935)* o acompanhamento ainda segue um padrão que utiliza síncopes seguidas tocadas pelo cavaquinho, alternando com colcheias pontuadas e semínimas, no baixo do violão, muito próximo à maneira como os sambas maxixados eram acompanhados.



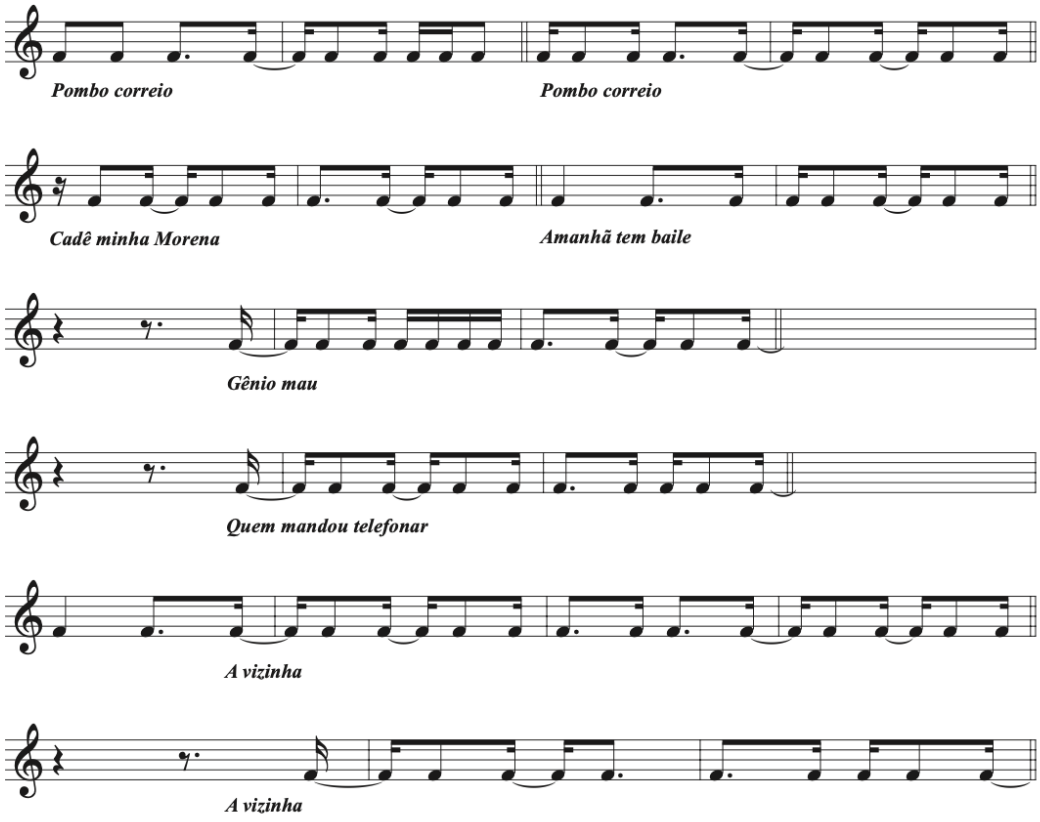
Exemplo 12: comparação de levadas - cavaquinho e baixo do violão

Nas outras canções deste mesmo ano selecionadas, Tic tac do meu coração e Isso não se atura, o padrão de acompanhamento permanece muito semelhante à canção anterior, porém o cavaquinho já sinaliza algumas mudanças, antecipando o que vai ser conhecido como a clássica levada de choro.



Exemplo 13: comparação de levadas de acompanhamento

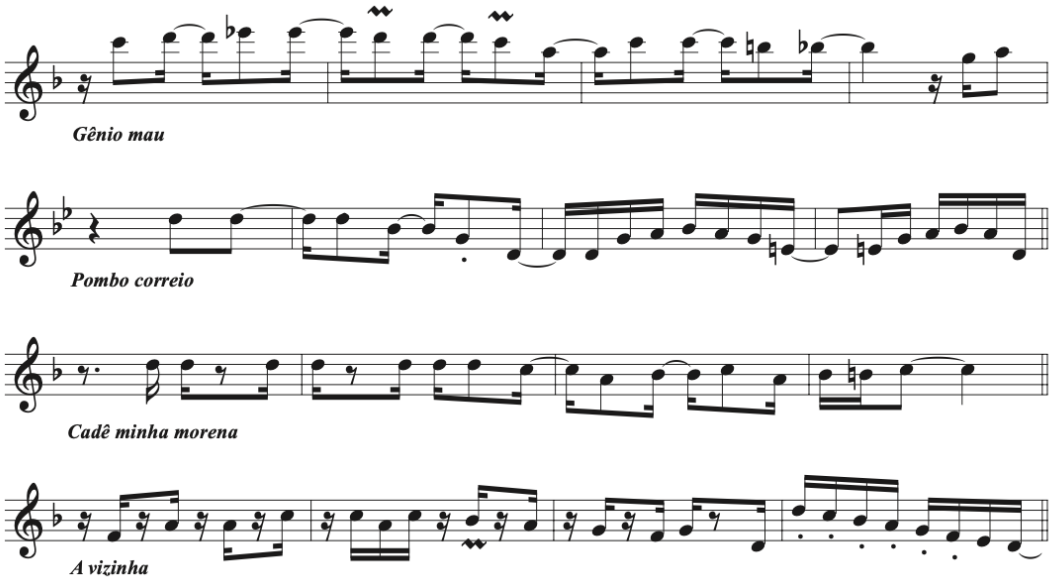
Mais tarde, temos as gravações do período de 1941 a 1946, nas quais a modificação das formas de levada e acentuação passam a ser notadas também no acompanhamento. Pela análise dos sambas desse período, fica evidente que a célula rítmica utilizada pelo cavaquinho tem variações que se assemelham ao tamborim – a qualidade pífia das gravações de época tornam o detalhamento das levadas um pouco difíceis. Dessa maneira, transcrevi algumas possíveis levadas que aconteceram nestes sambas.



Exemplo 14: comparação de levadas de cavaquinho - sambas maxixados e do Estácio: Pombo correio, Cadê minha morena, Amanhã tem baile, Gênio mau, Quem mandou telefonar e A vizinha do lado

Vale ressaltar que os padrões rítmicos se alternam em um ciclo não-regular e, portanto, essas transcrições representam algumas possíveis levadas que o cavaquinho já esboça no sentido de antecipar a palhetada.

No caso da flauta de Benedito Lacerda, percebemos a utilização quase constante de padrões contramétricos com antecipações, ligaduras e contracantos que muito se assemelham à levada do tamborim.



Exemplo 15: comparação de contracantos - Benedito Lacerda

2.6.3 Comparando os dois períodos (1919 e 1930 a 1945)

Em uma periodização sugerida por Ivan Vilela no seu artigo Ouvir a música como uma experiência imprescindível para se fazer musicologia, que vai de 1930 a 1950, – época que abrange o período das gravações selecionadas de Benedito Lacerda e a segunda leva de gravações de Pixinguinha – ele sugere que a presença da cultura dos EUA se fortaleceu no Brasil por meio do cinema. É pelo cinema que começam a chegar "trilhas sonoras bem estruturadas e com forma bem definida" (VILELA, 2014, p.112-113) e é através da *Rádio Nacional* e do maestro Radamés Gnattali, "que tinha a incumbência de ir à Cinelândia na primeira sessão e só sair de lá quando tivesse a trilha sonora toda escrita" (Ib), que esse material seria apresentado, em primeira mão, para todo o Brasil.

> De maneira geral, a canção estadunidense, quando começa a ser orquestrada tem uma introdução, feita, às vezes, sobre uma das partes da música. Tem também um interlúdio instrumental de uma das partes, como se fosse um *chorus* para improvisação, lá chamado de *bridge* (ponte). A música brasileira não tinha esta característica. Nos sambas-canções fixou-se uma estrutura formal com "introdução, A, B, interlúdio instrumental com a parte A ou B e cantor retornando a cantar A ou B e fim." Notemos que no caráter improvisação, não vemos no choro da época um músico improvisando toda

> uma parte (*chorus*), a improvisação era sempre coletiva e distribuída aos músicos sobre um mesmo *chorus*. (VILELA, 2014, p. 112-113)

Com base nessas informações podemos perceber, a partir das transcrições de Pixinguinha de 1919 e de Benedito Lacerda de 1932 a 1946, que o padrão de acompanhamento mudou, assim como a construção da melodia principal e os contracantos.

Registra-se na indústria fonográfica uma nova maneira de se acompanhar o samba, fenomeno percebido por Vilela: "O samba surgido no Estácio nos anos 1930, com o acento no segundo tempo, modifica então a ideia do samba maxixado para esta nova maneira de se tocar o samba." (VILELA, 2014, p.111).

Tal constatação é corroborada pelas análises das canções selecionadas para este trabalho, que demonstram essa mudança estrutural na execução da canção brasileira.

- **Quanto à forma**

Quando analisamos as referidas canções quanto à forma, nas gravações que datam de 1919, percebemos que a introdução da canção é uma melodia que não faz referência a nenhuma das partes da melodia principal. É uma parte da canção, respeitando a tonalidade da mesma, que em geral é executada no início e no final da música mas, às vezes, também aparece como um interlúdio entre as partes.

Intro → A → B → A → Intro → A → B → A → intro → coda

(A Pombinha)

Intro → A → B → Intro → A → B → intro → coda

(O Sabiá)

Intro → AA → BB → Intro2 → AA → BB → intro2 → AA → BB → intro → coda

(Você me acaba)

As canções que datam de 1932 em diante seguem padrões variados. As primeiras gravações de 1932 a 1934 ainda mantém a forma utilizada nos sambas de 1919, com algumas mudanças. Apesar da introdução instrumental não ser um trecho da canção como os exemplos já citados, estes não possuem o interlúdio instrumental.

Já em 1935, os sambas *Conversa de botequim e Tic tac do meu coração* se diferenciam pois o segundo possui um interlúdio instrumental, porém em ambos as introduções não são trechos da canção. Isso será percebido em grande parte das gravações de Benedito Lacerda com o conjunto *Gente do Morro*, primeiro grupo a gravar utilizando das levadas contramétricas, citadas por Sandroni.

Na pesquisa que realizei no site da discografia brasileira não encontrei gravações pelos flautistas abordados no período de 1936 a 1940 nesse contexto de acompanhar canções. Os fonogramas de Benedito Lacerda desse período são de músicas instrumentais e portanto me parece que o formato da canção com a presença de um interlúdio instrumental do tema A ou B foi aos poucos se fixando na indústria fonográfica brasileira.

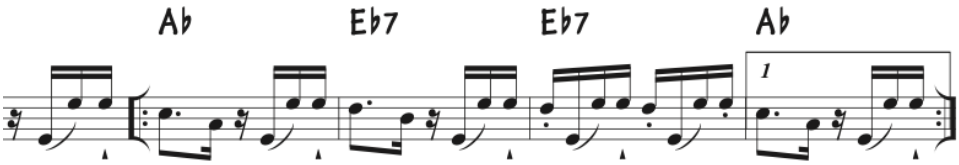
A partir de 1940 as canções já trazem a forma muito mais próxima da que conhecemos hoje, ou seja, a introdução da música é feita sobre um trecho da canção e o interlúdio instrumental (parte A ou B). Esse interlúdio não é um improviso e sim uma variação da melodia apresentada, com variantes rítmicas e algumas ornamentações que às vezes pode ser feita em outra tonalidade, sendo assim:

Intro → AA → B → A (instrumental) → B → A → intro → coda

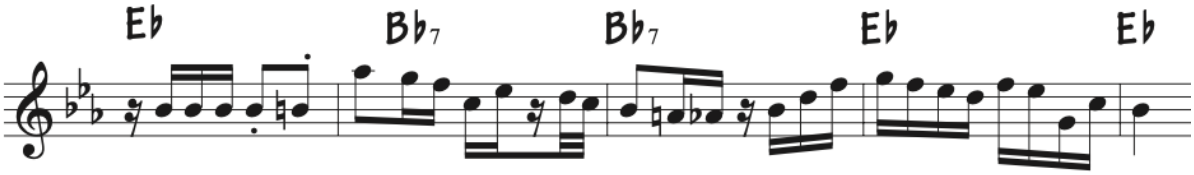
Essa fórmula pode aparecer, às vezes, com um B instrumental.

- **Quanto à acentuação**

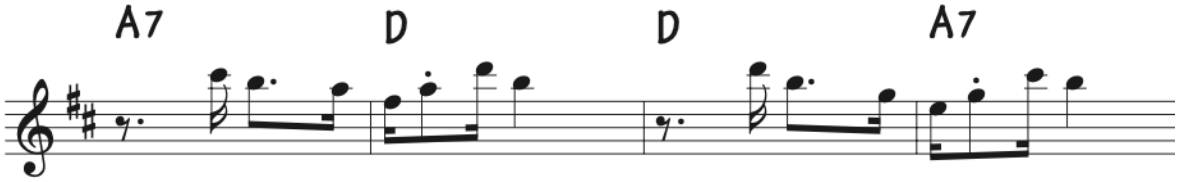
Com relação à mudança da acentuação, é possível identificar as frases melódicas dos contracantos se apoiando mais frequentemente no primeiro tempo do compasso nos sambas de 1919 e no segundo tempo do compasso nos sambas pós década de 1930.



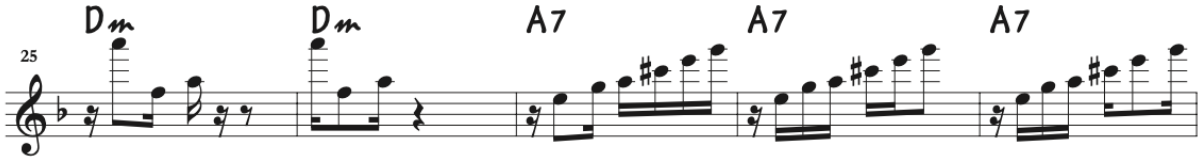
Exemplo 16: retirado da canção A pombinha (1919) de Pixinguinha e Donga.



Exemplo 17: canção Já te digo (1919) de Pixinguinha e China.



Exemplo 18: canção Caboclo do mato (1940) de Getúlio Marinho e João da Bahiana.

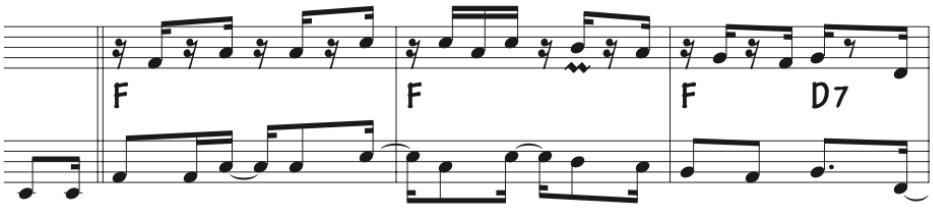


Exemplo 19: canção Quem mandou telefonar (1940) de Romeu Gentil e Elpídio Viana.

- **Quanto ao fraseado**

Esse atributo é mais marcante nas interpretações de Benedito Lacerda. Músico crescido no bairro do Estácio, ele facilmente absorveu os maneirismos desse jeito de tocar e trouxe para sua flauta um ritmo muito contramétrico e consequentemente muito difícil de escrever por conta da sua irregularidade desejada.

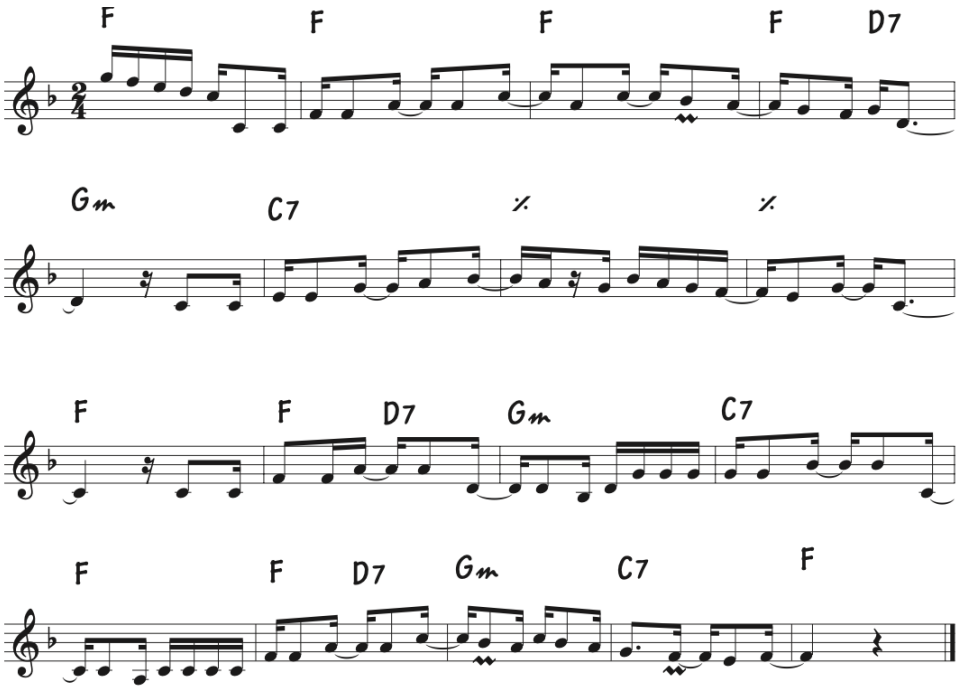
Abaixo incluo dois exemplos da maneira de tocar de Benedito, uma comparação t entre uma canção e e um solo executado na forma de um interlúdio instrumental.



Exemplo 20: retirado da canção A vizinha do lado (1946) de Dorival Caymmi.

O que podemos perceber é que houve mudanças quanto a forma, o tempo de apoio e o fraseado. Assim é possível assumir que novos padrões rítmicos, melódicos e harmônicos foram incorporados à nova maneira de fazer música durante esse período e em momentos futuros outras mudanças se apresentarão novamente à canção brasileira.

Segundo o professor, bandolinista e pesquisador Pedro Aragão, "mais do que simplesmente fornecer acompanhamento para as gravações de samba, os músicos de choro passaram a incorporar o caráter contramétrico(…)."(ARAGÃO, 2013, p. 459)



Exemplo 21: retirado da canção A vizinha do lado (1946) de Dorival Caymmi.

2.6.4 Comparando os três períodos (1919, 1930 a 1945 e pós 1960)

Durante o processo de transcrição das canções deste caderno pude notar algumas diferenças marcantes entre a maneira de acompanhar dos flautistas que foi mudando ao longo do tempo. A construção de arpejos foi uma característica que me chamou atenção pois no caso de Pixinguinha e Benedito Lacerda quase não existia a utilização de extensões (sétima maior, nona, décima primeira, décima terceira, etc). Os arpejos são triádicos com eventual adição do sexto grau na tônica e do nono grau na dominante. Com Altamiro Carrilho, num contexto pós bossa nova, encontrei frequentemente a utilização de notas de extensão.

Outro fator que pude observar foi com relação à tessitura dos contracantos. Em Pixinguinha e Benedito Lacerda a flauta toca constantemente uam espécie de melodia paralela contornando a melodia principal. No caso de Altamiro, a flauta opta por mesclar frases melódicas com notas harmônicas de longa duração, saindo do corpo da canção e figurando mais como elemento de moldura sonora. Nas gravações selecionadas da década de 1970, a tessitura dos contracantos é menos densa e quase sempre eles aparecem no silêncio do verso.

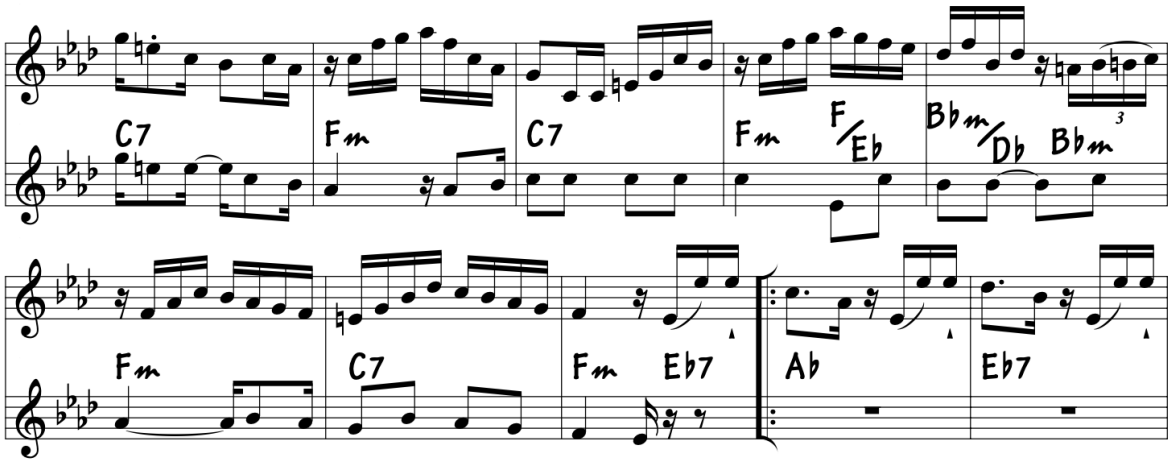
Outra diferença que percebi a partir da análise da tessitura foi o tipo de rítmica utilizada nas frases de contracantos. No caso de Pixinguinha existem algumas diferenças entre as gravações de 1919 e as de 1940 que indicam uma pequena mudança na maneira de frasear. Em ambos os casos a rítmica dos contracantos parece contrastar com o ritmo da melodia principal dando a entender que a ideia era preencher os espaços vazios e os repousos da melodia principal. Nestas gravações são poucos momentos de silêncio da flauta, que parece fazer parte do corpo do acompanhamento, tocando constantemente. Em 1940, com Pixinguinha mais velho, é possível notar momentos mais frequentes de pausa, indicando um contraponto entre essas duas linhas melódicas (melodia principal e contracanto).

Nas gravações de Benedito Lacerda as semelhanças com Pixinguinha são atestadas pelo contraste rítmico entre melodia principal e acompanhamento e também pela constância dos contracantos, com poucos momentos de pausa. A diferença encontrada foi o tipo de fraseado que eles utilizam. Pixinguinha cria contracantos construindo melodias que alternam entre graus conjuntos, cromatismos e arpejos, dando um senso melódico maior aos seus contracantos. Já Benedito se apoia mais em arpejos e cromatismos deslocando a acentuação com variações rítmicas ao estilo do samba do Estácio, imitando as levadas do

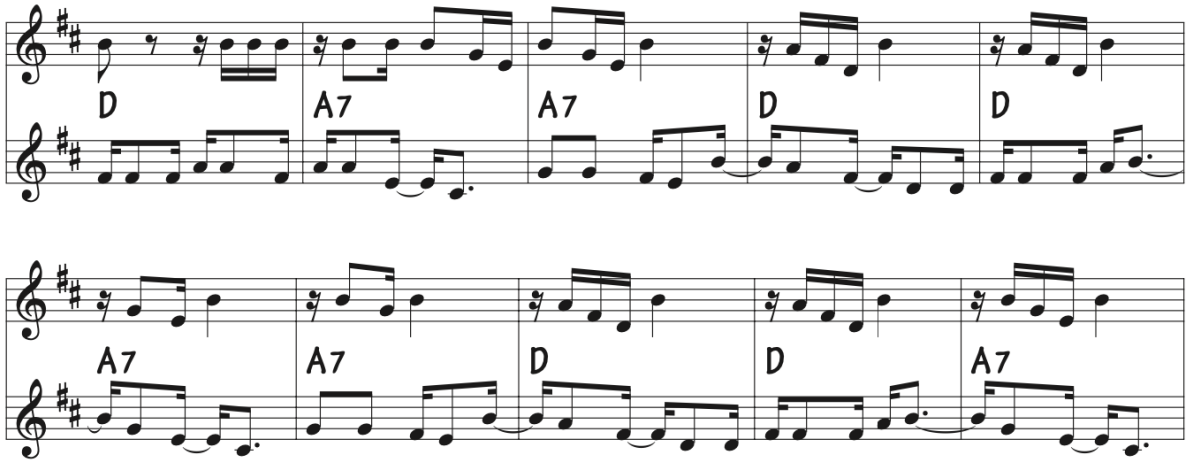
tamborim. Suas frases, no entanto, não têm um direcionamento melódico como o de Pixinguinha.

Quem traz a maior inovação na maneira de criar seus contracantos é Altamiro Carrilho. Analisando seu material, fica evidente que a maneira de frasear mudou, os tempos de pausa são bem mais constantes e o fraseado, diferentemente dos seus antecessores, parece ter uma função mais de "enfeite" do que de acompanhamento.

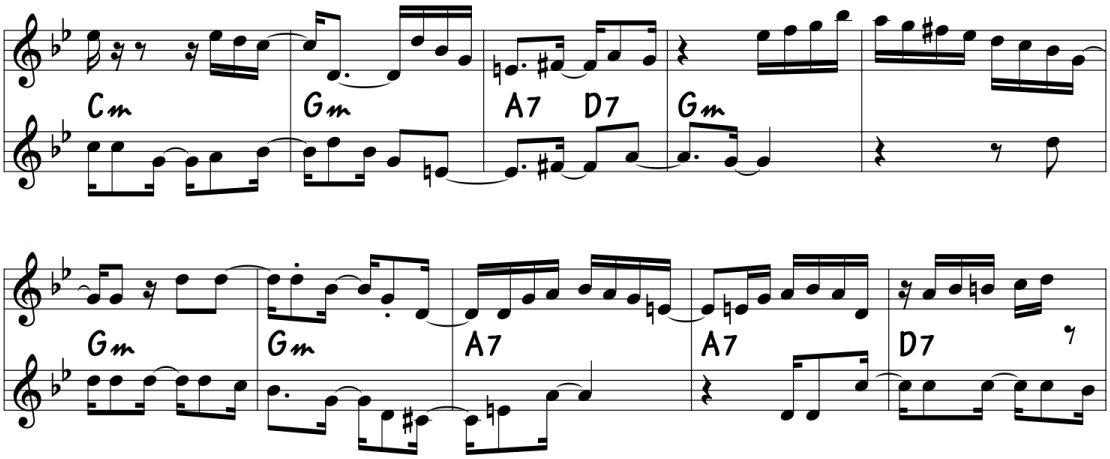
Nos exemplos abaixo é possível verificar essas observações. A flauta está transcrita na pauta superior e a melodia principal na pauta inferior.



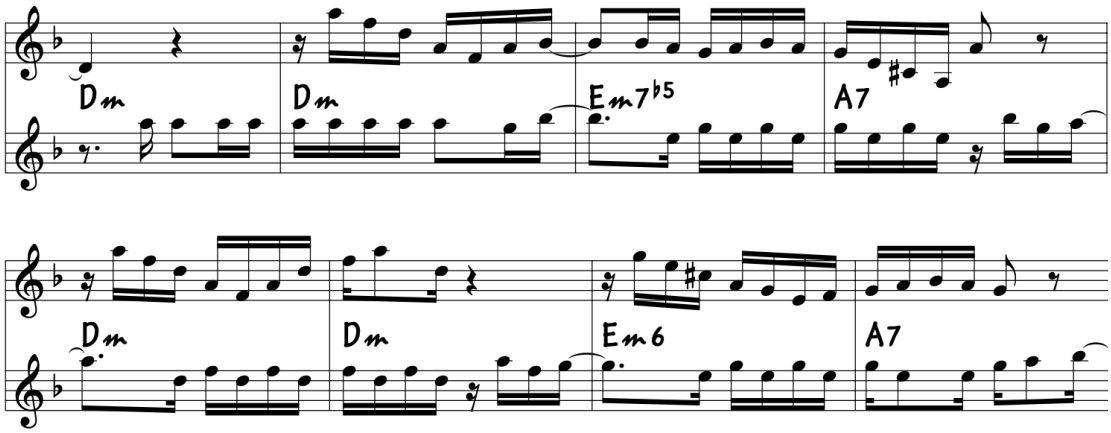
Exemplo 22: A Pombinha (1919) de Pixinguinha.



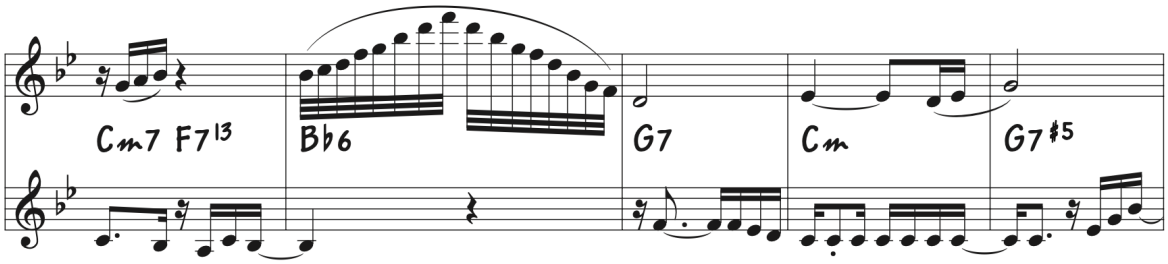
Exemplo 23: Que querê (1940) de Pixinguinha



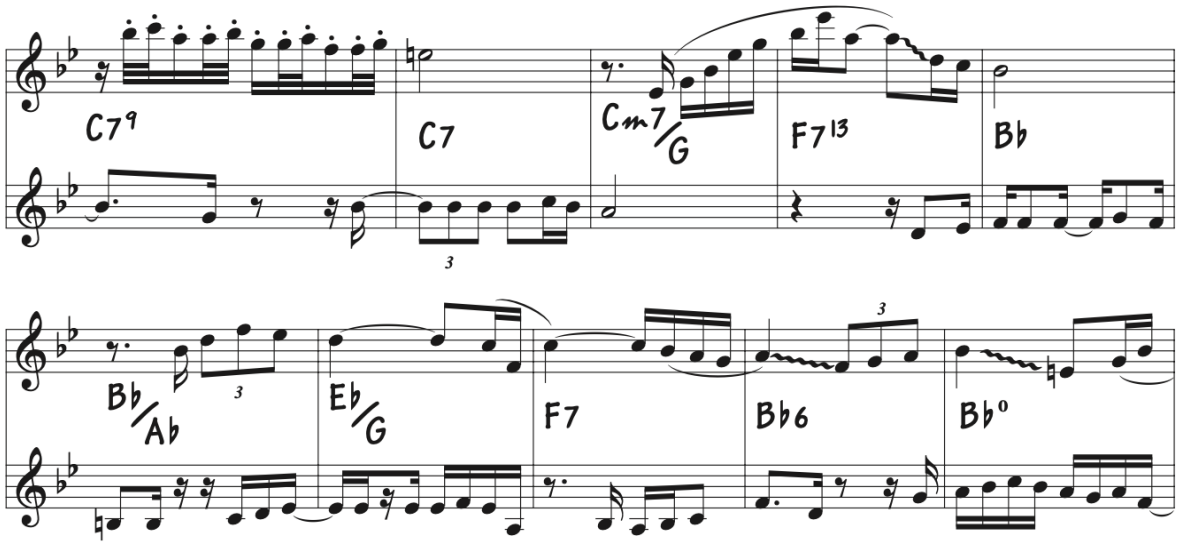
Exemplo 24: Pombo correio (1942) de Benedito Lacerda



Exemplo 25: Quem mandou telefonar (1945) de Benedito Lacerda.



Exemplo 26: Sala de recepção (1974) de Altamiro Carrilho.



Exemplo 27: Sala de recepção (1974) de Altamiro Carrilho.

A partir da análise das transcrições foi possível entender como cada flautista foi sendo influenciado pela sua época e como isso fica evidente a partir das melodias criadas em formas de arpejos, variações rítmicas e entendimento da harmonia.

Após essa etapa de categorização do material selecionado, dei início à construção dos exercícios que é a espinha dorsal deste produto.

3. CRIAÇÃO DOS EXERCÍCIOS DO CADERNO

Neste capítulo serão demonstradas as etapas de criação do exercícios propostos, desde a transcrição das melodias e contracantos, passando por *layout*, definição de *template* até a proposição final dos exercícios.

3.1 Transcrição das melodias

A pesquisa que deu origem ao *Caderno de Contracantos para Flauta Popular* surgiu durante a pandemia, após um seminário que ministrei pela *Casa do Choro* no *Festival Virtual da Casa do Choro* sobre os flautistas populares brasileiros. Durante a preparação do seminário identifiquei que tínhamos pouco material sonoro da maioria dos flautistas mencionados e foi quando decidi pesquisar mais sobre o assunto.

Durante minha pesquisa, encontrei na internet no site da *Discografia Brasileira*[14] quatro gravações do ano de 1919. No rótulo dos discos havia somente a indicação do nome do cantor, Bahiano, juntamente com as informações: "acompanhamento de flauta, cavaquinho e violão" que se repetia nas quatro faixas, sendo essas: *A pombinha* de Donga e Pixinguinha, *Já te digo* de Pixinguinha e China, *Você me acaba* de Donga e *O sabiá* de J. Freitas. Para o processo de transcrição das gravações utilizei o software *Audiostrech* e para edição o software *Finale*. Primeiramente, dei início à transcrição dos contracantos da flauta, de forma manuscrita.

Posteriormente, decidi transcrever a melodia principal para observar a tessitura da flauta em relação à voz dos cantores. A inclusão de cifras alfanuméricas também foi considerada, haja vista que este *Caderno* propõe um estudo fundamentado também nas cadências harmônicas.

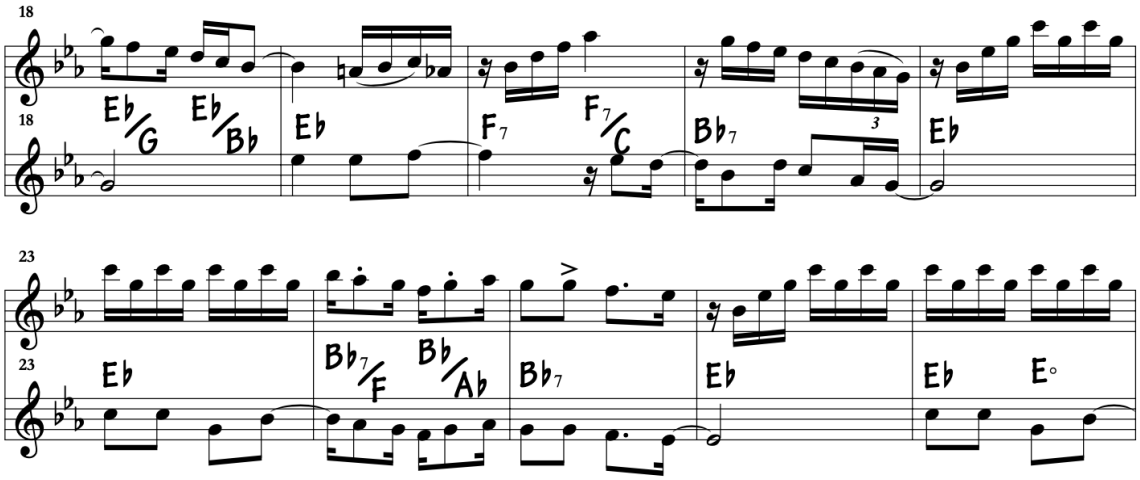
O programa utilizado para as transcrições foi o *Finale*, na versão de 2023. As cifras estão no modelo *Gillychord* e foram inseridas tanto nas transcrições quanto nos exercícios.

---

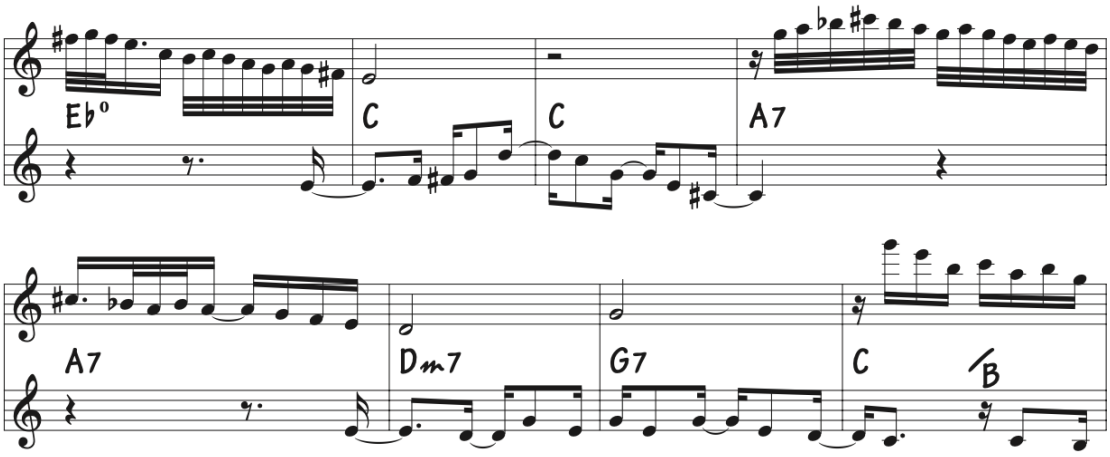
[14] https://discografiabrasileira.com.br/

Durante esse processo surgiram dúvidas relacionadas ao template que deveria ser utilizado para a diagramação e editoração das transcrições. Como se trata de uma partitura com três planos (contracanto, melodia principal e harmonia), a definição do formato priorizou a leitura para o flautista que é o objeto deste trabalho, pois realizei uma pesquisa com flautistas profissionais que estudam o repertório de concerto e estão habituados a esse tipo de leitura. Dessa forma, optei por dois formatos: a grade (contracanto, melodia e cifras), e parte cavada (contracanto e cifras).

Abaixo algumas opções que foram consideradas para a análise:

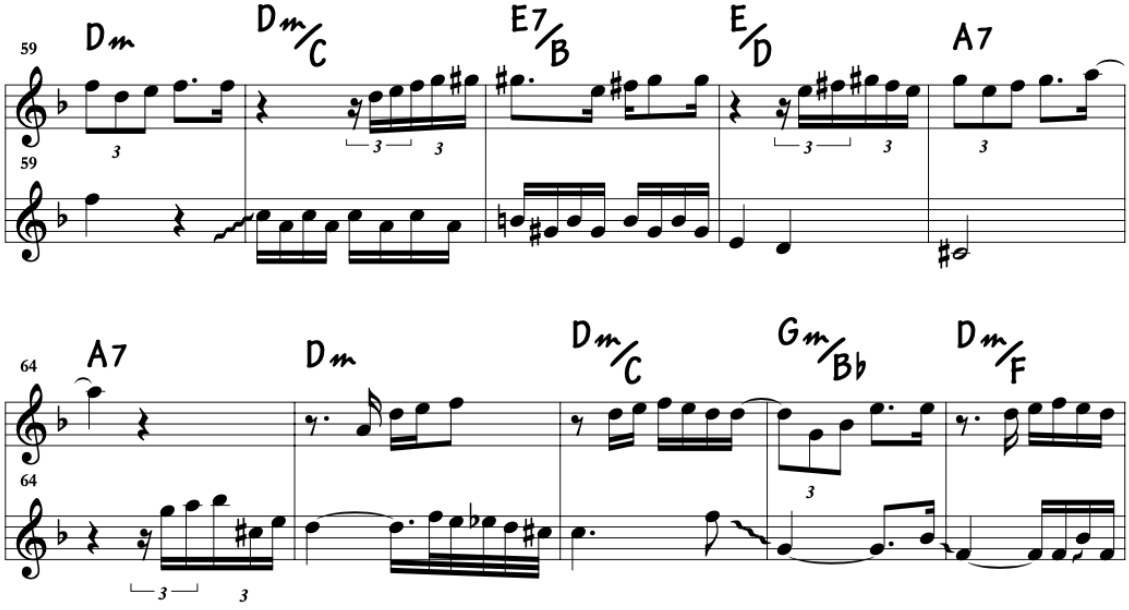


Exemplo 28: Melodia principal na pauta inferior e flauta na pauta superior, com indicação de execução na 8va de cima com as cifras indicadas na parte central da pauta. Fragmento da canção Já te digo (1919) por Pixinguinha.



Exemplo 29: Melodia principal na pauta inferior e flauta na pauta superior, na altura real com as cifras indicadas na parte central da pauta. Fragmento da canção Palhaço (1974) por Altamiro Carrilho.

–

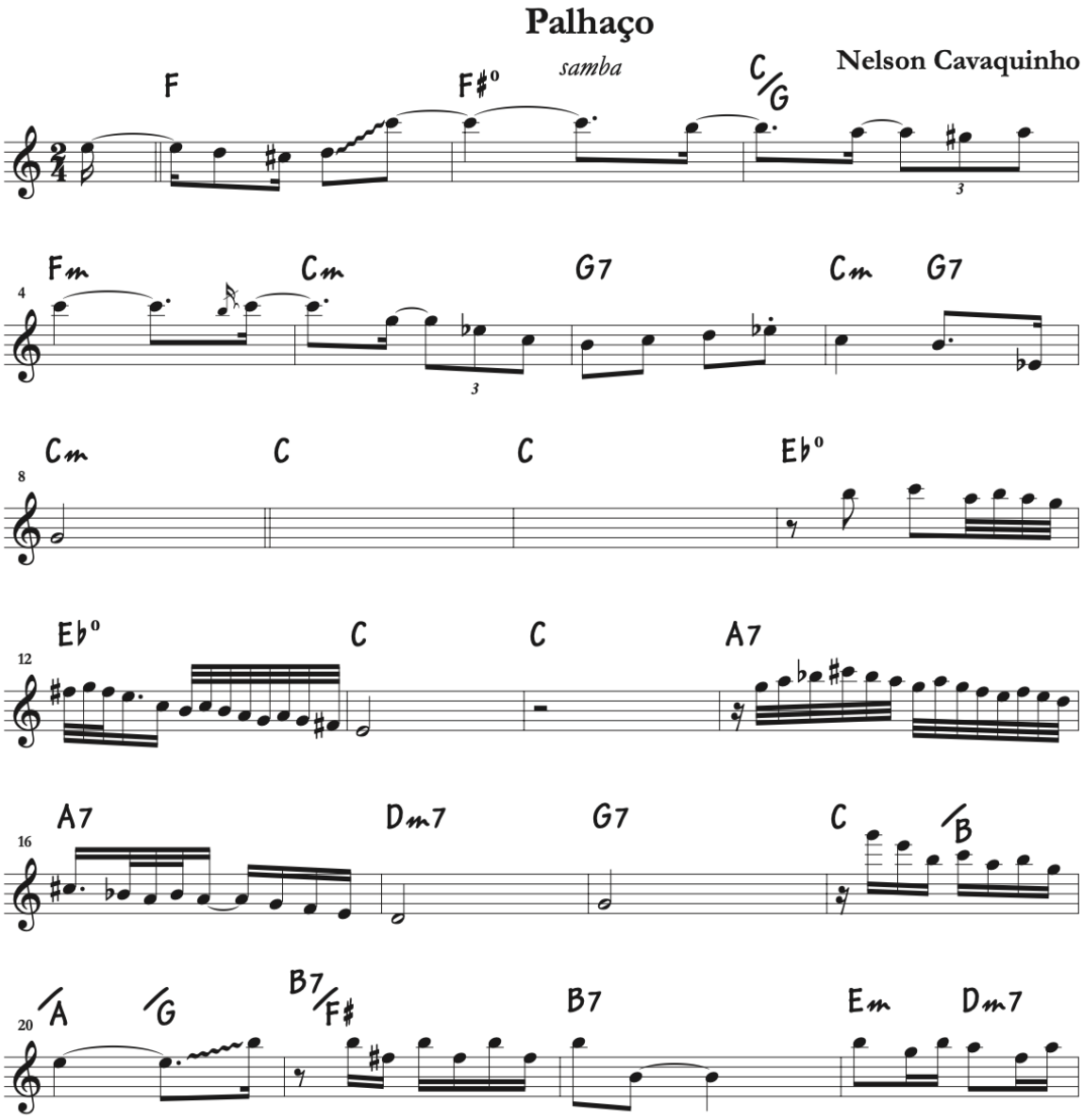


Exemplo 30: Melodia principal na pauta superior e flauta na pauta inferior, na altura real com as cifras indicadas na parte superior da pauta. Fragmento da canção As rosas não falam (1976) por Altamiro Carrilho.

Após a análise dos três modelos, optou-se pela escolha dos *templates* 1 e 2, com a melodia do contracanto na pauta superior e a melodia do canto na pauta inferior. A altura da flauta poderá variar entre altura real ou com indicação de tocar na oitava acima, dependendo da canção.

Apresento no anexo 2, as transcrições que foram feitas e que podem ser acessadas pelo QRCode ou pelo link transcrições.

Como optei por disponibilizar também a parte cavada, segue um exemplo somente com o contracanto e as cifras. Abaixo a partitura da canção *Palhaço,* de Nelson Cavaquinho e com contracanto de Altamiro Carrilho, pala ilustrar o template escolhido.



Exemplo 31: Contracanto na altura real com as cifras indicadas na parte superior da pauta. Fragmento da canção Palhaço (1974) por Altamiro Carrilho.

3.2 Criação dos exercícios a partir das melodias de acompanhamento (contracantos)

Após a transcrição dos contracantos, deparei-me com o que seria a "espinha dorsal" do *Caderno*, ou seja, a criação de exercícios para técnica a partir das melodias dos

contracantos. Uma sistematização das frases criadas pelos flautistas que seriam praticadas dentro das cadências harmônicas, em todos os tons.

O primeiro passo para montar os exercícios foi a seleção de frases de contracantos que pudessem ser utilizadas para práticas de: arpejos, ornamentações e frases cadenciais. A escolha foi pensada por um critério de dificuldade crescente, iniciando pelas mais simples, com arpejos triádicos maiores e menores (saltos de terça, quinta e/ou oitava) e progressivamente acrescentado novas extensões como: sexta, sétima menor e maior, nona e alteradas.

Em seguida, de arpejos parados (sem movimentação cadencial) vieram os arpejos com movimento harmônico que são pequenas frases melódicas cadenciais de dois acordes como tônica–dominante e tônica–subdominante (I - V ; V - I ; I - VI ; etc.). Os exercícios seguem avançando para cadências mais complexas como (IIm7 - V7 - I) ; (IV - V - I) ; (I - V7 - VI - I) ; (IV - IVm - I - VIm - IIm7 - V7 - I), entre outras. Elaborei um total de 74 exercícios divididos em 3 níveis de dificuldade.

Nível I - os exercícios são apresentados na tonalidade de Dó maior (C). Somente dois exemplos foram escritos incluindo todas as modulações sugeridas. O restante segue com somente quatro exemplos escritos indicando que os demais sejam feitos "de ouvido".

Cada exercício possui um exemplo com dicas e desafios para auxiliar no entendimento da execução. O movimento harmônico sugerido é baseado no ciclo de quintas. A decisão por não escrever todas as modulações foi tomada para que o músico/aluno compreenda a estrutura de cada exercício e, com isso, seja capaz de praticar todos os outros tons sem auxílio do exemplo escrito.

Neste nível os exercícios abrangem arpejos de tríades maiores e menores e arpejos de tétrades com extensões do sexto e do nono grau e cadências simples de tônica–dominante, tônica–subdominante e dominante–tônica.

Nível II - os exercícios são apresentados em tonalidades variadas, porém sempre há a indicação para que sejam praticados em todas as tonalidades. Os arpejos passam a incluir novas notas de extensão (b9, 9, 11, 13, b13 e etc) e as cadências também aumentam sua complexidade, incluindo modelos com cadências completas além de pares cadenciais para os modos maiores e menores.

Nível III - os exercícios têm uma dificuldade técnica que inclui, além dos arpejos e cadências, variações rítmicas e frases melódicas que utilizam fusas e sextinas, demandando do músico/estudante um nível de execução técnica avançado.

Em todos os níveis, para auxiliar nas modulações, criei “pontes" que foram pensadas em cima de notas que dessem sentido harmônico às cadências, estimulando a memorização nas mudanças de um tom para outro.

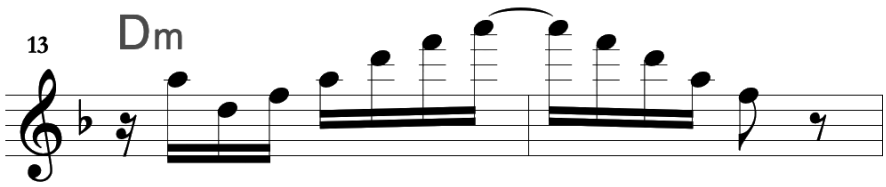
A ideia da criação das "pontes" surgiu quando estava extraindo o material dos contracantos e sistematizando os exercícios. Durante esse processo percebi que os contracantos que estavam no meio das frases, não davam um sentido de final de cadência, o que era desejado para que o estudante pudesse ouvir esse movimento harmônico a partir da melodia.

Em outras palavras, por estarem no meio da canção, as frases dos flautistas não eram concluídas na tônica, haja vista que as cadências harmônicas não eram de finalização mas de condução. Por essa razão, a sensação não era de resolução. O que fiz nesse caso foi modificar algumas notas finais para que as frases finalizassem na tônica ou na terça.

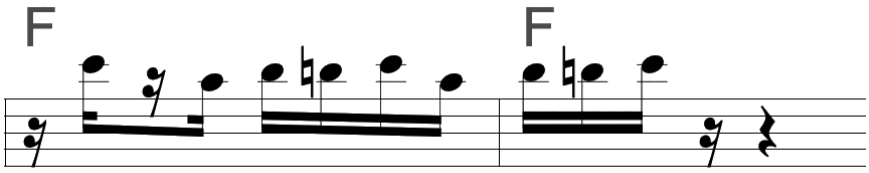
Feito isso, percebi que ainda faltava uma conexão entre o final da frase e o início da nova frase em um novo tom. Foi quando achei que seria interessante criar "pontes" de modulação que indicassem, após a conclusão da frase, um caminho melódico que levaria a mesma frase para o próximo tom. Como o propósito dos exercícios é o entendimento harmônico implícito nas frases melódicas achei necessário fazer pequenas adaptações para que o músico/estudante pudesse compreender como concluir a cadência na tônica ou deixá-la "suspensa", para dar continuidade à frase.

Nos exemplos abaixo apresento alguns exercícios de escalas e arpejos de acordes parados (sem movimentação harmônica) e em seguida, os exercícios cadenciais com as pequenas adaptações, para ampliar a compreensão dos mesmos, além de tentar elucidar essas diferenças entre cadência de condução e cadência de finalização.

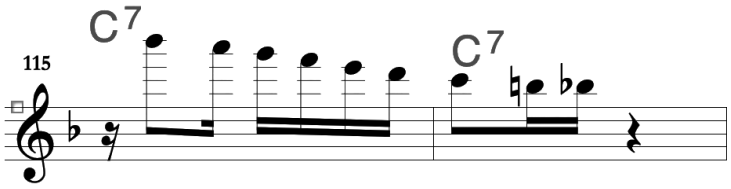
3.2.1 Escalas e arpejos simples



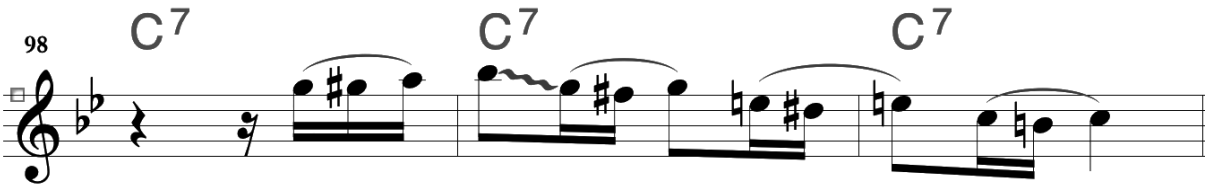
Exemplo 32: Arpejo de Ré menor (Dm) tirado de uma frase de Benedito Lacerda.



Exemplo 33: Linha melódica em Fá maior (F) tirada de uma frase de Benedito Lacerda.

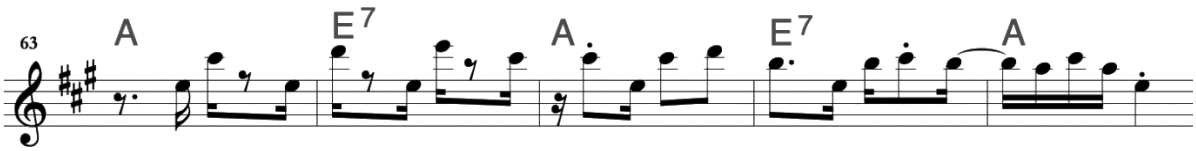


Exemplo 34: Linha melódica em Dominante de Dó com 7ª (C7) tirada de uma frase de Pixinguinha.

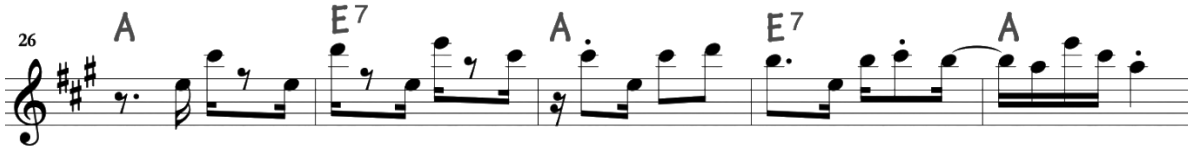


Exemplo 35: Linha melódica em Dominante de Dó com 7ª (C7) tirada de uma frase de Altamiro Carrilho.

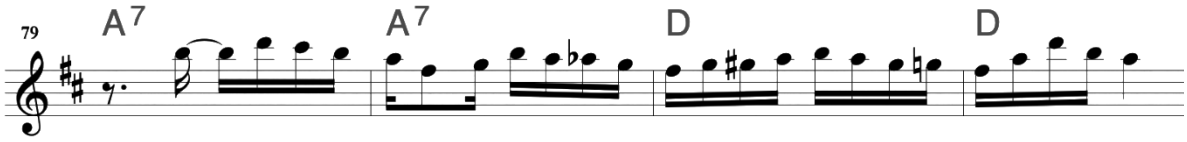
3.2.2 Adaptação das cadências



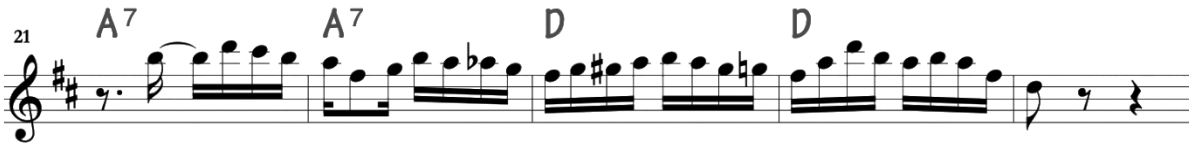
Exemplo 36: Cadência (I - V7 - I - V7 - I) retirado de uma frase de Pixinguinha que usa uma cadência de condução, ou seja, repousa na nota Mi (E) no quinto grau da fundamental.



Exemplo 37: Mesma linha melódica do exemplo 36 porém com uma adaptação no final para uma cadência conclusiva, com a última nota terminando na fundamental.

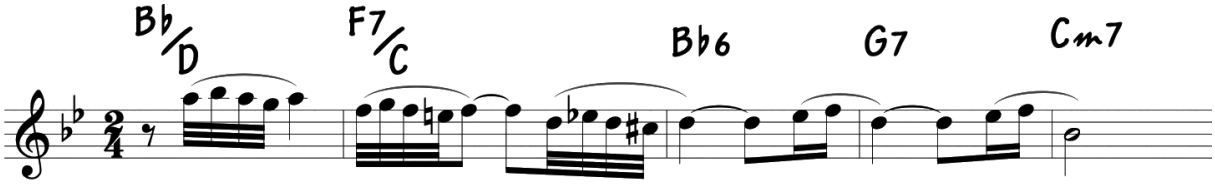


Exemplo 38: Linha melódica em cadência (V - I) em Ré maior tirada de uma frase de Pixinguinha, utilizada em uma cadência de condução, ou seja, a última nota está na 5ª nota do acorde e não na fundamental.

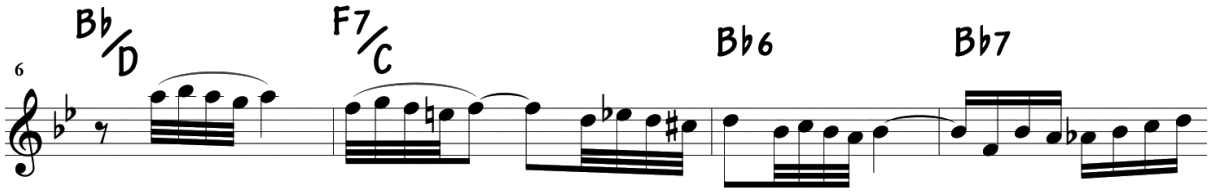


Exemplo 39: Mesma linha melódica do exemplo 10 porém com uma adaptação no final para uma cadência conclusiva, com a última nota terminando na fundamental.

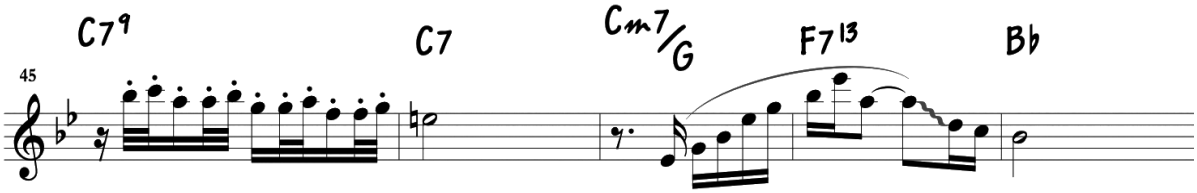
3.2.3 Cadências harmônicas e exercícios de técnica mais complexos



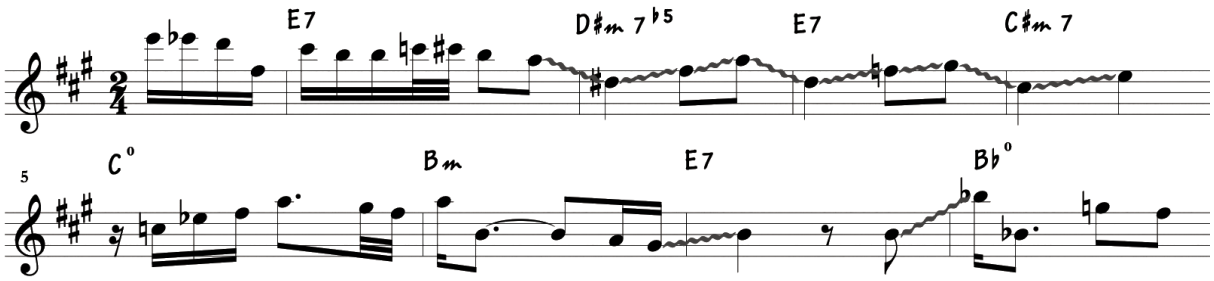
Exemplo 40: Linha melódica em cadência (I - V7 - I - V7/II - IIm7) em Bb maior tirada de uma frase de Altamiro Carrilho, utilizada em uma cadência não conclusiva.



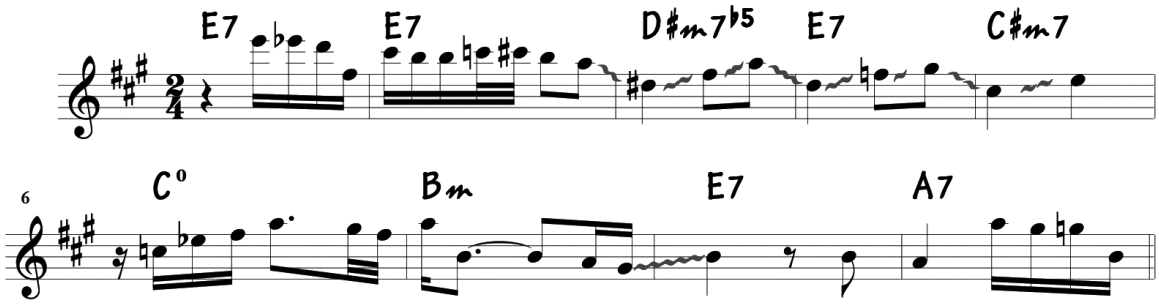
Exemplo 41: Linha melódica em cadência (I - V7 - I - V7/IV) em Bb maior tirada de uma frase de Altamiro Carrilho, adaptada para uma cadência modulatória sugerindo a ida para o próximo tom.



Exemplo 42: Cadência (V7/V7 - V7 - IIm7 - V7 - I) em Bb tirada de uma frase de Altamiro Carrilho, utilizada em uma frase de conclusiva, ou seja, a última frase termina na fundamental.



Exemplo 43: Cadência em A tirada de uma frase de Altamiro Carrilho.



Exemplo 44: Sugestão de adaptação do exemplo 43 com antecipação da conclusão, sugerindo uma ponte (modulação) para a próxima tonalidade.

3.3 Adaptações e escolhas de tonalidades

Após a seleção dos exercícios e possíveis adaptações melódicas, a outra dúvida que surgiu foi referente à tonalidade dos exercícios propostos. A princípio tive a ideia de manter todos os exercícios na tonalidade de Dó maior (C) para todos os níveis mas tendo em vista que este *Caderno* visa estimular uma atividade livre de partituras, ou seja, sem o auxílio das todas modulações escritas, optou-se pela seguinte formatação: no Nível I, como são exercícios mais simples, mantive a tonalidade de Dó maior (C) para todos os exemplos, porém sempre sugerindo a prática nas 12 tonalidades.

Nos níveis II e III que são mais avançados e exigem mais conhecimento técnico, propus os exercícios em tonalidades variadas para estimular a execução dos 12 tons partindo de outros pontos de início, mas sempre sugerindo que todos os exercícios sejam praticados em todos os 12 tons.

3.4 Contração do design e definição visual do produto

Encerrada a fase de criação dos exercícios e definição da ordem dos mesmos foi contratado o designer e percussionista Gabriel Leite. Gabriel criou a capa através da técnica de xilogravura e sugeriu as cores.

Foram escolhidas três cores para compor o caderno, sendo cada uma designada para representar um flautista. O marrom escuro, mais puxado para a madeira, representa Pixinguinha e sua flauta de cinco chaves feita de ébano. Marca o período da gravação

mecânica que era impressa em cera e também a época em que começou a tocar seu instrumento e realizar as gravações.

O prata ficou para Benedito Lacerda, representando a época do rádio, das gravações elétricas e sua flauta moderna, tal como a que conhecemos hoje. Benedito Lacerda inclusive recebeu uma homenagem intitulada *Minha flauta de prata,* de Jayme Florence (Meira), violonista do *Regional de Benedito Lacerda* que ate hoje é tocada nas rodas de choro.

A cor prata também foi utilizada para indicar “desafios” que estão presentes no caderno, estimulando o estudante a criar suas próprias melodias.

O rosa choque foi a cor de Altamiro Carrilho, marcando a época da gravação digital, dos efeitos sonoros e muito experimentalismo. Também foi a cor utilizada para indicar as “dicas” presentes no Caderno, que servem para auxiliar o aluno no entendimento e na execução dos exercícios.

3.5 Transcrições e prática das peças com as gravações

Quando surgiu a ideia de criação deste caderno, o plano inicial era fornecer somente as transcrições dos contracantos acompanhadas de um *QR Code* que direcionaria o aluno para gravações disponibilizadas na internet. Assim quem usasse o *Caderno* poderia tocar junto com os áudios. Entretanto, o material transcrito tinha um conteúdo didático muito interessante e surgiu daí a possibilidade de se trabalhar os estudos em duas frentes: uma formal e uma informal.

A primeira é quando o estudante irá fundamentar seu aprendizado com exercícios de técnica no instrumento, sendo necessário conhecer temas como leitura, harmonia, prática de escalas, arpejos e etc.; a outra, informal, é baseada na audição das gravações e na observação atenta aos "maneirismos" de cada flautista, sendo esses: timbre, articulação, fraseado, ornamentação, tessitura, etc. Esses são atributos que podem ser melhor identificados a partir da audição das gravações como observa a pesquisadora e pianista Luciana Fernandes Rosa em seu artigo do IV SIMPOM

> existe um aprendizado essencial na prática do choro que seria considerado aprendizagem informal, fundamentado em audição de gravações para entender a linguagem do choro, observação de músicos consagrados tocando e participação nas rodas de choro, onde este estudante irá realmente aprender a linguagem do choro, treinar a improvisação. (ROSA, 2018, p.563).

Por essa razão optei por manter as 27 transcrições na tonalidade original das gravações. Entretanto, é importante ressaltar que essas gravações de época, por vezes, têm a tonalidade modificada por conta da rotação dos discos. Isso vai requerer do estudante ajustes de afinação em seu instrumento para que possa executar o material juntamente com os registros de áudio.

3.6 Material disponibilizado em 3 tonalidades

O material transcrito será disponibilizado em 3 tonalidades: para instrumentos em C, Bb e Eb. A partir de um *link* ao final do *Caderno* o estudante poderá acessar um drive contendo o material dividido em 3 pastas distintas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O produto pedagógico elaborado e descrito nesta dissertação cumpriu os objetivos propostos, quer sejam, oferecer a estudantes de flauta uma série de exercícios baseados nos contracantos realizados pelos flautistas Pixinguinha, Benedito Lacerda e Altamiro Carrilho e também as transcrições integrais desses contracantos. Tais exercícios possibilitarão ao estudante trilhar um caminho progressivo para que seja capaz de entender os diferentes estilos e também criar seus próprios contracantos.

Durante o processo de criação deste caderno verifiquei a existência de elementos que caracterizavam os flautistas e suas respectivas épocas de atuação, como fraseado, tessitura, contracantos, arpejos, rítmica, entre outros. Quando ampliamos o olhar sobre a produção fonográfica desses artistas encontramos um material didático extremamente complexo e diverso que reflete a maneira de se fazer música da época de cada um .

Certamente esses tempos se misturam, tendo em vista que os três selecionados se conheceram em vida, mas cada flautista estudado e transcrito trouxe ensinamentos muito valiosos e inéditos para a criação deste caderno. Vale ressaltar que a seleção destes músicos se deveu ao fato de serem os primeiros registros fonográficos, aos quais tivemos acesso, em que eles aparecem tocando livremente.

Pixinguinha, Benedito Lacerda e Altamiro Carrilho marcaram a indústria fonográfica por mais de 60 anos e atuavam diretamente na produção da música popular. Todos eles eram chorões e sua escola está fundamentada neste gênero, seja por atributos estéticos, padrões harmônicos e rítmicos, ou pela articulação, acentuação e fraseado que usavam em suas interpretações.

Seria muito importante ampliar esse escopo incluindo nesta lista flautistas que também deixaram gravações neste formato porém que trazem outras influências de formação musical criando contracantos diferentes no que tange ao fraseado e ao pensamento harmônico.

Hoje em dia, principalmente no samba e no pagode, o flautista ainda tem um papel importante como solista e seria muito instigante perceber como a música mudou e como mudaram os contracantos, as harmonias e melodias das canções. Outro fator curioso é a formação musical desses flautistas que muitas vezes, por ausência de métodos de linguagem

popular brasileira, acabam buscando outras alternativas de estudo e encontram o mercado norte americano cheio de ofertas desse tipo de material.

Na minha experiência como flautista, sempre encontrei dificuldade em lidar com os métodos disponíveis, pois falavam muito pouco ou quase nada sobre harmonia e percepção harmônica. No decorrer da elaboração deste *Caderno,* fazendo as transcrições "de ouvido", foi possível encontrar sutis diferenças na execução de cada flautista. Acabamentos de frase, articulação, cromatismos, notas de extensão e ornamentação, tudo isso foi descortinando a identidade de cada um.

Essa percepção só foi possível pois veio a partir do material sonoro que foi transcrito. Acredito que tocar com os flautistas, juntamente com as gravações, seja a grande mola propulsora desse trabalho, já que consagra e sugere uma continuação dessa escola. Como o próprio Altamiro já disse em alguns shows que pude presenciar: "Eu escutava aquela música até furar o disco!", fazendo alusão ao processo de aprendizagem dessa linguagem musical. Dizia também que ficava esperando o programa de rádio para ouvir seus flautistas preferidos (Benedito Lacerda e Dante Santoro), sabendo que poderia ouví-los novamente somente na semana seguinte.

Assim, este *Caderno* propõe uma atividade combinada de exercícios de técnica para flauta e de escuta e execução das transcrições. Somente tocando junto com as gravações será possível perceber as sutilezas e a individualidade de cada flautista. Perceber como cada escola foi sendo criada a partir de encontros, trocas e trânsitos de influências internas e externas que construíram a identidade da música brasileira.

Este *Caderno* visa complementar os métodos tradicionais estimulando um estudo a partir da escuta da música urbana do Rio de Janeiro de 1919 em diante. A maneira de se tocar/frasear que desenhou a história deste instrumento no Brasil, e hoje parece ter se distanciado dessa fonte, é aqui apresentada como um conjunto de práticas de técnica e escuta sistematizadas por mim. O meu arcabouço musical também está presente neste trabalho e aparece nas adaptações e nas pontes criadas para os exercícios. Com isso pretende-se também estimular e abrir caminho para mais pesquisas e iniciativas no sentido de ampliar a disponibilização de estudos, cadernos e métodos fundamentados na nossa música.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMORIM, Leonardo; BARBEITAS, Flavio. *O estilo bossa nova: uma abordagem a partir da teoria de Ratner*. *In:* XXXIII Congresso da ANPPOM, São João Del Rei - SP, 23 a 27 de outubro de 2023.

ANDRADE, Mário de. *Música doce música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1976.

ARAGÃO, Pedro. *Signos musicais e sociais na música popular: um estudo de caso da belle époque carioca*. *In:* Revista Música e Cultura, 2012.

BITTAR, Iuri Lana. *Fixando uma gramática: Jayme Florence (Meira) e sua atividade artística nos grupos Voz do Sertão, Regional de Benedito Lacerda e Regional do Canhoto.* Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, Rio de Janeiro, 2011.

BUYS, Sandor. *A Casa Faulhaber: uma experiência pioneira da indústria fonográfica brasileira (1910-1914)*. *In:* XXXIII Congresso da ANPPOM, São João Del Rei - SP, 23 a 27 de outubro de 2023. Disponível em https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2023/papers/1580/public/1580-7956-1-PB.pdf Acesso em 30/10/2024

CAETANO, Rogério. *Sete cordas, técnica e estilo.* Rio de Janeiro: Garbolights Produções Artísticas, 2010.

CARRASQUEIRA, Antonio Carlos Moraes Dias. *Estudos criativos para o desenvolvimento harmônico do instrumentista melódico: uma contribuição para a formação do músico.* Tese (Doutorado em Música) - Escola de Comunicações e Arte / Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

CARVALHO, Daniel Rebel e. *ACORDES HORIZONTAIS: Formação de acordes para flauta transversal e suas aplicações no contexto da improvisação melódica.* Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação Profissional em Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2021.

CAZES, Henrique L. *As três fases do maxixe música*. *In:* Música Popular em Revista, ano 6, v. 1, p. 92-108, jan.-jul. Campinas (SP), 2019.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss Ilustrado [da] música popular brasileira / Instituto Antônio Houaiss, Instituto Cultural Cravo Albin.* Rio de Janeiro: Paracatu, 2006.

EFEGÊ, Jota. *Maxixe. A dança excomungada*. 2a ed. – Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Artes - Funarte, 2009.

FARIA, Bruno Coimbra; PAULA, Nina Oliveira Queiroz de. *Interseções de métodos tradicionais do ensino da flauta transversa com a música popular brasileira: outros horizontes de aprimoramento. In:* Principia, v. 16, p. 128-135, jan./dez. Juiz de Fora (MG), 2012.

FRANCESCHI, Humberto Moraes. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Ed. Sarapuí, 2012.

GOMES, Luis Felipe Soares. Stan Getz e a Bossa Nova (1962-1964): *Uma análise estilística.* Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Florianópolis, 2016.

MACHADO, Cacá. *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.

MODESTO, Márcio. *Altamiro Carrilho e o LP Depoimento do Poeta, de Nelson Cavaquinho (1970): extemporização e recorrências interpretativas em processos integrados de criação musical*. Dissertação (Mestrado em Musicologia). Escola de Comunicações e Arte / Universidade de São Paulo. São Paulo, 2020.

RÓNAI, Laura Tausz. *Em busca de um mundo perdido: métodos de flauta do Barroco ao século XX*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008. 314 p.

ROSA, *Luciana Fernandes. As relações entre escrita e oralidade na transmissão do choro, dos primórdios à atualidade. In:* Artigo de pesquisa (Doutorado em Música). Escola de comunicações e Artes da USP – PPG MUS. São Paulo, 2018.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 - 1933)*. 2ª ed. ampl. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SÈVE, Mário. *O choro no estilo sambado: padrões rítmicos e fraseado musical*. DEBATES | UNIRIO, n. 17, p.219-249, nov. 2016.

TAFFANEL, Paul & GAUBERT, Philippe. *Méthode Complète de Flûte*. Paris: Alphonse Leduc, 1923.

VIGNOLI, Jayme. *Considerações sobre o lundu dentro do projeto Lundu - reflexões sobre pesquisa, transcrição, arranjo e composição em música brasileira.* Artigo de pesquisa (Mestrado em Música). Programa de Mestrado Profissional em Ensino das Práticas Musicais - PROEMUS/UniRio. Rio de Janeiro, 2019.

VILELA, Ivan. *História e Cultura no som da viola: Ensaios e Relatos sobre Cultura Popular.* Cotia: Ateliê Editorial, 2024.

VILELA, Ivan. *Ouvir a música como uma experiência imprescindível para se fazer musicologia. In:* Música em perspectiva v.7 n.2, p. 101-132. Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPR. Curitiba: DeArtes, 2014.

XAVIER, José Silas. *Proezas de Pixinguinha*. Rio de Janeiro: Telha, 2023.

—----------

ANEXO 1 – LISTA DE MÚSICA SELECIONADAS

Flautista	Obra	Gênero	Compositor	Ano
Pixinguinha	A pombinha	Samba	Donga e Pixinguinha	1919
	Já te digo	Samba	Pixinguinha e Chinha	1919
	Você me acaba	Samba	Donga	1919
	O sabiá	Canção sertaneja	J. F. Freitas	1919
	Pelo telefone	Samba	Donga e Mauro de Almeida	1942
	Caboclo do mato		Getúlio Marinho e João da Bahiana	1942
	Passarinho bateu asas	Samba	Donga	1942
	Quê quê rê quê quê	Macumba	João da Bahiana	1942
	Ranchinho desfeito	Samba	Donga, De Castro e Sousa, David Nasser	1942
Benedito Lacerda	Conversa de boteguim	Samba	Noel Rosa, Vadico	1935
	Isso não se atura	Samba	Assis Valente	1935
	Tic tac do meu coração	Samba	Alcir Pires Vermelho, Walfrido Silva	1935
	Genio mau	Samba	Rubens Soares, Wilson Batista	1941
	Pombo correio	Samba	Darci de Oliveira / Benedito Lacerda	1942
	Cadê minha morena	Samba	Raul Torres, João Pacífico	1942
	Amanhã tem baile	Choro	Ciro de Sousa, Marino Pinto	1944
	Quem mandou telefonar	Samba	Romeu Gentil, Elpídio Viana	1945
	A vizinha do lado	Samba	Dorival Caymmi	1946
	Palhaço	Samba	Nelson Cavaquinho, Oswaldo Martins e Washington Fernandes	1974
	Orgulho e agonia	Samba	Neslon Cavaquinho e Fernando Mauro	1974

Altamiro Carrilho	Notícia	Samba	Alcides Caminha, Norival Bahia e Nelson Cavaquinho	1974
	As rosas não falam	Samba-canção	Cartola	1976
	O mundo é um moinho	Samba-canção	Cartola	1976
	Sala de recepção	Samba	Cartola	1976
	Cordas de aço	Samba-canção	Cartola	1976
	Escurinha	Samba	Arnaldo Passos, Geraldo Pereira	1977
	Genio mau	Samba	Wilson Batista e Rubens Soares	2000

ANEXO 2 – TRANSCRIÇÕES e GRAVAÇÕES

LINK TRANSCRIÇÕES