



Tom Retz

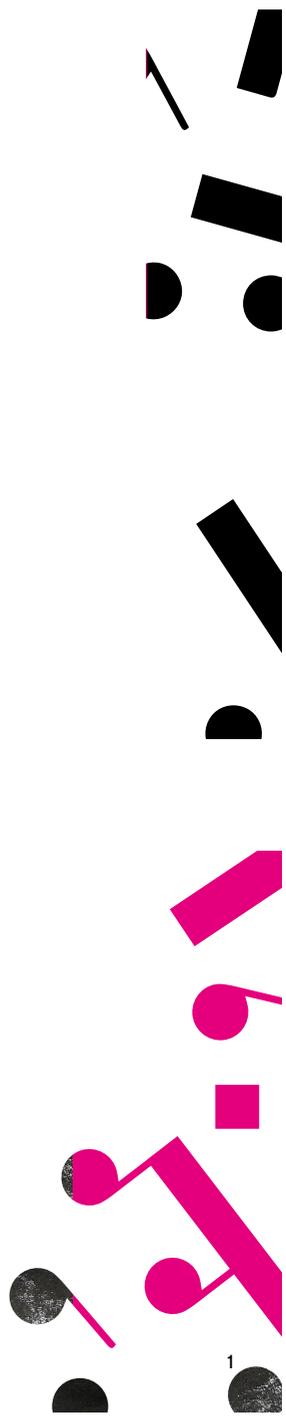
contracanto  
para  
**F**LAUTA  
POPULAR

Pixinguinha  
Altamiro  
Benedito

contracanto  
para  
**FLAUTA  
POPULAR**

Tom Retz

RJ 2025



contracanto  
para  
**FLAUTA  
POPULAR**

© 2025

*Realização, pesquisa, criação e coordenação*  
TOMAZ RETZ

*Revisão e sugestões*  
JOANA SARAIVA e SHEILA ZAGURY

*Projeto gráfico, capa e diagramação*  
GABRIEL LEITE

*Digitalização e diagramação de partituras*  
TOMAZ RETZ

*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 processo: Gabriel Leite, Leonardo Miranda, Marcilio Lopes e 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.

Este caderno de exercícios elaborado por Tomaz Retz vem preencher uma lacuna no estudo da música popular brasileira direcionado aos instrumentos melódicos. Com ampla fundamentação em contracantos de flautistas consagrados, o caderno se estrutura de forma gradativa, dos arpejos mais simples aos mais complexos, de pequenas frases a cadências mais completas, convidando a todos, dos mais iniciantes aos mais avançados, a se desenvolverem na complexa arte do contracanto.

O trabalho de pesquisa feito pelo autor para a elaboração deste caderno nos revela pérolas esquecidas - e algumas mesmo desconhecidas até então - de três grandes flautistas brasileiros: Pixinguinha, Benedito Lacerda e Altamiro Carrilho. Aliando seu trabalho de pesquisador e organizador dos acervos da Casa do Choro à sua larga experiência como flautista chorão, Tomaz Retz conseguiu localizar, selecionar e transcrever um material riquíssimo desses três flautistas, o qual podemos ter acesso no formato de transcrições completas ao final do caderno. Dessa forma, o autor nos estimula a ouvir, a praticar e a aprender diretamente da fonte, expondo com honestidade e generosidade todo o material que serviu como base para o desenvolvimento do seu caderno de exercícios.

O caderno foi elaborado a partir da sistematização de enxertos de frases dessas transcrições e a organização do material foi feita com o intuito de provocar um desenvolvimento gradual do aluno, tanto em termos de dificuldade técnica na execução do instrumento como na ampliação da consciência rítmica e harmônica na linguagem do choro. Os exercícios propostos estimulam a memorização e a transposição de frases em todas as tonalidades e desafiam o aluno a criar suas próprias frases e variações, através dos pequenos “desafios” que aparecem ao final de cada exercício. Como toda boa roda de choro, o participante é convidado a desenvolver suas habilidades de forma ativa, aliando autonomia, criatividade e fluência técnica.

Esse caderno portanto oferece uma oportunidade única para a prática e o desenvolvimento da linguagem do choro, dando ferramentas consistentes para a apropriação do vocabulário de uma maneira sistematizada e criativa!

Joana Saraiva  
*Flautista, saxofonista, pesquisadora, doutora em música pela UNIRIO*

# Índice

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	7
<b>AS OBRAS</b> .....	9
<b>BIOGRAFIA</b> .....	10
<b>Pixinguinha (Alfredo Vianna da Rocha Filho)</b>	
<b>Benedito Lacerda</b>	
<b>Altamiro Carrilho</b>	
<b>O CADERNO DE CONTRACANTOS</b> .....	17
<b>NÍVEL I - Práticas de arpejos</b>	
<b>ARPEJOS PARTINDO DO ACORDE DE TÔNICA</b> .....	20
1. Arpejo de tônica omitindo a fundamental	
2. Arpejo de tônica omitindo a fundamental	
3. Arpejo de tônica	
4. Arpejo de tônica omitindo a quinta	
5. Arpejo de tônica cadencial	
6. Arpejo de tônica na primeira inversão usando síncope	
7. Arpejo de tônica adicionado do sexto grau ascendente	
8. Arpejo de tônica adicionado do sexto grau	
<b>ARPEJOS DE TÔNICA COM SÉTIMA MAIOR E NONA MAIOR</b> .....	24
9. Arpejo de tônica adicionado do sétimo grau maior	
10. Arpejo de tônica adicionado de sétima maior e da nona maior	
11. Arpejo de tônica ascendente na primeira inversão	
<b>ARPEJO DE TÔNICA COM SEXTO GRAU</b> .....	25
12. Arpejo de tônica adicionado do sexto grau usando síncope	
<b>CADÊNCIA PERFEITA</b> .....	26
13. Dominante → Tônica	
14. Dominante → Tônica com sexta e sétima menor	
15. Dominante → Tônica com passagem cromática	
16. Dominante → Tônica com sétima menor	
17. Dominante → Tônica com salto de oitava	
18. Dominante → Tônica com terminação no quinto grau	
<b>ARPEJOS MENORES</b> .....	28
19. Arpejo de tônica	
20. Arpejo de tônica adicionado da nona	
21. Arpejo de tônica por saltos de terça	
22. Frase no acorde de tônica com cromatismo	
23. Arpejo de tônica usando síncope	
24. Dominante → Tônica - adicionado da nona menor	
25. Arpejo meio-diminuto	
26. Arpejo meio-diminuto II <sup>m7</sup> (b5) → Tônica	

**NÍVEL II - Práticas de melodias cadenciais**

<b>ACORDES ARTICULADOS E ESCALAS</b> .....	<b>3 4</b>
27. Arpejos de tônica com passagens cromáticas (quarta aumentada)	
28. Escalas com passagens cromáticas (segunda aumentada)	
<b>ARPEJOS MENORES</b> .....	<b>3 5</b>
29. Arpejos de tônica com passagens cromáticas (quarta aumentada)	
30. Arpejos de tônica com a sétima maior e a nona maior	
<b>CADÊNCIAS PERFEITAS</b> .....	<b>3 6</b>
31. Dominante → Tônica - com síncope e quiáltera	
32. Dominante → Tônica - com passagem cromática	
33. Dominante → Tônica - com glissando	
34. Tônica → Dominante - com síncope e contratempo	
35. Tônica → Dominante - com semicolcheias	
36. Tônica → Dominante → Tônica - com saltos descendentes	
37. Tônica → Dominante → Tônica - com passagens cromáticas	
38. Dominante → Tônica - com notas repetidas	
<b>CADÊNCIA PERFEITA em TONS MENORES</b> .....	<b>4 0</b>
39. Tônica → Dominante → Tônica - em terças	
40. Tônica → Dominante → Tônica - com arpejos ascendentes	
41. Dominante → Tônica - com a décima terceira menor	
<b>ENCADEAMENTO Tons maiores e menores</b> .....	<b>4 2</b>
42. II cadencial → Dominante → Tônica	
43. II cadencial → Dominante → Tônica - em contratempo	
44. II cadencial → Dominante → Tônica - com arpejo ascendente e glissando	
45. II cadencial → Dominante → Tônica - com escala descendente	
46. II cadencial → Dominante → Tônica - com passagem cromática e glissando	
47. II cadencial → Dominante → Tônica - com acorde na primeira inversão e glissando	
48. II cadencial → Dominante → Tônica - com salto de oitava	
49. II cadencial → Dominante → Tônica	
50. II cadencial → Dominante → Tônica	
<b>PAR CADENCIAL Tons maiores e menores</b> .....	<b>4 7</b>
51. II cadencial → Dominante - com apogiatura	
52. II cadencial → Dominante - com glissando	
53. II cadencial → Dominante - com fusas	
54. II cadencial → Dominante - com fusas e glissando	

### **NÍVEL III - Práticas de técnica avançada**

<b>ACORDES ARTICULADOS E ESCALAS</b> .....	<b>5 0</b>
55. Arpejo de tônica adicionado do sétimo grau maior	
56. Arpejo de tônica adicionado do sexto grau	
57. Acorde articulado com passagens cromáticas	
<b>CADÊNCIA PERFEITA em Tons maiores e menores</b> .....	<b>5 2</b>
58. Dominante → Tônica	
<b>CADÊNCIA PERFEITA em Tons menores</b> .....	<b>5 2</b>
59. Dominante → Tônica - com fusas	
60. Tônica → Dominante → Tônica	
61. Dominante secundária → Dominante → Tônica	
62. Tônica → Dominante secundária → Dominante → Tônica	
<b>ENCADEAMENTO - I → II → V → I</b> .....	<b>5 6</b>
63. Tônica → II cadencial → Dominante → Tônica → Dominante → Tônica → Modulação	
64. Dominante secundária → II cadencial → Dominante → Tônica	
65. Tônica → Dom/Subdominante → Subdominante → II cadencial → Dom → Tônica	
<b>CRIE SUA PONTE - Crie sua própria ponte de modulação nos espaços em branco</b> .....	<b>5 8</b>
66. Acordes de tônica com síncopes	
67. Acordes de tônica	
68. Dominante secundária → II cadencial → Dominante → Tônica → Dominante → Subdominante	
69. Par cadencial → II cadencial → Dominante → Tônica	
70. Tônica → Tônica 1ª inversão → Diminuto → II cadencial → Dominante → Tônica → Dominante	
71. Trecho 1 (tom maior)	
72. Trecho 2 (tom maior)	
73. Trecho 3 (tom menor)	
74. Trecho 3 (tom menor)	
<b>TRANSCRIÇÕES - Tocando com os flautistas</b> .....	<b>6 5</b>

## Introdução

A pesquisa que deu origem ao *Caderno de Contracantos para Flauta Popular* surgiu quando encontrei na internet no site da discografia brasileira<sup>1</sup> 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 elas: *A pombinha* de Donga e Pixinguinha, *Já te digo* de Pixinguinha e China, *Você me acaba* de Donga e “*O sabiá*” de J. Freitas.

Nessas gravações o que de pronto me chamou atenção foi a inventividade e a virtuosidade do flautista. Nenhuma nota falhava, a precisão rítmica era certa e os contracantos belíssimos e muito criativos. E o mais instigante de tudo isso era ouvir esse material sonoro pela primeira vez. Talvez fossem os primeiros registros fonográficos da flauta como instrumento “acompanhador”. Eu estava diante de algo quase inédito e muito precioso, mas era preciso, mas era necessário descobrir quem era esse genial flautista.

A partir de uma vasta pesquisa, constatei que até 1919 quase todas as gravações que indicavam a participação da flauta na ficha técnica a indicavam como instrumento solista e não como instrumento acompanhador. Os únicos registros com essa configuração, da flauta no acompanhamento, eram as gravações do conjunto Choro Carioca, capitaneado pelo maestro, compositor e oficleidista Irineu de Almeida, com a presença de Pixinguinha fazendo contracantos na flauta. Pixinguinha tinha então 14 anos e esta costuma ser considerada sua primeira gravação.

Depois dessa primeira descoberta, o próximo passo foi ir em busca dos registros de gravação para saber se havia qualquer indicação dos nomes dos músicos acompanhantes desses fonogramas selecionados. Foi a partir de um registro comentado sobre toda a obra do autor, o livro *Proezas de Pixinguinha*, de Sillas Xavier, que consegui informações sobre a canção carnavalesca *Já te digo*. O verbete assim dizia: "No dia 26 de abril de 1919, Pixinguinha e China venderam, por cento e cinquenta mil réis, os direitos de gravação da música [*Já te digo*] a Fred Figner, dono da Casa Edson." (XAVIER, Sillas)

---

<sup>1</sup> <https://discografiabrasileira.com.br/>

**Uma curiosidade:** a história da obra *Já te digo* é que essa foi uma resposta de Pixinguinha e China ao Sinhô, em alusão ao samba desse último, *Quem são eles?*, feito como uma provocação aos músicos que frequentavam a casa da Tia Ciata que incluía, entre muitos outros, Pixinguinha, Donga e João da Bahiana. Essa resposta da dupla foi lançada em 1919, pela gravadora *Odeon* (R121535) conforme registros do referido site e a participação do compositor e flautista em sua obra me soa como algo muito natural para o feito. Assim, a partir dessas evidências e da magistralidade do flautista executante, ficou claro que se tratava de Pixinguinha.

Dei início então às transcrições do material: melodia, harmonia e contracantos. No decorrer do processo percebi que os contracantos eram criados de maneira espontânea, como improvisos por cima da melodia principal, quase nunca repetindo uma mesma ideia rítmica já tocada anteriormente. Esta é uma praxe dos músicos de choro, tocar de ouvido e improvisar criando variações sobre a melodia principal. A dupla Pixinguinha no saxofone tenor e Benedito Lacerda na flauta, lançada em 1946, coloca em primeiro plano essa maneira inventiva de acompanhar a melodia principal.

Agora eu estava determinado a encontrar mais gravações com flautistas acompanhadores, e foi quando me deparei com mais registros de Pixinguinha tocando flauta como acompanhador. Eram gravações feitas pelo maestro Stokowski no dia 07 de agosto de 1940 no transatlântico S.S. Uruguay, atracado na Praça Mauá, no Rio de Janeiro. Foi Villa-Lobos quem selecionou os participantes do evento que contou com a presença de ilustres músicos e compositores brasileiros como Pixinguinha, Donga, Luiz Americano, Cartola, João da Bahiana, Villa-Lobos, Jararaca e Ratinho, entre outros. As gravações foram lançadas nos EUA em 1942 pela *Columbia Records*.

Desse material encontrado, selecionei mais cinco gravações com a participação de Pixinguinha. Ao todo foram nove canções selecionadas e de dois períodos distintos, 1919 e 1942. Para ampliar o escopo do trabalho, incluí nessa lista mais dois importantes nomes da flauta popular: Benedito Lacerda e Altamiro Carrilho. Desses flautistas, também encontrei gravações de períodos distintos: 1935 a 1946 (Benedito) e 1974 a 2000 (Altamiro). Esses achados enriqueceram ainda mais o trabalho.

No total selecionei 27 gravações, sendo nove para cada flautista. Esse é um material que evidencia uma forma de tocar muito típica do Choro e do Rio de Janeiro.

São verdadeiras aulas de interpretação e acompanhamento!

## As obras

Flautista	Obra	Gênero	Compositor	Ano
<b>Pixinguinha</b>	A pombinha	Samba	Donga e Pixinguinha	1919
	Já te digo	Samba	Pixinguinha e China	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	Ponto	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	
<b>Bebedito Lacerda</b>	Conversa de botequim	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
	Gênio mau	Samba	Rubens Soares, Wilson Batista	1941
	Pombo correio	Samba	Darci de Oliveira / Benedito Lacerda	1942
	Cadê minha morena	Samba	Raul Torres, João Pacifico	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
<b>Altamiro Carrilho</b>	Palhaço	Samba	Nelson Cavaquinho, Oswaldo Martins e Washington Fernandes	1974
	Orgulho e agonia	Samba	Nelson Cavaquinho e Fernando Mauro	1974
	Notícia	Samba	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	Cartola	1976
	Escurinha	Samba	Arnaldo Passos, Geraldo Pereira	1977
	Gênio mau	Samba	Rubens Soares, Wilson Batista	2000



## Pixinguinha

(Alfredo Vianna da Rocha Filho)

Alfredo da Rocha Vianna Filho, mais conhecido como Pixinguinha, foi um instrumentista, compositor, orchestrador e maestro brasileiro. Nascido no Rio de Janeiro em 23 de abril de 1897 e vindo de uma família de músicos e compositores, Pixinguinha foi imerso na música desde muito jovem.

Seu primeiro contato com a música foi através do cavaquinho, mas sua paixão pela flauta logo se tornou evidente. Aprendeu a tocar flauta com o pai, um hábil flautista, e posteriormente aperfeiçoou sua técnica com o professor Irineu de Almeida. Irineu viveu na pensão de seu pai, no bairro do Catumbi, conhecida como *Pensão Vianna*.

Foi Irineu de Almeida – ou Irineu Batina como era apelidado por conta do sobretudo que usava mesmo em dias de calor – quem introduziu o jovem Pixinguinha no mundo fonográfico. No ano de 1911, aconteceu nos estúdios da Casa Faulhaber<sup>2</sup> a gravação da polca *São João debaixo d'água*, considerada a primeira gravação de Pixinguinha com o conjunto *Choro Carioca*.

Nessa gravação é possível ouvir a flauta como solista e o oficleide, tocado por Irineu, fazendo contracantos e conduções de baixo que certamente inspiraram o trabalho de Pixinguinha como flautista e futuramente como saxofonista. Nessa mesma época, Pixinguinha participou da orquestra do *Rancho Carnavalesco Filhas da Jardineira* onde conheceu os compositores Donga (1890-1974) e João da Baiana (1887-1974), parceiros importantes em toda a sua trajetória. Com Donga, organizou o conjunto musical *Oito Batutas*, que se tornou a sensação da casa *Cine Palais*, ao tocar na sala de espera para a recepção das sessões. O *Cine Palais* foi inaugurado na avenida Rio Branco, antiga avenida Central, no Rio de Janeiro, em 16 de julho de 1914.

Nesse mesmo ano Pixinguinha gravou pelo selo *Phoenix* a música *Rosecler* de autoria do trompetista Bonfiglio de Oliveira, que participou como solista enquanto o flautista “brincava”

---

<sup>2</sup> A Casa Faulhaber foi fundada em Juiz de Fora (MG) por filhos de imigrantes alemães e mudou sua matriz para a cidade do Rio de Janeiro onde criou uma gravadora de discos que registrou cerca de mil fonogramas, lançados principalmente entre 1912 e 1914.

livremente. Na gravação, a flauta aparece como instrumento acompanhador, fazendo uma abordagem mais contrapontística e antecipando o que seria um dos seus legados ao choro, os contracantos.

Anos depois, entre 1919 e 1922, os *Oito Batutas* viajaram excursionando pelo Brasil e depois seguiram para Paris por uma temporada de seis meses na casa noturna *Dancing Sheherazade*. O sucesso da viagem foi tão grande que, assim que retornam ao Brasil receberam um convite para viajar para Argentina, dessa vez com outra formação. Em Buenos Aires, realizaram gravações pelo selo *Victor* e novamente, com as variações sobre o tema *Urubu* do compositor Lourival Inácio de Carvalho, o Louro, Pixinguinha surpreendeu a todos. Durante 3 minutos, improvisou livremente, criando melodias e demonstrando toda sua capacidade técnica e criativa.

A década de 1920 é um período de acontecimentos importantes para o jovem músico: ele conseguiu seu primeiro emprego em uma gravadora, teve sua primeira música gravada – *Lamentos* – e conheceu Betty, com quem se casou e permaneceu por toda sua vida.

Os anos seguintes também foram intensos para Alfredo Vianna. Com a agenda cheia, Pixinguinha participou de gravações e regeu orquestras e bandas, atuando como orquestrador, arranjador, instrumentista e compositor. Lançou músicas como *Carinhoso*, com letra de João de Barro, *Yáô*, em parceria com Gastão Vianna e *Rosa*, eternizada na voz de Orlando Silva. Vale registrar que, com mais de 400 regravações, *Carinhoso* se firmaria como um dos maiores clássicos da música popular brasileira.

Os anos 40 são marcados pela participação do flautista a bordo do navio *Uruguay*. O maestro inglês Leopold Stokowski veio ao Brasil para comandar a sua *All American Youth Orchestra* em dois concertos no *Theatro Municipal*. O maestro aproveitou o tempo na cidade do Rio de Janeiro para recolher um material local com vistas ao *Congresso Pan-Americano de Folclore*. Depois, pediu ajuda a Heitor Villa-Lobos para arregimentar artistas que pudessem gravar exemplares da mais autêntica música brasileira.

Nessas gravações, Pixinguinha mais uma vez demonstra sua capacidade criativa fazendo contracantos e introduções para as canções selecionadas. Em 1942 as gravações são lançadas em dois discos pelo selo *Columbia Records* com um material riquíssimo que é parte fundamental desse *Caderno de contracantos*.



1942 é também o ano de lançamento das últimas gravações de Pixinguinha tocando flauta, num disco de 78 rotações da *Odeon*, com as faixas *Chorei* (lado A) e *Cinco companheiros* (lado B). Daí por diante, Pixinga só tocaria saxofone tenor em suas gravações e apresentações. É nessa época que o flautista, compositor e grande parceiro de Pixinguinha, Benedito Lacerda, integrante desse *Caderno de Contracantos*, consegue com a editora *Irmãos Vitale* a gravação de 34 composições do maestro que seriam registradas pela dupla: Benedito na flauta, Pixinguinha no saxofone tenor. O acordo previa ainda que Benedito Lacerda seria parceiro de Pixinguinha em todas as músicas que gravassem, mesmo naquelas compostas por Pixinguinha antes do encontro dos dois, como *Um a zero*, *Sofres porque queres* e *Oito Batutas*, entre outras. O trato é aceito por Pixinguinha, que não só voltaria à ativa, como saldaria suas dívidas. Nessas gravações, os músicos nos brindaram com solos e contracantos que são verdadeiras aulas. Nas palavras de Brasília Itiberê “é um dos elementos mais complexos e de maiores consequências estéticas que existe na música popular brasileira”. (ITIBERÊ, Brasília, 1970, p. 235)

Nos anos seguintes Pixinguinha é contratado, por intermédio de Almirante<sup>3</sup>, para a rádio *Tupi* e sua produção com arranjador só aumenta. Participa do programa *Pessoal da Velha Guarda*, criado e apresentado por Almirante, e que tem como figura central o próprio Pixinguinha, o diretor musical e instrumentista de dois dos três conjuntos que se intercalam durante os 30 minutos do programa: a *Orquestra do Pessoal da Velha Guarda* (que executava arranjos de Pixinguinha, regida por ele) e o dueto com Benedito Lacerda, que se apresentava acompanhado pelo regional de Benedito: Dino (violão de sete cordas), Meira (violão de seis cordas), Canhoto (cavaquinho), Gilson (pandeiro) e Pedro da Conceição (percussão).

Nas próximas três décadas Pixinguinha permanece atuando como músico, compondo, regendo, orquestrando, além de lançar novos discos e criar trilhas sonoras para filmes como *Sol sobre a Lama* de Alex Viany, no qual trabalhou em parceria com Vinícius de Moraes. Na década de 1950 grava um disco com repertório variado de marchinhas de carnaval e outro de repertório junino, além de discos de choro. Também participa de festivais da canção. Nesse período recebe muitas homenagens e registra, em dois encontros, seu depoimento ao MIS (Museu da Imagem e do Som).

Em junho de 1972 perdeu sua esposa Betty, resultado de complicações cardíacas. “Tudo que se tem, tudo quanto se faz, não é nada quando se perde o amor. O nosso grande amor” diz em depoimento dado a Marília Trindade Barboza e Arthur de Oliveira Filho para o livro *Pixinguinha, filho de Ogum Bexiguento*.

Na manhã do dia 17 de fevereiro de 1973, Pixinguinha, acompanhado pelo filho Alfredinho, vai à *Igreja de Nossa Senhora da Paz*, em Ipanema, para batizar o filho de seu amigo Euclides Souza Lima. Como presente para o bebê, leva uma partitura manuscrita de *Carinhoso*. No mesmo dia, Pixinguinha é vítima de um infarto e nos deixa numa terça-feira de carnaval.

Ao longo de sua carreira, compôs um vasto repertório que abrange gêneros como valsa, polca, schottisch, maxixe, lundu, samba, samba-canção e, sobretudo, choro. Foi reconhecido em vida como talentoso compositor e instrumentista e até os dias de hoje recebe homenagens de músicos que executam suas composições, evidenciando seu papel fundamental na construção da música popular brasileira.

---

<sup>3</sup> Henrique Foréis Domingues (Rio de Janeiro RJ 1908 - idem 1980). Compositor, cantor, radialista e pesquisador. É apelidado de Almirante na juventude, quando serve a Reserva Naval. Apesar de ter alcançado sucesso considerável como cantor e compositor nos anos 1930, Almirante se destaca com sua obra sobretudo pela atuação no meio radiofônico, no qual se torna conhecido como “a maior patente”. (Enciclopédia Itaú Cultural)

## Benedito Lacerda

Benedito Lacerda, nascido em 14 de março de 1903, em Macaé, no norte fluminense, foi um importante flautista do século XX. Filho da lavadeira Maria Lousada, começou a tocar flauta “de ouvido” aos 8 anos, aprendendo as noções básicas de música na *Banda Nova Aurora*, em sua cidade natal. Aos 17 anos mudou-se para o bairro do Estácio, no Rio de Janeiro, no momento em que ali aparecia uma nova maneira de compor e tocar samba. Segundo Ismael Silva<sup>4</sup>, cantor e compositor carioca do mesmo período, o samba passou do sotaque maxixado para uma cadência mais apropriada aos desfiles de carnaval na rua, o samba sincopado do bairro Estácio de Sá.

Benedito foi integrante do bloco *Deixa Falar* onde tocava surdo - instrumento de percussão de som grave que teria sido criado por este grupo (do Estácio) para ditar o andamento do samba nos desfiles e que, inicialmente, era feito com uma lata de manteiga “encourada”.



---

<sup>4</sup> Milton de Oliveira Ismael da Silva (Niterói, RJ, 1905 - Rio de Janeiro, RJ, 1978). Compositor, violonista e cantor. Nasceu em Jurujuba, comunidade de pescadores na Baía de Guanabara mas pela morte precoce de seu pai muda-se com a família para o Rio de Janeiro. Cresce no bairro Estácio de Sá e desde jovem convive nas rodas de partido alto, em que conhece os sambistas Bide, Baiaco, Nilton Bastos, Mano Edgar e Brancura. Em 1928, juntamente com esses músicos, transforma um antigo bloco carnavalesco na primeira escola de samba carioca, a *Deixa Falar*. Ismael foi reverenciado e gravado por músicos de diversas gerações e ficou conhecido pela elegância, impetuosidade e gosto pelo carteadado, tais quais os malandros presentes em sua canções. (Enciclopédia Itaú Cultural).

Além do convívio com os sambistas do Estácio, a mudança para a capital lhe proporcionou a oportunidade de continuar os estudos de flauta de maneira mais sistemática. Foi aluno do mestre de banda Belarmino de Sousa e depois ingressou no *Instituto Nacional de Música*, onde se formou em flauta e composição. Ali aprimorou sua habilidade interpretativa e técnica, atributos que o destacaram como um dos principais flautistas de sua geração.

No início dos anos 1930, criou o conjunto *Gente do Morro* para tocar samba – na nova cadência (do Estácio), no qual atuava como flautista, e por vezes como cantor. O conjunto contava com os músicos Gorgulho e Ney Orestes (violões) e Russo do Pandeiro e a partir de 1932 com Canhoto no cavaquinho. É o primeiro conjunto a gravar usando o novo padrão de acompanhamento de samba recém criado pelos músicos do bairro Estácio de Sá, no Rio de Janeiro. Esse tipo de conjunto com essa instrumentação - violão, cavaquinho, pandeiro e instrumento melódico - ficou conhecido como conjunto regional.

Tamanho foi o sucesso do conjunto *Gente do Morro* que esse formato de conjunto regional se estabeleceu como um modelo para gravações e programas de auditório, para música cantada ou instrumental. Isso contribuiu para estabelecer um diálogo entre o choro e o samba e para o processo de incorporação desses gêneros ao repertório da rádio. Além de acompanhar cantores como Orlando Silva (1915-1978), Francisco Alves (1898-1952), Sílvio Caldas (1908-1998) e Carmen Miranda (1909-1955) e gravar um vasto repertório de choros, Lacerda também se destacou como compositor. Suas obras, muitas delas em parceria com músicos renomados, tornaram-se clássicos do repertório de choro e da música popular brasileira. Entre suas composições mais conhecidas estão as marchinhas carnavalescas *Eva Querida* e *As Jardineiras*.

Em 1934 o grupo *Gente do Morro* passou a se chamar *Conjunto Regional de Benedito Lacerda*, depois de uma turnê por cidades do interior do país. Essa turnê também contou com a participação de Noel Rosa e que serviria de modelo para o acompanhamento musical de choros, sambas, sambas-canção, marchinhas e outros gêneros populares. O regional que acompanhava a flauta de Benedito era composto de dois violões de seis cordas (Meira e Dino – este, a partir de 1957, tocava o violão de sete cordas), cavaquinho (Canhoto que se tornaria líder do conjunto a partir de 1951) e pandeiro (Gilson de Freitas).

Em meados da década de 1940, Benedito formou a dupla com Pixinguinha e brindou o público com a produção de 34 gravações de choro. Foram 17 discos de 78 rpm com uma faixa de cada lado, onde a dupla evidenciou o diálogo contrapontístico entre o saxofone tenor de Pixinguinha e a flauta de Benedito, abrindo espaço à improvisação e à criação de contracantos. Desse encontro resultou a incorporação do contraponto como elemento estilístico do choro sendo este também o aspecto fundamental para a criação desse *Cadernos de contracantos*.

Benedito Lacerda também desempenhou importante papel na defesa dos direitos e da atuação profissional de músicos e compositores, à frente da *União Brasileira de Compositores (UBC)* e da *Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música (Sbacem)*, da qual foi presidente por duas vezes.

Morreu precocemente aos 54 anos de idade, no dia 16 de fevereiro de 1958 e deixou um legado importante para nossa música. Como flautista contribuiu para a disseminação da rítmica do Estácio e a fixação e o amadurecimento da fórmula do samba na música popular brasileira, bem como a já mencionada atuação profissional dos músicos. Deixou composições para o carnaval cantadas até hoje e gravações de choro, ao lado do seu parceiro Pixinguinha, que ainda inspiram e influenciam músicos e pesquisadores de outras gerações.

Um deles, talvez o mais importante flautista brasileiro depois de Benedito Lacerda, foi Altamiro Carrilho (1924-2012) que tinha em Benedito sua grande referência musical.

## Altamiro Carrilho

Nascido na cidade fluminense de Santo Antônio de Pádua, em 21 de dezembro de 1924, iniciou-se na música por intermédio de um tio, maestro de uma banda. Na banda do tio tocou tarol e foi o ritmista antes de tocar flauta. Segundo o próprio Altamiro: “Por causa desse meu tio, nasci dentro de uma banda de música. Aos 5 anos, já tinha noção, de tanto observá-lo.” (Fonte: Jornal do Brasil 13/02/2009)

Ganhou uma flautinha de lata e recorda: “Lembro que nem almocei, passei o dia tocando uma marchinha de carnaval muito popular na época, *Olha a pomba*. Fui autodidata, mas também tive noções de solfejo e leitura musical dadas por um funcionário dos Correios, Joaquim José Fernandes”. Este, impressionado com a habilidade do menino, ofereceu as primeiras aulas e proporcionou seu primeiro contato com a flauta transversal.

Pouco tempo depois, mudou-se para o município de São Gonçalo, onde passou a se dedicar à música e a trabalhar como assistente farmacêutico para ajudar a família. Venceu vários programas de calouros, inclusive o de Ary Barroso. Nele, obteve o primeiro lugar com uma flauta de segunda mão na qual as chaves estavam presas com elásticos. Nessa época, com 17 anos, já havia tomado como modelo os flautistas Benedito Lacerda e Dante Santoro, famosos durante a era de ouro do rádio.



Sua carreira profissional se inicia por intermédio do cantor Moreira da Silva (1902 - 2000) que estava precisando de um flautista ou um clarinetista para acompanhá-lo em um show. “Ele foi dar um show num parque de diversões em São Gonçalo e tinha ouvido falar de um garoto que tocava flauta. Foi me procurar e queria que eu tocasse em seu show. Depois acabei gravando em um disco seu na *Odeon* (hoje *Sony*)” (Fonte: Jornal do Brasil 13/02/2009)

Assim, em 1943, faz sua primeira gravação, participando de um disco de Moreira da Silva gravando as músicas *Estúdio Azul* e *Amigo Urso*. A partir de então começou a atuar em várias orquestras de rádios e integrou os conjuntos de Rogério Guimarães, de César Moreno e o Glória das Glórias, muitas vezes substituindo o seu ídolo Benedito Lacerda (que o chamava de “meu garoto” numa prova de carinho e admiração).

Em 1949 Altamiro Carrilho lança pela *Star* o seu primeiro disco de 78 rpm como solista, com os seus choros *Flauteando na Chacrinha* (este composto em parceria com o cavaquinista de 5 cordas Ary Duarte) e *Travessuras do Sérgio*. Dois anos depois passou a integrar o *Regional do Canhoto*, antigo *Regional de Benedito Lacerda*, gravando discos emblemáticos para o choro como os *Choros Imortais Vol. I e II*. Permaneceu no grupo até a criação da *Bandinha de Altamiro Carrilho*.

Inspirado nas bandas de música do interior tão presentes em sua infância, Altamiro Carrilho cria a sua “Bandinha” que passa a ser seu principal trabalho a partir de 1954. O primeiro disco do conjunto, em 78 rpm, lançado pela *Copacabana*, é o disco mais vendido de toda a carreira de Altamiro, puxado pelo sucesso de seu maxixe *Rio Antigo*. No lado B, o disco traz a valsa *Saudade de Pádua*, de Edmundo Guimarães. A vendagem atingiu quase um milhão de cópias.

No mesmo ano, o programa *Em tempo de música* - um programa de televisão da *TV Tupi* que contou com a participação do flautista Altamiro Carrilho nos anos 1950 - alcança grande audiência, consolidando seu nome nacionalmente. Em 10 anos consecutivos conquistou mais de 50 prêmios da crítica especializada: melhor arranjador, melhor flautista, melhor compositor, melhor conjunto regional, melhor disco e melhor diretor de grupo.

Em 1958, Altamiro é agraciado com o troféu *Microfone de Ouro*, escolhido como o Melhor Instrumentista do Ano no Rádio. Na década de 1960, excursiona pela Europa e União Soviética, onde é considerado pela crítica como um dos melhores solistas de flautim do mundo. Morou no México por um ano e excursionou por vários países da América do Sul e também pelos Estados Unidos.

Nos anos de 1974 e 1975, assinou os arranjos e atuou como músico nos três volumes da coleção *100 Anos de Música Popular Brasileira da série MPB 100 ao vivo - Projeto Mimerva*, lançados pela *Tapscar*. Em 1976 gravou o disco de Cartola pelo selo *Marcus Pereira* eternizando contracentos ao som inconfundível de sua flauta, deixando para nós o registro de uma música que pode ser entendida como verdadeiras aulas de acompanhamento. Em 1979 gravou o disco *Clássicos em Choro*, com um repertório de música clássica adaptado ao choro, e ganhou o troféu Villa-Lobos de melhor álbum instrumental. Em 1987 acompanhou Elizeth Cardoso em turnê pelo Japão. Ganhou o *Prêmio Sharp* de 1997 na categoria *Melhor Disco Instrumental* com o CD *Flauta maravilhosa*.

No dia 05 de novembro de 1998 recebeu a *Comenda da Ordem do Mérito Cultural*. Entre 2001 e 2002, manteve um programa musical na Rádio MEC AM, recebendo muitos nomes da música instrumental brasileira, especialmente chorões.

Consagrado no Brasil e no exterior, Altamiro tocou com músicos do mundo todo, populares e eruditos, tendo viajado para mais de 48 países durante sua carreira. Músico com completo domínio do improviso, tinha em Patápio Silva, Pixinguinha, Benedito Lacerda e Dante Santoro suas grandes referências. Tio do violonista Maurício Carrilho - filho de seu irmão e também flautista Álvaro Carrilho - Altamiro é considerado uma lenda do choro. Faleceu no Rio de Janeiro aos 87 anos de idade, no dia 15 de agosto de 2012, por problemas respiratórios.

## O caderno de contracantos

Esse caderno se destina a músicos profissionais ou amadores e estudantes de música que busquem um formato de estudo prático e fundamentado na linguagem da música popular brasileira, principalmente nos seguintes gêneros: choro, samba e seus subgêneros.

O objetivo desse material é fornecer noções básicas de contracanto a partir de uma abordagem prática dessa arte que consiste em criar melodias de acompanhamento que "dialogam" com a melodia principal de maneira espontânea e improvisada.

É aconselhável que o músico/estudante domine tecnicamente seu instrumento e seja capaz de executar escalas, articulações, ornamentações além de ter um conhecimento básico de harmonia como: formação de arpejos (tríades e tétrades), ciclos de 5<sup>as</sup> ascendente e descendente, inversões de acordes, dominantes secundárias, cadências e substituição de acordes.

É importante frisar também que não faremos considerações técnicas sobre o instrumento, tais como postura, embocadura, sonoridade e técnicas de digitação.

Os exercícios são apresentados de maneira progressiva, divididos em três níveis. Além disso apresento transcrições das gravações em um anexo ao final.

### Nível I

- . Arpejos de tônica (tríade);
- . Arpejos de tônica com sexto grau, sétima maior e nona (tétrades);
- . Frases cadenciais de dois compassos - cadência perfeita (Tônica - Dominante);
- . Acorde meio diminuto;
- . Tons maiores e menores.

### Nível II

- . Os arpejos incluem notas de extensão (11, 13, #4, b9, etc);
- . Frases cadenciais de quatro compassos - encadeamentos (Subdominante - Dominante - Tônica);
- . II cadencial;

### Nível III

- . Arpejos com variações rítmicas complexas (sextinas e fusas);
- . Frases cadenciais de oito compassos;

### Transcrições

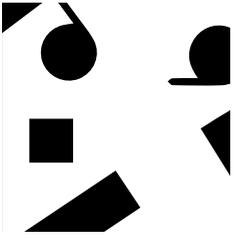
- . Grades e partes cavadas de 27 transcrições;
- . Qr Code para acesso do material sonoro;
- . Disponibilização de partituras para instrumentos em C, Bb e Eb.

Em todos os níveis será possível encontrar ornamentos como: apogiatura, trinado, mordente, grupeto, arpejos e glissandos e também a utilização de técnica estendida como o frulato, estacato duplo e triplo, entre outros;

Para um melhor aproveitamento do *Caderno de Contracantos para Flauta Popular* sugere-se ao músico/estudante:

- Praticar os exercícios nas doze tonalidades, de ouvido;
- Fazer uso de um metrônomo ou algum aplicativo similar;
- Tocar com as gravações para entender o estilo de cada flautista e sua maneira de frasear e articular (as transcrições foram mantidas nos tons originais dos fonogramas);
- Fazer ajustes de afinação no instrumento para tocar junto com as gravações;
- Praticar a partir da sua própria audição: as ornamentações estão todas indicadas nas transcrições. Entretanto optou-se por omitir algumas articulações para estimular essa prática;
- Descobrir de quais canções foram tiradas as frases dos exercícios: as frases dos exercícios propostos pertencem às transcrições que compõem o caderno e essa descoberta é um desafio. Também é possível escolher novas frases a partir das transcrições e as utilizar como estudo.
- Fazer modulações: para isso existem “pontes” que foram criadas propondo um caminho melódico que evidencie as notas importantes da modulação.

Lembre-se, o desejável é terminar o caderno sendo capaz de entender e elaborar seus próprios contracantos. Saber esperar o momento oportuno para realizar os movimentos melódicos e ter consciência do caminho harmônico.



**NÍVEL I**  
**Práticas de**  
**arpejos**

## ARPEJOS PARTINDO DO ACORDE DE TÔNICA

### 1 - Arpejo de tônica omitindo a fundamental

Esta melodia se inicia no 5º grau de Dó maior (*nota Sol*) e termina no 3º grau (*nota Mi*).



*DICA: Para a modulação proponho incluir a fundamental (1º grau) como resolução de frase. Aproveitando que essa nota é a mesma nota de início da nova tonalidade.*

Às vezes será necessário mudar de oitava para se iniciar a nova tonalidade.



## 2 - Arpejo de tônica omitindo a fundamental

Esta melodia é igual ao exercício 1, elas se diferenciam pela rítmica utilizada.

*DICA: Utilizar a mesma dica do exercício 1.*

Musical notation for exercise 2, measures 77-80. The notation is in treble clef. Measure 77 starts with a C major chord and contains a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter note (C5). Measure 78 continues with a C major chord and a quarter note (C5). Measure 79 has a blue arrow pointing from the C5 note to the start of measure 80. Measure 80 starts with an F major chord and contains a triplet of eighth notes (F4, G4, A4) followed by a quarter note (B4). Measure 81 starts with a Bb major chord and contains a triplet of eighth notes (Bb4, C5, D5) followed by a quarter note (Eb5). Measure 82 continues with a Bb major chord and a quarter note (Eb5). Measure 83 has a blue arrow pointing from the Eb5 note to the start of measure 84. Measure 84 starts with an Eb major chord and contains a triplet of eighth notes (Eb4, F4, G4) followed by a quarter note (A4). Measure 85 continues with an Eb major chord and a quarter note (Bb4). Measure 86 ends with an Eb major chord and a quarter note (C5).

## 3 - Arpejo de tônica

Esta melodia se inicia na fundamental (Dó), passa pelo 5º grau (Sol) e termina no 3º grau (Mi).

Musical notation for exercise 3, measures 1-3. The notation is in treble clef. Measure 1 starts with a C major chord and contains a quarter note (C4), an eighth note (E4), a quarter note (G4), an eighth note (A4), and a quarter note (C5). Measure 2 continues with a C major chord and a quarter note (C5). Measure 3 has a blue arrow pointing from the C5 note to the start of measure 4. Measure 4 starts with an F major chord and contains a quarter note (F4), an eighth note (A4), a quarter note (C5), an eighth note (B4), and a quarter note (F5).

*DICA: A nota de término da melodia está meio tom abaixo do nota que inicia o próximo tom; Sugiro como ponte para modulação resolver essa nota meio tom acima. Ou seja, da nota que paramos (Mi) subimos meio tom para a tônica da próxima tonalidade Fá maior (F), e assim por diante.*

Musical notation for exercise 3, measures 4-7. The notation is in treble clef. Measure 4 starts with an F major chord and contains a quarter note (F4), an eighth note (A4), a quarter note (C5), an eighth note (B4), and a quarter note (F5). Measure 5 continues with an F major chord and a quarter note (F5). Measure 6 has a blue arrow pointing from the F5 note to the start of measure 7. Measure 7 starts with a Bb major chord and contains a quarter note (Bb4), an eighth note (D5), a quarter note (F5), an eighth note (Eb5), and a quarter note (Bb5). Measure 8 starts with a Bb major chord and contains a quarter note (Bb5). Measure 9 has a blue arrow pointing from the Bb5 note to the start of measure 10. Measure 10 starts with an Eb major chord and contains a quarter note (Eb4), an eighth note (G4), a quarter note (Bb4), an eighth note (A4), and a quarter note (Eb5). Measure 11 continues with an Eb major chord and a quarter note (Eb5). Measure 12 has a blue arrow pointing from the Eb5 note to the start of measure 13. Measure 13 starts with an Ab major chord and contains a quarter note (Ab4), an eighth note (Cb5), a quarter note (Eb5), an eighth note (Db5), and a quarter note (Ab5). Measure 14 continues with an Ab major chord and a quarter note (Ab5).



### 7 - Arpejo de tônica adicionado do sexto grau ascendente

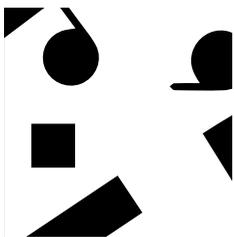
Esta melodia se inicia na fundamental (Dó) e termina na mesma nota duas oitavas acima.

**DESAFIO:** Inclua no segundo compasso uma frase de modulação na qual seja possível ouvir os caminhos harmônicos para a próxima tonalidade.

### 8 - Arpejo de tônica adicionado do sexto grau

Esta melodia se inicia na fundamental (Dó) e termina no 5º grau (Sol).

**DICA:** Para a modulação sugere-se aumentar a duração da última nota prolongando-a para o próximo compasso e incluir uma semínima no segundo tempo fazendo movimento de resolução ascendente para o próximo tom.



## NÍVEL II

### Práticas de melodias cadenciais

Nesta sessão serão trabalhados arpejos de 2 compassos e também melodias cadenciais.

Sempre que houver necessidade, serão sugeridas “pontes” de modulação  
como nos exercícios anteriores.

As tonalidades também são variadas, entretanto sugerimos a prática em todos os tons.

Bons estudos!!!

## ACORDES ARTICULADOS E ESCALAS

### 27 - Arpejos de tônica com passagens cromáticas (quarta aumentada)

Esta melodia inicia e termina na fundamental (Dó). A novidade é a passagem cromática do 4º grau (Fá) para o 5º grau (Sol) passando pelo 4º grau elevado (Fá sustenido).

The image shows two staves of musical notation for exercise 27. The first staff is in C major (one sharp) and the second is in Bb major (two flats). Both are in 2/4 time. The first staff has four measures with chords C, C, F, and F. The second staff has four measures with chords Bb, Bb, Eb, and Eb. Fingerings are indicated below the notes. In both staves, the notes F# and Fb are circled in green, highlighting the chromatic movement between the 4th and 5th degrees.

### 28 - Escalas com passagens cromáticas (segunda aumentada)

Esta melodia inicia e termina na fundamental (Ré). A novidade é a passagem cromática do 2º grau (Mi) para o 3º grau maior (Fá sustenido) passando pelo 2º grau elevado (Mi sustenido).

**DESAFIO:** Aproveite a pausa do segundo compasso para criar uma frase para o próximo tom!

The image shows two staves of musical notation for exercise 28. The first staff is in D major (two sharps) and the second is in C major (no sharps or flats). Both are in 2/4 time. The first staff has four measures with chords D, D, G, and G. The second staff has four measures with chords C, C, F, and F. Fingerings are indicated below the notes. In both staves, the notes F# and F are circled in green, highlighting the chromatic movement between the 2nd and 3rd degrees.

## ARPEJOS MENORES

### 29 - Arpejos de tônica com passagens cromáticas (quarta aumentada)

Esta melodia inicia no 3º grau (Dó) e termina na fundamental (Lá). Aqui também ocorre uma passagem cromática pelo 4º grau (Ré) e 4º grau elevado (Ré sustenido).

DESAFIO: Tente criar uma ponte para o próximo tom!

The image shows two staves of musical notation for exercise 29. The first staff starts with an Am chord and contains the notes D, E, F, G, A, B, A, G, F, E, D. The second staff starts with an Am chord and contains the notes D, E, F, G, A, B, C, B, A, G, F, E, D. The third staff starts with a Dm chord and contains the notes D, E, F, G, A, B, C, B, A, G, F, E, D. The fourth staff starts with a Dm chord and contains the notes D, E, F, G, A, B, C, B, A, G, F, E, D. The notes D, E, F, G, A, B, C, B, A, G, F, E, D are circled in green in the second and fourth staves. Below the first staff is the fingering: 3 5 1 2 3 5 1 2 3 4 #4 5 1. Below the second staff is the fingering: 1 2 3 4 5 6 7 6 5 4 3 2 1.

### 30- Arpejos de tônica com a sétima maior e a nona maior

Esta melodia inicia na fundamental (Ré) e termina na nona maior (Mi), alcançado por uma apogitura ascendente passando pela 7ª maior (Ré sustenido).

DESAFIO: Tente criar uma ponte para o próximo tom!

The image shows two staves of musical notation for exercise 30. The first staff starts with a Dm chord and contains the notes D, E, F, G, A, B, C, B, A, G, F, E, D. The second staff starts with a Dm chord and contains the notes D, E, F, G, A, B, C, B, A, G, F, E, D. The third staff starts with a Gm chord and contains the notes G, A, B, C, D, E, F, E, D, C, B, A, G. The fourth staff starts with a Gm chord and contains the notes G, A, B, C, D, E, F, E, D, C, B, A, G. The notes G, A, B, C, D, E, F, E, D, C, B, A, G are circled in green in the third and fourth staves. Below the first staff is the fingering: 1 7M 2 1 3 2 4 3 5 4 b6 5 9. Below the second staff is the fingering: 1 2 3 4 5 6 7 6 5 4 3 2 1.

## CADÊNCIAS PERFEITAS

### 31 - Dominante → Tônica - com síncope e quiáltera

A frase começa na função dominante e se resolve na fundamental da tônica (Sol). A melodia é construída de forma arpejada somente com as notas reais dos acordes.

*DESAFIO: Pratique em todos os tons!!*

Exercise 31 consists of two staves of music. The first staff starts with a D7 chord and a G chord, followed by a G7 chord and a C chord. The second staff starts with a C7 chord, followed by an F chord, an F7 chord, and a Bb chord. Fingerings are indicated below the notes, and triplets are marked with a '3'.

### 32 - Dominante → Tônica - com passagem cromática

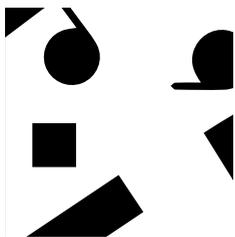
Esta melodia tem a mesma função harmônica da anterior, porém o movimento melódico possui uma nota cromática, 7ª maior (Fá sustenido) entre a sétima menor (Fá) e a fundamental (Sol) no arpejo de dominante.

The first staff of exercise 32 shows a G7 chord and a C chord. The melodic line starts on the 5th degree of G7 and moves chromatically through the 7th minor (F6) and 7th major (F#6) to the tonic (G). Fingerings are indicated below the notes.

*DICA: Como ponte para modulação sugiro a passagem por graus diatônicos da tônica (Dó) até o 5º grau (Sol).*

The second staff of exercise 32 shows a G7 chord, a C chord, a C7 chord, and an F chord. A blue circle highlights the chromatic passage from F6 to F#6 to G, labeled 'Ponte'. Fingerings are indicated below the notes.

The third staff of exercise 32 shows an F7 chord, a Bb chord, a Bb7 chord, and an Eb chord. The melodic line continues with chromatic movements. Fingerings are indicated below the notes.



## NÍVEL III

### Práticas de técnica avançada

Nesta seção trabalharemos arpejos com notas de extensão, ornamentações e trechos cadenciais completos. Você será capaz de perceber que os trechos cadenciais das seções anteriores foram retirados dos exemplos que aqui serão praticados na sua forma completa.

Sempre que houver necessidade, serão sugeridas pontes de modulação.

## ACORDES ARTICULADOS E ESCALAS

### 55 - Arpejo de tônica adicionado do sétimo grau maior

D7M

7M 1 3 5 7M 1 7M 5 3 1 7M 1 7M 5 3 5 7M 1 3 5 7M

G7M

C7M

F7M

### 56 - Arpejo de tônica adicionado do sexto grau

Esta melodia não se resolve na fundamental da tônica.

Bb6

1 2 3 5 6 1 3 5 3 1 6 5 3 1 6 5 3

Bb6

*DICA: A nota de término da melodia (Ré) está meio tom abaixo da nota que inicia o próximo tom de Mi bemol (Eb). Sugiro como ponte para modulação resolver essa nota meio tom acima.*



## CADÊNCIA PERFEITA em Tons maiores e menores

### 58 - Dominante → Tônica

Esta melodia começa na dominante com um salto de oitava, se desenvolve por graus conjuntos e resolve na fundamental da tônica.

*DICA: A nota de término (Sol) é a mesma nota de início da próxima tonalidade.*

The exercise consists of four staves of music, each showing a perfect cadence in a different key. The notes are written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) for the first two staves and one flat (Bb) for the last two staves. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (half). The chords above the notes are: D7, G, D7, G; G7, C, G7, C; C7, F, C7, F; F7, Bb, F7, Bb. Below the first staff is a sequence of fret numbers: 1, 7, 3, 7, 3, 1, 7M, 6, 3, 2, 1, 7, 2, 1, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1.

## CADÊNCIA PERFEITA em TONS MENORES

### 59 - Dominante → Tônica - com fusas

Esta melodia começa na 7ª menor da dominante (Lá) e se desenvolve por graus conjuntos em fusas resolvendo na tônica (Mi).

The exercise consists of two staves of music. The first staff is in a key signature of one sharp (F#) and the second staff is in a key signature of one flat (Bb). The notes are: A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (half). The chords above the notes are: B7 b9, B7 b9, E m. Below the first staff is a sequence of fret numbers: 7, 1, b9, 3, b9, 1, 7, b6, 5, b6, 7, 6, 5, 4, 3, 4, 5, 4, 3, b2, 1, b2, 1, 7, 6, 5, 1.

*DICA: Para modulação sugere-se uma ponte por notas cromáticas ascendentes e descendentes repousando na 7ª menor da dominante (Ré) para próxima tonalidade.*

## TRANSCRIÇÕES

### Tocando com os flautistas

Nesta sessão você poderá tocar junto com os flautistas,  
executando na prática o que foi estudado.

É possível ter acesso às partituras para instrumentos em Dó (C), Si bemol (Bb) e Mi bemol (Eb);  
Pode optar pela grade de melodia, cifra e contracanto ou pela parte cavada somente.

Lembre-se de ajustar a afinação do seu instrumento e faça um excelente passeio pela  
história da flauta popular no Brasil!



**LINK TRANSCRIÇÕES**

## BIBLIOGRAFIA

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](https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2023/papers/1580/public/1580-7956-1-PB.pdf). Acesso em 30/10/2024.

CASA DO CHORO. Choro Timeline: A Linha do tempo do choro. Rio de Janeiro, 2022. Disponível em <https://timeline.casadochoro.com.br/>.

ITIBERÊ, Brasília. Mangueira, Montmartre e outras favelas. Rio de Janeiro. São José, 1970, p. 235.

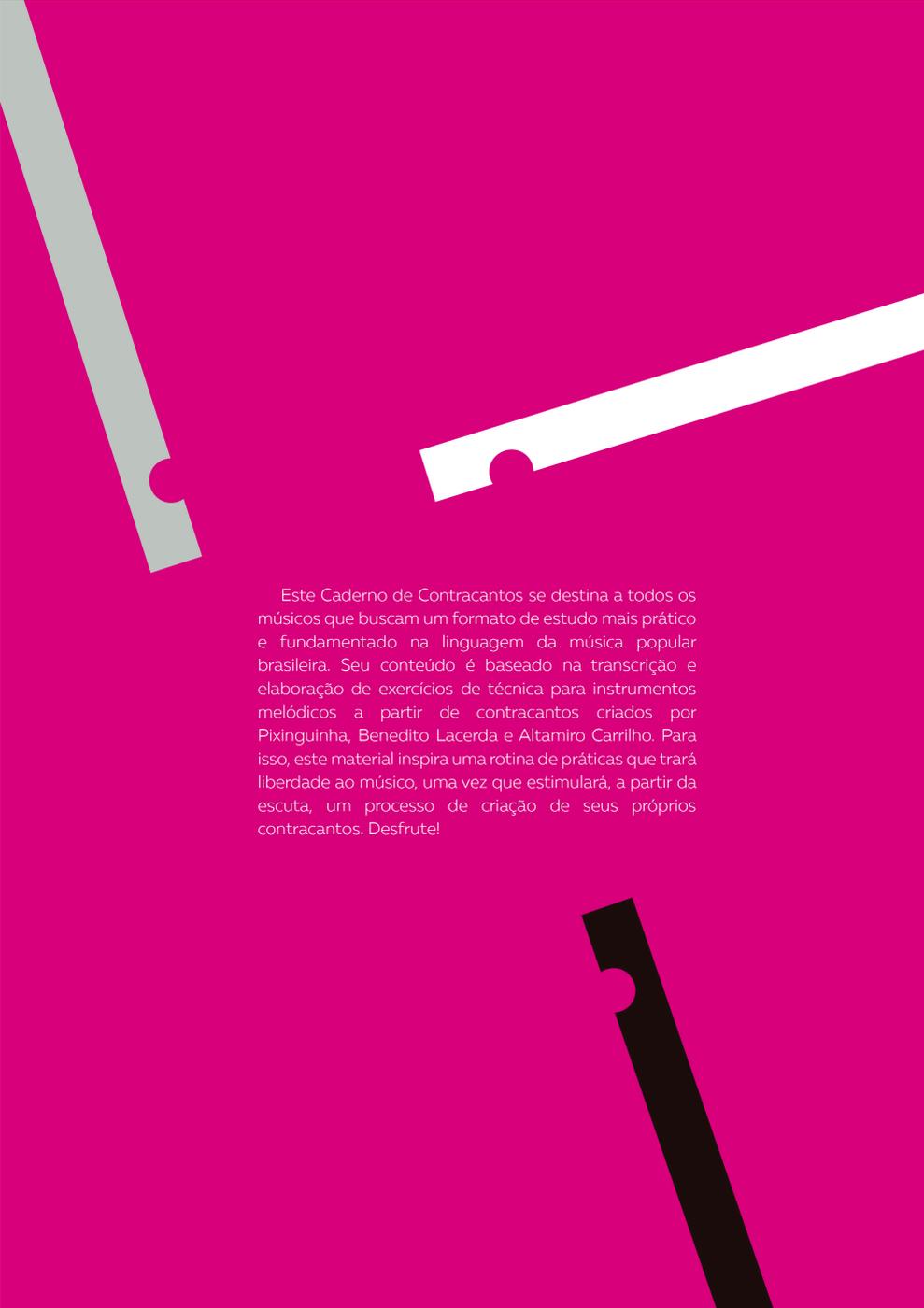
MALTA, Pedro Paulo. Linha do tempo. Disponível em <https://pixinguinha.com.br/vida/>. Acesso em 30/10/2024.

SCHOTT, Ricardo. Ele vive na flauta, mas luta pelo pão de cada dia. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 13 de fevereiro de 2009. Caderno B/B7, seção Música.

SILVA, Marília T. Barboza e OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. Pixinguinha: filho de Ogum Bexiguento. Rio de Janeiro. Gryphus, 1998.

VILELA, Tomaz R. Acervo pessoal de Altamiro Carrilho. Rio de Janeiro, 2024. Disponível em <https://altamirocarrilho.casadochoro.com.br/biografia>.

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



Este Caderno de Contracantos se destina a todos os músicos que buscam um formato de estudo mais prático e fundamentado na linguagem da música popular brasileira. Seu conteúdo é baseado na transcrição e elaboração de exercícios de técnica para instrumentos melódicos a partir de contracantos criados por Pixinguinha, Benedito Lacerda e Altamiro Carrilho. Para isso, este material inspira uma rotina de práticas que trará liberdade ao músico, uma vez que estimulará, a partir da escuta, um processo de criação de seus próprios contracantos. Desfrute!