

A múltipla produção artística do flautista Altamiro Carrilho entre 1948 e 1960

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO: CHORO NO SENTIDO LATO

Márcio Modesto
USP – marciomodesto@usp.br

Prof. Dra. Silvia Maria Pires Cabrera Berg
USP – silviaberg@usp.br

Resumo. O artigo aborda a produção artística do flautista Altamiro Carrilho, especificamente no período compreendido entre os anos de 1948 e 1960. Este recorte temporal nos permite visualizar uma carreira múltipla, abrangendo uma grande diversidade de gêneros musicais, a partir das suas atividades como compositor, líder de grupos, arranjador e produtor, a despeito da imagem prevalecente de Carrilho como intérprete de choro, discussão proposta na segunda parte deste trabalho.

Palavras-chave. Altamiro Carrilho. Choro. Gêneros. Música Popular. Flauta Popular.

The Multiple Artistic Production of the Flutist Altamiro Carrilho from 1948 to 1960

Abstract. The article addresses the artistic production of the flutist Altamiro Carrilho, specifically in the period from 1948 to 1960. This time frame allows us to visualize a multiple career, covering a great diversity of musical genres, from the activities as composer, band leader, arranger and producer, despite the prevailing image of Carrilho as a Choro interpreter, a discussion proposed in the second part of this article.

Keywords. Altamiro Carrilho. Choro. Genres. Popular Music. Popular Flute.

1. Introdução

Nascido em 1924 em Santo Antônio de Pádua, interior do Rio de Janeiro, o flautista Altamiro Carrilho possui uma trajetória que é inegavelmente associada ao choro, gênero em que mais se destacou, legando um grande número de gravações emblemáticas que influenciam gerações de flautistas, convertendo-o em um sinônimo da flauta transversal no choro. No entanto, a figura do instrumentista virtuose é também responsável por ofuscar uma profícua atividade em outras áreas, pois transitou pelos mais diversos ambientes, ostentando uma oportuna sintonia com o mercado musical de seu tempo. Para abordarmos adequadamente as multiplicidades da carreira de Altamiro Carrilho, aplicamos uma delimitação temporal no período em que melhor podemos visualizá-las – 1948 a 1960 – que é também o de maior projeção da carreira do flautista.

Este trabalho teve origem na investigação dos procedimentos interpretativos do flautista no LP *Depoimento do Poeta*, de 1970, o primeiro de Nelson Cavaquinho, escolhido

por nós como suporte fonográfico base para a demonstração, em dissertação de mestrado, da consolidação de um estilo que marca a interpretação de Altamiro, que também foi o diretor musical do LP. A partir da definição do objeto, a necessidade de investigação das múltiplas atividades da trajetória de Altamiro até o momento da gravação deste disco, e, para além de suas faixas mais célebres como intérprete exclusivamente de choro, descortinou o cenário que veremos a seguir, o de um artista muito mais eclético do que o que se poderia supor, especialmente a partir da imagem oferecida pela parte mais recente – e divulgada – de sua carreira, até sua morte em 2012.

A pesquisa histórica e fonográfica sobre o artista foi referenciada nos acervos eletrônicos da Hemeroteca Digital Brasileira, do IMMUB – Instituto Memória Musical Brasileira e na Discografia Brasileira, do IMS (Instituto Moreira Salles). Na segunda parte, desenvolvemos uma discussão a respeito das condições que permitiram a Altamiro Carrilho ser identificado hoje sobretudo como músico chorão, a despeito de suas demais atividades.

2. Altamiro Carrilho, além do grande intérprete

A investigação da trajetória artística de Altamiro Carrilho durante a década de 50 nos jornais e nas “revistas de rádio” revelou, em geral, uma repercussão bastante positiva para os seus muitos discos lançados, sendo seu nome citado inúmeras vezes como sinônimo de excelência musical. O início desta trajetória se dá ainda em meados da década de 40, quando Carrilho começa a se firmar no concorrido mercado musical carioca, sendo cada vez mais requisitado por conjuntos e emissoras de rádio, a partir de sua estreia junto ao cantor Moreira da Silva. Em fins de 1947 e em 1948, seu nome passa a aparecer nos jornais como solista de flauta, constando na grade de programação da rádio Tupi, junto ao regional de Rogério Guimarães. A partir deste momento, foram identificadas algumas atividades às quais o músico se dedicou em maior ou menor grau, somadas à sua mais conhecida atuação como instrumentista solista. São elas:

2.1 Compositor

Foram identificadas 109 composições de Altamiro gravadas somente no período 1948-60, sendo 55 composições instrumentais, 46 não-instrumentais e 6 que foram gravadas neste período tanto em versões instrumentais como com letra,¹ além de duas em que não foi possível localizar a gravação. A variedade de gêneros é enorme, conforme vemos na Tabela I:

Gêneros na obra de Altamiro Carrilho de 1948-1960				
Gênero	Qtde. Obras	Gênero	Qtde. Obras	Gêneros com 1 obra cada
Choro	23	Maxixe	4	Balada Batucada Bolero Dobrado Frevo Guarânia Tango brasileiro
Samba	20	Polca	4	
Samba-canção	10	Schottisch	3	
Baião	8	Galope	2	
Marcha	8	Fox	2	
Samba-choro	8	Toada	2	
Valsa	6	Gênero Indefinido	2	
Total: 109 obras				

Tabela 1: Gêneros musicais na obra de Altamiro Carrilho entre 1948-1960. Fonte: o autor.

No ano de 1948 surgem suas primeiras composições gravadas, o samba “Maria Teresa”, na voz de Roberto Silva, pela Gravadora Star e acompanhamento do conjunto de Abel Ferreira, e o choro sambado Vou me Acabar, parceria com Pereira Costa, cantado por Ademilde Fonseca na Continental e acompanhamento do conjunto de K-Ximbinho, sendo a participação de Altamiro à flauta reconhecível em ambas as gravações. Em seguida, em 1949 realiza gravações como solista de suas músicas, sendo as primeiras os choros Flauteando na Chacrinha e Travessuras do Sérgio, em discos Star (futura Discos Copacabana).

Após sua entrada no Regional do Canhoto, Carrilho registrou com este conjunto 8 composições² – sendo uma destas já no primeiro 78 rpm do Regional, o baião “Gracioso”, lado B do disco RCA Victor 80-0784, de 1951. Mas o que chama mais a atenção é sua produção não-instrumental, com músicas gravadas pelos mais diversos cantores, desde os artistas de primeiro escalão Emilinha Borba, Orlando Silva e Ângela Maria, até nomes hoje menos familiares a nós, como Vera Lúcia, Léo Villar e Jack Jony. Dentre estas produções, perdurou no repertório o samba-canção “Meu Sonho é Você”, de 1951, em parceria com Átila Nunes, interpretada originalmente por Orlando Correa.

A produção de Altamiro também se destacou nos repertórios dos outros grupos formados por ele e do mais famoso deles, a sua Bandinha, que, entre outros, acompanhou com frequência os palhaços Arrelia e Carequinha; com este último foram gravadas faixas como a marcha “Parabéns, Parabéns”, em 1959 e o fox “O Bom Menino”, em 1960, ambas composições de Altamiro em parceria com Irani de Oliveira, de enorme sucesso à época, porém pouco lembradas hoje como de autoria do flautista.



Figura 1: “Um inspirado músico e compositor que provou que podem ser conseguidos novos estilos e novos rumos para a nossa música popular”. Revista “Radiolândia”, 23 Jun. 1956, disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/128848/4441>. Pesquisa em 24 fev. 2020.

2.2 Líder de conjuntos

O flautista criou e liderou a Bandinha, seu principal projeto a partir de 1954. Ao longo da década, também foi responsável pela concepção da Turma da Gafieira e do Conjunto Brasil Sonoro, além do Altamiro Carrilho e seu Conjunto, acompanhador de seus discos como solista. Outros grupos aparecem esporadicamente em sua discografia do período, como Altamiro Carrilho e seu Regional e Altamiro Carrilho e seus Carnavalescos, basicamente variações dos anteriores. Quando surge a Bandinha, foi logo a primeira gravação deste grupo que rendeu ao músico o recorde de vendagem de discos de toda a carreira – o maxixe “Rio Antigo”, um 78 Rpm cujo lado B continha a valsa “Saudade de Pádua”, de Edmundo Guimarães. Com o poder de evocar o saudosismo para as sonoridades e os costumes das pequenas cidades do interior, a Bandinha logrou um enorme sucesso em grande parte dos seus discos, lançados no mercado até o início da década de 70. Altamiro optou por uma formação enxuta em relação ao usual nestes grupos, variando de oito a nove músicos – em geral, o núcleo do conjunto era formado por flauta/flautim, clarinete, trompete, bombardino, tuba,

acordeom/banjo, prato, bumbo e caixa, aparecendo com menor frequência também trombone, pandeiro e outras eventuais percussões. No repertório da Bandinha, além dos esperados maxixes, dobrados, valsas e choros, constava a adaptação a temáticas que acentuavam um caráter comercial por vezes repudiado entre os críticos. Surgiram, portanto, discos com repertório de natal, festa junina, marchinhas de carnaval, músicas portuguesas, nordestinas e até boleros.

Altamiro Carrilho ainda teve dois projetos que geralmente passam bastante despercebidos em sua biografia, ambos com dois LPs cada,³ lançados entre 1956 e 1957: um deles é a Turma da Gafieira, pela gravadora Musidisc, uma reunião de músicos virtuosos, entre os quais destacamos Sivuca no acordeom, Raul de Souza no trombone e Edison Machado, baterista que teria grande destaque na bossa nova. O grupo impõe um tratamento dançável a todas as composições, com uso intenso de improvisação jazzística. O primeiro disco da Turma da Gafieira é composto somente por músicas de Altamiro, assim como um dos discos de outro conjunto do mesmo período – o Conjunto Brasil Sonoro, lançado pela Odeon, um LP cuja capa trazia a indicação “para dançar”. No entanto, apresenta um bom número de faixas de estética mais intimista em relação à Turma da Gafieira, ao estilo pré-bossa nova que marcava os anos 50. Destaca-se neste Conjunto a instrumentação – com protagonismo à guitarra na base harmônica junto ao piano e outros instrumentos se revezando nos solos ou efetuando dobras: flauta, trompete, trombone, clarinete, saxofone, violino e órgão.

2.3 Arranjador e produtor musical

Optamos por reunir estes dois aspectos em um mesmo tópico, já que no caso de Altamiro estas funções se complementam. Seu trabalho como arranjador não pode ser entendido em um sentido similar ao de especialistas da área, como Pixinguinha ou Radamés Gnattali, por exemplo. No entanto, ele apontava a si próprio como o responsável pela escrita dos arranjos para sua Bandinha. Em entrevista a Sarmiento (2005), Altamiro se refere à Bandinha como “muito famosa por tocar músicas bem simples, aqueles maxixes antigos de Anacleto de Medeiros, Nazareth, Sinhô [...] eu fazia arranjinhos pra bandinha, dobrados, aqueles dobrados militares...” (SARMENTO, 2005, p. 81-82). Ele complementa na mesma entrevista: “Eu mesmo fazia, eu mesmo escrevia, porque eu já estava familiarizado com a clave de fá quarta linha essa coisa toda”.⁴ É interessante o quanto o músico retroativamente subestima a importância deste trabalho; o que nos parece é que Carrilho emite esta opinião

baseado no viés comercial associado ao sucesso do grupo, ou mesmo na predominância de músicas antigas no repertório, em uma inevitável comparação com o repertório contemporâneo, repleto de choros com novidades harmônicas ou experimentações diversas, como os que ele próprio compunha. A partir da audição e pesquisas atuais podemos aferir a capacidade de organização musical de Altamiro, em arranjos bastante funcionais para o grupo em questão.

Em outros grupos como a Turma da Gafieira e o Conjunto Brasil Sonoro se apresentam claras organizações de solos e de abertura de vozes nos naipes de sopros. Especulamos a possibilidade de Altamiro ter escrito parte destes arranjos, mas mesmo que não o tenha feito é notório que o resultado sonoro nos permite supor mais acertos previamente estabelecidos do que deixados unicamente a cargo da espontaneidade da improvisação.

Outro fator que permitiu a Altamiro o desenvolvimento de grande parte dos seus trabalhos foi a ligação com a gravadora Copacabana. Desde 1953, o flautista era constantemente referido na imprensa como um artista exclusivo da “Discos Copacabana”, fábrica de Vicente Vitale, onde gravaria todos os discos da Bandinha deste período, por exemplo. Mais do que um artista importante do *cast* da gravadora, Carrilho alçaria postos superiores na hierarquia da empresa, tendo chegado, em meados de 1958 ao cargo de assistente de direção artística.⁵ Em 1960, o encontramos como produtor do disco da cantora Luciene Franco, responsabilidade que a revista Radiolândia não deixaria de assinalar: “temos então a atenção chamada para o que representa de importante, numa gravação assim, o elemento direção. Luciene, tratada por Altamiro Carrilho, é a grande Luciene que o povo precisava conhecer”.⁶ Embora não tenha assinado as orquestrações, este disco, com fortes características bossa-novistas pode ser considerado um dentre tantos exemplos de adaptação a que o artista se moldou, em um contexto que abrange as várias etapas da produção musical, a partir de seu trabalho dentro da Copacabana e da excelente interação que manteve com o mercado musical de seu tempo.

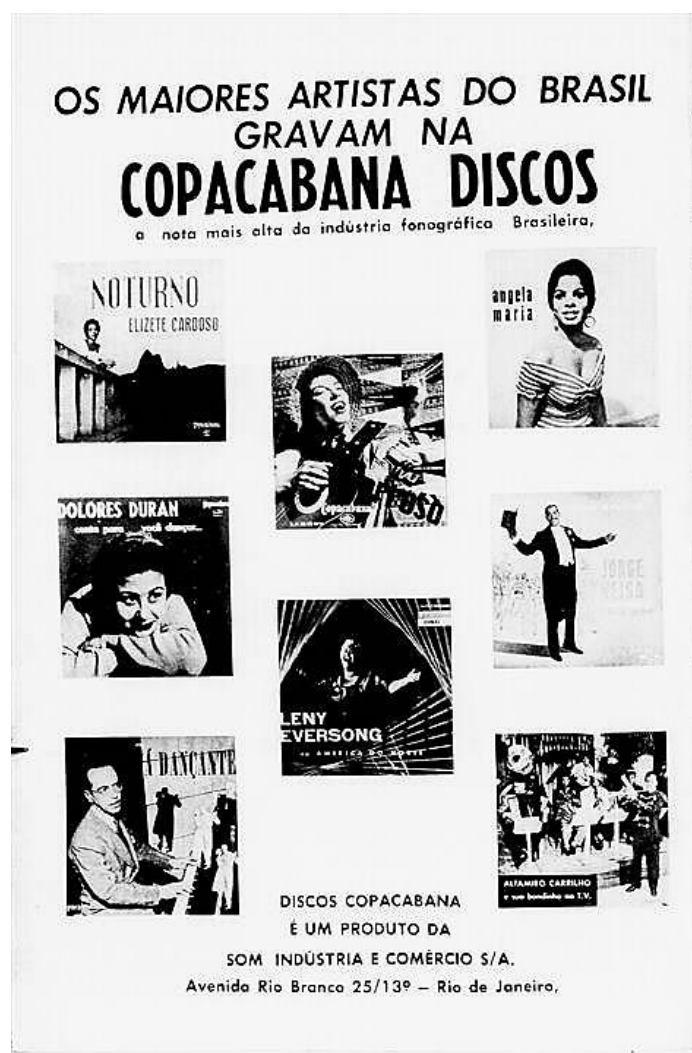


Figura 2: Destaques da gravadora Copacabana em 1958. O disco “Altamiro Carrilho e sua Bandinha na TV” aparece no canto inferior direito. Revista do Rádio, 15 Mar. 1958, disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/144428/24190>. Pesquisa em 24 Fev. 2020.

3. Altamiro, grande nome do... choro

A importância da figura de Altamiro Carrilho tem sido reconhecida ao longo dos tempos por diversos autores. Jairo Severiano, por exemplo, o coloca em “uma linhagem que enobrece a história da flauta brasileira, sendo precedido por Joaquim Callado, Patápio Silva, Pixinguinha e Benedito Lacerda” (SEVERIANO, 2013, p. 315). De forma parecida, o flautista Toninho Carrasqueira, em seu ensaio “Flauta Brasileira” o situa entre o “panteão de mestres” do que seria “uma escola brasileira de flauta”, completando: “virtuoso, com trabalho dedicado essencialmente ao choro, é um excelente compositor e também participou de dezenas de gravações ao lado de compositores e cantores como Cartola e Roberto Silva, entre muitos outros” (CARRASQUEIRA, 2011, online). Em sua dissertação de mestrado, Pereira (2016) afirma que Carrilho “dedicou sua carreira de músico ao choro, tocou em vários regionais

liderados por outros instrumentistas e também teve o seu próprio regional, por vários anos” (PEREIRA, 2016, p. 25). Estas últimas citações abordam as funções de compositor, de líder de conjunto e o ecletismo no acompanhamento de outros gêneros musicais, mas mantêm o foco no instrumentista. E, como instrumentista, é ressaltado seu legado sobretudo como “chorão”.

A partir disto, elencamos uma série de motivos que podem justificar a associação de Altamiro ao choro – os aspectos aqui postos funcionam de forma complementar uns aos outros:

- O “universo” do choro;

Ao analisar o período inicial do choro, Aragão (2013) lista três significados ao termo – “choro como agrupamento instrumental, como sinônimo de festa/lugar físico onde se praticava esta música e como uma ‘peça’ ou ‘gênero’ musical” (ARAGÃO, 2013, p. 82); Palopoli (2018) inclui ainda outros significados, dentre os quais nos interessa especialmente os de “manifestação cultural” e “estilo interpretativo” (PALOPOLI, 2018, p. 56). Tal como aponta PALOPOLI (p. 45), o “universo” do choro é uma das terminologias comumente adotadas (embora falha) perante a necessidade da compreensão do choro em sua amplitude de significados. A partir da experiência de Altamiro, entendemos que este universo poderia ser assimilado como um sinônimo de música popular tradicional, abrangendo os mais diversos gêneros, não só aqueles que são historicamente os antecessores do choro – maxixe, polca, valsa, tango brasileiro, etc. – mas também gêneros posteriores, gravados e compostos pelo flautista: samba, samba-canção, baião, marcha, entre outros, podendo até resvalar em músicas internacionais como o bolero e o fox-trot, sem prejuízo à sua imagem de músico popular “autêntico” brasileiro.

Neste trabalho utilizamo-nos largamente do termo “gênero”, geralmente empregado em categorizações no âmbito da música popular, cuja definição compete não só a compositores/intérpretes e público, mas muitas vezes a uma série de intermediários da indústria cultural – produtores, editores, jornalistas, etc. De acordo com FABBRI (1999, p. 9), a noção de gênero deve relacionar-se “com todos os tipos de códigos que se referem a um evento musical”, diferindo do conceito de estilo “que implica em uma ênfase no código musical”. Estes termos se complementam e são facilmente confundidos – voltemos por exemplo ao texto da Figura 1, onde os “ritmos” e “novos estilos” ressaltados na trajetória de Carrilho podem ser tomados como substitutos de gênero. O livre trânsito em gêneros e instrumentações diversas, desde que relacionados ao âmbito popular tradicional, não seriam

os responsáveis pela classificação do músico como “ecclético” ou “moderno” (o que não soaria forçado, dada a atuação de Altamiro na década de 50), mas por alocá-lo em um senso comum através da identificação direta de seu estilo interpretativo com o choro, uma manifestação cultural que naturalmente abrange um “leque” de diversas outras.

- Idiomatismo do instrumento;

Em consonância com a compreensão de choro também como estilo interpretativo, podemos aferir que a utilização de procedimentos interpretativos idiomáticos da flauta (ornamentos, variações melódicas, articulações, improvisação de contracantos, etc.), possibilitam a rápida associação de Altamiro a este universo, somado ao fato de que ele não tocou outros instrumentos como o saxofone, por exemplo, bastante comum aos músicos de sopro e que poderia interferir na construção desta imagem. Mesmo nas incursões a outros gêneros, Altamiro geralmente mantêm as características de seu estilo, baseado fortemente no choro,⁷ sendo possível atribuímos uma imediata identificação com o que se compreende por choro hoje à escuta do estilo de Carrilho.

- Influência da tradição no choro;

Sem dúvida é complexa a definição de “escola de flauta popular brasileira”, sendo um tema que requer desenvolvimento além deste texto; Fernandes (2010) analisa os discursos por trás dos conceitos de “tradição” e “autenticidade” no samba e no choro, apontando que “Viriato, Pattápio Silva, Pixinguinha, Benedito Lacerda e Altamiro Carrilho encontram-se entre aqueles posteriormente denominados chorões que, de uma maneira ou de outra, são considerados e se arrogam o título de herdeiros da tradição de Callado” (FERNANDES, 2010, p. 96). A partir deste ponto de vista, para muito além de semelhanças que podem ser apontadas nos estilos de cada flautista, a existência desta linha do tempo, bastante propagada pela historiografia do choro, teria como origem a busca pela construção de uma história oficial do gênero, pautada em narrativas que lhe conferissem unidade, tal como defende REZENDE (2014, p. 29-50). A consolidação do nome de Carrilho como um “herdeiro” de Benedito Lacerda e pertencente a esta idealizada linha do tempo de flautistas populares traz como resultados o vínculo ao passado e à tradição, com forte impacto na construção e manutenção de sua imagem ligada ao choro.

Um artigo publicado na revista Radiolândia em 13 de agosto de 1960 ilustra os três pontos acima. Trata-se da crítica ao disco de sambas da Orquestra Rio de Janeiro, com destaque aos arranjos de Severino Filho⁸ - que inovou dando função preponderante nos arranjos a um naipe de quatro flautas, fugindo de um lugar-comum da época que, segundo o

crítico, privilegiava uma escrita orquestral baseada em uma “escola Ray Coniff” (ou seja, despojada de referenciais “brasileiros”). Essa decisão do arranjador foi aplaudida na matéria, que relata:

É uma inovação, sem dúvida curiosa, com a vantagem de trazer novamente à lida a velha flauta, que por muitos anos foi a grande intérprete dos choros, dos maxixes, dos sambas, das valsinhas, a partir de Pattápio Silva, passando por Benedito Lacerda e Dante Santoro, até Altamiro Carrilho (RADIOLÂNDIA, 1960).⁹

Este trecho da crítica à referida orquestra aborda as três hipóteses propostas acima – a variedade de gêneros, a associação imediata da flauta à música brasileira e a linha do tempo dos instrumentistas associados a uma escola da flauta brasileira, todos ligados ao choro. Além destes, outros fatores que não podem ser ignorados são: a relação de Altamiro com as tradicionais bandas de coreto, agrupamentos de grande importância na conformação do gênero choro durante o século XIX e início do XX; o início de sua carreira na década de 40, com atuação primordialmente em conjuntos regionais; e, evidentemente, a influência da segunda parte de sua carreira, quando o artista, já consagrado, se manteve quase que exclusivamente como intérprete de choro, facilitando a colocação em plano secundário das demais atividades em que esteve envolvido nos primeiros anos de sua carreira.

3. Conclusão

Este trabalho se debruçou sobre as multiplicidades da carreira de Altamiro Carrilho entre os anos de 1948 e 1960, período em que seu nome se consolidou como um dos mais requisitados instrumentistas do Brasil. Sem o objetivo de contestar a validade da constante associação do nome de Carrilho ao choro, mas procurando apontar razões que possam ter levado a esta compreensão, buscou-se focar através de pesquisa histórica e discográfica as pouco estudadas atuações do artista como compositor, líder de grupos, arranjador e produtor dos mais variados gêneros, geralmente obscurecidas pela sua imagem de flautista intrinsecamente ligado ao choro. Concluímos ressaltando a importância do aprofundamento de outras especificidades do fazer musical do período, capazes de revelar facetas menos conhecidas de artistas da música popular, cujas trajetórias na maioria dos casos incluem uma atuação artística bastante ampla e eclética.

Referências



ARAGÃO, Pedro; *O Baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o choro*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2013. 280 f.

CARRASQUEIRA, Toninho. Flauta Brasileira. Online. Disponível em: <https://jornalgnn.com.br/musica/mpb/a-flauta-brasileira/>. Acesso em 30 mar. 2020.

DISCOGRAFIA Brasileira. Instituto Moreira Salles – IMS. Acervo online. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/>. Acesso em 02 mar. 2020.

FABBRI, Franco. *Browsing Music Spaces: Categories and the Musical Mind*. 1999. Disponível em: http://www.francofabbri.net/files/Testi_per_Studenti/ffabbri990717.pdf. Acesso em 23 Ago. 2020.

FERNANDES, Dmitri Cerboncini. *A Inteligência da Música Popular: a “autenticidade” no samba e no choro*. São Paulo. 414 f. Tese de Doutorado em Sociologia, FFLCH/USP, São Paulo, 2010.

HEMEROTECA Digital Brasileira. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em 25 fev. 2020.

INSTITUTO Memória Musical Brasileira – IMMUB. Acervo online. Disponível em: <https://immub.org/>. Acesso em 19 mar. 2020.

PALOPOLI, Cibele. *Violão Velho, Choro Novo: processos composicionais de Zé Barbeiro*. São Paulo, 2018. 262 f. Tese de Doutorado em Música - Musicologia. Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2018.

PEREIRA, Marcelo das Dores. *Procedimentos Rítmico-melódicos na Performance de Altamiro Carrilho: um estudo de caso aplicado ao ensino do choro*. Belo Horizonte, 2016. 78 f. Dissertação de Mestrado em Música – Performance Musical. Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

REZENDE, Gabriel Sampaio Souza Lima. *O Problema da Tradição na Trajetória de Jacob do Bandolim: comentários à história oficial do choro*. Campinas, 2014. 443 f. Tese de Doutorado em Música. Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 2014.

SARMENTO, Luciano Cândido e. *Altamiro Carrilho: flautista e mestre do choro*. Salvador, 2005. 153 f. Dissertação de Mestrado em Música – Execução Musical. Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

SEVERIANO, Jairo; *Uma História da Música Popular Brasileira: das origens à modernidade*. 3ª. Ed. São Paulo, Editora 34, 2013. 504 f.

Notas

¹ O levantamento foi feito a partir dos fonogramas com ano de lançamento disponível, dentre o acervo do IMMUB.

² Há parceria em 3 destas: Canarinho Teimoso, com Ari Duarte; Viagem à Lua, com Jayme Florence e Ivone, com Dino 7 Cordas.

³ Cada conjunto lançou um LP de 10 polegadas e outro de 12’.

⁴ Ibid.

⁵ CORREIO DA MANHÃ, 1º caderno, p. 13. Rio de Janeiro, 13 Maio 1958.

⁶ RADIOLÂNDIA, n. 337, p. 28, Out. 1960.



⁷ No caso de Altamiro é difícil se determinar com precisão o quanto o estilo do artista foi influenciado pelo gênero, ou se, ao contrário, as contribuições do artista para a consolidação de uma “sonoridade” associada hoje ao gênero são ainda mais significativas.

⁸ Severino Filho, arranjador e integrante do conjunto vocal Os Cariocas, é também o arranjador do disco da cantora Luciene Franco citado anteriormente, produzido por Altamiro Carrilho no mesmo ano na Copacabana.

⁹ RADIOLÂNDIA, nº 332, ano VII, p. 40, 13 Ago. 1960.