



## Exemplos de ornamentação na prática instrumental do flautista Altamiro Carrilho no LP *Depoimento do Poeta* (1970)

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

Márcio Modesto  
USP – marciomodesto@usp.br

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

**Resumo.** Esta pesquisa analisa e demonstra parte dos elementos de ornamentação – com enfoque nos glissandos e *acciaccaturas* – praticados pelo flautista Altamiro Carrilho no LP *Depoimento do Poeta* (1970), de Nelson Cavaquinho, do qual foi diretor musical. Essas ornamentações notadamente apontam para recorrências interpretativas significativas na performance de um músico fortemente identificado com o choro e outros gêneros de música brasileira. Ademais, relacionamo-las à extemporização, conceito revisitado pela Teoria das Músicas Auditotáteis e utilizado alternativamente aos momentos de liberdade interpretativa usualmente relacionados à improvisação.

**Palavras-chave.** Altamiro Carrilho. Ornamentação. Extemporização. Performance. Música Popular.

**Title.** *Examples of Ornamentation in the Instrumental Practice of the Flutist Altamiro Carrilho in the LP Depoimento do Poeta (1970).*

**Abstract.** This research analyzes and demonstrates part of the ornamentation elements – with a focus on glissandos and *acciaccaturas* – practiced by the flutist Altamiro Carrilho in Nelson Cavaquinho's LP *Depoimento do Poeta* (1970), of which he was musical director. These ornaments point to significant interpretative recurrences in the performance of a musician strongly identified with the choro and other Brazilian genres. Furthermore, we relate those interpretative recurrences to extemporization, a concept revisited by the Theory of Audiotactile Music and used as an alternative to moments of interpretive freedom usually related to improvisation.

**Keywords.** Altamiro Carrilho. Ornamentation. Extemporization. Performance. Popular Music.

### 1. Introdução

Desenvolvido em pesquisa a nível de mestrado concluída, este trabalho origina-se da análise da prática interpretativa do flautista Altamiro Carrilho (1924-2012) – músico emblemático para seu instrumento e para os solistas de choro e de outros gêneros populares brasileiros – propondo o LP *Depoimento do Poeta* (1970)<sup>1</sup> como um ambiente propício para a aferição de recorrências interpretativas na performance do músico. Ao longo dos solos, introduções e codas dos sambas de Nelson Cavaquinho destaca-se uma profícua prática de ornamentação de Carrilho, tornando-a um dos mais marcantes elementos encontrados dentre o

que poderíamos considerar como o estilo interpretativo do músico, refletido na constância e na regularidade da inserção destes efeitos ao longo de sua discografia. Neste texto iremos focar dois destes recursos de ornamentação no âmbito do LP estudado – os glissandos e as *acciaccaturas* – relacionando-os à prática da extemporização, conceito revisitado pela Teoria das Músicas Audiotáteis, a partir da obra do musicólogo italiano Vincenzo Caporaletti. Além das transcrições de trechos, foi utilizado também como método de análise o software *Sonic Visualiser*, visando a ampliação da capacidade de detalhamento de certas ornamentações neste trabalho.

## 2. Ornamentação e extemporização

Altamiro Carrilho é o solista de choro que provavelmente mais tenha se apropriado da ornamentação como recurso de preenchimento e embelezamento extemporâneo, assunto que ocupa espaço importante em trabalhos já realizados em torno do músico. Este é considerado por Andrea Ernest Dias “o grande mestre da ornamentação do choro” (DIAS, 1996, p. 41), ressaltando também que “além de virtuose, inseriu no choro uma série de ornamentos e variações que se tornaram sua marca registrada” (p. 25). Outros trabalhos sobre o artista, como as dissertações de Sarmento (2005) e de Pereira (2016), dedicadas a aspectos biográficos e interpretativos de sua trajetória, igualmente dão destaque aos ornamentos como um dos maiores emblemas de seu estilo, destacando recursos como o trinado, mordente, tremolo, grupeto, frulato e a *appoggiatura*<sup>2</sup>.

A ornamentação é utilizada por Altamiro ao longo da carreira, tanto em gravações quanto ao vivo. O flautista comenta, em entrevista a Sarmento (2005, p. 83, 85), que a livre inserção de ornamentos em uma composição, desde que utilizados com “bom gosto”, podem ser considerados elementos importantes de sua atuação como *improvisador* no choro. A ornamentação como uma espécie de pré-requisito para a comprovação da presença e da demarcação de limites para a improvisação no choro é ressaltada por autores como Barreto (2012) e Valente (2014), uma vez que *improvisar*, no sentido que lhe é atribuído pelos músicos (e por grande parte do público ao redor do gênero) é fortemente baseado no formato de *chorus* advindo das práticas do *jazz*, pouco adequado às características do choro, onde se busca uma maior fidelidade a algum tipo de texto pré-fixado (gravações canônicas do gênero e/ou partituras), a partir dos quais a ornamentação seria uma liberdade permitida<sup>3</sup>.

Além de suscitar confusão terminológica mediante a imprecisão dos aspectos acima e, especialmente, ao ser associada generalizadamente ao caráter de espontaneidade da

improvisação em sua acepção menos interessante – quando reduz a análise de práticas musicais ao lugar-comum da imprevisibilidade, só resolvido pelo gênio criador – a ornamentação no choro pode ser melhor identificada pelo conceito de extemporização, na medida em que as inserções do material do âmbito da ornamentação em um dado contexto servem como ingredientes de uma receita que não se resumem aos momentos de plena expressão de subjetividade do artista, mas são construídos previamente através da preeminência de aspectos cognitivos induzidos pelo conhecimento do repertório e de gravações, influência de determinados músicos, eficácia da comunicação não verbal no momento da gravação, relação com a gestualidade instrumental e expressividades audiotáteis em geral, acionadas no momento da experiência musical *ex tempore*.

O conceito de *extemporização* (CAPORALETTI, 2005, p. 104-115) – utilizado em países anglo-saxões em sentido similar à improvisação – é ressignificado por Vincenzo Caporaletti no contexto da sua Teoria das Músicas Audiotáteis (TMA) para se referir aos processos criativos específicos em que se modifica um elemento musical (que pode ser uma melodia, uma interação rítmica, uma cadência harmônica, etc.) a partir de um modelo idiomático já existente e compartilhado entre um determinado grupo de agentes artísticos. O conceito se torna especialmente importante para a musicologia audiotátil na medida em que toca em uma competência normalmente requerida nas práticas audiotáteis – a improvisação, termo genericamente compreendido como sinônimo de liberdade performática, em sentido similar ao praticado no jazz americano (concepção hegemônica de improvisação), sem se ater às multiplicidades em que podem implicar diferentes tradições e repertórios que, se também são pouco dependentes da matriz notacional visual representada pela partitura, apresentam-se imbrincados em diferentes níveis às práticas de improvisação, fazendo-se necessárias diferenciações de suas particularidades.

No caso de Altamiro Carrilho, a liberdade associada à improvisação, inferida da posição de liderança do músico na gravação do *Depoimento do Poeta*, pode eclipsar uma práxis como a da ornamentação, repleta de elementos táteis advindos da prática prévia do instrumentista e mantidos como ferramentas disponíveis para serem *extemporizadas* no curso da performance. O componente tátil envolvido na inserção da ornamentação nos momentos de extemporização é ligado ao próprio idiomatismo da flauta transversal e é um dos elementos mais significativos à definição da prática no âmbito das músicas audiotáteis. Nesse sentido, a ornamentação no caso estudado funcionaria a partir do que Laurent Cugny (2018, p. 27-28) chama de “êxtase digital”, termo aplicado pelo autor a desenhos melódicos e a certos

encadeamentos harmônicos tornados “clichês” a partir da adequação à forma da mão do pianista (quando analisa determinados solos de Bill Evans), proporcionando-lhe uma inequívoca fluência, que justificaria parte das escolhas por certos caminhos criativos durante o processo extemporizativo.

### 3. Glissandos

Dentre as ornamentações utilizadas por Altamiro Carrilho, cabe um especial destaque ao uso dos glissandos, tornados uma de suas marcas pessoais. O flautista afirma: “gosto muito de um glissando, sinônimo de escorregando, como seria por exemplo se eu quisesse tocar uma coisa qualquer, escorregando com as notas. Tem que ter uma boa técnica pra se fazer uma passagem bem rápida” (SARMENTO, 2005, p. 28). Em Modesto (2020, p. 198-205), foi realizado um levantamento de todos os momentos em que o flautista aplica o glissando em suas intervenções solísticas no LP *Depoimento do Poeta* (considerando-se introduções, solos e codas), cujos resultados nos permitem a indicação de algumas recorrências nos procedimentos. Os glissandos aparecem tanto em movimento melódico ascendente quanto descendente, porém com uma frequência consideravelmente maior neste último sentido – são 55 aparições contra 27 de glissandos ascendentes. Tanto em um direcionamento quanto no outro são bem mais comuns os glissandos sobre intervalos curtos: há 54 destes ornamentos atuando sobre intervalos de 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> ou 4<sup>a</sup>, enquanto outros 19 se espalham por intervalos maiores, alocados de 5<sup>a</sup> a 8<sup>a</sup>. Há também os casos de 9 glissandos sem notas de partida ou chegada definidas.

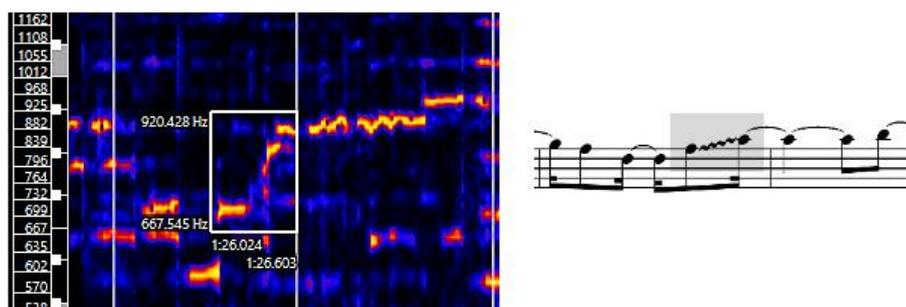
A tessitura tradicional da flauta transversal se estende por três oitavas, das quais a primeira (região grave, D<sub>4</sub> ao D<sub>5</sub>)<sup>4</sup> e a segunda (região média, D<sub>5</sub> ao D<sub>6</sub>) são obtidas principalmente através de ajustes na embocadura do instrumentista, uma vez que apresentam pequenas diferenças de digitação, enquanto a terceira (região aguda) requer alterações mais drásticas no dedilhado para correção de afinação e emissão do som. Apesar de afinado em Dó, devido à digitação é possível considerar que a escala básica do instrumento vai de Ré a Ré, considerando-se os pontos onde a parte central do tubo se encontra todo fechado<sup>5</sup>, requisitando do músico a abertura gradual das chaves para obtenção das notas em uma escala ascendente. Essas prerrogativas nos levam à constatação de que um efeito como o glissando, relacionado à fluidez e à agilidade digital, não encontra um terreno apropriado se envolvidas trocas de registro do instrumento, o que se comprova na atuação de Carrilho no LP: não encontramos nenhuma ocorrência que envolvesse notas de partida originárias da mão

esquerda em direção às notas de chegada no âmbito da mão direita em sentido ascendente, e tampouco a situação inversa, ou seja, notas de partida originárias da mão direita com destino à notas da mão esquerda quando considerado o sentido descendente. Em outras palavras, a “fronteira” entre o Dó<sub>5</sub> e o Ré<sub>5</sub> não é ultrapassada em nenhum momento. O mesmo poderia ser válido para a fronteira entre a segunda e a terceira oitavas; no entanto, há uma alteração significativa da digitação da nota Ré<sub>6</sub>, que difere dos demais por ser realizada apenas com a mão esquerda do flautista<sup>6</sup>, tornando viável o deslizar por diferentes registros ao menos até esta nota, exceção confirmada por empregos deste glissando por Altamiro no disco.

Por outro lado, não há empecilho algum em se realizar glissandos iniciados e terminados em digitações de mãos diferentes, desde que dentro da mesma região: é o caso de alguns dos efeitos mais repetidos ao longo das gravações analisadas, onde predominam glissandos de 3<sup>a</sup> – Mi-Sol e Fá-Lá, além do glissando sobre uma 4<sup>a</sup> – Ré-Sol. Em sentido descendente se destacam os intervalos de 4<sup>a</sup> J, com os glissandos entre as notas Lá-Mi e Sol-Ré.

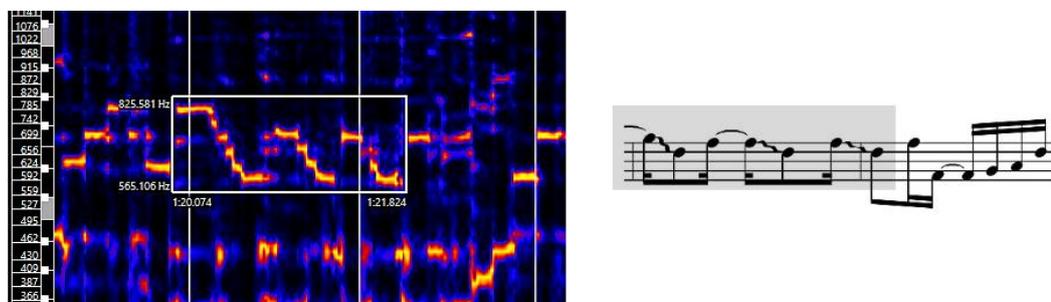
Uma das principais questões referentes aos glissandos diz respeito às notas que devem ser utilizadas no “deslizar” ascendente ou descendente, que garantam a fluência e flexibilização rítmico-melódica desejada pela inserção destes ornamentos. É neste ponto que se nota outra grande preeminência de valores audiotáteis na prática de Altamiro, na medida em que não se encontram referências precisas para a sistematização da execução de glissandos e tampouco a escrita integral de seu conteúdo em notação tradicional seja eficaz para a compreensão ideal do modo de tocá-los.

A verificação a partir da visualização gráfica permitida pelo programa *Sonic Visualiser* revela que a contribuição diatônica para os glissandos é pequena – estes são quase sempre cromáticos, porém com a despreocupação do intérprete em fazer soar perfeitamente todas as notas do caminho. Por conta disso, em alguns trechos “perde-se” parte da sequência, o que causa a impressão de um caminho mais curto ou mesmo de que há uma intenção diatônica interpolada ao cromatismo predominante. É importante dizer que a determinação desses fatores passa pelo intervalo envolvido e pelas durações das notas principais – na maioria dos casos intervalos pequenos (conforme vimos anteriormente) em espaços rítmicos curtos, cujas notas de partida tem duração menor do que uma semínima. Nestes casos o cromatismo do glissando é quase certo:



**Figura 1:** Glissando de 3ª maior no solo de *A Flor e o Espinho*.

Na Figura 1 e na maioria dos exemplos que se seguem, as linhas verticais brancas delimitam os compassos mostrados no exemplo da partitura e o retângulo destaca o glissando, a partir do qual podemos visualizar a execução de todas as notas entre o Fás e o Lás, ainda que o flautista apenas resvale pelas notas Fás e Sol, em comparação ao Sol, cuja frequência é mais bem percebida (representada pela cor amarela). Na Figura 2, vemos uma sequência de glissandos descendentes de 4ª justa e 3ª menor, encontrada no solo do samba *Eu e as Flores*, onde as sequências cromáticas são absolutamente claras. Mesmo com intervalos maiores, o padrão cromático tende a se repetir; considerando-se outros exemplos não expostos aqui, em geral há apenas uma pequena perda de clareza da nota Sol, indicando uma recorrência tátil na execução destes ornamentos por Altamiro.



**Figura 2:** Glissandos de 4ª justa e 3ª menor no solo de *Eu e as Flores*.

Deve-se ressaltar também que as tonalidades em que se tocam os sambas do LP *Depoimento do Poeta*, favorecem a inserção deste grande número de glissandos e também têm influência na opção por uns em detrimentos de outros<sup>7</sup>. A posição de Altamiro como diretor musical do LP certamente contribuiu para a definição das tonalidades, considerando-se a extensão vocal de Nelson Cavaquinho e tornando-as favoráveis a um bom desempenho tanto instrumental quanto vocal nas gravações.

#### 4. *Appoggiaturas* e *Acciacaturas*

A *appoggiatura* pode ser descrita como uma nota apoiada, geralmente em grau conjunto acima da nota principal, criando uma dissonância a ser resolvida na nota principal no tempo fraco seguinte, enquanto a *acciaccatura* é uma nota curta. O efeito foi descrito por Quantz como “notas postiças” que podem utilizar um ou dois colchetes (como pequenas colcheias ou semicolcheias) e “são geralmente utilizados apenas antes de notas que não devem ter nenhum valor tomado” (QUANTZ, 2001, p. 91-92). O tradicional método de flauta de Paul Taffanel e Philippe Gaubert também distingue as *petite notes* curtas – reconhecidas pelo pequeno traço sobre a nota, sem, no entanto, se referenciar ao termo *acciaccatura* – das longas, chamadas *appoggiaturas*. Segundo os autores, estes recursos têm como objetivo “reforçar o interesse que se atribui a uma determinada nota da frase musical” (TAFFANEL & GAUBERT, 1923, p. 60)<sup>8</sup>. Em sua dissertação, Pereira (2016, p. 35) ressalta que as “*appoggiaturas* encontradas nas gravações de Altamiro são todas da categoria ‘breve’, executadas com duração curta, podendo também ser denominadas de *acciaccaturas*”. Embora notemos que a força do uso venha legitimando o termo *appoggiatura* generalizadamente para referência a estes tipos de ornamentos no âmbito da música popular, utilizar-nos-emos daqui em diante do termo *acciaccatura* para uma correta caracterização destes efeitos, utilizações e funções, coerente com o emprego que Altamiro lhes dá nas gravações.

As *acciaccaturas* encontradas no LP *Depoimento do Poeta* apresentam características bastante diferentes de acordo com o sentido em que estão dispostas – ascendentes ou descendentes; as primeiras são bem mais numerosas e surgem todas as vezes como notas posicionadas um semitom abaixo de sua nota principal, para onde deslizam por uma articulação *legato*. Alguns exemplos destas *acciaccaturas* podem ser vistas na Figura 3:



**Figura 3:** Exemplos de *acciaccaturas* ascendentes.

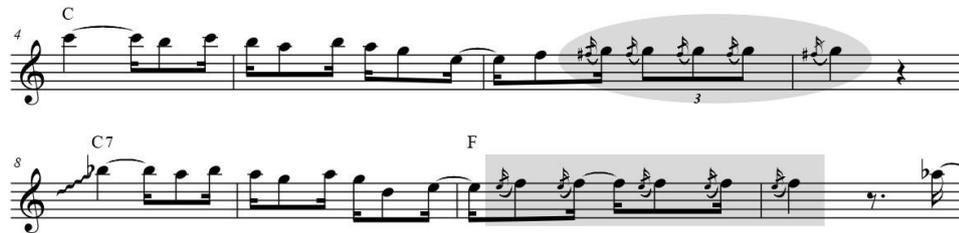
A ampla preferência de Carrilho pela inserção do ornamento a partir de notas com acidente (a sensível da nota a ser ornamentada) verificada no disco é mais um fator que demonstra a preeminência de elementos táteis na prática interpretativa do flautista, uma vez que, em geral, as digitações necessárias à obtenção das notas naturais são mais simples em relação às notas com acidentes, favorecendo a agilidade da execução do ornamento. Além do mais, se observa também que algumas *acciaccaturas* favorecem a correção de notas normalmente problemáticas em relação à emissão e afinação, como é o caso do Mi da 3ª oitava (Mi<sub>6</sub>), que é frequentemente precedido pelo ornamento a partir do vizinho Ré#, recurso muito utilizado por flautistas na performance de música popular, por unir a liberdade expressiva à facilidade de execução. Ritmicamente, notamos que o flautista evita aplicar *acciaccaturas* ascendentes às notas de duração mais curta (no caso, semicolcheias, onde Altamiro dá preferência aos mordentes). As recorrências verificadas no uso de *acciaccaturas* remetem na maior parte dos casos às notas de duração equivalente a uma colcheia, sempre deslocadas das subdivisões fortes dos tempos do compasso, posicionadas no centro de síncopas ou como duas semicolcheias ligadas entre compassos. Figurações sincopadas remetem às próprias características rítmicas do gênero samba, o que tornaria natural a frequência de sua ornamentação pelo flautista nos casos constatados no disco; entretanto, também é frequente o adensamento do movimento melódico nas extemporizações do flautista por meio de semicolcheias, e, nestes casos, a prática analisada no disco aponta para a não utilização das *acciaccaturas*, evitando a prolixidade do que seria uma “ornamentação dentro de outra”. Há poucas exceções a este dado, conforme demonstrado na Figura 4:



**Figura 4:** *Acciaccaturas* aplicadas em semicolcheias.

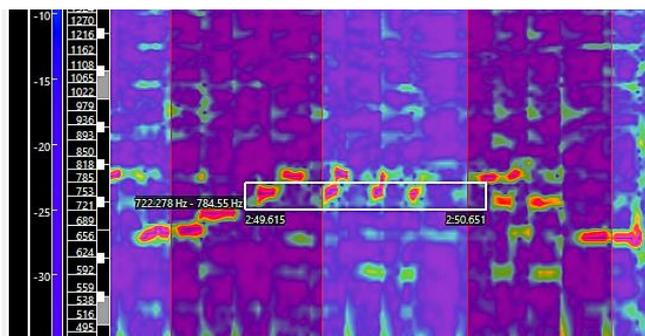
Estes ornamentos em geral são relacionados às regiões média e aguda da flauta e a um caráter de vivacidade, em contraste com a maior densidade dos solos no grave, terreno menos propício a este tipo de ornamento, segundo aponta o levantamento realizado em Modesto (2020). Também observamos o uso bastante recorrente de *acciaccaturas* ascendentes repetidas em um curto espaço de tempo; tais repetições obstinadas de uma mesma

ornamentação surgem 5 vezes ao longo da atuação de Carrilho, um número considerável dado o destaque que o efeito confere aos trechos em que é aplicado, conforme demonstra a Figura 5:



**Figura 5:** Sequência de *acciaccaturas* no samba *Juro*.

Estas sequências de ornamentações acabam servindo como um recurso de manutenção do interesse em uma determinada nota longa ou de um trecho melódico, distendendo-o ritmicamente, tornando muito difícil sua notação tradicional de escrita. É importante a escuta do trecho destacado para constatarmos que a notação acima assume caráter meramente demonstrativo, desprovida do intuito de precisão rítmica absoluta. Para o caso da primeira sequência de *acciaccaturas* (destaque em forma oval da Figura 5), vale a pena observarmos a representação espectrográfica na Figura 6, onde observa-se que os ornamentos têm durações decrescentes:



**Figura 6:** Representação espectrográfica da sequência de *acciaccaturas* no samba *Juro*.

Os 5 ornamentos (no caso, na nota F4), estão destacados pelo retângulo branco e as gradações em tons de roxo das colunas representam a unidade de tempo da semínima. Percebe-se que a segunda *acciaccatura* é iniciada sobre a batida do segundo tempo do compasso, diferente do que é possível ser representado pela notação tradicional do exemplo anterior, que a faria ser executada “roubando” a duração da nota anterior e não ocupando o

tempo da nota principal. Desta forma, a nota principal atrasa em relação ao que se poderia esperar. Em seguida, a flexibilização rítmica induzida pelo atraso é compensada pela diluição das demais *acciaccaturas* – a última da série, visualizada apenas na cor verde clara (-26 a -23db em comparação à primeira que apresentou em seu ponto mais forte -17 a -15db) volta a cumprir o papel tradicional deste ornamento, localizando-se um pouco antes do ataque do tempo forte junto da nota principal.

No sentido descendente, as *acciaccaturas* denotam o cumprimento de funções ornamentais estéticas diversas das anteriores. Em que pese o fato de os intervallos descendentes serem menos confortáveis para a execução do flautista em relação à precisão da emissão sonora em legato, estes aparecem em dois casos sobre intervallos de segundas maiores – Si<sub>5</sub>-Lá<sub>5</sub> no solo de *Caridade* e Lá<sub>5</sub>-Sol<sub>5</sub> na intro de *A Flor e o Espinho*. Afora estas, as *acciaccaturas* descendentes no LP obedecem a uma regularidade de uso que remete a efeitos frequentemente utilizados e tornados idiomáticos por flautistas anteriores a Altamiro Carrilho, como Benedito Lacerda, na parceria com Pixinguinha no choro *Soluços* em uma das célebres gravações da dupla na década de 1940<sup>9</sup>. Em determinado momento da execução ouve-se na flauta o efeito “chorado”, assemelhando-se a soluços, obtido pelas *acciaccaturas* descendentes sobre intervallos diversos, em uma linha melódica cromática descendente, conforme demonstra a Figura 7:



**Figura 7:** Trecho do choro *Soluços*, com *acciaccaturas* descendentes (CARRASQUEIRA, 1997, p. 94)

O efeito deste tipo específico de ornamentação acabou por se tornar emblemático como um recurso expressivo revisitado por flautistas, dentro do que pode se considerar um elemento idiomático do estilo *choro* de tocar. A flautista Elisa Goritzki, ao analisar os recursos interpretativos do músico Manezinho da Flauta – cuja capacidade de ornamentar uma melodia se percebe pelas gravações tão intensamente quanto as de Altamiro – relaciona este tipo de ornamento e o denomina de “[apojatura] típica do choro”, identificando-a em diversos exemplos da atuação de Manezinho e ressaltando que “o tipo mais comum é com a nota lá, depois com si” (GORITZKI, 2002, p. 33). A inserção destes ornamentos por Altamiro acontece em mais de um caso ao longo do LP *Depoimento do Poeta* e não por acaso sempre se inicia pela nota Lá<sub>5</sub>, conforme acontece no choro *Soluços*, constituindo-se em um ponto de

comodidade tátil importante à adequabilidade do efeito<sup>10</sup>, conforme demonstram os casos encontrados no LP *Depoimento do Poeta* da Figura 8:



The figure displays four musical staves, each illustrating a specific example of an acciaccatura (a grace note) used in chorinho solos. The first staff, labeled 'Trecho do solo de Aceito o Teu Adeus', shows a grace note on a G4 note with an E7 chord above it. The second staff, 'Trecho do solo de Caridade', features a grace note on a G4 note with a Dm chord above it. The third staff, 'Trecho 1 do solo de Palhaço', shows a grace note on a G4 note with a C chord above it. The fourth staff, 'Trecho 2 do solo de Palhaço', shows a grace note on a G4 note with a B7 chord above it. Each example includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The acciaccaturas are marked with a 'gr' symbol and a wavy line indicating the grace note's attack.

**Figura 8:** *Acciaccaturas* “típicas do choro” em diversos solos.

A capacidade de ornamentação melódica dos músicos de choro já havia sido referida por Dias (1996, p. 41), ao afirmar que, para os flautistas, “existem alguns elementos de ornamentação já sedimentados na linguagem chorística: trinados, mordentes, appoggiaturas, glissandos ascendentes e descendentes, frulato”. O frequente reaproveitamento de recursos como os glissandos e *acciaccaturas* dentre os solistas identificados com a tradição do gênero, bem como o componente tátil envolvido na resolução dos mesmos, dão mostras da forte característica audiotátil da ornamentação no contexto das extemporizações em performances como as de Altamiro Carrilho.

## 5. Considerações finais

A partir da análise de dois dos recursos ornamentais mais frequentes nas interpretações de Altamiro Carrilho no LP *Depoimento do Poeta*, chegamos à constatação de que os recursos normalmente utilizados pelos intérpretes do choro também podem ser encontrados em trabalhos não instrumentais (no caso, um disco de samba), o que para nós se constitui na indicação de que o estilo interpretativo de Altamiro Carrilho estava sedimentado e pôde ser aplicado dentro e fora do gênero choro, sendo a frequência e a qualidade na escolha de suas ornamentações uns dos fatores mais significativos para esta conclusão. Da mesma forma, partindo da premissa de que análises de estilo devam indicar os pontos de

convergência dentro de um determinado repertório, é possível considerar que a análise do estilo de um intérprete – no caso, de Carrilho – também possa ser considerada um ponto de confluência para a compreensão de todo um entorno que compartilha das mesmas práticas.

Concluimos também que o conceito da extemporização identifica a instância da performance onde liberdades interpretativas são mediadas por uma ou mais regras pré-definidas, seja por um contexto, por um gênero, por uma tradição, por facilidades táteis e/ou cognitivas, etc. Define-se como uma alternativa à questão da improvisação, conceito de enorme abrangência que geralmente não é suficiente para abarcar estas instâncias localizadas em um território alternativo da prática instrumental – como nas ornamentações de instrumentistas como Altamiro Carrilho, conforme os casos exemplificados na forma dos glissandos e *acciaccaturas* ao longo deste trabalho.

### Referências

BARRETO, Almir Côrtes. *Improvisando em música popular: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira*. Campinas, 2012. 313 f. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

CAPORALETTI, Vincenzo. *I processi improvvisativi nella musica: un approccio globale*. Lucca: LIM – Libreria Musicale Italiana, 2005. 508 f.

CARRASQUEIRA, Maria José (coord.). *O Melhor de Pixinguinha: melodias e cifras*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1997.

DEPOIMENTO DO POETA. Nelson Cavaquinho (compositor e intérprete). Rio de Janeiro: Discos Castelinho, LPNE 10.002, 1970. 1 LP.

CUGNY, Laurent. Sobre três solos de Bill Evans e uma experiência de apropriação: um ensaio de análise energética. *RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Auditotéteis*, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, Caderno em português. Tradução: Fabiano A. Costa e Patrícia de S. Araújo, nº 1, p. 1-17. 2018. Disponível em: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/44ea24dd>. Acesso em: 03 Jul. 2021.

DIAS, Andrea Ernest. *A expressão da flauta popular brasileira: uma escola de interpretação*. Rio de Janeiro, 1996. 76 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.

GORITZKI, Elisa Alves. *Manezinho da Flauta no choro: uma contribuição para o estudo da flauta brasileira*. Salvador, 2002. 87 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, 2002.

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 (Mestrado em Música – Performance Musical) – Programa de Pós-Graduação

em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

MODESTO, Márcio. *Altamiro Carrilho e o LP Depoimento do Poeta, de Nelson Cavaquinho (1970): extemporização e recorrências interpretativas em processos integrados de criação musical*. São Paulo, 2020. 279 f. Dissertação (Mestrado em Música – Musicologia) – Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

QUANTZ, Johann Joachim. *On playing the flute*. Boston: Northeastern University Press, 2nd ed., 2001.

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

TAFFANEL, Paul; GAUBERT, Phillipe. *Méthode Complète de Flûte*. Paris: Alphonse Leduc, 1923.

VALENTE, Paula Veneziano. *Transformações do choro no século XXI: estruturas, performances e improvisação*. São Paulo, 2014. 343 f. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

WOLTZENLOGEL, Celso. *Método ilustrado de flauta*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ed. Opus/Irmãos Vitale, 1995.

## Notas

---

<sup>1</sup> Com doze sambas, *Depoimento do Poeta* marca a estreia de Nelson Cavaquinho como intérprete de suas obras em um disco completo. O LP tem a participação de Elizeth Cardoso, Sergio Cabral, Sargentelli, Eneida de Moraes e a direção musical de Altamiro Carrilho.

<sup>2</sup> Para uma abordagem mais aprofundada, indicamos a leitura do seguinte trecho da dissertação de mestrado de um dos autores: MODESTO, 2020, p. 191-220.

<sup>3</sup> Permitida e desejada, já que a pouca ou total ausência de capacidade em variar uma melodia é vista como uma inadequação do intérprete às habilidades requeridas pelo universo do choro.

<sup>4</sup> Neste trabalho consideramos o Dó central como Dó<sub>4</sub>. A nota Dó<sub>4</sub> da flauta transversal é acionada através de chaves posicionadas no “pé” da flauta (extensão do corpo do instrumento) e é geralmente a nota mais grave na maioria dos modelos de flauta; no entanto, algumas flautas podem alcançar uma nota a mais, o Si<sub>3</sub>.

<sup>5</sup> Quando emitido uma ou duas oitavas acima, (no caso, Dó<sub>5</sub> e Dó<sub>6</sub>) essa nota não requer o fechamento total do tubo do instrumento tal qual o Dó<sub>4</sub>, o que nos faz considerar a nota Ré (correspondente ao fechamento total da parte central da flauta, chamada de “corpo”) como a fronteira digital entre os registros.

<sup>6</sup> Excetuamos destas considerações a chave de apoio, acionada quase todo o tempo pelo dedo mínimo da mão direita do instrumentista, o que poderia confundir o leitor deste texto que não toca o instrumento, mas que observe com atenção a performance digital de um flautista.

<sup>7</sup> Dó Maior (sambas *Palhaço*, *Orgulho e Agonia*, *Aceito o Teu Adeus*, *Caridade*, *Pranto do Poeta* e *Juro*), Ré Maior (*Rugas e Degraus da Vida*), Ré menor (*Luz Negra*, *Eu e as Flores* e *A Flor e o Espinho*) e Sol Maior (*Notícia*).

<sup>8</sup> Elle a pour but de renforcer l'interêt qui s'attache à une note déterminée de la phrase musicale.

<sup>9</sup> Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/75578/solucos>. Acesso em 03 Jul. 2021.

<sup>10</sup> Para o caso do choro *Soluços*, percebe-se a inserção da sequência de ornamentos em outro ponto privilegiado além do Lá<sub>5</sub>. Trata-se da sequência cromática situada uma 4ª acima, com notas ornamentadas pelo Ré<sub>6</sub> e Mi<sub>6</sub>. O efeito nessa região é viabilizado pela utilização da chave “espátula 3” (WOLTZENLOGEL, 1995, p. 51), situada entre as chaves do Mi e do Ré na mão direita.