



REVISTA ACADÊMICA DA FACULDADE DE MÚSICA SOUZA LIMA



FACULDADE DE MÚSICA
Souza Lima
DESDE 1981

VOLUME 1 | N.º 3 | 2018

Publicação exclusivamente online
www.faculdadesouzalima.com.br/revista-academica

Transcrição de choros – reflexões sobre uma experiência, o aprendizado da linguagem do choro na flauta e a formação de escolas de interpretação.

Milton Gevertz

Artigo apresentado como requisito parcial para a conclusão do 1º. módulo (semestre) do curso de pós-graduação lato sensu Música Popular sob orientação do **Prof. Dr. Walter Nery Filho**.

Resumo: O artigo apresenta a transcrição do choro *Alemãozinho*, não publicado, de autoria de Ney Orestes e interpretado pelo flautista Benedito Lacerda, com base na gravação de 1936. A transcrição considerou a interpretação, e foi confrontada com uma outra versão, concebida para se aproximar do que seria o originalmente composto, ou seja, uma partitura supostamente livre de interpretação. A partir destes materiais, o autor sugere reflexões sobre a importância da transcrição de choros e o seu papel como ferramenta para o aprendizado da linguagem e da interpretação deste gênero musical. Também aborda outras questões relativas à interpretação de choros, como as variações e os elementos interpretativos, a influência de flautistas chorões do passado sobre as gerações seguintes e a formação de escolas de interpretação de choro, como uma tradição que evolui no tempo. Assim, através da prática da transcrição de fonogramas tidos como referência, um músico desenvolve gradualmente o seu próprio estilo de interpretação, inspirado nos grandes mestres. Foram entrevistados dois renomados flautistas do cenário do choro atual, Rodrigo Y Castro (SP) e Antonio Rocha (RJ), sendo este último o autor da transcrição de *Alemãozinho* na sua versão “sem interpretação”.

Palavras-chave: choro.flauta.interpretação.transcrição musical

The transcription of choro music: reflections on an experience, the learning of the language of choro on flute and the development of schools of interpretation

Abstract: The article presents the transcription of Ney Orestes’s unpublished *Alemãozinho* choro, based on the 1936 recording performed by flute player Benedito Lacerda. The transcription work of *Alemãozinho*’s interpretation was contrasted with another version, designed to approximate it to what would be the original composition, i.e. a score supposedly free of interpretation. From these materials, I shall present some considerations on the importance of choro transcription and its role as a tool for learning the musical language and for the interpretation of this genre. I will also address other topics concerning the interpretation of choro, such as its variations and interpretative elements, the influence of choro flutists from the past to new generations, and also the development of choro music schools of interpretation, regarded as a tradition that evolves over time. Finally, I will attempt to show that through the practice of the transcription of recordings taken as reference, a musician gradually develops his or her own style of interpretation, inspired by the great masters. Two subject-matter experts were interviewed, Rodrigo Y Castro (SP) and Antonio Rocha (RJ), both flute players from the current scene – the latter is also the author of the transcription of *Alemãozinho* in its version “without interpretation”.

Keywords: choro music.flute.interpretation.musical transcription

1 – Introdução

O tema surgiu nas aulas de flauta transversal com o professor Rodrigo Y Castro, especialista em choro, que frequentemente solicita transcrições como tarefa de casa, com o objetivo de facilitar ao aluno a absorção do estilo de interpretação dos grandes mestres do gênero.

Nesta situação, fomos então apresentados ao fonograma da obra *Alemãozinho*, de Ney Orestes, interpretado por Benedito Lacerda. Este choro, pelo que se sabe, não foi publicado, e naquele momento Rodrigo Y Castro mostrou-me uma transcrição feita pelo flautista Antonio Rocha, comentando que esta foi escrita deduzindo o que poderia ser a versão da composição original e publicada, caso ela existisse, ou seja, sem considerar a interpretação de Benedito.

A experiência de transcrever esta interpretação revelou-se desafiadora e, ao mesmo tempo, muito enriquecedora, no sentido de permitir o entendimento do estilo de Benedito Lacerda com mais profundidade, abrindo as portas para reflexões sobre o papel da transcrição, seu efeito didático no aprendizado da linguagem do choro e do instrumento, bem como do estilo particular de determinados intérpretes. A partir de entrevistas feitas com Rodrigo Y Castro e Antonio Rocha, cujos *links* para acesso aos áudios e textos na íntegra constam nos anexos ao final, estes e outros assuntos relacionados à prática da transcrição vieram à tona e serão tratados nos próximos capítulos.

2 – Benedito Lacerda e Ney Orestes

Nascido em 14 de Março de 1903 em Macaé, RJ, Benedito Lacerda ganhou, de sua mãe Dona Maria Louzada, uma flauta de lata em 1913, que passou a ser sua companheira inseparável. Neste ano a família mudou-se para o Rio Janeiro – ali Benedito cresceu e trabalhou como engraxate, mecânico e vendedor de jornal. Aos dezenove anos, ingressou na Polícia Militar para atuar na banda da instituição e, três anos depois, no Exército Brasileiro, onde também atuou como músico. Iniciou sua carreira profissional em 1927, tocando em diversos grupos, e formou seu primeiro conjunto, o “Original-Choro”, seguido do “Os Boêmios da Cidade”. Em 1930, criou o grupo “Gente do Morro” e fez suas primeiras gravações, até 1934, incluindo o primeiro samba-enredo da escola de samba Portela. Ao retornar de uma excursão mal sucedida pelo nordeste brasileiro, o grupo passou a se chamar “Benedicto Lacerda e seu Regional” que “passa a ser o regional de referência e modelo para todos os outros” (DALAROSSA, 2014), permanecendo em atividade até 1951. Segundo o

chorão e pesquisador Henrique Cazes, sobre a fixação do formato “Regional” nas rádios durante a década de 1930, “o conjunto de Lacerda foi o modelo seguido por inúmeros outros, nos quais, além de desempenho musical, exigia-se do músico uma disciplina espartana” (CAZES,1999). Benedito, além de exímio flautista, também deixou sua obra como compositor de choros e sambas.

Neste ponto, parece-nos oportuno reproduzir parte do verbete “Benedicto Lacerda”, escrito em grafia antiga por Alexandre Gonçalves Pinto em 1936 no seu “*O Chôro – Reminiscencias dos Chorões Antigos*”, pela relevância histórica do livro que retrata centenas de músicos populares da *belle époque* carioca:

Me é bastante difficultoso escrever sobre este grande e imenso professor, e executor de flauta, tal a sua maestria neste instrumento. Daqui da nossa casa, ao ouvir Benedicto nos preludios da sua flauta, chego a ficar perplexo, e mesmo estatico em apreciar este sublime musico na sua mais que maviosa flauta, pois é de encantar. Bem poucos farão o que Benedito faz, com seu sopro admiravel, com uma perfeita theoria musical, de fazer o mais sceptico das criaturas enthusiasmar-se ao ouvil-o. (PINTO, 1936, p. 149).

Benedito Lacerda estabeleceu uma parceria com Pixinguinha, e ajudou-o num momento de dificuldades financeiras, conseguindo um contrato com a RCA Victor para que esta gravasse discos da dupla. Assim, foram realizados 34 discos históricos, iniciando-se as gravações em 1945, com ele, Benedito, tocando a flauta e Pixinguinha, o sax tenor. Como parte desse acordo de parceria, segundo o jornalista e escritor Sérgio Cabral, Benedito também, em troca, junto com Pixinguinha, “passaria a ser o autor de todos os choros que gravassem, mesmo aqueles compostos por Pixinguinha quando Benedito nem sonhava ser um profissional da música, como *Um a Zero, Sofre porque queres, Oito Batutas*, etc” (CABRAL, 1997).

Depois de atuar na Sociedade Brasileira de Autores Teatrais e na União Brasileira dos Compositores, Benedito Lacerda fundou, em 1946, a Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música, que presidiu de 1949 até 1957. Em 1951, transferiu a liderança de seu Regional para Canhoto, e passou a dedicar-se principalmente a questões de direito autoral e a apresentações como solista. Faleceu em 1958, tendo sido diagnosticado com câncer de pulmão.

Ney Orestes, violonista e compositor, autor de *Alemãozinho*, iniciou sua carreira na década de 1920. Acompanhou, como líder do Grupo Catão, em Porto Alegre, o cantor e

compositor Lupicínio Rodrigues. Na década de 1930, mudou-se para o Rio de Janeiro e integrou a formação inicial do Regional de Benedito Lacerda, participando de programas de rádio e gravações de discos na Odeon, sendo posteriormente substituído no Regional por Horondino José da Silva, o “Dino 7 Cordas”. Teve várias de suas composições gravadas por cantores populares como Marília Batista, Noel Rosa, Carmen Miranda, Silvío Caldas, Carlos Galhardo e Francisco Alves.

3 – Sobre *Alemãozinho* e sua transcrição feita em versão “livre de interpretação”

O disco 78 RPM de *Alemãozinho* foi lançado pela Odeon em 1936 e um exemplar, junto a outros doze mil itens, faz parte do acervo do colecionador e pesquisador Humberto Franceschi, hoje pertencente ao Instituto Moreira Salles (IMS), no Rio de Janeiro.

Composto como choro em três partes, cada uma com 16 compassos 2/4, tradicionalmente seria tocado na forma rondó, ABBACCA, porém Benedito interpretou-o na forma ABBACA¹. A parte A está na tonalidade de Lá menor, a parte B em Dó maior (relativa maior) e a parte C em Fá maior (subdominante da relativa maior).

Pesquisando livros editados de choros, e *sites* que compartilham acervos de partituras de choros, como por exemplo a Casa do Choro, não foi possível encontrar nenhuma versão de *Alemãozinho*. A partitura na versão escrita por Antonio Rocha, que tivemos acesso, pareceu ser a única disponível e foi uma transcrição feita sem considerar a interpretação, ou seja, uma versão em forma “adequada para fins editoriais”. A inexistência de uma publicação talvez explique porque é tão raro ouvi-lo nas rodas de choro, mesmo entre os chorões mais renomados. Ao ser perguntado sobre como é possível “desconstruir” as variações sem ter conhecimento prévio de alguma edição deste choro, Rocha explica exatamente que, conhecendo os fraseados e o estilo de interpretação do choro e do intérprete, é bem possível imaginar uma versão sem interpretação, desconsiderando o que se supõe serem os *rubatos*, as antecipações, e ficando muito claro, uma vez que se tenha o conhecimento da linguagem, como fazer o processo inverso da interpretação. Ele ressalta a importância da existência de

¹ O motivo pelo qual Benedito Lacerda não repetiu o A inicial, nem o C, na opinião do professor Rodrigo, é que, na época, havia o limite máximo de três minutos para cada lado de um disco em 78 RPM.

versões originais das composições que, por possuírem efeito didático, proporcionam ao aluno a liberdade para criar suas próprias variações, desenvolvendo a fluência na linguagem e a improvisação. Rocha chegou a cogitar a possibilidade de que talvez a partitura de *Alemãozinho* nem tenha chegado a existir na época da gravação. CASTRO (2017) respondeu à mesma pergunta de maneira bem resumida e original: “Sendo flautista. É como o flautista imagina”. Ele explica que, pelo fato de se tocar flauta, é possível imaginar a música sem as variações, e que “se colocando no lugar do Benedito, você consegue fazer isso” (CASTRO, 2017).

4 – O processo de transcrição da interpretação

Abordaremos agora alguns aspectos relacionados ao processo da transcrição. Ao iniciá-la, verificamos que a afinação das notas no áudio estava alta, quase meio tom acima do Lá em 440Hz. Considerando que provavelmente essa diferença deve-se a alguma particularidade técnica dos equipamentos utilizados desde a gravação até a digitalização, decidimos manter a tonalidade transcrita em Lá, e não adotar o Si bemol. Seguindo o mesmo raciocínio, reduzimos o andamento sugerido, proporcionalmente ao equivalente de meio tom, ou seja, de um andamento de aproximadamente 67 BPM, como constatado no áudio, para 65 BPM.

Para transcrever com precisão, principalmente as figuras rítmicas, foi necessário ouvir² atentamente e repetidas vezes, cada compasso do choro, em andamentos muito lentos comparados com o da gravação. Ainda assim, diante da impossibilidade de representar as figuras rítmicas correspondentes a certas frações de tempo, houve a necessidade de, em algumas passagens, convencionar uma chave com o símbolo asterisco indicando os casos em que a divisão deve ser interpretada em algum ponto no “meio do caminho” entre o representado na partitura (uma semicolcheia seguida de duas fusas) e uma tercina de semicolcheias, como por exemplo no compasso 9 (Figura 1).

² Foi usada a ferramenta *Amazing Slow Downer*, um aplicativo (*software*) que permite variar o andamento da música sem alterar a altura das notas (*pitch*).



Figura 1 – Convenção: o símbolo asterisco indica que a interpretação se dá entre estas duas representações.

O processo de “lapidação” da transcrição envolveu inúmeras revisões, inclusive em aula com o professor Rodrigo, onde pudemos confrontar diferentes percepções do que deveria ser a escrita mais fiel à gravação.

Cabe observar que a mesma dificuldade, de se representar com precisão uma divisão rítmica executada com liberdade e de forma irregular, foi comentada também por Sarmiento ao transcrever choros interpretados pelo flautista Altamiro Carrilho:

No momento da transcrição, foi possível constatar que Altamiro Carrilho ao dividir o ritmo, divide o tempo de forma irregular, proporcionando ao ouvinte uma sensação de liberdade rítmica. Diante da sutileza e falta de padrões destas nuances rítmicas, foi sentido em algumas vezes, dificuldades de se identificar com precisão, qual figura estava sendo tocada. (SARMENTO, 2005, p. 7)

5 – O resultado da transcrição e breve análise dos elementos interpretativos

No Anexo I (página 16) constam o *link* para acesso ao áudio de *Alemãozinho*, e ambas as transcrições, juntas e em forma de partitura corrida: a versão com interpretação e a versão “sem interpretação”, de maneira a visualizar claramente as diferenças que correspondem ao estilo de interpretação de Benedito Lacerda.

Alguns trabalhos acadêmicos analisaram em detalhe o estilo de interpretação de notáveis flautistas do choro, destacando-se os mestrados de Elisa Alves Goritzki, em 2002, sobre Manuel Gomes, mais conhecido como “Manezinho da Flauta”, e de Luciano Cândido e Sarmiento, em 2005 e já citado acima, sobre Altamiro Carrilho.

Goritzki considera que dois importantes fatores regem a interpretação do choro e determinam os elementos interpretativos: “o caráter e, conseqüentemente, o andamento da música”. A interpretação tem, assim, uma relação direta com o caráter e o andamento de um choro. Tal estudo busca “chegar a um entendimento de como o Choro deve ser tocado, posto que as partituras do gênero não trazem indicações de interpretação, de modo a possibilitar uma execução no estilo característico da tradição” (GORITZKI, 2002). Com base em sete

transcrições de interpretações gravadas por “Manezinho da Flauta”, a autora analisa e classifica diferentes tipos de ornamentação, como *appoggiatura*, trinado (*trillo*), *mordente*, ornamentos de 8ª, *glissando*, grupeto, bordadura, *frullato*, mudança de 8ª e nota dobrada. Ordena e exemplifica, também, outros elementos interpretativos como padrões de articulação, variação rítmica, timbre, dinâmica e a improvisação com ornamentos livres. Entre estes elementos, considera a variação rítmica como um dos mais utilizados, seja na forma de antecipação, retardo, e quase sempre envolvendo a transformação da célula rítmica. A autora constatou também “na pesquisa de campo que muitos dos elementos interpretativos levantados são característicos do estilo dos flautistas de Choro e até mesmo do gênero” (GORITZKI, 2002).

Sarmento, em análise semelhante, também aponta basicamente os mesmos elementos interpretativos na performance de Altamiro Carrilho, comparando as transcrições de suas interpretações gravadas contra as partituras editadas de determinados choros.

Os recursos “flautísticos” tradicionalmente utilizados na interpretação de choro estão documentados nestes dois trabalhos, com exemplos transcritos de fonogramas, sendo que muitos destes recursos são típicos da flauta transversal como instrumento solista, inclusive na música erudita, de onde vêm suas denominações.

A título de ilustração, destaco alguns destes elementos interpretativos utilizados por Benedito Lacerda em *Alemãozinho*.

Os primeiros quatro compassos exemplificam o uso da articulação. No caso, não se trata de um padrão único ao longo da frase, mas um misto de utilização envolvendo *legatos*, *tenutos* e *staccatos*, dando uma expressão particular ao tema inicial. Esta mesma passagem utiliza uma variação rítmica, na forma de antecipações, ao utilizar fusas no final de alguns tempos (Figura 2).



Figura 2 - Articulações e variações rítmicas com antecipação

No início da parte B, encontramos outra nuance de variação rítmica, onde os primeiros tempos dos compassos 17 e 19, “originalmente” com 4 semicolcheias, passam a acomodar 5 notas, antecipando a semicolcheia que iniciaria o tempo seguinte. Nestes exemplos, as cinco notas foram interpretadas como duas semicolcheias seguidas de outras três semicolcheias em

tercina. Notamos que as notas das primeiras semicolcheias nos compassos 18 e 20 também são antecipadas e têm sua duração alongada através da ligadura. Ainda na mesma frase, Benedito Lacerda usa as figuras das semifusas Sol-Lá, ao final dos primeiros tempos nos compassos 18 e 20 como *appoggiaturas* para a resolução na nota Sol (Figura 3).



Figura 3 - *Appoggiaturas* e variações rítmicas com tercinas e antecipações.

Ainda na parte B, temos um *glissando* no compasso 25 junto com variações rítmicas já comentadas, a antecipação de notas com o uso de tercinas e o alongamento da sua duração. E, no compasso 27, novamente o uso de *appoggiatura* resolvendo num Lá (Figura 4).



Figura 4 – *Glissando*, variação rítmica com antecipação por tercinas e *appoggiatura*.

No início da parte C, compasso 65, ocorre uma variação rítmica na forma de antecipação equivalente ao tempo de uma fusa, descolando todas as semicolcheias do compasso (Figura 5).



Figura 5 – Antecipação equivalente à duração de uma fusa, em todas as semicolcheias do compasso.

E, como último exemplo, a antecipação da nota Fá do segundo tempo no compasso 76 com novas figuras rítmicas, o uso do *trillo* nesta mesma nota, a carga de expressão no uso de articulações mistas (*tenutos* e *staccatos*) ao longo dos compassos 76 a 78 com a antecipação da primeira nota no compasso 78 e, no último tempo deste mesmo compasso, uma nova variação rítmica: a substituição de 4 semicolcheias por 3 semicolcheias tercinadas seguidas de uma colcheia (Figura 6), preparando para a frase final da parte C.



Figura 6 – Antecipação, *trillo*, articulações mistas e variação rítmica inusitada no último tempo.

6 – A importância da transcrição: formação de repertório e aprendizado da linguagem do choro

Ao serem questionados sobre a importância de transcrever choros, Castro e Rocha inicialmente apontaram para uma direção comum: a formação de repertório.

Castro tem uma predileção pelo “Lado B” do choro, “do que é mais diferente”, e comenta: “esse desafio de divulgar aquilo que ficou esquecido me impulsiona”. “Porque a gente precisa se afirmar como intérprete, e se a gente ficar repetindo o mesmo, a gente vai ser mais um”. Assim, como critérios para selecionar os choros a transcrever, ele tem “o gosto em primeiro lugar, e a raridade da peça” (CASTRO, 2017).

Já Rocha, tem a necessidade de apresentar repertório novo semanalmente com o Conjunto Época de Ouro em um programa da Rádio Nacional, que vai ao ar todas segundas feiras. Começou transcrevendo choros indicados pelo líder do grupo, Jorginho do Pandeiro, passou a transcrever choros de Dante Santoro, e no contato próximo com Altamiro Carrilho, este pediu que transcrevesse choros de sua autoria que ainda não tinha em partitura – assim, Rocha transcreveu cinquenta choros de Altamiro. A partir disso, transcreveu choros interpretados por Benedito Lacerda – foi quando conheceu *Alemãozinho*.

A segunda colocação dos entrevistados diz respeito ao aprendizado da linguagem do choro, e aqui mais uma questão se apresenta.

Para cada choro a ser transcrito, há normalmente um ou dois fonogramas que são tidos como referência. Comumente são as interpretações feitas pelo próprio compositor, quando este é instrumentista, e tipicamente é a primeira gravação do choro específico entre as possíveis várias versões já gravadas. Isto ocorre, por exemplo, com os choros de Pixinguinha, Benedito Lacerda, Waldir Azevedo, Jacob do Bandolim, Abel Ferreira, Altamiro Carrilho e tantos outros, falando dos mais tradicionais. Quando não interpretados pelo compositor, os fonogramas referência são aqueles interpretados por renomados instrumentistas, e que são muitas vezes próximos ou amigos dos compositores.

A razão dessas características como critério para selecionar o fonograma referência parece cheia de sentido. Castro comenta:

Na música a gente sozinho não é nada, né, a gente precisa das referências pra gente ter os nossos objetivos de evoluir como intérprete. E quando você vai atrás da gravação original, da primeira gravação ou de um grande nome, às vezes nem sendo o compositor, né, você tá indo atrás da visão do compositor, da primeira visão, e da mais importante, na minha opinião, porque o cara concebeu a música, ou ele foi amigo do compositor. Então, você está indo atrás da matéria prima pra você fazer o seu produto final. É por isso, aí você tem o bruto, pra você polir” (CASTRO, 2017).

Para Rocha, a questão da escolha da versão do fonograma também é muito importante:

Primeiro porque o compositor, por ser dono da música, né, talvez a idéia principal a ser seguida deveria ser a do compositor. E a idéia também de ouvir um artista renomado e tê-lo como referência é importante porque esse artista renomado, ele possivelmente pesquisou esse material mais a fundo e certamente ele estará respeitando a idéia original do compositor” (ROCHA, 2017).

Posto isso, e voltando à questão do aprendizado da linguagem, a importância de transcrever a interpretação dos grandes mestres está relacionada com um processo que ocorre naturalmente nesta prática: o entendimento profundo da linguagem, na medida em que se adquire propriedade sobre a interpretação. Castro detalha este processo:

...eu estou com 42 anos e me considero jovem pra tocar choro, porque... assim, veio muita muita gente, o choro é uma música histórica, né, acima de qualquer coisa. Pra você ter alguma propriedade na sua interpretação, você sendo novo no estilo, você precisa tentar absorver o que as pessoas que vieram antes de você já fizeram. Você não vai inventar a roda, mas você vai ajudar ela girar. Então você precisa aprender um pouco do contexto histórico da composição e da interpretação. E é transcrevendo as nuances das articulações, das ligaduras, das... dos efeitos, os *frullatos*, os *staccatos*, dos andamentos corretos de se tocar a obra, seja pra um instrumento de corda ou pro instrumento de sopro, é transcrevendo fielmente isso e tentando copiar mesmo, copiar... é que você vai conseguir formar devagarinho o seu próprio estilo (CASTRO, 2017).

Rocha considera importante que um aluno, por exemplo, faça transcrições do que ele está aprendendo ou estudando, exatamente em função do efeito didático, da absorção de “algo

da interpretação daquele determinado solista”. “Isso enriquece, enriquece a sua linguagem, enriquece a sua maneira de tocar, te dá várias opções do que fazer” (ROCHA, 2017).

Sarmento constata que “o choro se afirma também como uma escola. O aprendizado se dá também nas rodas de choro, que provêm os músicos de informações gerais, adquiridas pela interação, observação e prática musical” (SARMENTO, 2005).

7 – Influências entre flautistas, de geração em geração

Castro respondeu sobre as influências que recebeu de flautistas do passado, como inspiração para desenvolver seu próprio estilo de interpretação, citando as principais: Patápio Silva (1880-1907), Benedito Lacerda (1903-1958), e Dante Santoro (1904-1969). Cabe lembrar que, em 1904, Patápio Silva, também compositor, foi o primeiro flautista solista a gravar músicas instrumentais para a Casa Edson, registrando tanto peças eruditas como suas populares polcas e valsas. Castro lamenta o fato de não haver registros do flautista e compositor Joaquim Antônio da Silva Callado (1848-1880), autor de *Flor Amorosa* e considerado por muitos como o “pai do choro”.

Por sua vez, Rocha, sobre suas influências, mencionou “Charles da Flauta”, Altamiro Carrilho (1924-2012), Benedito Lacerda, Dante Santoro, e declarou: “conhecendo as gravações do Altamiro eu pude entender melhor a interpretação do Altamiro” e “também pesquisei a obra inteira de Dante Santoro, escrevi, transcrevi essa obra dele, muitas partituras que eu não consegui encontrar” (ROCHA, 2017).

Altamiro Carrilho, flautista e compositor, também revelou suas influências, como Patápio Silva, Pixinguinha (1897-1973), Dante Santoro e outros, mas principalmente de Benedito Lacerda, seu grande ídolo, de quem herdou aspectos da sua performance como fluidez, virtuosismo e ornamentação:

Eu fazia de molecagem imitando o Benedito Lacerda, de brincadeira, porque eu conhecia o estilo dele como a palma da minha mão. Eu vivia ouvindo, o dia inteiro eu manipulava na farmácia ouvindo Benedito Lacerda...

E eu fui pegando aquele jeitinho dele de tocar, aquela maneira leve, bem sincopada e aquilo agradava muito todos os conjuntos que eu tocava (CARRILHO apud SARMENTO, 2005).

E Benedito Lacerda, por sua vez, teria ele recebido influências de Pixinguinha como flautista? Castro afirma que sim – basta ouvir Pixinguinha interpretando *Urubú* e comparar

com a posterior gravação da mesma música interpretada por Benedito, mas com título de *Urubú Malandro*. Pode-se observar claramente como a interpretação de Pixinguinha inspirou Benedito, além do fato de que Pixinguinha era um grande virtuose. É certa essa influência, só que o Benedito “pegou essa matéria bruta, que era o Pixinguinha, o virtuosismo do Pixinguinha, e deu uma polida”, “definiu o que é a flauta no choro” (CASTRO, 2017). Rocha também opina, na mesma direção, que Pixinguinha certamente influenciou Benedito. “O Pixinguinha, antes do Benedito fazer todos aqueles improvisos, aquelas bossas, o Pixinguinha já fazia aquilo e muito mais”, “ele era realmente um flautista muito improvisador” (ROCHA, 2017).

Caminhando em direção ao passado e nos aproximando ainda mais das origens do choro, poderíamos fazer alguma suposição sobre as influências que Pixinguinha teve, como intérprete flautista? Pixinguinha foi o grande mestre flautista, compositor, saxofonista, arranjador e maestro. Cabral abre seu livro *Pixinguinha: Vida e Obra* com uma questão:

Em qual das suas atividades Pixinguinha foi mais importante? Se considerarmos como gênio aquela figura isolada, solitária em sua grandiosidade, podemos destacar o flautista. Nunca houve no Brasil um flautista com tal capacidade criativa e interpretativa. Ao ouvirmos os discos em que toca flauta, a impressão que nos fica é a de que tudo o que lhe vinha à mente era imediatamente executado, mesmo quando essas idéias pareciam inviáveis para qualquer ser humano (CABRAL, 1997, p. 13).

Castro comenta que “o cenário do choro no Rio de Janeiro era muito rico, tinha muitos flautistas” (CASTRO, 2017). Parece difícil precisar qual flautista tenha influenciado Pixinguinha, mas poucos anos antes brilhavam nomes como Duque Estrada Meyer (1848-1905) e Patápio Silva. Certamente, recebeu influências de Irineu de Almeida (1873-1916), que não era flautista, mas foi seu professor de música. Irineu tocava oficleide na Banda do Corpo de Bombeiros, e já fazia neste instrumento os contracantos, que Pixinguinha também faria, mais tarde, no sax tenor com tanta genialidade. Rocha lembra que o pai de Pixinguinha era flautista amador, que “essa influência partiu de dentro da casa dele, inicialmente” (ROCHA, 2017), e que provavelmente tenha havido influência de algum flautista importante da época, como Antonio Maria Passos (ca.1880-ca.1940), que antecedeu Pixinguinha nas orquestras dos teatros onde Pixinguinha desde muito jovem já tocava. Também reforça a suposição de que Irineu de Almeida, pelo fato de tocar oficleide, bombardino e trombone, teve esse papel, e portanto não descarta a possibilidade de que Pixinguinha tenha se influenciado pela sonoridade destes e outros instrumentos, e aplicado na flauta.

8 – Considerações finais ou “A constatação da formação de escola(s) de interpretação de choro na flauta”

Conforme vimos ao longo dos capítulos anteriores, a prática de transcrever choros, analisar e incorporar os elementos interpretativos dos grandes mestres, ou mesmo absorver os estilos de interpretação via oral ou “tirando de ouvido”, como se costuma dizer, é importante e se traduz, na prática, em influências que renomados flautistas exercem no desenvolvimento do estilo ou da linguagem de choro das gerações seguintes. Assim, identificamos uma “cadeia de influências” que alimenta a tradição, ainda que esta seja dinâmica e evolua no tempo, indicando a formação daquilo que poderia se chamar de “escola de interpretação de choro na flauta”.

De acordo com André Diniz, autor de *Joaquim Callado: O Pai do Choro*, Callado, “tido como o primeiro flautista popular brasileiro, inaugurou uma linhagem que seria seguida por Duque Estrada Meyer, Patápio Silva, Antonio Maria Passos, Pixinguinha, Benedito Lacerda, Altamiro Carrilho” (DINIZ, 2008). Penso que também poderíamos incluir nesta lista: Dante Santoro, “Manezinho da Flauta”, Carlos Poyares, Copinha, João Dias Carrasqueira, Toninho Carrasqueira, “Charles da Flauta”, e mais outros tantos, inclusive os flautistas entrevistados Rodrigo Y Castro e Antonio Rocha.

E assim segue a evolução, sempre viva, da escola, ou das escolas de interpretação do choro, o primeiro gênero da música popular brasileira.

Gostaria de finalizar este artigo exemplificando a tal escola de interpretação de choro, escolhendo um dos últimos nomes da cadeia listada acima, e sugerindo ao leitor apreciar mais uma vez *Alemãozinho*, não aquele de Benedito em 1936, mas o do cenário atual, 2017. Agora, executado pelo duo Rodrigo Y Castro na flauta e Hercules Gomes no piano, certamente uma interpretação inspirada nos grandes mestres, no dia 23 de Abril, Dia Nacional do Choro e aniversário de Pixinguinha, através do *link* abaixo:

<https://www.youtube.com/watch?v=OYIKc1mxZQU> .

Referências

CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha: Vida e Obra*. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 1997.

Casa do Choro. Site utilizado para pesquisar partituras de choro. Disponível em: <http://www.casadochoro.com.br/acervo/Works>. Acesso em 14/6/2017.

CASTRO, Rodrigo Y. Entrevista presencial realizada na residência do entrevistado. São Paulo, 2017. Áudio disponível através do *link*: <https://soundcloud.com/milton-gevertz/entrevista-com-rodriigo-y-castro>

CASTRO, Rodrigo Y. GOMES, Hercules. Alemãozinho (choro). Ney Orestes [compositor]. Vídeo gravado ao vivo em 23/4/2017, Dia Nacional do Choro, Projeto Forte Piano no SESC Ipiranga. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OYIKc1mxZQU>

CAZES, Henrique. *Choro: Do Quintal ao Municipal*. 3ªed. São Paulo: Editora 34, 2ª ed., 1999.

DALAROSSA, Daniel. *Benedicto Lacerda - Clássicos do Choro Brasileiro: [Você é o solista!]*. São Paulo: Global Choro Music Brasil, 2014.

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Pesquisa por Ney Orestes. Instituto Cultural Cravo Albin. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/ney-orestes/dados-artisticos> . Acesso em 14/6/2017.

DINIZ, André. *Joaquim Callado: O Pai do Choro*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2008.

GORITZKI, Elisa Alves. *Manezinho da Flauta no choro - uma contribuição para o estudo da flauta brasileira*. Dissertação de Mestrado. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2002.

Instituto Moreira Salles (IMS), Rio de Janeiro. Pesquisa por coleção Humberto Franceschi. Site IMS: <http://www.ims.com.br/ims/explore/artista/humberto-franceschi> . Acesso em 13/6/2017.

LACERDA, Benedito. *Alemãozinho* (choro). Ney Orestes [compositor]. Odeon, 11.369 lado B, p. 1936. Acervo do IMS (Instituto Moreira Salles/RJ). Disco 78 RPM. Acesso ao fonograma através do *link*: <https://soundcloud.com/milton-gevertz/alemaozinho>

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Chôro: Reminiscências dos chorões antigos*. Rio de Janeiro: Tipografia Glória, 1936. (Edição fac-similar. Rio de Janeiro: Funarte, 2009)

ROCHA, Antonio. Entrevista realizada por telefone. São Paulo/Rio de Janeiro, 2017. Áudio disponível através do *link*: <https://soundcloud.com/milton-gevertz/entrevista-com-antonio-rocha>

SARMENTO, Luciano Cândido e. *Altamiro Carrilho: flautista e mestre do choro*. Dissertação de Mestrado. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2005.

Anexo I – As duas transcrições em paralelo, nas versões com e sem interpretação

Link para acesso ao áudio, na interpretação de Benedito Lacerda:

<https://soundcloud.com/milton-gevertz/alemaozinho>

Forma: ABBACA

Alemãozinho

Choro

♩=65

Ney Orestes

A1

Am Am/G B⁷/F[♯] Dm⁶/F E⁷ E/D Am/C E⁷/B

Am F[♯]m⁷(b⁵) Em/G Em Dm/F Bm⁷(b⁵) E⁷

Am Am/G B⁷/F[♯] Dm⁶/F E⁷ E/D

A⁷/C[♯] A⁷ Dm Bm⁷(b⁵)

Am/C Am B⁷ E⁷ Am

B1

0:29

17 G⁷ C E⁷ A A⁷

0:36

21 Dm^b G⁷ C D⁷ G

0:44

25 G⁷ C Dm E⁷ Am

0:51

29 C^o C^o C^o C^o C D⁷ G⁷ C

B2

0:58

33 G⁷ C E⁷ A A⁷

37 Dm G7 C D7 G 3

1:05

41 G7 C Dm E7 Am

1:13

45 C D7 G7 C E7

1:20

A2 49 Am Am/G B7/F# Dm6/F E7 E/D Am/C E7/B

1:27

53 Am F#m7(b9) Em/G Em Dm7/F Bm7(b9) E7

1:35

4

1:42

57 Am Am/G B7/F# Dm^b/F

1:46

59 E7 E/D A7/C# A7

1:49

61 Dm Bm7(b9) Am/C Am B7 E7 Am

C

1:57

65 F D7/F# Gm Gm/F

2:01

67 C/E C7 F tr

The image displays a musical score for guitar, consisting of five systems of two staves each. The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The first system (measures 57-58) is marked with a time signature of 1:42 and contains chords Am, Am/G, B7/F#, and Dm^b/F. The second system (measures 59-60) is marked with a time signature of 1:46 and contains chords E7, E/D, A7/C#, and A7. The third system (measures 61-64) is marked with a time signature of 1:49 and contains chords Dm, Bm7(b9), Am/C, Am, B7, E7, and Am. A section marker 'C' is placed at the beginning of the fourth system (measures 65-66), which is marked with a time signature of 1:57 and contains chords F, D7/F#, Gm, and Gm/F. The fifth system (measures 67-68) is marked with a time signature of 2:01 and contains chords C/E, C7, F, and a trill (tr). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and triplets.

2:04

69 F Dm Gm *tr* C7 F C7 5

This system contains measures 69 to 72. The music is in 4/4 time and features a complex melodic line with many slurs and ties. Chords are indicated above the staff: F, Dm, Gm, C7, F, and C7. A trill is marked above the C7 chord in measure 71. A fingering '5' is shown at the end of measure 72. The bass line consists of eighth-note patterns.

2:11

73 F D7/F# Gm A7 Dm *tr*

This system contains measures 73 to 76. Chords are indicated above the staff: F, D7/F#, Gm, A7, and Dm. A trill is marked above the Dm chord in measure 76. The melodic line continues with slurs and ties, and the bass line remains consistent.

2:19

77 D7/Bb Bbm/G F D7/F# G7 C7 F E7

This system contains measures 77 to 80. Chords are indicated above the staff: D7/Bb, Bbm/G, F, D7/F#, G7, C7, F, and E7. The melodic line concludes with a double bar line and repeat sign. The bass line features eighth-note patterns.

A3 2:26

81 Am Am/G B7/F# Dm7/F E7 E7/D Am/C E7/B

This system contains measures 81 to 84. Chords are indicated above the staff: Am, Am/G, B7/F#, Dm7/F, E7, E7/D, Am/C, and E7/B. The melodic line continues with slurs and ties. The bass line features eighth-note patterns.

2:34

85 Am F#m7(b5) Em/G Em Dm/F Bm7(b5) E7

This system contains measures 85 to 88. Chords are indicated above the staff: Am, F#m7(b5), Em/G, Em, Dm/F, Bm7(b5), and E7. The melodic line concludes with a double bar line and repeat sign. The bass line features eighth-note patterns.

6

89 Am Am/G B7/F# Dm6/F * E7 * E/D *

2:41

92 A7/C# A7 Dm Bm7(b5)

2:47

94 Am/C Am B7 E7 Am

2:50

Anexo II – Entrevista com Rodrigo Y Castro

Link para acesso ao áudio:

<https://soundcloud.com/milton-gevertz/entrevista-com-rodriigo-y-castro>

MG: Hoje é dia 5 de Junho de 2017, é... eu sou Milton Gevertz e estou na residência do Rodrigo Y Castro, que é flautista, músico, chorão e pesquisador de choro, e por acaso também é meu professor particular de instrumento.

Essa entrevista é para contribuir pra um artigo que eu vou escrever agora, parte do... como término, conclusão, do semestre do curso de pós graduação em música popular. Então, antes de tudo obrigado, Rodrigo, por... pelo seu tempo e a disposição de você a responder essas perguntas.

RYC: Bom, Milton, espero poder colaborar com o seu trabalho e também com um pouquinho mais desse assunto que também me é de interesse.

MG: Rodrigo, você transcreve choros com alguma frequência ?

RYC: Quando eu tava fazendo meu repertório, né, criando meu repertório de choro, que isso vai alguns anos pra você poder tocar nas rodas de choro, decorado, né, você necessariamente tem que passar pela transcrição das obras, porque isso faz você ter propriedade, quando você vai interpretar. E então era muito comum, em dez anos eu fazer essas transcrições. Comecei em 2000, mais ou menos em 2010 parei de decorar choro. Não... ainda continuei até 2015, decorar choro. Aí agora to meio parado de decorar choro, mas pra você decorar cê precisa ter a transcrição fiel da interpretação, na minha opinião.

MG: Rodrigo, qual... eu acho que você em parte já deve ter respondido aqui na primeira pergunta, mas então, resumindo, qual é o objetivo e a importância da atividade de transcrever choros ?

RYC: Porque assim... a gente que é jovem, né, eu to com 42 anos e me considero jovem pra tocar choro, porque... assim, veio muita muita gente, o choro é uma música assim, histórica, né, acima de qualquer coisa. Pra você ter alguma propriedade na sua interpretação, você sendo novo no estilo, você precisa tentar absorver o que as pessoas que vieram antes de você já fizeram. Cê não vai inventar a roda, mas cê vai ajudar ela girar. Então você precisa absorver um pouco do contexto histórico da composição e da interpretação. E é transcrevendo as nuances das articulações, das ligaduras, das... dos efeitos, os frulatos, os staccatos, dos andamentos corretos de se tocar a obra, seja pra um instrumento de corda ou pro instrumento de sopro, é transcrevendo fielmente isso e tentando copiar mesmo, copiar... é que você vai conseguir formar devagarinho o seu próprio estilo.

MG: Entendi... e com que critérios você seleciona os choros a serem transcritos né, na sua história, como que isso aconteceu, como critério ?

RYC: Eu sempre gostei do lado B, e não do lado A. De tudo que eu faço, assim... do que é mais diferente. E isso me impulsiona, esse desafio de divulgar aquilo que ficou esquecido me impulsiona... me faz ter vontade de tocar, por pesquisar mesmo o que ficou pra trás. Então, o valor que eu dou na escolha do repertório, o que me impulsiona, é o gosto em primeiro lugar, e a raridade da peça.

MG: Entendi, para transcrição.

RYC: É, porque a gente precisa se afirmar como intérprete, e se a gente ficar repetindo o mesmo, a gente vai ser mais um.

MG: É... ao solicitar uma transcrição a um aluno seu de flauta, como foi o nosso caso aqui com Alemãozinho, além do resultado da transcrição em si, o que ocorre em termos de aprendizado para um aluno nessa prática?

RYC: Eu posso falar o que ocorreu comigo, com o aluno eu acho que o aluno responde melhor. Mas eu, transcrevendo, é aquilo que eu já respondi. Você vai adquirindo propriedade sobre a sua interpretação, pra não ficar uma coisa vaga. Cê não pode tocar jazz, vim do jazz e entrar no choro como se tocasse jazz. Não, cê tem que absorver...

MG: a linguagem...

RYC: É, a linguagem, perfeito.

MG: Que conhecimentos musicais ou características pessoais deve ter uma pessoa para transcrever com precisão, e chegar a um bom resultado, a interpretação de um choro, transcrito ?

RYC: Acho que ele dever ter domínio sobre a teoria musical, que vem muito da música erudita isso, né. Aliás, a parte escrita do choro é toda da música erudita, porque foi o encontro do Reichert, que era um músico clássico, com o Callado, que também se formou no Conservatório Imperial, era professor lá, é... então eles tinham essa tradição da música clássica, né. É isso que é a escrita do choro, vem da música clássica. Tem que ter o domínio do código da música clássica pra você transcrever corretamente um choro. É... porque o choro, apesar de ser por um outro lado a malandragem, entre aspas, que o Benedito tinha tocando flauta, ser vinda da tradição oral, ele aprendeu com Pixinguinha e tudo, é... os detalhes da interpretação que ele fazia na flauta, e esse é um negócio legal, eles são até... uma coisa assim... erudita até. Porque é muito muito complexo isso, apesar de ser instintivo pra eles, você tentar entender isso é uma dificuldade tremenda, e você passou por isso, né, Milton, escrevendo o Alemãozinho, cê viu...

MG: Sim, é por isso a minha pergunta em relação a características pessoais, porque eu notei que, é... ao buscar precisão, você tem que ser realmente minucioso, ouvir muitas e muitas vezes um mesmo trecho...

RYC: É, e isso é um conceito quase erudito, não é, Milton ?

MG: Entendi...

RYC: Né, da perfeição mesmo, da interpretação.

MG: Eu senti o quão complexo é isso, a ponto de que quando eu trouxe o Alemãozinho transcrito e você foi corrigir, havia vários trechos que a gente chegava a discutir se não era um jeito ou de outro, e a coisa não era tão simples assim, de primeira vista...

RYC: Exatamente. O choro, ele tem... ele é... traiçoeiro. Ele soa simples, mas ele é extremamente dificultoso pra o intérprete, né, ele é complexo. O estudo do choro é muito

complexo, e soa simples, mas é muito complexo. Soa simples por que ? Porque tá dentro da gente, é a nossa cultura, brasileiro sente dessa forma. Mas é... isso... de ser complexo, explica porque que tanta gente de fora do Brasil vem estudar choro hoje em dia, né.

MG: Muito bem... é... agora, sobre transcrição de choro ainda, qual é o motivo de se fazer a transcrição de um choro específico, na primeira versão gravada desse choro, ou numa versão principal, que, normalmente, seria preferencialmente ou a interpretação do próprio compositor, se ele for um instrumentista, ou de um intérprete renomado, de um choro de um outro compositor. Qual o motivo de se... você, ao transcrever um choro, escolher uma versão que tem essas características, como uma primeira versão do compositor ou de um grande intérprete ?

RYC: Na música a gente sozinho não é nada, né, a gente sempre precisa das referências pra gente ter os nossos objetivos de evoluir como intérprete. E quando você vai atrás da gravação original, da primeira gravação ou de um grande nome, às vezes nem sendo compositor, né, você tá indo atrás da visão do compositor, da primeira visão, e da mais importante, na minha opinião, porque o cara concebeu a música, ou ele foi amigo do compositor. Então você tá indo atrás da matéria prima pra você fazer o seu produto final. É por isso, aí você tem o bruto, pra você polir. É assim...

MG: Como você tomou conhecimento desse choro, Alemãozinho ?

RYC: To tentando lembrar... eu andei pesquisando o que o Benedito Lacerda tinha gravado, que eu ouvia muito as pessoas que tocam choro, é o Galhardi, que é um violonista, ele falava muito do Benedito Lacerda. E eu tava começando a tocar choro, não tinha ideia da importância dele, até por saber que o Benedito Lacerda, ele entrou numa parceria meio que arrumada com o Pixinguinha, ele ficou como ladrão de música. E até ele compunha lá... o choro Doidinho, e cê ia ver, tinha lá uma versão em 3 por 4 desse choro, ele dava outro nome, ganhava os direitos autorais... Então ele era... ele tinha esse lado, de ser meio malandro nisso daí, o Benedito. Mas, em contraponto a isso, a parte flautística do Benedito Lacerda, ele como intérprete era genial ! Ele tinha contato com todos os grandes chorões da época, tocava ao lado do Pixinguinha, nada mais que isso, era o solista, o Pixinguinha acompanhava ele... Então, além de ele ter uma técnica assim... impecável na flauta, ele... brincava muito com antecipações, com... é... eu imagino, que deve ser como o Garrincha jogando bola, era ele na flauta, o Benedito Lacerda na flauta. Essa brincadeira, essa malemolência, né.

MG: Então, sobre como você tomou conhecimento, foi...

RYC: Perfeito...

MG: pesquisando...

RYC: a obra do Benedito Lacerda e vendo lá... Alemãozinho... aí falei Alemãozinho, que que é isso ? Aí fui atrás, vi que era um choro ao mesmo tempo, é... simples, a harmonia, né, um encadeamento simples, mas muito original, o que é uma coisa genial.

MG: Existe uma transcrição, você me mostrou um papel manuscrito até, da partitura de Alemãozinho, que supostamente foi uma transcrição feita pelo flautista Antonio Rocha, do Rio de Janeiro...

RYC: Sim...

MG: E essa partitura, ela se apresenta como se fosse uma versão editada do choro, ou seja, ele transcreveu o choro a partir do áudio dessa gravação de Benedito Lacerda, porém sugerindo, ali nas notas na partitura, o que seria, na opinião dele, uma versão limpa, sem as variações da interpretação gravada por Benedito.

RYC: Sim...

MG: É... e... então eu te pergunto primeiro em que contexto você obteve essa partitura manuscrita, e uma outra pergunta sobre ela mesma, como é possível fazer uma transcrição dessa maneira, ou seja, desconstruindo as variações constantes de uma interpretação gravada ?

RYC: Sendo flautista. É como o... flautista imagina. Então... pelo fato de a gente tocar flauta, a gente imagina que a partitura pra música, sem as variações, seria daquela maneira, e que a facilidade da digitação A ou B construiria essas variações. Se colocando no lugar do Benedito você consegue fazer isso.

MG: Entendi. Então é preciso, em outras palavras, conhecer bem a linguagem...

RYC: do seu instrumento.

MG: do seu instrumento, ...

RYC: a linguagem e o instrumento.

MG: e em particular aquele intérprete, as variações que ele usa...

RYC: Não necessariamente o Benedito, assim, mas assim...

MG: da linguagem...

RYC: isso, da linguagem da música e da linguagem do instrumento. As duas coisas juntas.

MG: E como você tomou conhecimento daquela partitura ?

RYC: Foi com uma aluna, ele foi dar aula numa oficina de música de Curitiba, eu tinha ido, aí eu voltei a dar aula lá no outro ano, aí eu conheci alguns alunos que ele tinha dado aula, e eles me apresentaram um álbum que tinha o Alemãozinho.

MG: Existe ainda hoje a prática de compartilhar partituras entre os chorões ? É claro que hoje é... tudo se faz muito por meio digital, né, fotografia, scanner, mas antigamente se trocava partituras em papel entre os chorões. Ainda existe esse tipo de compartilhamento ? Especialmente a minha pergunta em relação a choros pouco conhecidos ou choros que não foram editados...

RYC: Na verdade tem pouca partitura de choro na internet. O principal não está na internet. Nem as gravações principais... as principais que eu falo, não necessariamente as principais, mas as que mais me interessam, no caso, de eu gostar do lado B do choro, elas não... não

acho assim na internet facilmente. Até que no YouTube tem alguma coisa, sim. Mas as partituras menos ainda, do que as gravações. Então, é uma coisa muito de transcrever mesmo.

MG: E entre os chorões, não existe esse...

RYC: não...

MG: compartilhamento, de uma maneira ativa, assim...

RYC: Não, não. Não porque... um quer se diferenciar do outro, aí meio que esconde a informação. É meio que aquela história que o Zé Barbeiro conta de ele tocando numa roda de choro querendo aprender, quando ele era novo, e o cara virando o braço do violão pro outro lado, pra ele não conseguir ver o acorde. É meio que... eu vejo como uma brincadeira de se diferenciar um do outro, pela concorrência mesmo.

MG: É... você acredita que Benedito Lacerda fez as variações, seja melódicas ou rítmicas, estudando previamente ou foi... foram variações ali... de improviso ?

RYC: Eu tenho certeza que são as variações, é... não foram concebidas como o erudito concebe, tipo... vou escrever as variações... ou mesmo como o Jacob fazia, que ele estudava as variações antes. Benedito, ele era mais instintivo, ele era mais da... é um cara super talentoso, mas tinha uma sistemática que tá sendo estudada por você, Milton, agora, e outras pessoas arranharam por aí, também... ele tinha uma sistemática de interpretação que precisa ser estudada, porque não dá pra se escrever um método, de não sei quantas páginas, sobre as interpretações dele. Ele era instintivo, mas era tipo Pixinguinha, que ele fez de ouvido, deu certo, e ele continuou repetindo, mas não que ele tenha parado pra escrever. Eu acredito nisso...

MG: Sabemos que Benedito Lacerda influenciou Altamiro Carrilho, que por sua vez influenciou o estilo de interpretação de outros flautistas chorões da atualidade, por exemplo o próprio Antonio Rocha que nós citamos aqui. Nesse contexto, onde se verifica a possibilidade de um escola de interpretação de choro na flauta, você acredita que Pixinguinha, como intérprete flautista, influenciou de alguma maneira o estilo de Benedito Lacerda ? E se positivo, que tipo de influência houve na sua opinião ?

RYC: Ah, você ouve a gravação do Urubú, né, quando Pixinguinha gravou era Urubú, só... e depois o Urubú Malandro com Benedito Lacerda. E você vê, o Benedito copia algumas coisas do Pixinguinha. Esse é um exemplo que cê vê claro da influência da Pixinguinha, fora que o Pixinguinha era um virtuose na flauta. Quando ele era novinho, ele tocava A Vida É Um Buraco, que é um choro difícil, duas vezes sem parar, pra gravar, pra dar 3 minutos no 78 rotações. Isso aí não é pra qualquer um flautista, heim... Então, é certeza que o Benedito chupou do Pixinguinha. Só que o Bendito pegou essa matéria bruta, que eu tava falando, e deu uma polida. Porque... é... é difícil de explicar, mas o Benedito, ele torna bem claro o que ele quer dizer, tocando flauta. Ele deixa bem claro, assim. E isso é a contribuição do Benedito Lacerda. Pegou a matéria bruta que era o Pixinguinha, o virtuosismo do Pixinguinha, e deu uma polida. E meio que... definiu o que é a flauta de choro. O Benedito meio que... deixou certo... a flauta de choro é assim. Sacramentou.

MG: E o Pixinguinha ? O Pixinguinha, como intérprete flautista, que influências você acredita que ele teve?

RYC: O Pixinguinha, primeiro do professor dele né, que tocava oficleide, que era o Irineu de Almeida, e segundo que ele... não sei se ele conheceu, acho que não conheceu, o Patápio Silvia, Duque Estrada Meyer, mas assim...

MG: É... nós não sabemos então, influência de outros flautistas diretamente no convívio com ele...

RYC: Era muito rico o cenário, né, do choro no Rio de Janeiro, né. Tinha muitos flautistas. Agora, falar do cara que é o máximo, né, difícil, né... você saber... o que eu tenho informação mesmo é o Irineu de Almeida, que já fazia contracantos no oficleide. Daí vem o contracanto do Pixinguinha, a origem... E daí vem o Dino, né. Com o contracanto do Irineu, do Pixinguinha, e depois do Dino. Instrumentos diferentes, mas com a ideia do contracanto.

MG: E, agora... falando da sua carreira como chorão, que flautistas do passado, ou da atualidade, serviram a você como inspiração pra que você desenvolvesse a partir daí o seu próprio estilo de tocar choro ?

RYC: Ah, primeiro o Patápio Silva, o primeiro de todos. Não só porque foi o primeiro a gravar a flauta no choro... quer dizer, o primeiro a fazer uma gravação de flauta na música popular brasileira... o... primeira gravação em 1904. Patápio Silva, porque você ouviu ele, a técnica absurda dele, assombrosa, e a precariedade da... dos meios de gravação, e ainda assim saía um sonzão, igual o Moyse, você ouviu assim as gravações. Isso daí é estonteante, assim, você ouvir o Patápio Silva tocando meio que... é meio erudito meio popular, o que ele fazia. E tocando, por exemplo, as Variações Para Flauta, é um exemplo bom que eu posso dar, de incentivo, assim, pra qualquer flautista, você almejar chegar na técnica do Patápio. Então, primeiro é uma questão técnica, assim. Você perguntou quais os flautistas que me influenciaram, né.

MG: que flautistas do passado ou da atualidade serviram como inspiração... do seu estilo.

RYC: Primeiro o Patápio, depois o Benedito. Altamiro não muito. Embora eu admire muito ele, mas... não... eu prefiro ir na fonte, que é o Benedito. Que o Altamiro fala isso, né, ele copiou o Benedito. Então... não é por causa disso, mas todo flautista que queira tocar choro tem que ouvir muito o Benedito, seria o choro pós-Pixinguinha. E o anterior ao Pixinguinha, seria o Patápio. Porque o Callado seria o cara, mas não tem gravação... então a gente fica com o Patápio, que é o que a gente tem o registro.

MG: Entendo. Rodrigo, essas eram basicamente...

RYC: Ah, desculpa, mas uma coisinha, o Dante Santoro, também, é um cara bem legal. Aliás, que o Antonio Rocha toca bem pra caramba Dante Santoro. Toca muito bem flauta o Antonio, só tenho elogios pra falar dele, mas assim... ele... ele é um exímio intérprete do Dante Santoro... e descobridor, também, né, pra mostrar pras pessoas.

MG: O Antonio...

RYC: O Antonio Rocha tocando Dante Santoro. Dante Santoro era um incrível flautista. Então, também é uma referência, o Dante Santoro.

MG: Entendi, Essas então eram as perguntas que eu basicamente teria. É... algum ponto que você gostaria de acrescentar nesse momento pra fechar a entrevista, que tenha escapado ?

RYC: É, eu acho que, só pra finalizar então, é... tocar choro é celebrar a alegria de tocar um instrumento, pra mim, como brasileiro. É... é você tocar feliz, é curtir aquele momento com seus amigos numa roda de choro, porque você divide a parte A, o outro faz a parte A você escuta, aprende, sempre tocar com gente melhor que a gente, é sempre um incentivo pra gente cada vez estudar e ser melhor... e... pra mim, quando eu encontrei o choro, eu... dei um significado a ser flautista, pra mim. Eu tava tocando em orquestra sinfônica, tava meio em choque, e falei: e aí ? Eu vou ser um músico de orquestra sinfônica minha vida inteira, é isso ? Não é bem isso aí, não. Quero ser o Rodrigo, Rodrigo Y Castro. Então... aí eu falei: que que eu gosto, mesmo, de verdade ? Eu tinha um sonho, né, de um dia ter um regional e saber tocar choro. Quando eu entrei, e vi que o repertório é tão vasto, muito maior que eu imaginava, aquilo começou a me levar por caminhos de uma coisa assim... um pouco antiga, e um pouco romântica, assim, que eu tenho um pouco essa visão, assim... da vida. Então, eu acho que o choro, pra quem toca choro, ele dá um significado, assim... ao... à forma de tocar o instrumento e à forma até de... influencia até na forma de se relacionar com as pessoas. Acho que tem que ser uma coisa feliz, a arte, né ?

MG: E Rodrigo, então eu agradeço, novamente, a tua disposição e o seu tempo, parabéns pelo seu trabalho, sou admirador tanto do seu trabalho como choro, mas agora como seu aluno também...

RYC: tá certo...

MG: E encerramos aqui...

RYC: Tá bom, Milton...

MG: a entrevista...

RYC: O que eu...

MG: Muito obrigado.

RYC: O que eu puder colaborar com todo mundo que precise informação sobre choro, eu to à disposição, também.

MG: Obrigado!

Anexo III – Entrevista com Antonio Rocha

Link para acesso ao áudio:

<https://soundcloud.com/milton-gevertz/entrevista-com-antonio-rocha>

MG: É... eu sou Milton Gevertz, hoje é dia 7 de Junho de 2017, eu estou falando aqui numa conversa telefônica com Antonio Rocha, do Rio de Janeiro, que é músico, flautista, chorão e pesquisador de choro, e o objetivo dessa entrevista é trazer contribuições para o conteúdo de um artigo que eu vou escrever sobre transcrição do choro Alemãozinho, a experiência e o aprendizado nessa atividade, como parte de um trabalho final pra... semestre do curso de pós-graduação em música popular. Boa noite Antonio, eu queria agradecer antes de mais nada pela tua disposição em conceder essa conversa, responder essas perguntas, e pelo seu tempo.

AR: Boa noite meu amigo, eu agradeço o convite e espero que eu possa contribuir com o seu artigo.

MG: Muito obrigado. Eu começaria, Antonio, te perguntando se você escreve... se você transcreve choros com alguma frequência.

AR: Eu transcrevo choros, é... pela necessidade de repertório pro Conjunto época de Ouro, porque tivemos... ainda temos, né, na verdade, um programa na Rádio Nacional todas as segundas feiras, e... todas as segundas feiras um repertório diferente. Então, o Jorginho do Pandeiro, que é nosso líder, ele sempre me indicava, é... alguns títulos de flautistas famosos, de compositores do choro que ele gostava e que ele talvez... e que ele achava que seria legal que eu aprendesse, né, que eu tirasse, que eu escrevesse pro conjunto tocar. E aí eu comecei a ouvir, por indicação dele também, é... dois, três discos do Dante Santoro, né, que o Jorginho foi pandeirista do conjunto do Dante Santoro. Então, eu comecei a transcrever, na verdade, muito antes disso, mas... nessa época, há seis, sete anos atrás, eu comecei a pensar nisso de uma maneira mais séria, né, de uma contribuição talvez pros meus alunos mesmo, no repertório de.. não existem as partituras, e comecei a escrever... Dante Santoro... logo em seguida o Altamiro, que me pediu, que ele precisava de umas partituras dele, que ele não tinha, né, músicas dele mesmo. E aí eu comecei a transcrever músicas do Altamiro, transcrevi cinquenta partituras. E depois, através do Jorginho mesmo, Jorginho do Pandeiro, e através do... Barão do Pandeiro, ele me arrumou dois CDs, né, de gravações do Benedito Lacerda, e aí eu comecei a ouvir o Benedito e entender um pouco melhor... Talvez eu já tivesse esses discos muito antes de... mas não teria começado essas transcrições, né, comecei de uns sete, oito anos pra cá. E aí comecei a ver, a ouvir melhor o repertório do Benedito Lacerda, alguns choros dele, esse em questão que será comentado, Alemãozinho, que é do Ney Orestes, que nem é do Benedito, né... E aí, também estava durante... nesse repertório, né, pra ser transcrito, então foi mais ou menos assim essa história... pros alunos e pra uso próprio como repertório.

MG: Entendi, é... então você falou aqui, resumidamente, do objetivo da transcrição e da importância dessa atividade pra formar repertório e documentar. É... eu te pergunto, além desses casos que chegaram a você, é... aqueles que você normalmente procura e decide transcrever, que critérios você sele... com que critérios você seleciona esses choros, e que importância tem essa atividade pra você, seja como flautista ou como professor também... que importância a atividade de transcrição tem, além daquela de preparar repertório... como aprendizado, eu quero dizer...

AR: É... A transcrição, além dela ser um documento como repertório, ela serve também de material didático. Não é, você... quando transcreve uma partitura, você... eu pelo menos penso

assim, né, eu transcrevo um choro pensando como seria aquela partitura originalmente escrita. Como eu já conheço um pouco da linguagem, procuro sempre tentar é... diferenciar o que que seria é... uma interpretação e o que seria uma transcrição. Acho que esse ponto eu não poderia deixar de citar.

MG: Entendi... agora... você solicita transcrição aos seus alunos ? E, caso você faça isso, com frequência, obviamente um aluno que tenha conhecimento de teoria musical suficiente, e que você sinta que ele tenha bom ouvido pra fazer essa atividade, o que você espera que um aluno tenha como aprendizado ao praticar as transcrições de choro ?

AR: Bom, eu acho que é bastante importante que um aluno faça transcrições daquele repertório, do choro, que ele tá aprendendo, que ele tá estudando, mas eu acho também que é muito importante essa questão do aprendizado da linguagem, né, da interpretação. Você quando vai transcrever um choro, você precisa ouvir aquela determinada gravação e você acaba absorvendo algo da interpretação daquele determinado solista. Então, acho que isso é muito bom, isso enriquece, enriquece a sua linguagem, né, enriquece a sua maneira de tocar, te dá várias opções do que fazer.

MG: E que conhecimentos musicais, e também que características pessoais deve ter um músico para transcrever com precisão e bom resultado a interpretação de um choro gravado ?

AR: Bom, eu quando... [risos] quando comecei a transcrever, eu nem esperava que as partituras que eu transcrevia fossem chegar tão longe, como chegaram aí pra você. Mas é... eu nunca pensei assim numa... num pré-requisito pra transcrever, nunca... eu sempre procurei transcrever minhas próprias partituras, então eu nunca... eu acho que seria importante a pessoa ter um bom ouvido, ter uma boa audição, enfim... [sinal inaudível]... escrevendo em particular.

MG: Você poderia repetir a última frase, porque a ligação picotou um pouco o áudio ?

AR: Eu disse que importante pra mim ...[sinal inaudível]... ter um bom ouvido musical, uma boa percepção... [áudio inaudível] ... a linguagem, né, você tá ...[sinal inaudível]... da música brasileira ...[sinal inaudível]... mas pra afirmar talvez se aquela frase foi improvisação ...[sinal inaudível]... ou outra divisão, enfim, questão de vivência mesmo.

MG: Eu vou... eu perdi algumas palavras suas, mas eu acho que deu pra compreender a idéia... é... então eu vou seguindo aqui, é... a partir disso, te perguntando... é comum quando se decide transcrever um choro, é... que eu percebo, escolher um fonograma que seja referência pra... daquele choro, entre diversas versões de gravações do mesmo... de um mesmo choro. Normalmente, essa transcrição se escolhe... ou a gravação do próprio compositor, se ele for um instrumentista, ou de um instrumentista que não é o compositor, mas é um instrumentista renomado no seu... no ambiente do choro, no seu instrumento. É... qual o motivo de se escolher essa... o fonograma com essas características pra tomar como referência ? Ou seja, porque escolher a gravação do próprio compositor ou de um intérprete muito renomado e próximo ao compositor, muitas vezes amigo do compositor ?

AR: Eu acho que essa questão é bastante importante... Primeiro porque o compositor, por ser o dono da musica, né, talvez a idéia principal a ser seguida deveria ser a do compositor. E a idéia também de ouvir um artista renomado e tê-lo como referência é importante porque esse

artista renomado, ele possivelmente... ele pesquisou esse material mais a fundo e... certamente ele estará respeitando é... a idéia original do compositor, acredito que seja por aí...

MG: Entendo... como você tomou conhecimento desse choro, Alemãozinho ?

AR: Foi como eu disse no início, é... através do amigo pandeirista Jorginho do Pandeiro e do Barão do Pandeiro, que é daí de São Paulo também, ele me mandou é... dois CDs de gravações originais do Benedito Lacerda, e através desses CDs eu aprendi, transcrevi vários choros, né, talvez os dois discos inteiros, eu preciso me certificar disso, Mas então foi assim que eu conheci esse choro, bem por acaso [*risos*].

MG: Fantástico isso. É... então sobre o choro Alemãozinho, existe uma transcrição feita por você, que correu por diversas pessoas, estudantes... e chegou no Rodrigo Y Castro, e através dele eu tomei conhecimento dessa sua transcrição. Acontece que essa sua transcrição, é... eu achei curioso, porque ela não é uma transcrição exatamente da interpretação do Benedito Lacerda, mas você transcreveu na partitura uma... apresentando a música como se fosse o choro na sua versão se ele tivesse sido editado, ou seja, uma versão limpa, sem as variações da interpretação gravada pelo Benedito. E eu te pergunto como é possível fazer uma transcrição dessa maneira, ou seja, desconstruindo as variações, considerando que você não tinha acesso à partitura original, tal qual composta por Ney Orestes.

AR: É.. o chorão, de uma maneira geral, quando pensa é... num repertório, é tudo ...[*sinal inaudível*]...

MG: Eu não ouvi a última frase, poderia repetir por favor ?

AR: Sim, sim, pois não. É... o chorão, de uma maneira geral, ...[*sinal inaudível*]... automática, porque é uma coisa que acontece naturalmente ...[*sinal inaudível*]...

MG: Desculpe, Antonio, desculpe, mais uma vez picotou o áudio, vamos tentar mais uma vez, por gentileza...

AR: Tá, vamos de novo, repete a pergunta, então...

MG: Como é possível, é... fazer a transcrição, dessa maneira, ou seja, desconstruindo as variações da interpretação tal qual a gravação ? É... como é possível fazer isso, desconstruindo as variações, considerando que você não tinha é... o acesso à partitura original tal qual composta por Ney Orestes ?

AR: Certo... o chorão, de uma maneira geral, ele quando pensa numa interpretação, ...[*sinal inaudível*]... naturalmente, né, porque já é costume você ouvir as frases, por exemplo você tem um compasso de 8 semicolcheias, em algum momento do compasso vai ter um rubato, vai ter algum adiantar em algumas notas, vai ter ... [*sinal inaudível*]... é por instinto, então você acostuma a ouvir o fraseado... tá dando pra ouvir ?

MG: Está.. teve um pouco de... picotou um pouco mas... vamos seguir...

AR: Você acostuma com aquele fraseado e quando você ouve uma gravação, por exemplo essa do Alemãozinho, que o Benedito tocou, eu por exemplo consegui é... perceber aonde que era a melodia mesmo, e aonde tinha havido improvisado, ou mesmo uma outra maneira de tocar,

né, uma interpretação diferente. Acho que por esse pensamento assim... referente à linguagem foi que eu consegui entender, né, a fraseologia.

MG: Entendi. Em outras palavras, é necessário conhecer a linguagem do gênero choro e também do instrumento, na sua opinião ?

AR: Com certeza, porque é... a maneira do... daquele artista de tocar, é... do Benedito Lacerda, por exemplo, ela é uma maneira muito percussiva às vezes, e ele improvisa de uma maneira muito livre também. Mas tendo conhecimento da linguagem, é possível você diferenciar o que foi improvisado, o que foi bossa, né, como os antigos diziam, o que ...[*signal inaudível*]... a melodia mesmo, em particular.

MG: E você acredita que Benedito Lacerda fez as variações melódicas e rítmicas estudando previamente ou foi de improviso na gravação.

AR: Olha eu acredito, uma opinião minha... que o Benedito era um flautista muito improvisador. Pelo que eu ouço das gravações, pelo que as pessoas me contam a respeito dele, ele era um flautista assim que improvisava muito. Eu acredito até que, de repente, essa partitura desse choro nunca existiu... [*risos*] eu acredito... eu não sei, acredito que ele tocava ela sem partitura, eles não pensavam... apesar de ele ter o conhecimento musical, e ele escrevia também, mas eu acredito que essa partitura nem existiu, não sei... é uma opinião minha.

MG: Eu posso também arriscar uma opinião aqui, dizendo que eu procurei essa partitura em muitos lugares e não achei... então, realmente, até... me parece bem possível que ela nunca tenha existido mesmo...

AR: Eu acredito. Mas como foi gravada, e naquela época pra fazer o registro da música precisava ter a partitura escrita, talvez na biblioteca nacional lá no Rio eles tenham um... algum registro dessa música, é que eu não procurei ainda lá, eu acredito que seja possível também.

MG: Sim... é.. agora, mudando um pouco o assunto, partindo pra um assunto final da nossa entrevista, que é influências, de flautista para flautista, e a... e o estabelecimento de uma escola de interpretação de choro, na flauta particularmente, na medida em que influências vão acontecendo de geração em geração... Então, nós sabemos, por exemplo, que Benedito Lacerda influenciou bastante Altamiro Carrilho. E, por sua vez, Altamiro Carrilho também influenciou vários flautistas, chorões da atualidade, e por exemplo, você mesmo como flautista que teve proximidade e aprendeu com Altamiro, e teve a sua carreira incentivada por ele, podemos dizer de que alguma maneira ele influenciou no seu estilo, não ?

AR: Com certeza.

MG: E aí, nesse contexto, de verificar a possibilidade de uma escola de interpretação de choro na flauta, minha pergunta pra você é sobre Pixinguinha... é... um momentinho por favor... a... a pergunta...

AR: falhou, falhou, fala de novo...

MG: A pergunta sobre Pixi... alô, você tá me ouvindo bem ?

AR: Alô, agora sim...

MG: Perguntando sobre Pixinguinha, ele como intérprete flautista, você acredita que Pixinguinha influenciou de alguma maneira o estilo de Benedito Lacerda, como flautista de choro também? E, se positivo, que tipo de influência houve na sua opinião?

AR: Olha... Pixinguinha com certeza influenciou o Benedito Lacerda. Porque o Pixinguinha, antes do Benedito fazer todos aqueles improvisos, aquelas bossas, o Pixinguinha já fazia aquilo e muito mais... essa é... eu já tive a oportunidade de ouvir algumas gravações do Pixinguinha e ele realmente era um flautista muito improvisador, pena que foram poucas gravações que ele deixou, poucos choros gravados, e ele gra.. mas... em compensação ele gravou vários arranjos de autoria dele, não só como maestro e como flautista também... Mas ele influenciou o Benedito, com certeza.

MG: E agora, seguindo o mesmo raciocínio, ainda mais pro passado, se nós pensarmos como um... Pixinguinha como intérprete flautista, olhando pra trás, você acredita que ele teve influências, também de outros flautistas?

AR: Olha, eu acredito que sim. O pai do Pixinguinha era um flautista. Flautista amador, mas possivelmente esse... é... essa influência partiu de dentro da casa dele, inicialmente. Na época do Pixinguinha, existia também um outro flautista, é... o Passos, agora eu to em dúvida se era Antonio Maria Passos ou José Maria Passos, acho que é Antonio Maria Passos...

MG: Sim, Antonio Passos.

AR: Isso, Passos, ele era o flautista que antecedeu assim... o Pixinguinha, nas orquestrações lá dos teatros, onde Pixinguinha muito jovem já tocava... Mas o Pixinguinha ele tinha uma característica muito diferente dos flautistas de hoje, porque o Pixinguinha não usava o vibrato. Pixinguinha, ele tinha uma interpretação muito voltada pra percussão, né, pra... ele era bastante percussivo, ele era muito melódico, claro, com certeza, mas ele não usava o vibrato, não sei se naquela época os flautistas não costumavam usar o vibrato. Eu acredito que Pixinguinha possa sim ter tido uma referência de um outro instrumento... Como o professor dele, que era o Irineu de Almeida, tocava oficleide, tocava bombardino, trombone, de repente ele pegou também uma outra... um outro tipo de sonoridade e... e procurou buscar aquilo na flauta. De repente é uma impressão maluca minha, mas pode ser...

MG: É, sim... e pra... como uma última pergunta, é... quais flautistas do passado ou da atualidade serviram a você como inspiração para desenvolver seu próprio estilo de tocar choro?

AR: Bom, eu, como comecei muito criança, com oito anos eu já estava tentando tocar minha flauta, eu me lembro de um primeiro flautista que eu ouvi foi um flautista aqui da minha cidade, de Aparecida, era um flautista amador, que... não era... nem conhecido não era, mas ele era uma... um flautista que eu via sempre ele tocando por aqui. Depois disso, eu conheci é... gravações de Altamiro Carrilho, e comecei a... ah perdão, minto. Primeiro foi o Charles da flauta. Eu ganhei um C...a cópia de um disco, é... gr... minha tia gravou pra mim numa fita cassete o disco do Charles da Flauta e ali eu comecei a ter uma ideia do que eu podia fazer como flautista e comecei a adorar aquele repertório que o Charles gravou, Pinguinho De Gente, do Altamiro, aquela coisa toda, e comecei a tirar aqueles choros. Mas, mais a frente

conheci gravações do Altamiro Carrilho e nunca mais deixei o Altamiro, né, porque eu queria muito aprender o que ele fazia na flauta. E foi assim, aí depois do Altamiro Carrilho, eu... como é o nome do flautista erudito, que é o Marcelo Bonfim, aqui do Rio de Janeiro, que é flautista do Teatro Municipal, e tenho como referência grandes flautistas.... Jean-Pierre Rampal, é... James Galway...

MG: Agora, é...

AR: Emmanuel Pahud... todos esses internacionais também.

MG: Agora, é... minha pergunta era... foi mais no sentido do... no âmbito do choro, como estilo de choro, é... então você citou o Charles da Flauta e Altamiro Carrilho...

AR: É, foi a primeira referência que eu tive, assim... no choro, o primeiro flautista que eu ouvi foi o Charles, depois eu ouvi o Altamiro, e conheci... conhecendo as gravações do Altamiro eu pude entender melhor a interpretação do Altamiro. Mas eu não posso esquecer do Dante Santoro, que eu também pesquisei a obra inteira do Dante Santoro, escrevi, transcrevi essa obra dele, muitas partituras que eu não consegui encontrar... poucas partituras eu tenho aqui editadas do Dante Santoro, e depois Benedito Lacerda, que foi também, ...[sinal inaudível].

MG: Entendi. É... por último, é... você gostaria de acrescentar algo, pra fechar essa entrevista, algo que tenha escapado, que você gostaria de declarar ? Alguma questão qualquer...

AR: Você gostaria de... perguntar mais alguma coisa ?

MG: Não... basicamente seriam essas as perguntas, já respondidas.

AR: Perfeito.

MG: Você gostaria de acrescentar algo mais ?

AR: Não, acho que.. acho que dentro do que você perguntou eu disse o que podia [risos].

MG: É... perfeito. Bom, Antonio, então, finalizando aqui, eu agradeço novamente o teu tempo e a disposição, é... um prazer falar...

AR: Ah, perdão...

MG: Sim...

AR: Eu gostaria de acrescentar uma coisa, sobre as transcrições e o uso didático dessas transcrições, normalmente quando eu escrevo uma partitura de um choro, eu penso sempre em deixar o aluno livre, nessa questão da interpretação, eu dou um caminho pra pessoa seguir, você tem ...[sinal inaudível]... fulano de tal, mas você também pode ouvir aquele outro flautista, que fez também que ficou muito bom, você pode também ir pelo que eu estou te falando, eu dou várias opções pro aluno, então eu acho que... a transcrição, ela é legal nesse ponto também, de a gente não escrever todos improvisos que o intérprete fez, pra deixar o aluno também à vontade, acho que isso seria legal falar.

MG: Muito interessante, muito interessante. É.. eu então... pra finalizar, eu agradeço novamente a tua disposição e tempo pra essa entrevista, e... muitíssimo obrigado !

AR: Eu que agradeço pela oportunidade de estar aqui contribuindo, e conte comigo sempre que precisar, muito obrigado.

Anexo IV – Versão da transcrição por Antonio Rocha, livre de interpretação

Nov Ovases
Benedicto Lacerda

Alemãozinho

Choro

Am Am/G B⁷/F[#] Dm⁶/F E⁷ E/D Am/C E⁷/B

Am F[#]m⁷(b5) Em/G Em Dm/F Bm⁷(b5) E⁷ Am Am/G

B⁷/F[#] Dm⁶/F E⁷ E/D A⁷/C[#] A⁷ Dm B⁹ Am/C Am

B⁷ E⁷ Am Am G⁷ C

E⁷ A A⁷ Dm G⁷ C D⁷

G G⁷ C Dm E⁷ Am

The image shows a handwritten musical score on a single page, divided into six systems. Each system consists of a melodic line in the upper staff and a guitar chord line in the lower staff. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The systems are numbered 34, 39, 41, 46, and 50. The first system (34) includes a '2' above the staff and a 'C' above the first measure. The second system (39) includes a '3' above the first measure. The third system (41) includes a '3' above the first measure. The fourth system (46) includes a '3' above the first measure. The fifth system (50) includes a '1.' and '2.' above the first and second measures, and an 'A0' symbol at the end. The guitar chords are written in a standard notation, including C°, C, D7, G7, Am, F, D7/F#, Gm, Gm/F, C/E, C7, F, Dm, A7, Dm, Db/Bb, Bbm/G, F, D7/F#, G7, G7, C, C, C, and E7.