



Apreciação de gravações e os parâmetros articulação e andamento em *Improviso* de Joaquim Callado (1848-1880): um estudo para o intérprete flautista

Paula Martins¹

UNIRIO

Doutorado

Subárea do SIMPOM: *Teoria e Prática da Interpretação*

Resumo: Este texto é parte de uma pesquisa em andamento que trata da interpretação da peça *Improviso* do flautista e compositor Joaquim Callado sob a ótica dos conceitos de performance historicamente informada (DUFFIN, 1995) e intuição informada (RINK, 2007). Considerando a oralidade como parte da transmissão e práxis do choro no Brasil (ROSA, 2020), o estudo interpretativo se dá através da apreciação de registros fonográficos em conjunto com as partituras manuscritas encontradas. Articulação e andamento são dois parâmetros que apresentam distinções entre as versões escritas consultadas e que impactam de maneira expressiva no sotaque que se deseja imprimir à peça.

Palavras-chave: Música brasileira; Flauta; Apreciação de gravações; Análise para intérpretes.

Appreciation of recordings and the parameters articulation and tempo in *Improviso* by Joaquim Callado (1848-1880): a study for the flutist interpreter

Abstract: This text is part of an ongoing research that deals with the interpretation of the piece *Improviso* by the flutist and composer Joaquim Callado from the perspective of the concepts of historically informed performance (DUFFIN, 1995) and informed intuition (RINK, 2007). Considering orality as part of the transmission and praxis of choro in Brazil (ROSA, 2020), the interpretative study takes place through the appreciation of phonographic records together with the handwritten scores found. Articulation and tempo are two parameters that present distinctions between the written versions consulted and that have an expressive impact on the accent that is intended to be imprinted on the piece.

Keywords: Brazilian music; Flute; Appreciation of recordings; Analysis for interpreters.

1 Introdução

O choro é um gênero conhecido pela transmissão oral desde os seus primórdios e seu processo de aprendizado, diferente de modelos metodológicos tradicionais, relaciona-se diretamente com a prática. No princípio do gênero a transmissão ocorria em uma relação direta entre mestre e aprendiz que estendeu-se para as rodas de choro, ambiente em que aprendizes independente das suas qualidades técnicas assimilam aspectos ligados à linguagem e ao sotaque do gênero (ROSA, 2020).

¹ Orientada pelo professor Dr. Sérgio Barrenechea.

Conforme Aragão (2011), a transmissão de choros através das partes escritas contempla apenas alguns elementos da música, tais como melodia e o gênero a que a peça pertence. No processo de transmissão, o intérprete tem um papel fundamental em comunicar uma mensagem musical que reflita as concepções estilísticas do compositor e a sua própria bagagem, conceito definido por Rink (2007) como intuição informada. Como sugere o autor, a criação e a interpretação são indissociáveis, pois contam com o imaginário do intérprete que alia a sua bagagem de conhecimentos à sua intuição. Dessa forma, cada leitura traz sua concepção musical através do sentido estilístico da própria peça e do estilo individual de quem a executa.

Decisões interpretativas individuais impactam diretamente na coerência do discurso musical. Para Duffin (1995), essas decisões estão a todo tempo ligadas aos parâmetros notação, afinação, articulação, andamento, improvisação, ornamentação e sonoridade. Tais elementos são fundamentais na elaboração da expressividade por parte do intérprete por relacionarem-se diretamente com o estilo e a linguagem que o músico deseja imprimir em sua interpretação.

Todavia, esses aspectos expressivos que implicam na caracterização de estilos e gêneros musicais nem sempre estão grafados na partitura, sendo frequentemente transmitidos oralmente. As referências para a interpretação desses parâmetros podem ser encontradas em diversas fontes, como as iconográficas e o próprio arquivo sonoro. A reflexão sobre os aspectos musicais propostos por Duffin contribuem para a discussão interpretativa de obras de qualquer período histórico.

Nesta pesquisa, aplicamos o conceito no estudo da polca *Improviso* (S.d.) composta por Joaquim Callado, evidenciando os parâmetros articulação e andamento na apreciação das gravações. Tais parâmetros foram selecionados considerando as diferenças entre os manuscritos de chorões antigos quanto às marcações de articulação e às raras sugestões de andamento explicitadas através de expressões escritas.

2 Apreciação de gravações

De acordo com Rosa (2020), a escrita e a oralidade são formas de transmissão do choro que se complementam. Atualmente, o aprendizado oral se dá também através da apreciação de gravações dado o vasto acervo fonográfico que é possível encontrar em plataformas digitais. O estudo de gravações de chorões é um assunto abordado em trabalhos acadêmicos que analisaram o estilo de interpretação de flautistas notáveis do gênero como Manuel Gomes, o “Manezinho da flauta” (GORITZKI, 2002) Altamiro Carrilho (SARMENTO, 2005) e Dante Santoro (ARAÚJO, 2014).

Através da apreciação de gravações pode-se identificar particularidades que não são perceptíveis através da análise da partitura. Nesse sentido, a repetibilidade da gravação favorece não somente a transmissão, mas colabora para estudos de análise e aprimora a percepção de sutilezas referentes a decisões de andamento e outros aspectos ligados à expressão.

O uso de ferramentas digitais como apoio para a análise e comparação da música gravada vem sendo cada vez mais comuns nos trabalhos acadêmicos no Brasil, sobretudo em pesquisas que envolvem a expressividade e manipulação temporal de uma peça (CUNHA, GERLING; 2016; PRATES & WINTER, 2019; JAMESON, 2021). A utilização de *softwares*, especialmente o *Sonic Visualizer*, tem possibilitado o estudo de aspectos relacionados à manipulação temporal e acurácia rítmica, com a possibilidade de quantificação e geração de gráficos.

Um problema identificado na pesquisa do repertório popular brasileiro é a ausência de registros sonoros. Quando tratamos das obras dos antigos chorões como Callado, o número de registros fonográficos ainda é escasso se comparado ao repertório mais recente do gênero. Gevertz (2017), aponta a importante contribuição de estudos sobre gravações e suas transcrições no processo de assimilação da linguagem do choro. Para cada peça estudada, recomenda pelo menos um ou dois fonogramas para referência, preferencialmente aqueles gravados pelo próprio compositor. Quando não é possível ter acesso a fonte do próprio instrumentista, como é o caso deste estudo, sugere que busquemos gravações de renomados músicos com experiência na linguagem do gênero.

Para o estudo de *Improviso*, selecionamos os registros dos flautistas e pesquisadores da música popular brasileira Leonardo Miranda, Toninho Carrasqueira e Sérgio Barrenechea. Miranda, flautista e pesquisador da obra de Callado, foi o pioneiro na gravação da peça no Brasil no CD intitulado *Leonardo Miranda toca Joaquim Callado* (1999)², que contou com a participação dos músicos Luciana Rabello (cavaquinho), Maurício Carrilho (violão sete cordas) e João Lyra (violão). Carrasqueira gravou a polca *Improviso* em conjunto com Nailor Proveta (clarineta) e Maurício Carrilho (violão) no CD “Joaquim Callado – O pai dos Chorões” (2004)³,

² A interpretação da peça por Miranda, Rabello, Carrilho e Lyra está disponível no link [\(195\) Improviso -](#)

[YouTube](#) ou através do código



³ A interpretação da peça por Carrasqueira, Proveta e Carrilho está disponível no link

https://youtu.be/XY3sYu3f_cI ou através do código



volume 1. Barrenechea (2021)⁴ tocou a peça em apresentação virtual do *Duo Barrenechea* intitulada “Pianeiros e Flauteiros”, dedicada à geração de compositores da virada do século XIX para o século XX, entre eles, Callado.

Os três intérpretes flautistas construíram suas interpretações através de fontes escritas distintas. A versão de Miranda conta com uma partitura publicada no volume 1 do livro *Cadernos de Choro* (CARRILHO et al, 2001), sem indicações de articulação, mas com sugestão de andamento de semínima igual a 92. Em entrevista a esta autora, o flautista afirma que escreveu as articulações visando soluções para questões técnicas que envolvem a execução da peça. Carrasqueira seguiu a partitura elaborada por Maurício Carrilho, que elaborou contracantos escritos também para a clarineta, outro instrumento solista da gravação. O intérprete comenta que a escolha de um andamento mais lento aconteceu no momento da gravação, no intuito de valorizar as modulações da peça (CARRASQUEIRA, 2021). Barrenechea (2022) utilizou a escuta de gravações como parte do desenvolvimento da sua interpretação e comenta esse processo:

A fonte foi uma partitura sem nenhum apontamento de articulação, fraseado ou dinâmica. A harmonização era um pouco “quadrada”. Nos inspiramos nas gravações do Toninho Carrasqueira com o pessoal da Escola Portátil e do Regional Virtual que nos forneceram um modelo para que incluíssemos nossas ideias. Eu diria que o caráter da peça é brincalhão e maroto e tentei ressaltar isso nos deslocamentos rítmicos acrescentados na parte da flauta. (Barrenechea em entrevista a esta autora em 3 de abril de 2022)

Callado explorou o cromatismo de maneira extensa e escreveu a peça em tonalidades consideradas, em levantamento realizado por Sève (2021), como pouco usadas em choros. A relação das tonalidades entre as partes está entre aquelas consideradas típicas do gênero: a parte A está em modo maior, B no grau dominante e C na região subdominante (Quadro 1). O uso das tonalidades bemóis tornou a melodia intrincada do ponto de vista técnico da flauta. A forma A-B-A-C-A foi seguida pelos três flautistas nas gravações.

Seção	A	B	C
Compassos	1-16	17-26	27-44
Tonalidade	Sib Maior	Fá Maior	Mib Maior

Quadro 1. Estrutura formal da peça *Improviso* de Callado.

Fonte: elaborado pela autora

⁴ A interpretação da peça pelo Duo Barrenechea está disponível no link <https://youtu.be/S-4D3UOvxqQ> ou através

do código  , a partir de 25:23.

No intuito de mapear as escolhas as escolhas interpretativas dos flautistas, serão realizados comentários a respeito dos parâmetros articulação e andamento em cada uma das sessões.

2.1 Articulação

Duffin (1995) considera a articulação um parâmetro fundamental para que a sonoridade se efetive. Aqui entendemos por articulação a maneira de separar ou conectar as notas e como um elemento que garante a variação melódica na execução dos choros, especialmente nos trechos com repetições que fazem parte da estrutura formal do gênero. Ela também interage com a acentuação e com o sotaque que se deseja imprimir na interpretação.

Sève (1999), atribui o uso da articulação em função do andamento da peça. Sugere o seguinte tipo de articulação para instrumentistas de sopro nos grupos de semicolcheias no contexto dos choros em andamentos ligeiros: ta-ka-ta-ka. Em andamentos lentos ou médios, as articulações são menos precisas: ta- ra-ra-ra. A sílaba “ta” produz uma articulação mais precisa, enquanto “ra” é menos ágil. A combinação dessas sílabas confere um destaque para as notas articuladas em “ta”. O “ra”, menos preciso, sugere a ideia de fluidez e espontaneidade, presentes na prática do choro (SÈVE, 1999).

Ao longo dos anos, a articulação passou a ser cada vez mais bem definida e descrita em detalhes na partitura. No caso de *Improviso*, encontramos diferentes situações: edições com sugestões de articulação, manuscritos da peça com articulações distintas e ainda aqueles sem qualquer indicação a esse respeito.

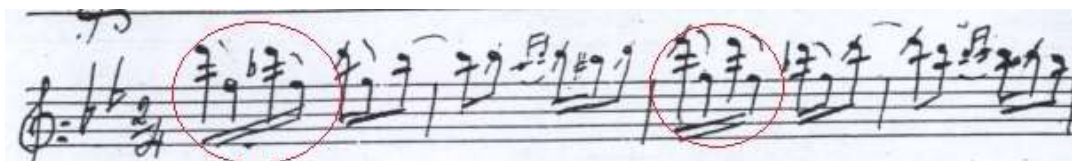
A articulação *legato* prevalece na interpretação de Miranda. Nas partes A e C, o flautista toca as semicolcheias como escritas na parte C (Exemplo musical 1) do manuscrito de Frederico de Jesus (S.D.). Tal recurso modifica a acentuação e causa um efeito de deslocamento.



Exemplo musical 1. Manuscrito de Improviso por Frederico de Jesus (S.D.). Articulação. Compassos 27 a 29.

Quanto a realização da síncope presente na melodia da parte A, notamos que o flautista estende o valor da nota até o início da seguinte. Na sessão B, combina as articulações *legato* e *staccato*, esse último utilizado principalmente nos compassos que fazem conexão entre as sessões. Miranda não adotou a articulação como um recurso de variação nas repetições das sessões.

Carrasqueira segue a articulação da parte A escrita em um manuscrito anônimo (Exemplo musical 2). As síncopes são valorizadas pelo intérprete que encurta levemente o valor da nota em um ataque seguido de pequeno decrescendo.



Exemplo musical 2. Manuscrito de Improviso sem identificação (1936). Compassos 1 a 4.

Na parte B, a articulação separada em andamentos lentos e moderados apontada por Sève (1999) é alternada com trechos ligados. A característica marcante da sessão é a acentuação na segunda e quarta parte do tempo (Figura 1), característica da contrametricidade (SANDRONI, 2001).



Figura 1. Articulação contramétrica (SANDRONI, 2001).

Fonte: elaborada pela autora

Nas três sessões da peça o contraste é alcançado pela alternância entre a flauta e a clarineta na realização da linha melódica, bem como pela variação da articulação entre *legato* (pela flauta) e *staccato* (pela clarineta).

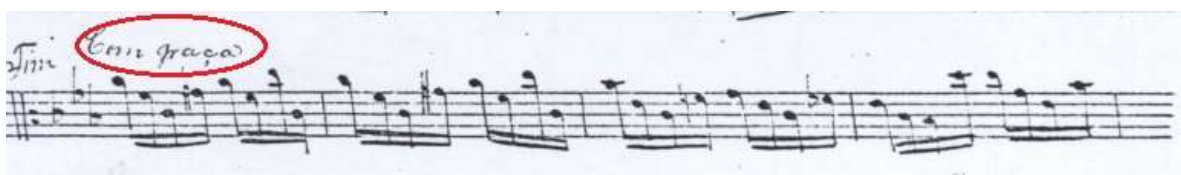
Barrenechea adota uma articulação separada em todas as repetições da sessão A e na sessão B. Nesses trechos, identificamos a articulação ta-ra-ra-ra, descrita por Sève (1999). Nessas sessões, a variação foi pautada mais na acentuação do que na combinação de articulações ligadas e separadas. Na sessão C o flautista modifica a articulação para *legato* como sugerida no manuscrito de Frederico de Jesus (S.D), identificada também na interpretação de Miranda.

2.2 Andamento

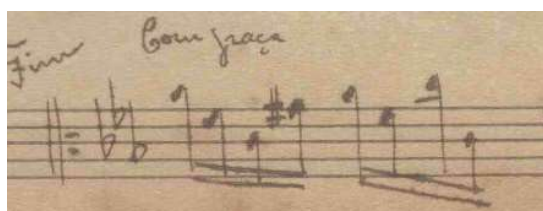
Para Duffin, as indicações de andamento acabam se tornando simplistas por não transmitirem realmente a intenção do andamento de uma peça. O autor entende que:

Na verdade, estas indicações poderiam ser mais precisamente descritas como indicadores de sentimentos: Allegro significa “com alegria”, Adagio “de uma maneira tranquila”, Largo “amplamente”, e Grave significa “com seriedade”. Raramente há uma implicação real de andamento nestes termos. (DUFFIN, 1995, p. 6).

Entre diversas ações musicais que apontam para a criação da expressão na interpretação, a moldagem do tempo é um parâmetro relevante para estabelecer o caráter de uma peça. Dessa forma, expressões não tradicionais escritas nas partituras podem servir como uma referência na busca de um andamento, posto que as partituras do choro não trazem indicações de andamento. Em três manuscritos de *Improviso* encontramos indicações de caráter que impactam na adoção de um andamento para as sessões. O manuscrito anônimo sem data (Exemplo musical 3) e a parte manuscrita por Pixinguinha (Exemplo musical 4) apresentam a expressão “com graça” para referir-se ao caráter da terceira seção da peça.



Exemplo musical 3. Manuscrito de Improviso sem autor e data. Indicação de "com graça" (ANÔNIMO, S.D.)



Exemplo musical 4. Manuscrito de Improviso por Pixinguinha (S.D.). Indicação de “com graça”.
Fonte: IMS.

Outro copista anônimo escreve a indicação de “ralentando” cinco compassos antes do final da terceira sessão, em outro manuscrito sem data (Exemplo musical 5). Neste caso, a parte C foi transposta para a tonalidade de Fá Maior.



Exemplo musical 5. Manuscrito de Improviso sem autor e data. Indicação de "ralentando" (ANÔNIMO, S.D.).

Nas gravações, identificamos semelhanças quanto à forma de manipular o tempo por Carrasqueira e Barrenechea. Nas duas versões o andamento adotado foi moderado com uso de recursos de flexibilização rítmica como o *rubato* (principalmente por Carrasqueira) e *ralentando*. Miranda seguiu um padrão diferente, adotando um andamento mais rápido. O cavaquinho nesta gravação realizou um papel percussivo e agregou elementos rítmicos do samba em sua levada. Aqui prevalece o caráter vivo e a tendência à linearidade temporal.

Na parte A, Carrasqueira apresenta uma variação temporal entre 70 e 86. No compasso 4, onde acontece a diminuição do pulso para 70, o flautista executa a síncope seguida de ornamentação no tempo seguinte. Outra situação em que ocorre a diminuição do andamento para 71, é no segundo tempo do compasso 16, na terminação da casa 1. Em entrevista, Carrasqueira afirma não acreditar em uma regra para a escolha do andamento. Entende que a naturalidade é um princípio que deve mover a decisão pessoal de cada intérprete: “Sempre é uma coisa muito livre, o intérprete também tem uma liberdade de andamento, até os caras começarem a colocar, né, semínima 80, semínima 84 [...] Mas eu acho que isso é relativo, o ideal é quando você se sente à vontade para tocar.” (CARRASQUEIRA, 2021)

Uma das características encontradas na versão de Barrenechea foi a antecipação rítmica, causando o deslocamento da acentuação. Sobre o andamento na parte A, identificamos uma variação de pulso entre 58 e 81. Assim como Carrasqueira, os momentos de redução do pulso aconteceram na execução das síncopes e no compasso que faz a ligação para a repetição da sessão.

Miranda tem variação de 84 a 98. As alterações são visíveis nos finais das semifrases que integram a melodia da parte A, onde o flautista direciona o movimento melódico para o repouso e retoma o andamento em seguida, como é possível perceber no gráfico (Gráfico 1).

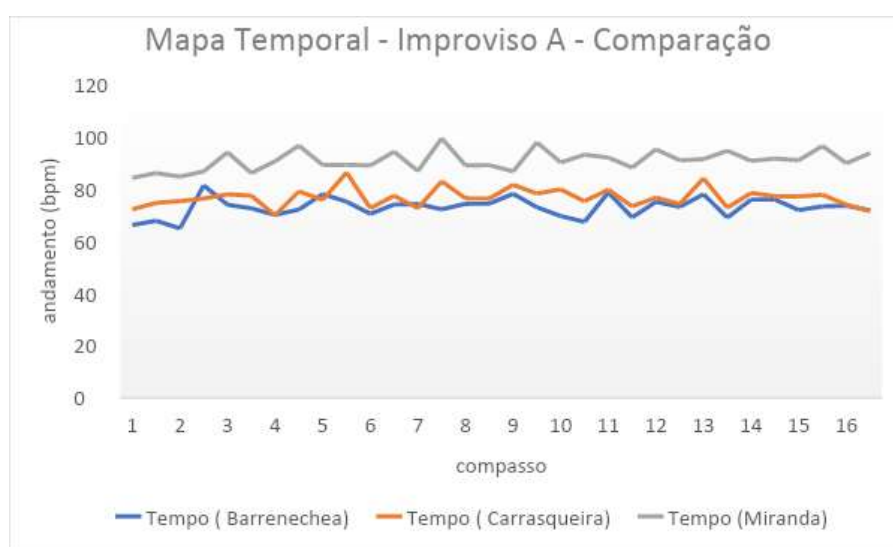


Gráfico 1. Improviso (CALLADO, S.D.). Comparação de andamentos na parte A. Barrenechea, Carrasqueira e Miranda. Fonte: elaborado pela autora

A parte B não apresenta variação de andamento expressiva por Carrasqueira e Barrenechea, que adotam andamentos próximos. A variação de Carrasqueira acontece entre 73 e 80 e Barrenechea entre 66 e 78. Miranda tem variação um pouco mais ampla, entre 77 e 98.

Percebemos a tendência para a redução do pulso nas 3 versões nos compassos 23 e 24, momento em que é aplicada a articulação de semicolcheias ligadas a cada duas, no trecho em saltos (Exemplo musical 6):



Exemplo musical 6. Improviso. Articulação. Compassos 23 e 24.
Fonte: Elaborado pela autora

Em todas as versões encontramos uma tendência para a realização de *ralentando* na casa dois, nas semicolcheias que fazem a ligação para o retorno da parte A, executada de maneira mais perceptível por Carrasqueira (Gráfico 2).

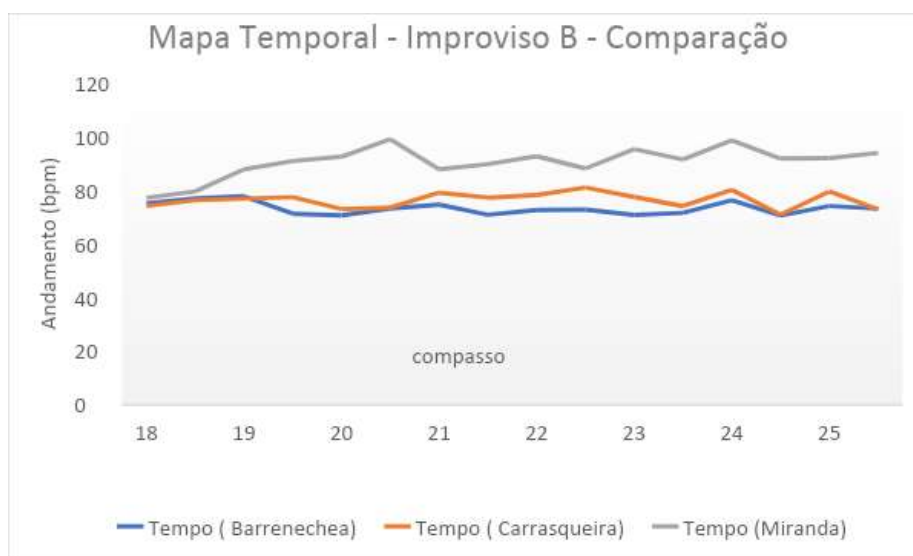


Gráfico 2. Improviso (CALLADO, S.D.). Comparação de andamentos na parte B. Barrenechea, Carrasqueira e Miranda. Fonte: elaborado pela autora

Na sessão C é onde encontramos a indicação de expressão “com graça” (ANÔNIMO, s.d.; PIXINGUINHA, s.d.). Nessa parte da música, percebemos alterações na manipulação rítmica por Carrasqueira. O flautista declama de maneira expressiva as primeiras semicolcheias de cada grupo em variação temporal um pouco mais ampla do que as sessões anteriores, entre 61 a 101. Uma rica ornamentação é aplicada através de recursos como glissandos, mordentes e trinados.

A variação temporal de Barrenechea na sessão C acontece entre 60 e 77. No compasso 35, há a redução do andamento em um trecho de dedilhado complicado para o flautista na região média (Exemplo musical 7). Barrenechea modifica a articulação para *legato*,

em contraste com as sessões anteriores. A ornamentação também está presente neste trecho, através de glissandos e apogiaturas.



Exemplo musical 7. Improviso. Trecho com dedilhado complexo para o flautista. Compasso 35. Fonte: elaborado pela autora

Miranda altera a pulsação de maneira expressiva, variando entre 76 e 96. As alterações na agógica são realizadas de maneira mais evidente nos compassos 32, 37 e 39. O flautista modifica a articulação nos 3 últimos compassos da sessão e acrescenta apogiaturas como ornamentação nas colcheias da casa 2.

Nas interpretações de Miranda e Carrasqueira, verifica-se a tendência de *ralentando* a partir do segundo tempo do compasso 38. Barrenechea apresenta essa predisposição no compasso anterior, como é possível visualizar abaixo (Gráfico 3).

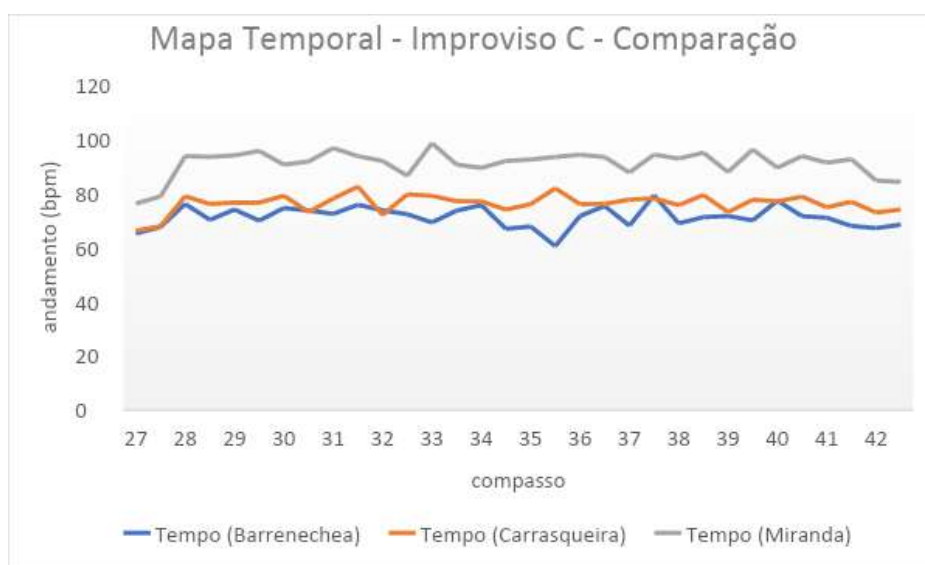


Gráfico 3. Improviso (CALLADO, S.D.). Comparação de andamentos na parte C. Barrenechea, Carrasqueira e Miranda. Fonte: elaborado pela autora.

Uma tendência comum entre Carrasqueira e Barrenechea é a agógica alterada nos finais das frases, onde acontecem pequenos *ralentandos*, retomando o andamento no trecho seguinte. Miranda explorou esse recurso de maneira mais discreta, no entanto perceptível nas sessões A e C.

3 Considerações Finais

Foi possível verificar como a expressão individual de cada intérprete se relaciona com as indicações na partitura ou no caso das diversas versões desta peça, com a diversidade

de sugestões escritas. O uso de recursos tradicionais como a variação melódica e rítmica, uma característica do choro (ALMADA, 2006), foi explorada nos registros de Carrasqueira e Barrenechea. Nas interpretações de Miranda e Barrenechea a variação melódica foi aplicada de forma discreta, identificada principalmente pelo uso de ornamentos. No registro de Carrasqueira este recurso ficou mais evidente principalmente pelos contracantos em caráter de improvisado e pelos diálogos entre a flauta e clarineta. Outro aspecto da tradição do choro e explorado de maneiras distintas nas versões escritas, a articulação e suas variações foram executadas nas repetições dos trechos nas gravações de Barrenechea e Carrasqueira. Identificamos a simetria rítmica e reprodução das mesmas articulações nas repetições das sessões por Miranda.

Barrenechea enfatizou o efeito didático da escuta ao recorrer à músicos atuantes no universo do choro e com vasta experiência para definir suas decisões de articulação e andamento. De fato foi possível encontrar semelhanças entre suas escolhas e as de Carrasqueira. No parâmetro andamento, identificamos a adoção de um pulso mais lento e a utilização do *rubato* pelos dois flautistas nos momentos em que acontecem as transições de frases e nos finais das sessões, principalmente nas partes A e C. Observamos que a flexibilidade do pulso e certa liberdade rítmica na execução foram fatores recorrentes. Identificamos a tendência ao encurtamento das síncopes nos dois casos, outro aspecto tradicionalmente atribuído à performance do choro (VALENTE, 2014) e a tendência em tocá-las de maneira mais longa no registro de Miranda.

Concluimos que o andamento adotado não define isoladamente o estilo interpretativo, mas aliado a outros aspectos tradicionalmente presentes na interpretação do choro - como articulação e ornamentação- colaboram para a expressão musical dentro da linguagem do gênero. A apreciação das gravações não objetivou a crítica estética, mas a identificação de padrões interpretativos utilizados por flautistas e pesquisadores da tradição do choro no intuito de apontar tendências estilísticas do gênero em uma edição para o intérprete flautista que será elaborada ao final da pesquisa.

Referências:

- ALMADA, Carlos. *A Estrutura do choro: com aplicações na improvisação e no arranjo*. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006.
- ARAGÃO, Pedro de Moura. *O baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o Choro*. 2011. Tese (Doutorado em Música). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2011.

- ARAÚJO, Larena Franco de. *Dante Santoro (1904-1969): trajetória e estilo interpretativo do flautista líder do regional da rádio nacional do Rio de Janeiro*. 2014. Tese de doutorado (Música). 236 f. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2014.
- CALLADO, Joaquim. *Improviso*. Maurício Carrilho (adap.). Rio de Janeiro: Instituto Casa do Choro. s.d. 1 partitura. 3 f. S.D.
- CARRILHO, Maurício. MIRANDA, Leonardo. RABELLO, Luciana. *Cadernos de Choro*. Volume 1. Rio de Janeiro: Acari Records, 2001.
- CALLADO, Joaquim. *Improviso*. Manuscrito anônimo (s.d.). (2f). Rio de Janeiro: Instituto Casa do Choro, 2019.
- CALLADO, Joaquim. *Improviso*. Manuscrito por Frederico de Jesus. Acervo Donga. (1f). Rio de Janeiro: Instituto Casa do Choro, 2019.
- CALLADO, Joaquim. *Improviso*. Manuscrito por Pixinguinha. Acervo Pixinguinha. (2f). Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2022.
- CARRASQUEIRA, Toninho. Toninho Carrasqueira: depoimento [abril. 2021]. Entrevista a Paula Martins. Rio de Janeiro, 15/04/2021. 1 arquivo imagem.
- CUNHA, A. S.; GERLING, C. *Prélude à l'après-midi d'un faune de Claude Debussy: critérios de avaliação do excerto orquestral para flauta em situação de audição*. *Per Musi*, v. 2017, p. 1-16, 2016.
- DUFFIN, Ross W. *Performance Histórica: O Que Queres de Mim? Early Music America – A Revista da Performance Histórica*, Trad: Paulo César Martins Rabelo, Volume 1, Número 1, 1995.
- 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.
- JAMESON, Rowena Joy. *Escutar, imitar, interpretar: um protocolo para a preparação do repertório vocal de Jazz standards através da análise de fonogramas*. (Dissertação de Mestrado). Rio de Janeiro: UNIRIO, 2021.
- JOAQUIM Callado: o pai dos chorões (vol. 3). Joaquim Callado (compositor). Toninho Carrasqueira (flauta), Nailor Proveta (clarineta), Maurício Carrilho (violão e arranjo). Rio de Janeiro: Acari Records, 2002. CD.
- PIANEIROS E FLAUTEIROS. Disponível em <https://youtu.be/S-4D3UOvxqQ>. Acesso em: 02 fev 2022. Dur: 51:34. (Duo Barrenechea na série UNIRIO Musical 2020).
- PRATES, Vinicius Dias. WINTER, Leonardo Loureiro. *Gestos musicais e corporais: interações gestuais em Syrinx de Debussy*. XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa em Pós-Graduação em Música. Pelotas, 2019.
- RINK, John. *Análise e (ou?) Performance*. *Cognição & Artes Musicais*, n. 2, p. 25-43, 2007.
- ROSA, Luciana Fernandes. *Relações entre escrita e oralidade na transmissão da práxis do choro no Brasil*. Tese (Doutorado em música). 345 f. São Paulo: USP, 2020.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Editora UFRJ, 2012.
- SARMENTO, Luciano Cândido e. *Altamiro Carrilho: flautista e mestre do choro*. Dissertação de Mestrado. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2005.

SÈVE, Mário. *Vocabulário do Choro: Estudos e Composições*. 3. ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999.

VALENTE, Paula Veneziano. *Transformações do choro no século XXI: estruturas, performances e improvisação*. 343 f. Tese (Doutorado em Música). São Paulo: USP, 2014.