

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**

**Escola de Música**

**Programa de Pós-graduação em Música**

Noemi Cécile Guimarães Biet

**ASPECTOS EXPRESSIVOS DO SAXOFONE NO CHORO: análise comparativa de três interpretações de *Linda Érika* (Luiz Americano)**

Belo Horizonte

2025

Noemi Cécile Guimarães Biet

**ASPECTOS EXPRESSIVOS DO SAXOFONE NO CHORO: análise comparativa de três interpretações de *Linda Érika* (Luiz Americano)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Música.  
Linha de pesquisa: Performance musical

Orientador: Prof. Dr. Clifford Hill Korman

Apoio: CAPES

Belo Horizonte

2025

Biet, Noemi Cécile Guimarães.

B589a

Aspectos expressivos do saxofone no choro [recurso eletrônico] : análise comparativa de três interpretações de Linda Érika (Luiz Americano) / Noemi Cécile Guimarães Biet. - 2025. 1 recurso online (133 f.: il. color.) : pdf.

Orientador: Clifford Hill Korman.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.  
Bibliografia: f. 128-132.

1. Música - Teses. 2. Música para saxofone. 3. Performance musical. 4. Arranjos (Música). I. Korman, Cliff, 1957-. II. Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música. III. Título.

CDD 788.43



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Dissertação defendida pela aluna **Noemi Cécile Guimarães Biet**, em 20 de outubro de 2025, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

---

Prof. Dr. Clifford Hill Korman  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro  
(orientador)

---

Prof. Dr. Mauro Rodrigues  
Universidade Federal de Minas Gerais

---

Prof. Dr. Rafael Henrique Soares Velloso  
Universidade Federal de Pelotas



Documento assinado eletronicamente por **Mauro Rodrigues, Professor do Magistério Superior**, em 20/10/2025, às 21:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Clifford Hill Korman, Usuário Externo**, em 21/10/2025, às 12:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rafael Henrique Soares Velloso, Usuário Externo**, em 26/10/2025, às 17:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **4649255** e o código CRC **DC16F357**.

*Dedico este trabalho a todas as saxofonistas  
brasileiras.*

## AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, que me proporcionou a oportunidade de estudar ao lado de excelentes professores e colegas;

À CAPES pela concessão da minha bolsa de Mestrado;

Ao meu orientador, Prof. Dr. Clifford Hill Korman, pelo incentivo, as releituras e reuniões, proveitosas para a elaboração deste trabalho;

Aos Profs. Drs. Mauro Rodrigues e Rafael Velloso pelas valiosas contribuições durante a banca do Exame de Qualificação e a banca de Defesa;

Ao Prof. Lucas Telles, que orientou meu estágio-docência e cujo auxílio foi determinante para meu crescimento como profissional da música;

A Gilberto Gonçalves, por ter cedido o áudio e as fotografias do disco de *Linda Érika* gravado por Luiz Americano, fundamentais para esta pesquisa;

Aos meus pais, Maria Inês e Michel, e meu irmão, Ronan, que sempre apoiaram e incentivaram minha paixão pela música;

À minha família francesa, Mireille, Jean-Pierre, Maryvonne, Daniel, Alonso, pelo carinho e a presença;

A todos os meus amigos da França, particularmente Azilis, Médélys, Niña, Sylvie, Mélanie, que acompanharam de perto a elaboração do meu projeto musical e acadêmico;

Às tias Raquel e Elzira, pela releitura da dissertação e o apoio contínuo desde minha chegada a Belo Horizonte;

A todos os amigos e amigas que encontrei em Belo Horizonte nas rodas de choro;

Aos instrumentistas que tocaram no meu recital de Mestrado: Álvaro Terroba, Cissa do Cavaco, Felipe Dellape, Ian Zadorosny, Joanna Araújo, Lucas Telles, Luísa Mitre, Matheus Barril, Max Cabral, Rafael Maia, Raphael Leite, Thais Godinho e Víctor Diz.

Por fim, agradeço imensamente ao Max Cabral, companheiro-amigo de todos os dias, com quem não me canso de tocar *Linda Érika*.

## RESUMO

Nesta dissertação busquei identificar, definir e analisar recursos interpretativos do saxofone presentes em três versões de *Linda Érika*. Esse choro foi gravado pela primeira vez em 1929 por Luiz Americano, compositor da obra. Depois, foi novamente registrada pelo grupo Os Chorões em 1971, e posteriormente por Nailor “Proveta” Azevedo e seu regional em 2009. É comum, nas práticas de música popular, ter uma grande proximidade entre interpretação e composição, por conta da grande liberdade expressiva dada ao solista. Portanto, o objetivo é fazer um panorama dos recursos usados nas três interpretações levando em consideração características do som musical: duração, altura, intensidade, timbre, e o fraseado. Entre outros recursos, foram observados vibrato, efeitos, dinâmicas, articulações, apogiaturas e acentos. Para este fim, foi analisado primeiro o contexto histórico e artístico de gravação (tecnologia de fixação fonográfica, tipo de arranjo e de formação instrumental) de cada versão para entender como isso impactou a performance. Depois, foram realizadas transcrições em notação musical convencional e espectrogramas com o programa *Sonic Visualizer*. Esses dois suportes permitem criar uma Edição de Performance Audiovisual (EdiPa), base deste estudo (BORÉM, 2018). A análise é qualitativa, quantitativa e comparativa, usando os dados deste programa para corroborar as transcrições. Graças a essa metodologia, foram observadas escolhas interpretativas contrastantes, guiadas por formas de arranjo, influências e sonoridades diversas. Também foram examinados elementos comuns às três gravações, principalmente ligados à estrutura melódica, evidenciando uma tradição na linguagem do choro. Por fim, os solistas analisados usam recursos evidenciando a versatilidade do saxofone e as inúmeras possibilidades de (re)interpretação de uma mesma melodia no choro.

Palavras chaves: saxofone no choro; transcrição musical; música popular; análise comparativa; performance musical; fixação fonográfica; arranjo.

## ABSTRACT

In this dissertation, I sought to identify, define, and analyze interpretive resources of the saxophone present in three versions of *Linda Érika*. This *choro* was first recorded in 1929 by Luiz Americano, composer of the piece. It was then recorded by the group *Os Chorões* in 1971, and by Nailor “Proveta” Azevedo and his *regional* in 2009. In popular music, it is common for interpretation and composition to be closely related, due to the great expressive freedom given to the soloist. Therefore, the objective is to provide an overview of the resources used in the three interpretations, taking into account the characteristics of musical sound: duration, pitch, intensity, timbre, and phrasing. Among other resources, vibrato, effects, dynamics, articulations, grace notes, and accents were observed. To this end, the historical and artistic context of the recording (phonographic recording technology, type of arrangement, and instrumental formation) of each version was first analyzed to understand how this impacted the performance. Then, transcriptions were made in conventional musical notation and spectrograms were created using the program *Sonic Visualizer*. These two supports allowed the creation of an Audiovisual Performance Edition (EdiPa), which is the basis of this study (BORÉM, 2018). The analysis is qualitative, quantitative, and comparative, using data from this program to corroborate the transcripts. Thanks to this methodology, contrasting interpretive choices were observed, guided by different arrangements, influences, and sounds. Elements common to the three recordings were also examined, mainly related to the melodic structure, highlighting a tradition in the language of *choro*. Finally, the soloists use resources that show the versatility of the saxophone and the countless possibilities for (re)interpreting the same melody in *choro*.

Keywords: saxophone in choro; musical transcription; popular music; comparative analysis; musical performance; phonographic recording; arrangement.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Registro do disco 10347 na Discografia Brasileira	24
Figura 2 - Informações sobre repertório, gênero, número de matriz, intérpretes, autores, datas de gravação e lançamento de músicas gravadas na Odeon no mesmo período que Linda Érika	25
Figura 3 - Registro do canal YouTube do colecionador Gilberto Inácio Gonçalves	26
Figura 4 - Fotografia do selo do disco 78 rpm de Linda Érika	27
Figura 5 - Notações alternativas de Berliner (1994)	33
Figura 6 - Edição Espectrográfica de Performance (EdEsP) ou espectrograma	37
Figura 7 - Verificação de frequência no programa Sonic Visualizer	37
Figura 8 - Reprodução da Figura mostrando contrametricidade e cometricidade	42
Figura 9 - Notações para o bend, notas fantasmas e vibrato	70
Figura 10 – Notação de alteração de altura (pitch inflexion)	71
Figura 11 – Flechas para representar notas adiantadas e atrasadas	72
Figura 12 – Modulação em Sol menor no c. 2 (Luiz Americano)	73
Figura 13 – Modulação em Mi maior no c. 7 (Luiz Americano)	74
Figura 14 – Acréscimo melódico semi conclusivo no c. 80 (Luiz Americano)	74
Figura 15 – Simetria no uso de ornamentos na parte B (Luiz Americano)	75
Figura 16 – Simetria no uso de floreios nas partes A1, A2 e A3 (Luiz Americano)	76
Figura 17 – Queda de afinação no c. 72 (Os Chorões)	77
Figura 18 – Queda de afinação nos c. 109-110 (Os Chorões)	77
Figura 19 – Acréscimo melódico semi-conclusivo no c. 85 (Os Chorões)	78
Figura 20 – Aproximações cromáticas nos c. 11, 75 e 139 (Os Chorões)	79
Figura 21 – Glissando nos compassos 25 a 27 (Nailor Proveta)	80
Figura 22 – Glissando nos compassos 105 e 106 (Nailor Proveta)	80
Figura 23 – Acréscimos melódicos entre os compassos 172 e 175 (Nailor Proveta)	81
Figura 24 – Acréscimos à melodia nos c. 35-36 e 39 (Nailor Proveta)	82
Figura 25 – Alternância entre ritmos contramétricos e cométricos na parte A2 (Luiz Americano)	84
Figura 26 – Breque na parte C, nos c. 111-113 (Luiz Americano)	85
Figura 27 – Padrão sincopado e apoios cométricos na parte B, nos c. 49-52 (Luiz Americano)	85
Figura 28 – Adiantamentos e atrasos nos c. 18, 19, 20 e no c. 66 (Luiz Americano)	86
Figura 29 – Tercinas nos c. 30, 94 e 158 (Os Chorões)	86
Figura 30 – Padrão rítmico na parte A2 (Os Chorões)	87
Figura 31 – Nota-alvo curta e intervenção do violão 7 cordas nos c. 9-10 (Nailor Proveta)	88
Figura 32 – Omissão da primeira semicolcheia do tempo vários compassos seguidos, c. 59 a 63 (Nailor Proveta)	89
Figura 33 – Antecipação junto com violão 7 cordas nos c. 23 e 24 (Nailor Proveta)	90
Figura 34 – Antecipação da melodia nos c. 183-185 (Nailor Proveta)	91
Figura 35 – Antecipação da melodia depois de um improviso nos c. 87-89 (Nailor Proveta)	91
Figura 36 – Tercinas enfatizadas com tenuto e dinâmicas nos c. 28-29 (Nailor Proveta)	92
Figura 37 – Tercinas com atraso nos c. 119 e 129 (Nailor Proveta)	93

Figura 38 – Diferentes interpretações de uma frase rítmica (Luiz Americano, Os Chorões, Nailor Proveta)	94
Figura 39 – Simetria no uso de decrescendos na parte A1 (Luiz Americano)	96
Figura 40 – Fortíssimo e acentos nos c. 45 a 48 (Luiz Americano)	97
Figura 41 – Decrescendos entre os c. 130 a 141 (Os Chorões)	98
Figura 42 – Crescendo e vibrato nos c. 15-16 (Os Chorões)	99
Figura 43 – Crescendo com tenuto-staccato e marcato nos c. 79-80 (Os Chorões)	99
Figura 44 – Decrescendo al niente com vibrato e som de ar nos c. 200-201 (Nailor Proveta)	100
Figura 45 – Decrescendo al niente em finalização de nota longa nos c. 17 e 66 (Nailor Proveta)	101
Figura 46 – Decrescendo em motivo ascendente nos c. 88-89 (Nailor Proveta)	101
Figura 47 – Simetria no uso do vibrato na parte A2 (Luiz Americano)	103
Figura 48 – Bends no compasso 119 (Luiz Americano)	104
Figura 49 – Vibrato nos c. 32-33 (Os Chorões)	104
Figura 50 – Variações de timbre nos c. 48, 80 e 95 (Os Chorões)	105
Figura 51 – Bends nos compassos 129-130 (Os Chorões)	106
Figura 52 – Bend como articulação de notas-alvo da melodia nos c. 41 e 126 (Nailor Proveta)	107
Figura 53 – Bend em trechos expressivos nos c. 59 e 93 (Nailor Proveta)	107
Figura 54 – Notas fantasmas (ghost note) em trechos de semicolcheias nos c. 51 e 117-118 (Nailor Proveta)	108
Figura 55 – Vibrato progressivo no c. 25 (Nailor Proveta)	109
Figura 56 – Vibrato terminal nos c. 23 e 125-127 (Nailor Proveta)	109
Figura 57 – Diferentes acentuações na colcheia da síncope, nos c. 69, 77 e 101-102 (Luiz Americano)	111
Figura 58 – Legato em frases de mais de um compasso, c. 18 a 20 e 117 a 120 (Luiz Americano)	112
Figura 59 – Uso do tenuto na Coda (Os Chorões)	113
Figura 60 – Uso do tenuto nas tercinas nos c. 102-103 e 106-107 (Os Chorões)	113
Figura 61 – Acentuação conjunta entre saxofonista e orquestra (Os Chorões)	114
Figura 62 – Acentos variados e síncope nos c. 87-91 (Nailor Proveta)	115
Figura 63 – Acentuação mais cométrica nos c. 36-37 (Nailor Proveta)	116
Figura 64 – Acentuação em trecho de semicolcheias nos c. 52 a 54 (Nailor Proveta)	117
Figura 65 – Acentuação em trecho de semicolcheias nos c. 199-201 (Nailor Proveta)	118

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>CAPÍTULO I – CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS.....</b>	<b>19</b>
1.1 Revisão bibliográfica.....	19
1.2 Sobre o objeto de pesquisa e as fontes primárias.....	22
1.3 Uso da transcrição em notação convencional: da performance à escrita musical.....	31
1.4 Edição Espectrográfica de Performance e o programa Sonic Visualiser.....	36
1.5 Organizar o panorama de recursos interpretativos dentro de uma dimensão comparativa.....	38
<b>CAPÍTULO II - DIÁLOGOS HISTÓRICO-MUSICAIS: INTERAÇÃO ENTRE SAXOFONISTAS E SEUS CONTEXTOS HISTÓRICOS.....</b>	<b>45</b>
2.1 Diálogos históricos: o espaço do saxofone na música brasileira e no choro.....	45
2.2 Diálogos entre saxofonistas e indústria fonográfica: tecnologia e contexto de gravação condicionam a performance e a transmissão da linguagem.....	51
2.3 Diálogos artísticos: a liberdade interpretativa dos saxofonistas em relação com o arranjo e a formação instrumental.....	57
2.4 Legado, preservação e continuidades: a fixação fonográfica como recorte de uma realidade musical ou de uma carreira individual.....	64
<b>CAPÍTULO III - DESCREVER A EXPRESSIVIDADE DO SAXOFONE E SEUS RECURSOS INTERPRETATIVOS A PARTIR DE TRANSCRIÇÕES E ESPECTROGRAMAS.....</b>	<b>68</b>
3.1 Comentários sobre as EdiPas e bula explicativa para as transcrições.....	68
3.2 Análise comparativa dos recursos de altura e de duração.....	73
3.3 Análise comparativa dos recursos de intensidade e timbre.....	95
3.4 Análise comparativa dos recursos de articulação e acentuação.....	111
3.5 Síntese da análise comparativa das três versões de Linda Érika.....	120
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>124</b>
<b>Referências bibliográficas.....</b>	<b>128</b>
<b>Anexos.....</b>	<b>133</b>

## INTRODUÇÃO

Nesta pesquisa, são analisadas e comparadas três interpretações do choro *Linda Érika*, composta por Luiz Americano. Uma foi gravada pelo próprio compositor, a segunda pelo grupo *Os Chorões*, com provavelmente Pedro da Silveira Neto (Netinho) como solista, e a última por Nailor “Proveta” Azevedo e seu regional. Essa peça é particularmente interessante para este estudo, primeiro porque pertence ao repertório de choro do saxofone alto, alvo desta pesquisa. Além disso, as três versões citadas acima foram gravadas em épocas e contextos históricos e tecnológicos distintos, o que permite uma observação útil e informativa das diferentes interpretações de *Linda Érika* através do tempo. Os questionamentos que abordo nesta dissertação surgiram de minha prática como saxofonista profissional e de situações de performance, com uma vontade de entender a construção do gênero que toco.

De fato, sou saxofonista - alto e tenor - também toco flauta transversal, pífano e piano. Além de pesquisadora, sou compositora, arranjadora e professora de música. O choro está presente na minha trajetória desde seus primórdios e sempre despertou meu interesse. Estudei piano e flauta transversal no Conservatoire d’Antony (região de Paris, França), principalmente um repertório de música clássica e contemporânea. Fora do curso de música, aprendi meus primeiros choros no piano em torno de 10 anos de idade com minha mãe, pianista profissional e professora. Nessa época, tocava principalmente um repertório de piano solo, com obras de Ernesto Nazareth, Zequinha de Abreu, entre outros, e participava de práticas de conjuntos em rodas e concertos. Aos 20 anos, comecei a tocar choro na flauta, e participei de rodas e concertos em Recife (PE), onde fiz intercâmbio na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) durante um ano. Na UFPE, também tive aulas sobre música popular, lecionadas pelos professores Adriano Coelho e Carlos Sandroni. Nesse período, tive contato com manifestações culturais pernambucanas como frevo, forró, maracatu, o que expandiu imensamente meus horizontes musicais. Ao retornar para Paris em 2019, continuei a prática do choro em rodas e tive aulas de conjunto durante alguns anos no Clube de Choro de Paris com o violonista Thierry Moncheny. Em 2020, durante a pandemia de COVID-19, iniciei meus estudos de saxofone no Conservatoire d’Antony com a professora Nathalie Villedieu-Afchain. Ao contrário do piano e da flauta, instrumentos nos quais passei primeiro por uma abordagem oriunda da escola clássica, quis desde o início estudar choro e música brasileira no saxofone, sem passar pela partitura, tirando tudo de ouvido e fazendo transcrições de solos e melodias. Desde o início, me deparei com a dificuldade de escolher choros que funcionam no saxofone alto. A motivação de fazer um Mestrado na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) está na continuidade deste percurso pessoal, marcado pela presença do choro desde

sempre, e com uma vontade de compreender cada vez mais suas raízes. Além disso, Luiz Americano é um compositor que esteve presente em minha trajetória no saxofone, por ter estudado várias peças dele, como *É do que há*, *Sorriso de Cristal*, *Linda Érika*, *Luiz Americano de passagem pela Arábia*, *Assim mesmo*. Nailor Proveta também representa uma grande inspiração para mim, principalmente no saxofone alto em termos de sonoridade, variações melódicas e liberdade interpretativa.

Por todas essas razões, me parece vital propor nesta dissertação uma abordagem do choro através da performance, procurando identificar os recursos interpretativos usados nas gravações, analisando as propostas estéticas de Luiz Americano, Netinho e Nailor Proveta. Neste trabalho, o choro será tratado como um gênero dinâmico, em constante interações entre épocas e vivências musicais: além disso, sua prática o faz interagir ao longo da história com outros padrões estéticos da música brasileira, samba, forró, frevo, entre outros, e internacionais, como o jazz norte-americano<sup>1</sup>.

### **As formas de transmissão no choro, uma transmissão por múltiplas vias**

No choro, a transmissão ocorre por múltiplas vias. Uma delas, talvez a principal, seja pela oralidade, e, por extensão, através da performance. Entendo este conceito de multiplicidade de maneira ampla, como o ato de produzir sonoramente uma obra pré-concebida por um compositor ou uma compositora, transmitida por um texto escrito ou oralmente. Logo, são incluídos no conceito de performance apresentações diante de um público como concertos, recitais, rodas, mas também ensaios, aulas, gravações em estúdio e outros tipos de encontros formais ou informais.

No choro, como em outros gêneros musicais brasileiros, a vivência coletiva das rodas e dos encontros entre músicos são essenciais para a formação do ou da instrumentista. Esses momentos de troca permitem captar plenamente a linguagem do gênero: como ornamentar uma melodia, ideias de re-harmonização ou de improviso, convenções rítmicas ou melódicas. Também é um momento em que se transmite a etiqueta de como interagir com outros instrumentistas, como tocar com o conjunto. Esta prática da roda se mantém, inclusive, até mesmo quando o músico chega a ter uma carreira profissional de alto nível. O aprendizado da roda se faz paralelamente ao estudo pessoal de técnica do instrumento, repertório, harmonia e sonoridade.

Segundo Valente (2011), por conta da escassez de métodos didáticos escritos em sua época, a única solução era aproximar-se de outras fontes para aprender a tocar choro:

Tendo em vista essa insuficiência de pesquisas e materiais de estudo, aqueles que queiram se aprimorar na linguagem do choro e na improvisação, voltam-se

---

<sup>1</sup> Para mais informações sobre a consolidação do choro desde seu surgimento, consultar GONÇALVES PINTO (1936), NÓBREGA (1974), TINHORÃO (1974), SÈVE (2016).

necessariamente aos discos ou aos próprios músicos para construir seu aprendizado. (VALENTE, 2011, p. 1)

A transmissão do choro é uma problemática que apareceu na minha prática como instrumentista: por exemplo, tive aulas e participei de rodas com diversos instrumentistas, saxofonistas ou não, para conhecer o gênero, aprender como interpretar melodias, como estudar. Participei de cursos do Clube de Choro de Paris durante alguns anos, o que contribuiu para a formação de meu aprendizado. O conhecimento transmitido depois de cada encontro foi se somando às experiências anteriores, o que consolidou uma “intuição informada”, conceito desenvolvido por Rink (2007), que abordarei adiante. Na minha trajetória, esses encontros foram fundamentais para o crescimento como instrumentista, saxofonista e chorona.

Desde o final dos anos 1990, houve um surgimento e criação de espaços de ensino ou de estágios intensivos de choro, o que mostra a necessidade do “estar juntos” na hora de conhecer o gênero, além da elaboração progressiva de métodos de ensino. No Brasil e no exterior existem vários Clubes de Choro que promovem o gênero localmente e que são pontos de entrada para novatos e novatas. É possível citar os Clubes de Santos (SP), Belo Horizonte (MG), Brasília (DF), Londrina (PR), Paris (França), Berlim (Alemanha), Barcelona (Espanha). Na Europa, o Clube de Choro de Paris é pioneiro na divulgação do gênero desde 2001.

Encontra-se também a Escola Portátil de Música (EPM) da Casa de Choro, fundada no Rio de Janeiro em 2000, que promove o ensino do choro e de instrumentos como pandeiro, cavaquinho, violão e sopros. A EPM tem antenas em Florianópolis (SC) e na Holanda. A Escola de Choro Raphael Rabello, vinculada ao Clube de Choro de Brasília, promove o gênero desde 1998 e propõe cursos de instrumentos e de história da música popular brasileira. Em Belo Horizonte, foi criada, em 2025, a Escola de Choro que propõe práticas de conjunto e aulas gratuitas de violão de 7 cordas, cavaquinho, pandeiro e instrumentos solistas. Segundo a Base de dados “Choro Patrimônio”, existem 33 associações ou clubes ativos no Brasil, e 91 ações de ensino, a maioria concentrada nas regiões Sudeste e Sul<sup>2</sup>.

Existem também iniciativas como; a semana Seu Geraldo (Leme, SP), idealizada por Nailor Proveta, que já teve sete edições desde 2011; o 1º Festival da Escola de Choro de São Paulo (2024); o Festival Choro Mulheril em Florianópolis (SC), protagonizado por mulheres, que já teve duas edições em 2024 e 2025. Esse tipo de estágio intensivo promove encontros entre alunos e alunas de todo o Brasil, possibilitando o desenvolvimento de um repertório, além de oferecer aulas com mestres e mestras do choro. Esse formato também existe no estrangeiro, como os projetos Festival de Choro de Paris, *Choro Camp New England* (Estados-Unidos), *Fabrik de Choro* (França-Brasil),

---

<sup>2</sup> Acesso em: <https://acervosvirtuais.ufpel.edu.br/choropatrimonio/>

*Choro Camp Italia* (Itália), entre outros, que promovem o ensino do choro para instrumentistas oriundos de fora do Brasil<sup>3</sup>.

A citação de Valente (2011) e as iniciativas supracitadas demonstram o costume e a importância de ir ao encontro de outros músicos para tirar dúvidas sobre seu instrumento, receber conselhos a respeito da discografia a ser escutada, aprender a tocar em grupo e improvisar juntos. Além disso, quando Valente (2011) menciona os discos, ela legitima e difunde o hábito de aprender de ouvido a partir de gravações. É um hábito também mencionado por Falleiros (2006) em sua dissertação sobre a improvisação de Nailor Proveta Azevedo, clarinetista, saxofonista, compositor, arranjador e regente. A partir de entrevistas, o pesquisador mostra a importância da transcrição e do hábito de decorar de ouvido solos e temas na trajetória de estudo de Nailor Proveta. No meu aprendizado musical, vários e várias instrumentistas também recomendaram esse tipo de abordagem ao estudar temas de choro e de outros gêneros populares brasileiros.

Apesar da importância do aprendizado de ouvido, a transmissão por notação escrita é amplamente difundida no choro. Atualmente, esses registros são comumente apresentados no formato de *leadsheet*, onde constam a melodia em clave de Sol com a cifra anotada acima. É “o tipo de partitura mais comum na música popular, [que] geralmente inclui apenas a melodia e os acordes simplificados na forma de cifras e, algumas vezes, detalhes rítmicos (“convenções”) ou de instrumentação” (FABRIS e BORÉM, 2006). Segundo minha experiência em roda e apresentações formais, as *leadsheets* são utilizadas por todos os instrumentistas. Como não possuem nenhuma indicação de articulação, timbre, dinâmica ou arranjo, as decisões interpretativas são tomadas durante os ensaios ou rodas, na hora de tocar, a critério dos grupos e transmitidas oralmente. Essa liberdade em relação à partitura permite que os instrumentistas usem seus conhecimentos e experiências prévias para (re)interpretar a peça: “o texto notado em forma de *leadsheet* (ou partitura) pelo compositor popular prevê e deixa espaços que só serão preenchidos pelas singularidades, cultura e desejos musicais do intérprete” (FABRIS e BORÉM, 2006). Neste aspecto, mesmo se os solistas possuem uma certa liderança, as propostas interpretativas como momentos de improvisos, repetições do tema, dinâmicas, mudanças de matriz rítmica e convenções podem vir de qualquer participante. O formato *leadsheet* pode ser considerado como um padrão editorial, pois existem outros tipos de suporte com um nível de detalhamento maior. Mesmo assim, a melodia cifrada ainda é predominante na prática do choro.

---

<sup>3</sup> Nesta amostra de iniciativas existem diferenças de formato, nível musical, conhecimento prévio necessário para participar e de tipo de repertório transmitido. Este tema está fora do escopo da minha pesquisa, por isso não será aprofundado, porém poderia ser interessante abordar essas questões em pesquisas futuras.

Considerando o acima exposto, esta pesquisa propõe ver a partitura não como um texto fechado, mas como um “roteiro” mais aberto (*script*), conceito mencionado por Cook (2006). Esta visão permite ressaltar a dimensão social, humana e interativa do ato de tocar, como uma troca ou...

... uma coreografia de uma série de interações sociais em tempo real entre os instrumentistas: uma série de gestos mútuos de audição e de comunhão que encenam uma visão particular da sociedade humana, cuja comunicação à plateia é uma das características da música de câmara. (COOK, 2006, p. 12).

Estendendo o raciocínio, o roteiro de uma peça de teatro ou de um filme é um documento escrito com os diálogos, divididos entre os personagens, informações técnicas e/ou de *mise en scène*. Mesmo sendo detalhado e explícito, o roteiro não é o produto final consumido pelo espectador: é uma base de trabalho para os e as artistas, o diretor ou a diretora, em torno do qual a obra será criada. O roteiro é somente uma parte do processo de criação da performance final. Comparando um roteiro de teatro e uma partitura, é possível chegar à uma conclusão parecida: a finalidade da música não é seu texto escrito, mas sim a performance durante a qual o som será produzido. Mesmo assim, o roteiro teatral tem um alto grau de especificação, se aparentando com a grade de um arranjo que possui partes específicas para cada instrumento. Por sua vez, a melodia cifrada comumente utilizada no choro dá mais abertura para interpretação e deixa um grande espaço para a contribuição dos e das intérpretes. A estrutura está indicada, fornecendo sinais que os músicos entendem suficientemente para criar conteúdo.

Por essas razões, a análise do choro através da performance é a abordagem mais pertinente para compreendê-lo plenamente. Mesmo se Cook (2006) se concentra principalmente na música de concerto, em que o conteúdo é especificado na grade orquestral, o conceito de roteiro se transpõe no universo do choro da seguinte maneira: a *leadsheet* pode ser vista, como o roteiro, como um guia que enquadra a performance dando indicações de alturas, ritmos, harmonia. No choro, portanto, há um grau de distância maior com a partitura. Neste gênero, a partitura tem um papel central na transmissão das peças, porém é menos preponderante do que na música de concerto na hora da performance. A liberdade dada aos chorões e choronas para improvisar e interpretar é evidentemente maior, como descrito no decorrer desta pesquisa. Segundo Aragão (2001), há casos onde a “partitura não tem nenhum vigor enquanto representação de uma peça popular”. O autor descreve vários suportes que podem ser considerados como referência para a transmissão de uma peça: melodia com harmonia cifrada, partitura, primeira gravação de uma obra, versão apresentada em uma primeira execução.

Além disso, encontrar registros escritos de choros pouco conhecidos e que não constam em coleções editadas pode revelar-se complexo. Às vezes, na Internet, somente se acham imagens de manuscritos ou partituras feitas por terceiros. Mesmo sendo essenciais para a divulgação do choro, esses registros são de qualidade variável porque as fontes não são sempre de origens confiáveis e podem possuir erros. Porém, existem partituras de choro em publicações editadas e livros organizados que são usadas com regularidade tanto em rodas informais quanto em apresentações profissionais. Há, por exemplo, o desenvolvimento do uso dos *songbooks*: existem os três álbuns da editora Lumiar do Almir Chediak, coordenados por Mário Sève, Rogério Souza e Horondino Reis da Silva (“Dininho”), comumente usados como base para o repertório nas rodas; os cinco volumes dos Cadernos de Choro, com todas as partituras das músicas gravadas na coleção Princípios do Choro, produzida pela Acari Records e Biscoito Fino. Essa coleção de 15 discos tem obras de 50 compositores de choro nascidos entre 1830 e 1880: sua importância é de primeiro plano na transmissão de obras que consolidaram o gênero no século XIX. Existem também acervos digitais institucionais como no site da Casa do Choro do Rio de Janeiro ou os acervos Pixinguinha, Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, entre outros, no site do Instituto Moreira Salles. Esses acervos disponibilizam partituras, manuscritos e/ou gravações. Ademais, nos últimos anos aumentou a produção de *songbooks* de mestres ou mestras locais. É possível citar, entre outros, o; *Macabook* do Macaúba do Bandolim (s.d); *songbook* de composições de Tarcísio Sardinha (2019), produzido pela Orquestra Popular do Nordeste no Ceará; *Choros Maranhenses - Caderno de Partituras* (2012), organizado por Zezé Alves; *Songbook do Choro Curitibano* (2012), editado por Tiago Portella; o *Songbook Em Volta da Fogueira* da violinista paulista Wanessa Dourado (2024) e o *Songbook* do capixaba Maurício de Oliveira (s.d). O desenvolvimento desses trabalhos permite tanto resguardar as obras quanto transmiti-las, valorizando a tradição do choro local em todo o Brasil. Porém, existe um limite na divulgação desses *songbooks* regionais. As coletâneas genéricas com choros *standards* são usadas com maior frequência, como é o caso da coleção de Almir Chediak supracitada, o que leva a uma certa padronização do repertório tocado em rodas.

### **Da pertinência de estudar o choro através a performance**

Apesar de sua importância para documentar e transmitir o repertório, a partitura não é o único suporte para entender o vocabulário do choro. Por conta da escassez de informações sobre fraseado, dinâmica, timbre e acentuação nas partituras escritas, o ou a instrumentista possui um grande espaço criativo: como foi mencionado acima, essa liberdade de escolha de recursos é central para que os intérpretes possam criar e propor sua própria interpretação.

Em *Musical Performance: a Guide to Understanding*, dirigido por John Rink (2002), Clarke publica um artigo chamado “Listening to performance”. Nele, o autor explica que existem dois extremos de um espectro sobre a visão do *performer* na música de concerto ocidental. Ele cita Wilfrid Mellers que delimita duas visões do *performer*, uma como “intermediário” e a outra como “intérprete”. O “intermediário” seria um mero vínculo através do qual as intenções do compositor são transmitidas. Ele se opõe ao “intérprete” que seria aquele que usa as intenções do compositor - a partitura escrita - como base para desenvolver um trabalho criativo e interpretativo. Na maioria dos gêneros musicais chamados populares, fora da música de concerto ocidental, a situação se torna mais “fluida”, segundo o autor. Ele cita o jazz tradicional que possui um núcleo de peças, os *standards*, tocadas e reinterpretadas muitas vezes. Neste caso, não é sempre útil voltar ao “original” e analisar a fidelidade entre original e performance, porque há sempre um grau de incerteza sobre como é ou era o original<sup>4</sup>. O *standard* é uma base em torno da qual os intérpretes vão criar durante a performance, com espaço para expressar plenamente sua personalidade musical e suas capacidades de improviso.

Pode-se dizer que o *standard* faz parte de um repertório consagrado, portador de uma tradição musical e de uma linguagem. É um conceito que vem dos gêneros populares, como uma forma de falar das músicas mais tocadas, canônicas do gênero. Como exemplo no universo do choro, pode-se citar uma peça como *Ingênuo*, de Pixinguinha. Cada *standard* possui várias versões, e uma delas pode se tornar a maior referência da peça, mesmo não sendo a primeira gravação ou o original. No caso de *Ingênuo*, a versão de Jacob do Bandolim se impôs como uma grande referência, e uma variação que ele faz no início da parte B se agregou plenamente à peça. Para os e as intérpretes de gêneros populares, é essencial tomar conhecimento das versões anteriores da peça que está sendo estudada, conhecer seu histórico, para criar uma nova versão.

Clarke (2002) explica que o público de jazz prefere a performance e os/as *performers* do que o repertório em si. O público vai assistir um ou uma instrumentista para apreciar sua invenção e contribuição pessoal. Essa ideia aplica-se ao choro, onde a personalidade, o estilo musical, a contribuição, o “jeito” do/a intérprete é essencial. É o caso de Alfredo da Rocha Vianna Filho (Pixinguinha), Jacob Bittencourt (Jacob do Bandolim), Waldir Azevedo ou Raphael Rabello que foram verdadeiros astros do gênero e imprimiram suas personalidades nas peças que tocaram, mesmo quando eram composições de outras pessoas. Hoje em dia, artistas como Hamilton de Holanda, Caetano Brasil, Alessandro Penezzi, Daniela Spielmann, Nailor Proveta encarnam personalidades fortes no choro e têm um estilo de interpretação profundamente pessoal. Em relação à ideia de *standard* explicitada por Clarke (2002), o choro se diferencia do jazz por causa da

---

<sup>4</sup> Sobre a discussão sobre o que é o “original” de uma obra na música popular, ou sobre a fidelidade em relação ao que seria o “original”, ver também MARTINI (2017), TINÉ (2019), ARAGÃO (2001).

importância da melodia do tema e do espaço menos preponderante do improviso, ainda que se possa dizer que esse último tende a crescer cada vez mais. Porém, é possível considerar que a melodia escrita pelo compositor ou pela compositora é uma base em torno da qual os intérpretes criam. Às vezes, o tema é modificado quando uma interpretação se sobrepõe a ele e se torna um arranjo de referência para as gerações seguintes. É possível citar, por exemplo, as interpretações de *Murmurando* ou *Ingênuo* de Jacob do Bandolim, em seu disco *Vibrações* de 1967 com o Conjunto Época de Ouro, que viraram referências importantes para todos os chorões e choronas. Inclusive, é comum decorar as variações de Jacob e tocá-las em rodas ou concertos. Portanto, existe uma grande proximidade entre composição e performance, característica essencial da música popular.

Ao abordar a performance do choro é interessante adotar um ponto de vista que inclui o/a *performer* em um contexto amplo, que abrange, além da partitura, os costumes, as tradições, a técnica instrumental do gênero, o contexto histórico onde ele/ela atua. Neste aspecto, o conceito de “intuição informada” desenvolvido por Rink (2007) auxilia a reflexão. Essa intuição é a soma dos aprendizados adquiridos e “sustentada por uma bagagem considerável de conhecimento e experiência” (RINK, 2007). O autor também indica a importância de abordar a análise musical através dos olhos do/da *performer*, que tem uma visão diferente do musicólogo tradicional. Ao decorrer de seu artigo, o pesquisador propõe uma série de ferramentas de análise de uma peça musical, mais próximas do estudo do ou da instrumentista, buscando criar um método musicológico que dialoga melhor com a prática instrumental.

Outros fatores influenciam a performance como o contexto histórico, as condições técnicas de fixação fonográfica, a trajetória individual do/da *performer* com sua bagagem de técnica instrumental, influências, os espaços onde trabalhou, sua relação com o mercado fonográfico. Portanto, tomar em conta elementos intra e extra-musicais oriundos do conhecimento dos chorões é essencial para este estudo.

Ademais, no momento de transmitir a linguagem do choro, a expressividade que envolve os recursos interpretativos são aspectos que sempre levantam questionamentos. Como explicar o fraseado, as variações rítmicas, a ornamentação e as inúmeras possibilidades de articulação, ou seja, o “molho” e o “suingue” do choro?

## Objetivos gerais e específicos

O objetivo geral desta pesquisa é identificar quais recursos interpretativos do saxofone são usados em três interpretações de *Linda Érika* (Luiz Americano). As gravações em questão são as de Luiz Americano com acompanhamento de piano e banjo (1929), Netinho e o grupo *Os Chorões* (1971) e Nailor Proveta e regional (2009). Procurei ressaltar quais recursos significativos são utilizados pelos saxofonistas supracitados, descrevendo os eventos sonoros e analisando-os dentro de uma visão comparativa.

Como primeiro objetivo específico, foi criado um panorama que considera as quatro características do som musical: timbre, intensidade, duração, altura, e também a articulação e acentuação como um tópico à parte. Como segundo objetivo específico, foram realizadas transcrições em notação musical convencional que foram comparadas com espectrogramas oriundos do programa *Sonic Visualizer*. Tudo isso será estruturado dentro do Método de Análise de Áudios e Vídeos de Música (mAAvm) de Borém (2018), usando as ferramentas de Edição de Performance Audiovisual (EdiPa) e Edição Espectrográfica de Performance (EdEsP). Como terceiro objetivo específico, foi investigado o contexto de gravação das três interpretações: técnica de fixação fonográfica; arranjo; tipo de formação instrumental, e seus impactos na performance.

## CAPÍTULO I – CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS

### 1.1 Revisão bibliográfica

Este estudo é baseado nos trabalhos de: Daniela Spielmann (2008), que analisa gravações de *Tarde de Chuva* de Paulo Moura e, a partir de transcrições, constitui uma lista de recursos interpretativos do saxofone; Luísa Mitre (2017) que fez transcrições e análise comparativa da interpretação dos pianistas Cristóvão Bastos e Laércio de Freitas, propondo um panorama de recursos; Bernardo Fabris e Fausto Borém (2006) que estudam a linguagem do saxofone tenor em uma interpretação de *Catita* de K-Ximbinho, usando a transcrição como ferramenta principal; Paula Valente (2011) que fala sobre horizontalidade e verticalidade nos improvisos de K-Ximbinho e Pixinguinha, exímios chorões; Rafael Velloso (2023) que aborda a questão dos processos criativos de Jaime Araújo e Juarez Araújo.

Essas referências mostram que existe há pelo menos vinte anos, na academia, uma vontade de estudar a performance no choro e como a técnica instrumental é desenvolvida no gênero. A presente dissertação se coloca em soma desses trabalhos acadêmicos e com a proposta de considerar uma obra que até agora não foi estudada.

Diversos manuais didáticos foram desenvolvidos sobre choro, explicitando elementos de linguagem com um objetivo mais pedagógico. É possível citar, entre outros; o *Fraseado do choro: Uma análise de estilo por padrões de recorrência* de Mário Séve (2021) que propõe “análises de padrões de recorrência formais, fraseológicos, melódicos, harmônicos, rítmicos e interpretativos mostram de que maneira se dá o fraseado musical no choro”; o livro *Sete Cordas: técnica e estilo* de Rogério Caetano e Marco Pereira (2010), que é “um método que apresenta o estado atual da arte do violão de sete cordas no Brasil, através das práticas violonísticas de Rogério Caetano”; o *Manual do choro* de Henrique Lima Santos Neto e Eduardo Maia (2017) publicado pela Escola Brasileira de Choro Rafael Rabello de Brasília. Este livro, mais genérico e voltado para todos os instrumentos, propõe um conteúdo sobre percepção, ritmo, condução de baixos, interpretação, fraseado, ornamentação, com aplicação em exercícios práticos.

Esta pesquisa nasceu nesse contexto de desenvolvimento do conhecimento sobre a expressividade no choro, e uma elaboração cada vez maior de métodos de ensino. Meu trabalho busca investigar especificamente a linguagem do saxofone alto no choro, mas os resultados podem se aplicar perfeitamente aos outros saxofones (sopranino, soprano, tenor, barítono, baixo), que possuem as mesmas características morfológicas, e portanto, idiomáticas. Além disso, algumas técnicas de articulação, timbre ou ornamentação podem ser aplicadas diretamente a outros sopros como clarinete, clarone, flautas, oboé, trompete ou trombone, e até cordas como violino e

bandolim, tomando em consideração a extensão e as especificidades de cada um deles. Certos recursos podem ser interessantes para pianistas, acordeonistas, violonistas e harpistas. Dessa forma, este trabalho é acessível a todos e todas os/as instrumentistas e a metodologia adotada pode ser aplicada à análise de qualquer interpretação melódica no choro.

Para as definições de timbre, altura, duração, intensidade, acentuação, fraseado, articulação, me baseei no *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, segunda edição, datado de 2001. Mesmo com um ângulo voltado para a música clássica ocidental, essa fonte fornece um fundamento teórico sólido sobre essas noções essenciais para as análises do Capítulo III. Estas definições foram complementadas com as definições sobre música popular brasileira de Martha Tupinambá de Ulhôa (1999), Carlos Sandroni (2001), Daniela Spielmann (2008), Lucas Telles (2017).

O capítulo II apresenta a investigação do contexto da performance dos três saxofonistas estudados. Para isso, abordei a influência de elementos externos na performance, como a história do saxofone no choro, as técnicas de fixação fonográfica, o arranjo ou a formação instrumental de cada gravação.

Para além disso, abordei estudos sobre o desenvolvimento do saxofone no Brasil tais como Pedro Paes de Carvalho (2015) sobre a introdução do saxofone no Brasil na segunda metade do século XIX, e o papel do instrumento no desenvolvimento do choro. Esta obra traz, ainda, informações biográficas e históricas sobre saxofonistas pioneiros. Outro estudo relevante é o de Rafael Velloso (2006), no qual o autor nos fala sobre as transformações que o saxofone induziu no choro depois de sua introdução no gênero. Na linha do desenvolvimento de análises dos contrapontos de Pixinguinha em suas gravações com o flautista Benedito Lacerda existe o artigo de Alexandre Caldi (1999). Além disso, no subcapítulo 2.1, foram enumerados vários trabalhos acadêmicos sobre saxofonistas específicos, como a tese de Cléber Alves (2019) e a dissertação de Daniela Spielmann (2008) sobre Paulo Moura.

Sobre os elementos de contexto de gravação, usei como base; a apostila do violonista Lucas Telles (2025), usada em sua aula de produção musical na UFMG; duas entrevistas de Nicolas Bergh (2024), etnomusicólogo, engenheiro de som e fundador de um estúdio especializado em restauração, preservação e arquivagem de gravações antigas, nas quais ele mostra o funcionamento de técnicas obsoletas de gravação; o livro *Do Gramofone ao rádio e TV* de José Ramos Tinhorão (1981) que diz mais sobre a indústria fonográfica e audiovisual brasileira; o artigo de Marcos Edson Cardoso Filho e Carlos Palombini (2006) que investiga as diferenças de interpretação vocal nas eras mecânica e magnética; a dissertação de Caroline Moreira Vieira (2010) que estuda os vínculos entre música popular carioca, afro-religiosidades e o mundo da fonografia entre 1902 e 1927,

trazendo elementos sobre a difusão da indústria no Rio de Janeiro, com foco na Casa Edison; o artigo de Pierre Schaeffer (1967) sobre som.

Os trabalhos dos seguintes autores foram essenciais para explicitar como o contexto do arranjo e da formação influenciam a performance: a dissertação de Rafael Martini (2017) sobre o papel do arranjador na música popular; Paulo Aragão (2001) sobre Pixinguinha e a gênese do arranjo na música popular brasileira; Paulo José Tiné (2019) sobre arranjo na música brasileira; Lucas Telles (2017) sobre os arranjos de Radamés Gnattali no ciclo *Brasilianas*.

Para abordar as técnicas expressivas do saxofone e suas definições, me baseei em estudos de David Liebman (1994) e Daniela Spielmann (2008), e Paul Berliner (1994) para as anotações alternativas desses recursos nas transcrições.

## 1.2 Sobre o objeto de pesquisa e as fontes primárias

O objeto dessa pesquisa é o choro *Linda Érika* composto por Luiz Americano Rego, saxofonista, clarinetista e compositor nascido em 1900 em Aracaju, Sergipe, e falecido em 1960 na cidade do Rio de Janeiro. *Linda Érika* tem três partes, cada uma composta por 32 compassos. Em algumas interpretações, foram acrescentadas uma introdução e/ou uma coda, inexistentes na gravação de Luiz Americano.

A escolha foi motivada, antes de tudo, pela afeição e prazer de tocar essa obra. De fato, é um choro esteticamente bem elaborado, agradável de tocar, com uma melodia que deixa espaços para a criação e a variação. Mesmo pouco conhecida, *Linda Érika* nunca passa despercebida em rodas e concertos, onde é regularmente elogiada por colegas músicos e ouvintes por sua beleza estética.

Em relação a esta dissertação, essa peça é particularmente interessante porque certamente foi escrita para saxofone alto, como atesta sua primeira gravação pelo Luiz Americano em 1929, na qual a música é executada nesse mesmo instrumento. Luiz Americano tocava clarinete com maestria e gravou inúmeras peças neste instrumento. Sua escolha entre o alto e o clarinete para cada gravação era certamente pensada em função do tipo de música e a sonoridade que procurava.

A partir de minha experiência como instrumentista e de comentários e observações no âmbito de conversas com saxofonistas como César Roversi (SP), Alexandre Rodrigues (PE/SP), Bruno Patrício (DF), Nailor Proveta (SP) e Cléber Alves (MG), compreendi que o saxofone alto não se encaixa com facilidade no repertório *standard* de choro, por conta de sua afinação em Mi Bemol e de sua extensão. É comum temas serem tocados em regiões extremas, grave ou aguda, ou ser necessário transpor alguns trechos para a melodia se encaixar no instrumento. Às vezes, a peça é transposta em outra tonalidade para funcionar: é o caso de *Quem é você?* de Pixinguinha, originalmente em Dm, tocada em Cm no saxofone alto por Nailor Proveta durante um concerto no Clube de Choro de Avaré<sup>5</sup>. Outro exemplo são as peças *Sorriso de cristal* (Luiz Americano), *Assim mesmo* (Luiz Americano) e *Saxofone, porque choras?* (Severino Rangel, Ratinho) que, quando tocadas no saxofone alto, são interpretadas em tonalidade diferente de outros instrumentos. Portanto, os saxofones soprano e tenor, afinados em Si Bemol, são mais comumente tocados em apresentações e rodas de choro, pois eles se adaptam melhor às tonalidades do repertório tradicional e a digitação fica comumente mais fácil do que no alto.

*Linda Érika* é uma peça que se encaixa no repertório específico do saxofone alto. Ela se adapta perfeitamente à sua extensão, evitando utilizar extremos agudos ou graves demasiadamente.

---

<sup>5</sup> Acessível em [Quem é você? \(Pixinguinha\)](#)

Para o instrumento transpositor em Mi Bemol, a peça está em Mi Maior (Sol Maior para instrumentos em Dó), uma tonalidade comum e com digitação confortável. Além do mais, durante o processo de delimitação das versões estudadas nesta pesquisa, era perceptível que a maioria das gravações, descartando os vídeos mais caseiros, foram feitas no saxofone alto. Existem quatro gravações de Nailor Proveta, todas no alto; no CD Brasileiro Saxofone (2009); com o conjunto *Aguará* (2021), gravada em estúdio; outra com Maurício Carrilho e o grupo *Rabo de Gato* em apresentação ao vivo (?); a última ao vivo com o Regional Imperial no Clube de Choro de Avaré (2012). Outras versões, como do conjunto *Os Chorões* (1971), de Luiz Americano (1929) e Leo Gandelman (2014) também são todas tocadas no saxofone alto<sup>6</sup>.

A exceção que encontrei é a interpretação do grupo *Papo de Anjo* (2003)<sup>7</sup>, na qual o tema é tocado por saxofone tenor e flauta, em alternância. Inclusive, nota-se que é preciso oitavar regularmente a melodia para se adaptar à extensão do tenor, o que mostra a dificuldade de transpor o repertório do alto para o tenor e vice-versa. Além das interpretações supracitadas, achei versões em que outros instrumentos solam, como bandolim, flauta, clarinete, o que demonstra a versatilidade da peça.

A delimitação das versões se fez da seguinte forma: no início, considerei um repertório maior, abrangendo *Linda Érika*, *Peguei a reta* (Porfírio Costa) e *Inclémência* (César Guerra-Peixe), todas elas tocadas por Nailor Proveta no saxofone alto. Comecei a procurar versões mais antigas para realizar uma análise comparativa e histórica. Durante esta primeira fase de delimitação do objeto de pesquisa, *Linda Érika* se destacou com seu histórico mais elaborado, com gravações mais antigas, como as de Luiz Americano (1929) e dos *Chorões* (1971). Com a versão mais recente de Nailor Proveta (2009), a peça representou um potencial maior para refletir sobre interpretações captadas em épocas diferentes, envolvendo contextos e técnicas de gravação distintas. Além disso, as três versões de *Linda Érika* apresentavam uma variedade de formação instrumental e de arranjo, o que se revelou proveitoso para evidenciar como o contexto musical da performance enquadra a interpretação.

A partir desse levantamento, descartei a análise de *Peguei a reta* e *Inclémência*, e selecionei três gravações que apresentam entre si um contraste estético, uma diversidade de arranjo e de formação instrumental. Igualmente, achei pertinente investigar três gravações de épocas distintas

---

<sup>6</sup> As informações completas estão nas referências bibliográficas.

Nailor Proveta e conjunto Aguará: <https://www.youtube.com/watch?v=oluKF3CbTQ8>

Nailor Proveta, Maurício Carrilho e o grupo Rabo de Gato: <https://www.youtube.com/watch?v=omjUMZryvII>

Nailor Proveta e Regional Imperial: <https://www.youtube.com/watch?v=VgCpxsmjt6U>

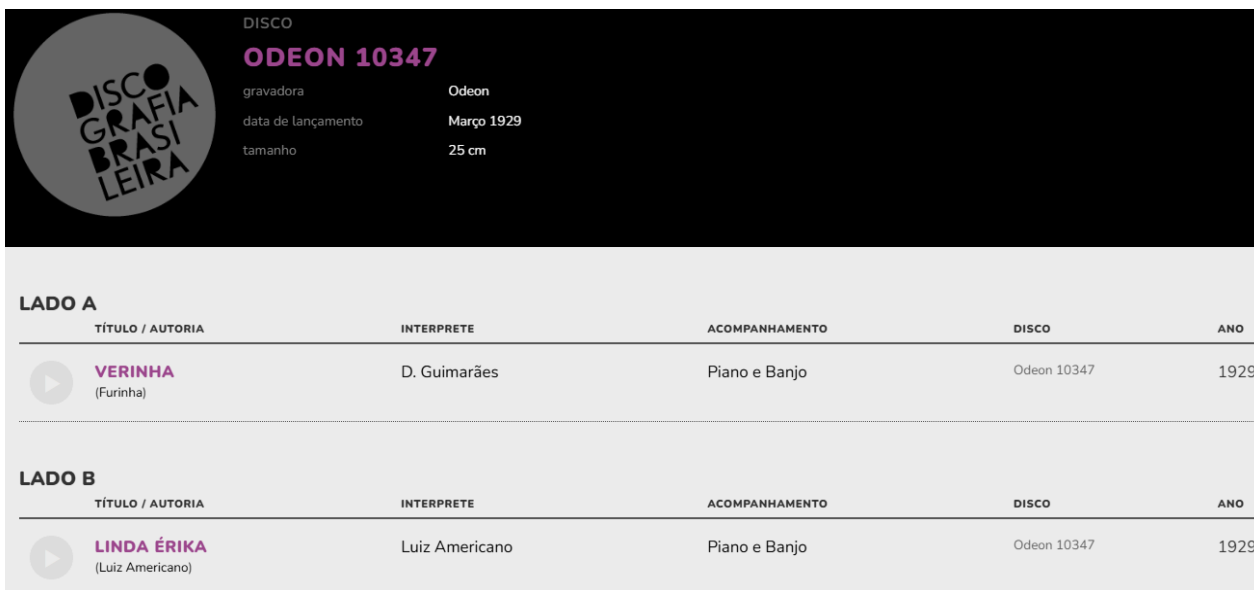
Leo Gandelman e Eduardo Farias: <https://www.youtube.com/watch?v=uuWrPmvwwhs>



<sup>7</sup> Papo de Anjo: [https://www.youtube.com/watch?v=W\\_KQcHV9k\\_w](https://www.youtube.com/watch?v=W_KQcHV9k_w)

(1929, 1971 e 2009), o que permite observar recursos interpretativos e contextos de performances diversificados.

A versão mais antiga é de 1929, interpretada por Luiz Americano. Sabia que a gravação existia porque foram encontradas informações sobre ela no acervo do Instituto Moreira Salles (IMS), no site [Discografia Brasileira](#) (Figura 1). Infelizmente, não está disponível para escuta: apesar disso, a descoberta trouxe informações valiosas.

Figura 1 - Registro do disco 10347 na *Discografia Brasileira*



DISCO				
ODEON 10347				
gravadora	Odeon			
data de lançamento	Março 1929			
tamanho	25 cm			
LADO A				
TÍTULO / AUTORIA	INTERPRETE	ACOMPANHAMENTO	DISCO	ANO
 <b>VERINHA</b> (Furinha)	D. Guimarães	Piano e Banjo	Odeon 10347	1929
LADO B				
TÍTULO / AUTORIA	INTERPRETE	ACOMPANHAMENTO	DISCO	ANO
 <b>LINDA ÉRIKA</b> (Luiz Americano)	Luiz Americano	Piano e Banjo	Odeon 10347	1929

Fonte: Instituto Moreira Salles

O choro foi lançado em março de 1929 pela gravadora Odeon. A peça é interpretada pelo compositor (Figuras 1 e 2), com acompanhamento de piano e banjo. O disco é de 25 centímetros e sua referência é o número 10347. *Linda Érika* é o lado B, o lado A sendo uma peça chamada *Verinha* composta por “Furinha”, interpretada por “D. Guimarães”, e também acompanhada por piano e banjo (Figuras 1 e 2).

Ao realizar o levantamento de peças interpretadas por Luiz Americano na *Discografia brasileira 78 rpm*, encontrei informações complementares<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> O levantamento que realizei foi feito a partir da *Discografia brasileira 78 rpm*, em formato impresso, publicada em 1982. A base de dados Choro Patrimônio possui informações mais atualizadas sobre as gravações de Luiz Americano, disponíveis [neste link](#).

**Figura 2 - Informações sobre repertório, gênero, número de matriz, intérpretes, autores, datas de gravação e lançamento de músicas gravadas na Odeon no mesmo período que *Linda Érika***

GRAVADORA ODEON								23
Nº DO DISCO	REPERTÓRIO	GÊNERO	Nº DA MATRIZ	INTÉRPRETE(S)	AUTOR(ES)	DATA DA GRAVAÇÃO	DATA DO LANC.	
10.338	A-Linda flor B-Alegria	S. Canção Fox-Trot	2255 2297	Vicente Celestino Orquestra Pan American	Henrique Vogeler-Cândido Costa Romeo Ghipsman		MAR/29	
10.339	A-Não sou mais trouxa B-Esta nega que casã	Samba Samba	2299 2300	Benício Barbosa	Pedro Cabral José Napolitano Moringa		MAR/29	
10.340	A-Eu quero uma mulher B-Malabá	Fox-Trot Embolada	2269 2257	Francisco Alves	Delfino Rogério Guimarães		MAR/29	
10.341	A-Lua nova B-Beija-flor	Canção Canção	1982 2254	Francisco Alves	Francisco Alves - Luiz Iglesias Freire Jr. - A. Redor	26.09.28	MAR/29	
10.342	A-Isto é o Brasil B-Odeon	Fox-Trot Maxixe	2332 2293	Francisco Alves Orquestra Pan American	Freire Jr. - Augusto Vasseur Mário Duprat Fiúza		MAR/29	
10.343	A-Helena de Azambuja B-Noite de amor	Canção Valsa	2277 2278	Francisco Pezzi	A. R. de Jesus - Lamartine Babo J. Ramon		MAR/29	
10.344	A-Primeiro amor B-Festa na aldeia	Valsa Samba	2319 2321	Antônio Berliini	Antônio Berliini Antônio Berliini		MAR/29	
10.345	A-Almofadinha B-Meu benzinho	Ragtime Marcha		Antônio Berliini	Antônio Berliini Antônio Berliini		MAR/29	
10.346	A-Jura B-Água de coco	Samba Samba	2331 1991	Orquestra Pan American Francisco Alves	J. B. da Silva "Sinhô" Pedro de Sá Pereira	26.09.28	MAR/29	
10.347	A-Verinha B-Linda Erika	Choro Choro	2311 2310	D. Guimarães (Trompete) Luiz Americano (Saxofone)	Dermeval Neto Luiz Americano		MAR/29	
10.348	A-Miss Brasil B-Margarida	Canção Marcha	2357 2356	Alfredo Albuquerque	Donga - De Chocolat Heitor dos Prazeres		MAR/29	
10.349	A-Fado espanhol B-Quadras contrariadas	Fado Fado	2227 2228	Zulmira Miranda	Antônio Menano Motivo Popular		MAR/29	

Fonte: *Discografia brasileira 78 rpm*, volume 2, p. 23

A Figura 2 mostra que o número de matriz do lado A *Verinha*<sup>9</sup> é 2311 e do lado B *Linda Érika* 2310: os números 2310 e 2311 se seguem, o que indica que provavelmente foram gravados na sequência, *Linda Érika* antes de *Verinha*. O número de disco 10.347 é confirmado.

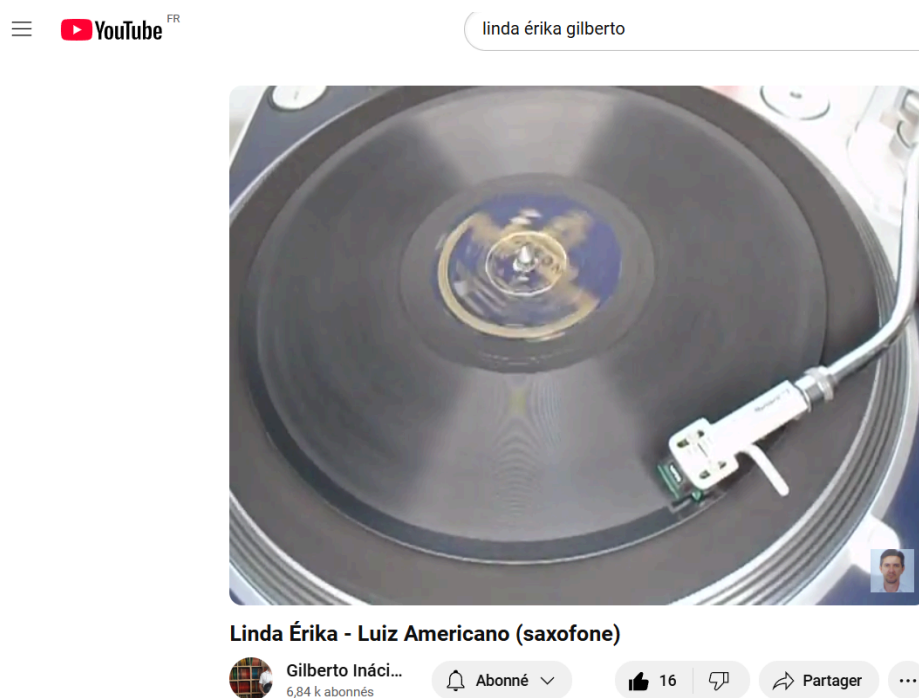
A Figura 2 traz, ainda, novas informações sobre *Verinha*. Na *Discografia brasileira 78 rpm* aparece o verdadeiro nome do compositor: Dermeval Neto, cujo apelido é “Furinha”, como consta no site do IMS. O intérprete D. Guimarães era trompetista, provavelmente Djalma Guimarães, trompetista que trabalhava no Rio de Janeiro na época e que gravou outras obras de Dermeval Neto. Ao realizar o levantamento na *Discografia brasileira 78 rpm*, foram encontradas outras gravações feitas por esse trompetista na mesma época que Luiz Americano. No levantamento, encontrei poucos discos em que Luiz Americano é intérprete de somente uma música. O disco de 78 rpm permitia apenas duas gravações, uma de cada lado. No total de 53 discos catalogados, cada um com dois lados, somente três possuem dois intérpretes diferentes.

A *Discografia 78 rpm* confirma as demais informações presentes no site do IMS. Infelizmente, não foram encontrados relatos sobre os instrumentistas acompanhadores.

<sup>9</sup> *Verinha* está disponível para escuta no seguinte link: [Verinha](#). Vídeo postado por Gilberto Gonçalves.

Em meados de 2023, pesquisando no YouTube, deparei-me com o canal de um colecionador de discos antigos, Gilberto Inácio Gonçalves. Foi por meio dele que tive acesso a um vídeo de um disco antigo de 78 rpm, rodando em uma vitrola. Foi dessa forma que encontrei a versão de *Linda Érika* até agora indisponível para escuta no site do IMS.

**Figura 3 - Registro do canal YouTube do colecionador Gilberto Inácio Gonçalves**



Fonte: Autoria própria

Por ser uma gravação antiga, já possui muito ruído. Além disso, o vídeo foi captado de forma “caseira”, o que não permitiu uma transmissão de qualidade. Apesar dessas limitações técnicas, é possível, no entanto, ouvir o saxofone e parte do acompanhamento. Entrei em contato com Gilberto Gonçalves que generosamente me cedeu fotos do selo do disco original, o que permitiu corroborar as informações presentes no site do IMS e na *Discografia 78 rpm*, e ter novos dados sobre o contexto de gravação da peça.

Figura 4 - Fotografia do selo do disco 78 rpm de *Linda Érika*



Fonte: Gilberto Inácio Gonçalves

Na Figura 4, é possível ler as seguintes informações, com ortografia da época:

ODEON  
 Indústria brasileira  
 “VEROTON” Gravação electrica                      Gravado em Rio de Janeiro  
 LINDA ERIKA  
 CHÔRO BRASILEIRO  
 (Luiz Americano)  
 Solo de Saxophone pelo Autor com Piano e Banjo  
 10347-b

Manufacturado pela Transoceanic Trading Company para a Casa Edison Rio de Janeiro.

O selo indica que a gravadora é a Odeon e que o disco foi gravado no Rio de Janeiro. Nos anos 1920, já havia uma produção nacional de discos, como mostra o trabalho da historiadora Caroline Vieira (2010). O gênero indicado é “chôro brasileiro”: como o selo era destinado aos clientes, essa nomenclatura indica que era certamente um gênero atrativo<sup>10</sup>. O selo confirma que é um “Solo de Saxophone pelo Autor com Piano e Banjo”, com a referência 10347-b. A tecnologia

<sup>10</sup> As problemáticas relativas ao contexto de gravação e de difusão são abordadas no Capítulo II.

usada para a fixação fonográfica — “VEROTON Gravação eléctrica” — está informada no lado esquerdo. Como veremos no subcapítulo 2.2, a gravação elétrica representou uma revolução na captação do áudio, em comparação com a era mecânica, possibilitando uma escuta muito mais detalhada dos elementos interpretativos e a captação de instrumentos de menor projeção sonora. No selo, outras informações relevantes aparecem como a menção “Manufacturado pela Transoceanic Trading Company para a Casa Edison Rio de Janeiro”.

Para resumir, o acervo do IMS, a *Discografia brasileira 78 rpm* e o selo do disco, possuem as informações seguintes sobre esta gravação histórica:

**Título:** *Linda Érika*

**Compositor e intérprete:** Luiz Americano

**Gravadora:** Odeon

**Local de gravação:** Rio de Janeiro

**Tecnologia de gravação:** Elétrica (Veroton)

**Gênero:** Choro brasileiro

**Data de lançamento:** Março 1929

**Formação instrumental:** Solo de Saxofone pelo Autor com Piano e Banjo

**Número do disco:** 10.347-b

**Número da matriz:** 2310

**Tamanho do disco:** 25 cm

**Complemento:** Manufacturado pela Transoceanic Trading Company para a Casa Edison Rio de Janeiro

**Informações sobre o lado A:** *Verinha*, peça composta por Dermeval Neto, ou “Furinha”. Choro interpretado por “D. Guimarães (trompete)”, provavelmente Djalma Guimarães, também com acompanhamento de piano e banjo, número 10.347-a.

Segundo o levantamento de gravações feitas por Luiz Americano como intérprete principal (Anexo 4), *Linda Érika* consta no décimo disco gravado por ele. Antes disso, lançou em 1925 cinco peças em discos de uma faixa, incluindo três de sua autoria, pela Odeon. Em 1927, lançou três discos de duas faixas, e um no início de 1928. O disco 10347 foi lançado em março de 1929.

Nessa gravação, a melodia é solada em sua integralidade pelo saxofone alto. A forma da peça é ABACA Coda e todas as partes são compostas por 32 compassos. Não há repetição das partes B e C e a coda é uma frase conclusiva de dois compassos. Não tem introdução, pois o saxofone inicia a música puxando diretamente a primeira frase da melodia, ao contrário das duas

versões posteriores que possuem uma introdução composta pelo arranjador (*Os Chorões*) ou pelos intérpretes (Nailor Proveta e seu regional). O andamento é de aproximadamente  $J = 106$ . Ressalto que a melodia das partes A e B parece com a melodia das versões dos Chorões e de Nailor Proveta. Porém, a parte C gravada por Luiz Americano é um pouco diferente em relação às versões ulteriores<sup>11</sup>.

A segunda versão consta no disco *Chorinhos da Pesada* de 1971 do grupo *Os Chorões*. A gravadora é a Odeon/EMI, o disco foi produzido por Milton Miranda e Paulo Gesta. Foi lançado em 1971, no formato de LP, e relançado em CD em 1994. *Linda Erika* é a faixa número 7.

Segundo a jornalista e musicóloga Maria Luiza Kfourri, responsável do site *Discos do Brasil*, onde foi encontrada a ficha técnica, os músicos não foram especificados por faixa, o que dificulta a identificação dos participantes da gravação de *Linda Érika*. A citação abaixo, extrato da contracapa do disco assinada por Geraldo Miranda, presidente da Ordem dos Músicos do Brasil na época, demonstra da diversidade e qualidade dos instrumentistas presentes nas gravações:

Difícilmente, poder-se-ia fazer melhor seleção de músicas e músicos como os que tomam parte neste primoroso LP. Vamos encontrar aqueles veios tão ricos de estilo e ritmos brasileiros, em alto nível técnico e soberbo repertório interpretado por Radamés Gnattali, Zé Bodega, Abel Ferreira, Netinho, Altamiro Carrilho, Raul de Barros, Porfírio e José Menezes, verdadeiros "cobras" na especialidade, assessorados pelo nacionalíssimo ritmo dos "doutores" Juquinha (bateria), Tião Marinho (baixo) e os ritmistas Luna e Marçal... e toda essa harmoniosa combinação, sob a maravilhosa batuta orquestral do brasileiroíssimo Maestro Nelsinho. (Geraldo Miranda, presidente da Ordem dos Músicos do Brasil, nota da contracapa do disco assinada por ele, 1971)

A partir das informações presentes nos sites *Discos do Brasil* e do Instituto Memória Musical Brasileira, foi possível identificar alguns músicos: Raul de Barros no trombone, Luna e Marçal (Nilton Delfino Marçal) nas percussões, Zé Menezes (José Menezes França) na guitarra, Juquinha na bateria e Tião Marinho no baixo. Também é possível ouvir trompete e flauta nos contracantos, mas os instrumentistas não são creditados. Pode-se cogitar a hipótese de que o flautista seja Altamiro Carrilho, creditado em outras faixas desse mesmo disco. Por fim, o arranjo é de Nelson Martins dos Santos (Nelsinho).

Acredito que o solista de *Linda Érika* seja Pedro Silveira Neto (Netinho), creditado como um dos solistas convidados do disco. O outro saxofonista citado é José de Araújo Oliveira (Zé Bodega) que segundo o Dicionário Cravo Albin tocava saxofone tenor e clarinete. No *site*

---

<sup>11</sup> Esta questão será abordada no Capítulo III, na análise das transcrições.

“Clarinetinho” em homenagem ao instrumentista, ele é indicado como solista de *Linda Érika* e outra faixa, *Sonoroso*, dessa vez no saxofone soprano<sup>12</sup>.

Nessa versão, a forma é: Introdução ABACA Coda. A introdução é tocada pela orquestra, o saxofone alto entra como solista somente na parte A. A Coda também é solada pelo saxofonista, com contracantos da orquestra. O andamento é de aproximadamente  $\text{♩} = 98$ .

A terceira versão é oriunda do CD *Brasileiro Saxofone* de Nailor Proveta (2009) com direção musical de Nailor Proveta, Paulo Aragão e Maurício Carrilho. A gravadora é a Acari Records, os produtores Nana Vaz de Castro e César Carrilho. *Linda Érika* é a faixa número 8. O conjunto é um regional de choro composto por Nailor Aparecido Azevedo (Proveta) como único solista no saxofone alto, Luciana Rabello no cavaquinho, Maurício Carrilho no violão 7 cordas, Paulo Aragão no violão 6 cordas e Marcus Thadeu no pandeiro.

Nesta versão, a forma é: Introdução ABAC<sub>1</sub>C<sub>2</sub>A Coda. Essa é a única interpretação na qual a parte C é repetida. A introdução é tocada pelo violão 7 cordas solo. O saxofone toca o primeiro A acompanhado somente do violão 7 cordas: o resto do regional entra na parte B. O saxofone sola a melodia inteira, mesclando tema, variações melódicas e improvisos que serão explicitados no Capítulo III. Somente os 16 primeiros compassos da parte C<sub>2</sub> são preenchidos por um solo improvisado de violão 7 cordas, com acompanhamento de violão de 6, cavaquinho e pandeiro: Proveta faz um solo improvisado na segunda metade do C<sub>2</sub>. A Coda é uma frase conclusiva curta, de dois compassos, porém diferente da versão do Luiz Americano. O andamento é de aproximadamente  $\text{♩} = 96$ .

---

<sup>12</sup> <https://clarinetinho.com.br/chorinhos-da-pesada/>

### 1.3 Uso da transcrição em notação convencional: da *performance* à escrita musical

A transcrição em notação musical convencional será a primeira ferramenta usada em este trabalho para representar uma interpretação sonora com elementos visuais. Para tratar desse assunto, desenvolverei uma discussão sobre as inexactidões da notação convencional.

#### Uma ciência “inexata”

A apreciação dos eventos sonoros não é uma ciência exata. Transcrever é um ato subjetivo que possui limitações, como é evidenciado em Rusch, Salley, Stover (2016) e List (1974). No artigo de 2016, os autores comparam transcrições feitas por eles mesmos, demonstrando que cada um transcreve de maneira diferente, com escolhas contrastantes do que deve - ou não - ser mostrado. De fato, “o objetivo da notação descritiva não é descrever todos os aspectos do som musical, [mas] descrever aspectos específicos do som” (AUSTERLITZ, 2003 apud RUSCH, SALLEY e STOVER, 2016). O fato de partir de um objeto sonoro e tentar representá-lo visualmente possui limitações, principalmente quando é utilizada a notação musical convencional. Ela é precisa para representar alturas e durações, porém limitada para mostrar intensidade e timbre, ou seja, a “produção viva do som” (ALMEIDA, 2011):

O pensamento composicional tradicional privilegiava o planejamento de relações e estruturas de alturas distribuídas em um tempo mensurado, delegando em grande parte os demais aspectos da concretude sonora, suas qualidades e nuances, aos intérpretes. (ALMEIDA, 2011)

Estes aspectos do objeto sonoro são complexos de representar visualmente na partitura, porém essenciais ao analisar uma interpretação. Esta constatação me levou a usar notações alternativas propostas por Berliner (1994) para atender à essa problemática.

#### Da necessidade de criar novas notações para representar eventos sonoros reais

O desenvolvimento da música contemporânea permitiu a ampliação dos efeitos e eventos sonoros, e conseqüentemente, um avanço da notação musical: “pois, conforme os avanços composicionais propunham sons e relações sonoras mais complexos, mais o sistema de notação tradicional se revelava incompatível com as novas demandas” (ALMEIDA, 2011). Isso incentivou os compositores a serem mais precisos na descrição da concretude sonora e da emissão do som. Para este fim, criaram novas notações para representar características do som que anteriormente eram considerados elementos da interpretação, decididos pelo ou pela *performer*:

Inquestionável, entretanto, é o fato da composição contemporânea ter assumido aspectos da concretude sonora e fatores de performance outrora delegados à interpretação musical. Há um valioso contributo nisso: se tradicionalmente cabia ao intérprete agregar qualidades concretas e densas ao traçado abstrato e descontínuo de uma composição musical, a música nova propôs – por meio da ampla consideração da sonoridade – uma articulação ainda mais íntima entre composição e interpretação musical, tornadas instâncias musicais ainda mais irmanadas em torno da performance e da materialidade sonora. (ALMEIDA, 2011, p. 74)

Da mesma forma, o ato de transcrever uma performance me mostrou alguns limites da notação musical convencional. Nesse contexto, a notação não constitui a base do som que será produzido, pois descreve algo que já foi tocado, sendo a interpretação de uma realidade. Isso implica que escolhas devem ser feitas para que a transcrição seja legível e ao mesmo tempo representativa do que foi tocado. Às vezes, elementos devem ser descartados para facilitar a leitura: essa escolha deve ser minuciosamente pensada pelo pesquisador ou pela pesquisadora.

Em razão dessas limitações da notação convencional, Berliner (1994) propôs notações alternativas para transcrever efeitos próprios do saxofone e do trompete: vibrato (timbre), *bend* (timbre e altura), inflexão de afinação (altura), notas levementes adiantadas ou atrasadas (duração). O autor depois mostra como escrevê-las na partitura. Berliner (1994) também propõe notações alternativas para as cabeças de nota, para indicar elementos de timbre. Por exemplo, como representar um som levemente abafado, um som com harmônico ou uma nota fantasma (*ghost note*).

Figura 5 - Notações alternativas de Berliner (1994)

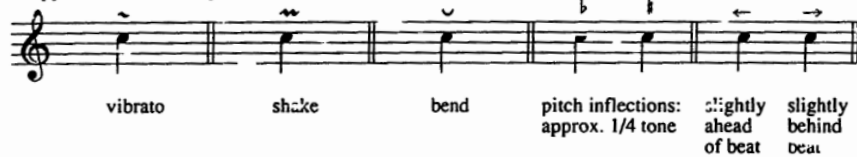
## Normal timbre and timbral variations



1. pitch with normal timbre: full bodied, open sound
2. pitch with half-closed sound: partially muted, slightly compressed quality
3. pitch with closed sound: muted, compressed, nasal quality produced by half-valve or alternate fingering technique
4. harmonic: especially reverberant sound comprising two pitches produced simultaneously by saxophone alternate fingering technique
5. split attack: includes extraneous pitch or unpitched sound
6. pitch with raspy or buzzy sound
7. ghosted pitch: barely audible or implied sound

## Other expressive devices

## 1. applied to individual pitches



## 2. applied prior to, between, or after individual pitches



## 3. changes within sustained pitches



Fonte: BERLINER (1994)

Essas anotações se revelaram pertinentes para minha pesquisa, e explicitarei suas aplicações na bula do subcapítulo 3.1.

### Da pertinência da transcrição para analisar gêneros populares

Rusch, Salley, Stover (2016) apresentam a pertinência da transcrição para analisar gêneros populares através do estudo do solo de Sonny Rollins, saxofonista estadunidense, na música *All the*

*Things You Are*<sup>13</sup>. Os autores salientam dois pontos sobre a importância desse método para o jazz. Primeiro, a necessidade de “documentar uma performance” de jazz, representando visualmente e com a maior precisão possível eventos sonoros densos. Esse esforço de representar informações sonoras visualmente facilita a análise e sua comparação com outras gravações. O segundo ponto ressalta a importância dessa documentação para o aprendizado prático dos instrumentistas:

Os músicos geralmente fazem transcrições de performances de jazz para aprender coisas sobre essas apresentações e entender a "linguagem" de um solista, o que, por sua vez, pode convidar outras pessoas a participar desses processos de descoberta. Eles frequentemente aplicam o que aprenderam no processo em suas próprias improvisações ou composições<sup>14</sup>. (tradução minha) (RUSCH, SALLEY e STOVER, 2016, p. 2)

De fato, no choro também é comum aprender de cor uma melodia ou um solo de ouvido a partir de uma gravação de referência, tentando reproduzir no instrumento os recursos interpretativos. Depois, é possível grafar esses elementos na partitura. Mesmo se o resultado final não é uma partitura e sim a performance, alguns músicos nomeiam este processo como transcrição. Esse hábito é mencionado no trabalho de Falleiros (2006) sobre a improvisação de Nailor Proveta. Em entrevistas concedidas ao autor, o instrumentista explica que sempre usou a transcrição de temas e solos como ferramenta de aprendizado em seu estudo pessoal. Além disso, Rink (2007) explica que, ao estudar uma obra musical, os e as intérpretes estão “continuamente engajados em algum processo de análise [...] que faz parte integral do processo da performance”. Ou seja, é possível dizer que os chorões e as choronas, através do seu estudo de ouvido e de transcrição, adquirem uma consciência refinada do que é a linguagem e os recursos interpretativos do choro. É possível extrair mais informações valiosas sobre essa vivência ao analisar suas performances, processo mais interessante do que se basear somente em uma partitura comum. No mundo acadêmico, observa-se que a transcrição é utilizada em pesquisas sobre a linguagem do choro, como em Spielmann (2008), Mitre (2017), Fabris e Borém (2006), Valente (2011), entre outros, o que demonstra a eficiência dessa ferramenta.

Mesmo com o desenvolvimento da ferramenta “transcrição” com notações alternativas, nota-se que ela não é suficiente para apreender uma gravação, como menciona Valente (2011):

Em muitos casos, a transcrição dos solos não é suficiente para a compreensão ampla da obra, sendo necessário a audição da própria gravação, que nos possibilite ouvir as

<sup>13</sup> Do álbum *Sonny meets Hawk* (1964).

<sup>14</sup> Musicians typically make transcriptions of jazz performances to learn things about those performances and to understand a soloist's “language,” which can, in turn, invite others to participate in these processes of discovery. They frequently apply what they learned in the process to their own improvisations or compositions.

sonoridades específicas do instrumentista, suas inflexões, o tipo de interpretação que sugeriu e em que contexto se deu o improviso. (VALENTE, 2011, p. 1)

Rusch, Salley e Stover (2016) também ressaltam esse ponto:

Afirmamos que uma transcrição, como qualquer forma de notação musical, deve ser considerada normalmente como um auxílio visual - um auxiliar da música, não um substituto para ela - independentemente do tipo de música, da identidade do transcritor, da finalidade da transcrição ou das técnicas envolvidas no ato de transcrição<sup>15</sup>. (tradução minha) (RUSCH, SALLEY e STOVER, 2016, p. 4)

Por isso, ressalto a absoluta necessidade de sempre vincular os áudios das gravações estudadas à suas transcrições, para melhor relacionar a percepção do ouvinte com as imagens apresentadas neste trabalho. Também será necessário acrescentar elementos de contexto das gravações como o tipo de fixação fonográfica, o arranjo, a formação instrumental, a trajetória do instrumentista: tudo isso será explicitado no capítulo II.

---

<sup>15</sup> We assert that a transcription, like any form of musical notation, should ordinarily be thought of as a visual aid—an ancillary to the music, not a replacement for it—regardless of the type of music, the identity of the transcriber, the purpose of the transcription, or the techniques involved in the transcriptive act.

#### 1.4 Edição Espectrográfica de Performance e o programa *Sonic Visualiser*

Sobre o uso da tecnologia na musicologia, Garfias (1964) aponta que os “auxílios mecânicos” são interessantes por serem uma “extensão valiosa da percepção natural de cada um”<sup>16</sup>. Cook (2006) também ressalta a necessidade de combinar diferentes suportes para uma análise da performance musical:

A musicologia da performance efetivamente requer uma integração envolvendo som, palavra e imagem, integração esta que é, em princípio, viabilizada pela tecnologia de hipermídia, mas que, na prática, é inibida pelos custos de implementação e de direitos autorais, distribuição e critérios de reconhecimento acadêmico. (COOK, 2006, p.18).

Mesmo assim, Garfias (1964) lembra que é importante ter cuidado com o excesso de informação que tais ferramentas trazem na análise musicológica. É, conseqüentemente, necessário fazer uma seleção das informações, sempre tendo em mente o objetivo do estudo. Além disso, o autor menciona que “quando um só exemplo é estudado fora do seu contexto cultural e musical, torna-se difícil isolar os elementos pertinentes”<sup>17</sup>.

Neste trabalho, para complementar as transcrições, usarei o Método de Análise de Áudio e Vídeos de Música (mAAVm) desenvolvido por Borém (2018). Multidisciplinar, essa ferramenta combina análise de eventos sonoros e imagens. Nas diferentes técnicas presentes no mAAVm, a Edição Espectrográfica de Performance (EdEsP), ou espectrograma, demonstrou sua utilidade porque permite uma segunda representação dos eventos sonoros, a mais da transcrição em notação convencional. O espectrograma é uma imagem na qual aparecem alturas, intensidades, durações das notas, e outros efeitos como vibrato, variações melódicas, glissandos. De fato, a EdEsP:

... busca maior precisão na representação de elementos fluidos da performance, como intensidades, andamento, realização rítmica, e *timing* de eventos, efeitos instrumentais e vocais. Esta ferramenta permite visualizar e descrever em detalhes no espectrograma sonoro o estilo de performance de cantores e instrumentistas. (BORÉM, 2018, p. 16-17).

A partir das EdEsP e das transcrições de *Linda Érika*, é possível constituir Edições de Performance Audiovisual (EdiPA), também presentes no mAAVm. A EdiPA é a combinação de imagens dos espectrogramas com a notação musical convencional. Esta análise sobrepõe duas representações visuais de um mesmo evento sonoro, o que propicia “a descrição qualitativa e

---

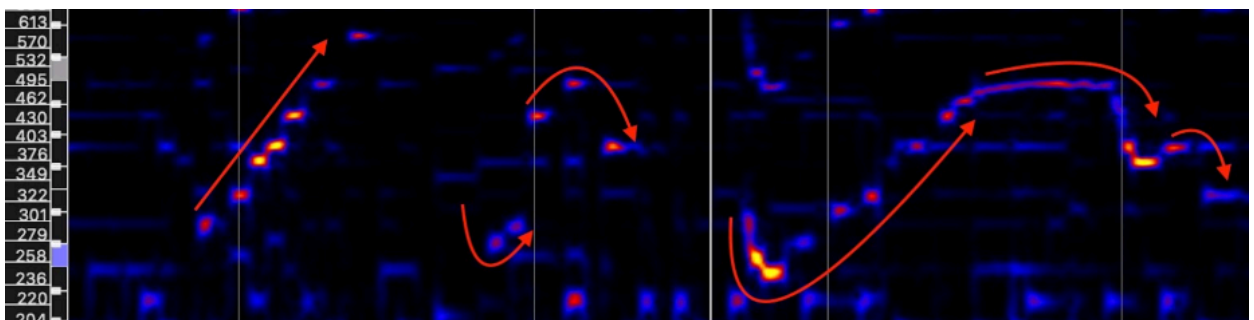
<sup>16</sup> Mechanical aids can be a valuable extension of one’s native perception.

<sup>17</sup> ...when a single example is studied outside its cultural and musical context, it becomes very difficult to isolate the pertinent elements.

quantitativa de técnicas virtuosísticas de um intérprete referencial” (BORÉM, 2018). A comparação entre o espectrograma e as transcrições em notação musical convencional também permite a superação de algumas limitações da transcrição.

As transcrições foram realizadas de ouvido, em notação convencional, a partir da gravação em velocidade normal ou reduzida até 50%. Para as Edições Espectrográficas de Performance (EdEsP), usei o programa *Sonic Visualizer* e sua função *Melodic Range Spectrogram* para ressaltar os contornos melódicos. Desta maneira, é possível observar claramente a linha do saxofone alto (Figura 6). Para finalizar, juntei as imagens para formar a Edição de Performance Audiovisual (EdiPA): é a partir desses dados que realizei a análise das versões.

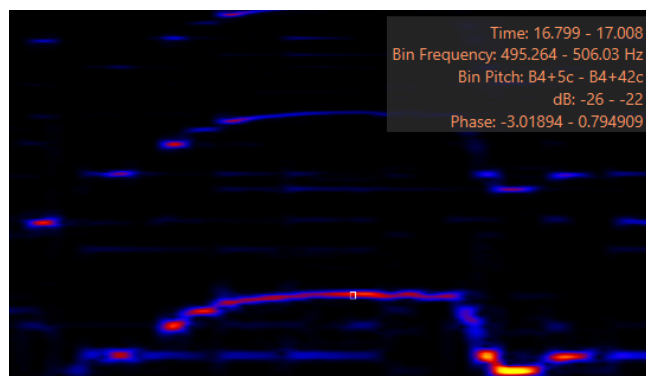
**Figura 6 - Edição Espectrográfica de Performance (EdEsP) ou espectrograma**



Fonte: Autoria própria

As cores podem ir, gradativamente, de azul escuro, azul claro, vermelho, laranja e amarelo, o que mostra uma intensidade mais baixa (azul) ou mais alta (amarelo). É possível observar a frequência exata de uma altura, o que permite verificar qual nota está sendo tocada e comprovar recursos como alteração de afinação, *bend*, vibrato, entre outros (Figura 7).

**Figura 7 - Verificação de frequência no programa *Sonic Visualizer***



Fonte: Autoria própria

### 1.5 Organizar o panorama de recursos interpretativos dentro de uma dimensão comparativa

Procurei organizar o panorama de recursos interpretativos presentes nas três gravações a partir das quatro características do som musical que são: **altura**, **duração**, **intensidade** e **timbre**. Além dessas, foi acrescentada uma quinta categoria denominada “**articulação e acentuação**”, porque essas duas noções não se encaixam de forma precisa em uma característica do som.

Neste subcapítulo, serão definidas as categorias supracitadas usadas no momento da análise das transcrições e dos espectrogramas (Capítulo III). Para este fim, usei as definições generalistas do *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001, segunda edição) e completei com referências bibliográficas sobre música popular brasileira; ULHÔA (1999), SANDRONI (2001), SPIELMANN (2008), TELLES (2017).

#### **Altura**

O verbete do *New Grove* define altura (*pitch*) da seguinte forma: “a qualidade específica de um som (e.g. uma nota musical individual) que determina sua posição na escala. [...] A altura é determinada pelo o que o ouvido considera ser a frequência de onda mais fundamental do som [...]”. Além disso, é indicado no verbete “que diferenças marcantes de timbre, volume e contexto musical afetam a altura, embora em grau relativamente pequeno” e que “a memória de longo prazo, chamada de ouvido absoluto, permite que algumas pessoas identifiquem a altura dos sons independentemente de sua relação contextual com outros sons”. Ademais, pode-se dizer que o ouvido relativo é mais eficiente para identificar a nota e sua função na progressão harmônica, não só sua frequência. Essa capacidade é particularmente útil ao tocar choro, em momentos de improviso ou de variação. Além disso, “certos sons utilizados na música que não ocupam nenhuma posição específica na escala, tais como os produzidos pelos pratos ou pelo tambor, podem ser considerados como tendo uma altura tonal indefinida [...] a altura é expressa pela combinação de um valor de frequência (como 440Hz) com o nome de uma nota”.

As variações de **altura** são bem-vindas no choro para ornamentar os temas, e as possibilidades são numerosas, como aproximações cromáticas ou diatônicas, appoggiaturas, trinados, floreios, arpejos, glissandos, mordentes. Ademais, é comum acrescentar novos motivos e/ou notas à melodia, seguindo a condução harmônica, criando variações próximas do tema.

#### **Duração**

A **duração** das notas abrange todos os aspectos rítmicos da peça. No início do verbete do *New Grove* sobre ritmo (*rhythm*), é ressaltada a dificuldade de nomear e explicitar esse conceito. Ritmo é, resumidamente, “a descrição e compreensão da duração e dos padrões de duração” das

notas musicais. Ele é definido como um dos dois parâmetros principais de uma estrutura musical, junto com a altura. Explicitar a organização tonal e rítmica de uma peça permite “capturar sua estrutura essencial”: o verbete indica que mudanças de instrumentação ou dinâmicas são “percebidas como diferente arranjo da mesma peça, enquanto alterações de altura e ritmo dão resultado a um novo, diferente trabalho”. Aponto o limite dessa definição ao analisar o choro e demais gêneros brasileiros, nos quais mudanças e variações rítmicas e de altura fazem inteiramente parte da linguagem, sem descaracterização da obra.

Um dos aspectos rítmicos essenciais da música brasileira é a questão da síncope, como abordado pelo etnomusicólogo Carlos Sandroni em seu livro *Feitiço Decente* (2001). Segundo o pesquisador, é um lugar comum considerar a síncope como uma das maiores especificidades da música brasileira. Na música erudita ocidental, ela é definida como “um efeito de ruptura” onde a “regularidade da acentuação é quebrada pelo deslocamento do acento rítmico esperado” (HONNEGER, 1976 apud SANDRONI, 2001). Nessa definição, a síncope é percebida como um desvio, uma perturbação da ordem normal do discurso musical. No verbete do *New Grove* sobre ritmo, figuras sincopadas são igualmente qualificadas de “ritmos irregulares”. Porém, Sandroni (2001) aponta que no caso brasileiro, o “irregular” é o “característico”, a “regra”: daí surge um paradoxo. A noção de compasso como uma “recorrência periódica de tempos fortes” também não é universal e não se aplica à música nacional.

Para resolver este paradoxo, Sandroni (2001) propõe o uso de termos neutros desenvolvidos por Mieczyslaw Kolinski que não fazem parte do universo da música erudita ocidental, como, por exemplo, a noção de métrica: “a infraestrutura permanente sobre a qual a superestrutura rítmica tece suas variações”. Ele acrescenta que “o caráter variado do ritmo pode confirmar ou contradizer o fundo métrico, que é constante”. Dessa constatação surgiram os termos de “contrametricidade” e “cometricidade”, que definem a medida em que um ritmo se aproxima ou se afasta da métrica subjacente. Esses conceitos serão úteis para para analisar as variações rítmicas no Capítulo III.

De fato, no choro é habitual fazer grandes variações de ritmo, adiantando ou atrasando motivos melódicos, modificando as durações de certas notas da melodia em função do que é necessário enfatizar. Além disso, o ritmo é geralmente tocado com uma “métrica derramada”, entre o sincopado e o tercinado, com uma certa independência em relação ao acompanhamento, o que é uma outra característica da música popular brasileira (ULHÔA, 1999). Essa ideia se aplica ao choro, onde o solista pode variar enquanto o acompanhamento enfatiza ou contrapõe a métrica. Este aspecto também é uma das fontes do “suingue” no choro, como explicitado no Capítulo III.

## Intensidade

A **intensidade** é relativa a tudo que envolve dinâmicas, ou seja tocar de *ppp* a *fff*, além de efeitos gradativos como crescendo e decrescendo. Dinâmicas (em inglês, *dynamics*) são definidas pelo *New Grove* como “a intensidade de volume com o qual notas e sons são expressados”. No verbete, é acrescentado que “a variação de dinâmica é tão natural na performance de quase todos os estilos musicais que sua presença pode normalmente ser pressentida naturalmente, até quando indicações estão principalmente ou completamente ausentes da notação”. Além disso, “em muitos casos, a dinâmica não é explicitamente indicada, mas deve ser inferida com base na compreensão do intérprete sobre forma, conteúdo e expressividade”. Essa citação mostra a importância do contexto e do conhecimento do ou da *performer* sobre o gênero que está tocando: é sua “intuição informada” (RINK, 2007), sua bagagem de experiência e conhecimento que irão guiar suas escolhas. No choro, as variações de dinâmicas são raramente indicadas na partitura, o que deixa uma liberdade total aos intérpretes.

O verbete do *New Grove* também aponta que dinâmicas são subjetivas em função do instrumento e de suas limitações intrínsecas: um oboé terá dificuldade para fazer um *fortíssimo* em seu registro mais agudo, por exemplo. Para o saxofone, realizar um *pianíssimo* na região grave ou um *fortíssimo* na região aguda exige um domínio técnico avançado. Além disso, o saxofonista terá que adaptar as dinâmicas em função do conjunto onde está tocando: um *f* não será o mesmo se estiver tocando com instrumentos de cordas ou com uma *big band*.

## Timbre

O **timbre** é um termo usado para qualificar uma sonoridade. O *New Grove* o define da seguinte forma: “timbre é um atributo mais complexo que altura ou volume, que podem ser representados por uma escala unidimensional (agudo-grave para altura, forte-suave para volume); a percepção do timbre é a síntese de vários fatores [...]”.

No saxofone, vários fatores podem afetar o timbre: emissão e projeção do ar, tipo de boquilha e de palheta, tipo e marca de saxofone, posição da embocadura, entre outros, influenciam o timbre. Um ou uma saxofonista pode tocar com timbres diferentes em função de suas escolhas interpretativas, do repertório ou da formação instrumental. O ou a saxofonista pode ter um som tanto brilhante e um pouco anasalado, como escuro e amadeirado. Recursos de timbre com *bend*, *ghost notes*, vibrato, som de ar, *subtones*, entre outros, trazem sutilezas em uma interpretação e são comumente usados na linguagem do saxofone brasileiro.

## Articulação/acentuação

As noções de **articulação** e **acentuação** não se encaixam nas quatro categorias supracitadas porque abrangem várias características do som, por isso serão abordadas separadamente.

Segundo CHEW (2001) no *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a **articulação** “refere-se primeiramente ao nível em que um *performer* destaca notas individuais umas das outras”, como por exemplo *legato* ou *staccato*. No verbete, é mencionada várias vezes a analogia com a pontuação na fala: articulação e fraseado representam uma das principais formas de dar sentido ao fluxo sonoro que, sem isso, seria somente uma sucessão de sons indiferenciados. É também apontada a dificuldade de anotar formalmente a articulação, que é comumente transmitida oralmente. Portanto, muitas vezes, é a responsabilidade do ou da *performer* pensar sobre esse aspecto da peça, que remete à expressividade. As possibilidades de articulação são inúmeras e dependem do instrumento, do espaço acústico onde será realizada a performance. Por exemplo, ornamentos podem ser usados como articulação em instrumentos como órgão, cravo ou gaita de foles, para distinguir e dar relevo à certas notas. Instrumentos graves como trombone, fagote terão geralmente articulação menos incisiva que instrumentos mais agudos como trompete ou oboé. Para os instrumentos de sopro, as técnicas de articulação “incluem vários padrões de articulação com a língua (*tonguing*)”.

O verbete de Matthias Thiemel no *New Grove* define “**acento**” da seguinte forma:

A proeminência dada a uma ou mais notas na execução por meio de uma alteração perceptível (geralmente aumento) no volume (“acento dinâmico”); um alongamento da duração ou um breve silêncio precedente à articulação (“acento agógico”); um ornamento adicionado ou inflexão de altura de uma nota melódica (“acento de altura”); ou por qualquer combinação desses elementos (tradução minha). (THIEMEL, p. 46, Vol. 1)

Mais adiante, são mencionados os instrumentos de sopro, capazes de “dinâmica imediata”, para os quais acentos são sinônimo de aumento de volume sonoro no início da nota para um efeito mais assertivo, ou logo depois dele, como é o caso no *sforzando*.

A **acentuação**, por sua vez, é definida pelo “uso de acento na performance musical [...] o termo pode referir-se a notas particulares ou acordes, ou de forma mais abrangente a uma performance inteira”. Na tradição ocidental moderna, noções como acentuação, fraseado, articulação, dinâmicas são recursos expressivos para interpretar uma obra.

O envelope sonoro possui três estágios: o começo, o meio e o fim (SCHLUETER, 1996 apud SPIELMANN, 2008). O começo pode ser pensado como o “início da nota com o mínimo de esforço”. Comumente chamado de “ataque”, é, segundo os autores, preferível produzir o som da forma mais relaxada possível, a não ser que a intenção seja ter um ataque mais agressivo. O meio do som, ou sustentação, “é o estágio que define o valor ou tamanho da nota”, se ela vai ser longa ou curta. O fim é considerado a parte mais importante do envelope sonoro, porque dá contorno à articulação e determina a projeção do som.

A articulação é a conexão entre duas notas, que acontece através do som ou do silêncio (SCHLUETER, 1996 apud SPIELMANN, 2008). Há uma distinção feita entre as notas conectadas pelo som, ou notas ligadas, e as notas conectadas pelo silêncio (*staccato*, *tenuto*, *marcato*, entre outros). Por exemplo, entre o *staccato* e o *tenuto*, o que varia é a duração do silêncio.

No choro, existem grandes possibilidades de micro-improvisos relativos à **acentuação e articulação**, com brincadeiras em torno do tresillo ou das linhas-guias de matrizes rítmicas como choro, choro-sambado, samba, maxixe, polca, baião, entre outros. Mesmo sem variar a altura das notas, a articulação tem o poder de (re)caracterizar uma melodia, principalmente quando são enfatizadas notas secundárias, evitando apoios nas notas principais.

Nesse contexto, a contrametricidade já explicitada acima pode aparecer na articulação (SANDRONI, 2001). Por exemplo, quando há um traço rítmico composto somente por semicolcheias, a articulação pode sugerir um padrão contramétrico, o que traz um balanço, um suingue, para o trecho (Figura 8).

**Figura 8 - Reprodução da Figura mostrando contrametricidade e cometricidade**



Fonte: SANDRONI, 2001, p. 28

O “paradigma do tresillo” e suas variações também são comumente usados por sopristas para articular suas frases (SANDRONI, 2001). É uma situação de “imparidade rítmica” porque as oito semicolcheias de um compasso são agrupadas de maneira a não ser divididas em 4+4 ou 2+2+2+2, mas sim em 3+3+2 (AROM apud SANDRONI, 2001). O *tresillo* aparece na música escrita brasileira desde 1856, na introdução do lundu *Beijos de frade* de Henrique Alves de Mesquita, e está presente em padrões de acompanhamento de Ernesto Nazareth e seus

contemporâneos. Sandroni (2001) mostra algumas variações do *tresillo* que têm como característica fundamental a “marca contramétrica recorrente na quarta pulsação”, ou quarta semicolcheia de um grupo de oito.

A linha-guia<sup>18</sup> (NKETIA apud SANDRONI, 2001) designa um *ostinato* que vai guiar os músicos na polirritmia, como uma espécie de metrônomo: geralmente é tocado por “palmas, ou por instrumentos de percussão de timbre agudo e penetrante” como tamborim, agogô, blocos de madeira. Esse *ostinato* tem variações que muitas vezes são compostas por fórmulas assimétricas: por exemplo, um ritmo em 3+3+2 por ser subdividido da seguinte forma: (2+1)+(2+1)+2 (SANDRONI, 2001). Telles (2017) menciona as expressões “ritmo guia” ou “clave” que designam o mesmo conceito, porém será conservada a nomenclatura adotada por Sandroni (2001). A linha-guia tem um papel essencial mesmo quando os instrumentos supracitados não estão presentes:

Entretanto, Carvalho assinala o importante papel [da linha guia] como organizador rítmico dos gêneros musicais, mesmo sem a presença dos referidos instrumentos. O objetivo com esse conceito é reconhecer as células rítmicas básicas geradoras de material para as elaborações – muitas vezes vinculadas a um gênero musical – retratando a importância composicional da presença de ritmo guia. (TELLES, 2017, p. 75).

No choro, a linha-guia pode ser tocada por instrumentos como tamborim, reco-reco, até mesmo caixa em certos contextos. Porém, ela está sempre presente nas matrizes tocadas pelo pandeiro, cavaquinho e até mesmo violão 7 cordas: cada instrumento, com sua linguagem, vai seguir a linha-guia.

Esse conceito é interessante para analisar as variações rítmicas e mudanças de acentuação e articulação: de fato, é frequente o ou a soprista adaptar a melodia em função da matriz usada pelos instrumentos acompanhadores ou sugerida na composição. O choro pode abranger várias células rítmicas como polca, choro-sambado, samba, maxixe, baião, forró, influenciando a interpretação da melodia. Certos compositores mesclam choro com maracatu, salsa, frevo: as opções são infinitas, mas a escolha de uma matriz vai sempre condicionar a interpretação.

Para concluir, pode-se dizer que a percepção de todos esses elementos de altura, duração, intensidade, timbre, articulação, acentuação deve ser contextualizada. De fato, o propósito da

---

<sup>18</sup> em inglês, *time-line*.

música é organizar elementos isolados em uma estrutura mais ampla que faz sentido. Schaeffer (1967)<sup>19</sup> critica uma visão do “fato musical” que ele qualifica de “simplista”:

Embora a acústica considere a estrutura do sinal em relação aos valores físicos que o definem, a música não pode considerar um objeto isolado sem relacioná-lo imediatamente à estrutura da qual ele faz parte e que fundamenta sua percepção. As características de um objeto são, portanto, duplamente relativas: por causa da relação de incerteza já mencionada anteriormente, mas também pelo caráter dominante que o objeto assume de acordo com a estrutura que o usa, que faz emergir seu valor. (tradução minha)<sup>20</sup> (SCHAEFFER, 1967).

O subcapítulo 1.4, portanto, propõe uma classificação dos recursos interpretativos tendo em mente as limitações de tal procedimento. Essa estruturação vai permitir organizar as análises do Capítulo III, o que facilita a comparação entre as três interpretações. Vou sempre procurar contextualizar os elementos interpretativos isolados na estrutura global da peça, para não esvaziá-los de seu significado.

Além disso, para compreender plenamente este “fato musical” mencionado por Pierre Schaeffer, é preciso ter dados sobre os contextos de gravação das três versões de *Linda Érika*: este será o objetivo do Capítulo II.

---

<sup>19</sup> Compositor, engenheiro de som e fundador do movimento de música concreta. O artigo citado foi publicado no jornal *Le Monde*, em qualidade de diretor do grupo de Pesquisa musicais da O.R.T.F (Office de radiodiffusion-télévision française).

<sup>20</sup> Tandis que l'acoustique considère la structure du signal, rapportée aux grandeurs physiques qui le définissent, la musique ne peut considérer un objet isolé sans le rapporter aussitôt à la structure dont il fait partie, et qui fonde sa perception. Les caractères d'un objet sont ainsi doublement relatifs: de par la relation d'incertitude déjà signalée plus haut, mais aussi de par le caractère dominant que prend l'objet selon la structure qui en propose l'emploi, qui en fait émerger la valeur.

## CAPÍTULO II - DIÁLOGOS HISTÓRICO-MUSICAIS: INTERAÇÃO ENTRE SAXOFONISTAS E SEUS CONTEXTOS HISTÓRICOS

O recorte histórico desta pesquisa é amplo: oitenta anos separam as interpretações de Luiz Americano (1929) e Nailor Proveta (2009), e a versão dos *Chorões* se situa equidistante delas (1971). Para cobrir essa amplitude histórica, ao longo do capítulo II, trago conteúdo sobre os contextos sociais, tecnológicos e musicais de cada período e como isso impacta a performance dos instrumentistas. Primeiro, será abordada brevemente a história do saxofone no Brasil, desde sua introdução no país até os dias atuais, para ilustrar a importância desse instrumento no choro e no desenvolvimento da linguagem do gênero (2.1). Depois, será analisado como o contexto de uma gravação influencia a performance. Para este fim, serão descritos três métodos de fixação fonográfica e seus impactos na performance (2.2), e como um arranjo e a formação instrumental condicionam a interpretação (2.3). Por fim, a reflexão se abre, propondo a ideia de que a fixação fonográfica não representa o estilo e identidade completa de uma carreira individual ou da realidade musical de uma época, mas é somente um recorte dela (2.4).

### 2.1 Diálogos históricos: o espaço do saxofone na música brasileira e no choro

O saxofone entrou no cenário musical brasileiro na década de 1850, em um contexto cultural fortemente impactado pela influência europeia, principalmente francesa. A partir de um levantamento hemerográfico<sup>21</sup>, Carvalho (2015) mostra que uma das primeiras menções do saxofone na imprensa foi em 1854, em um anúncio para um espetáculo no Rio de Janeiro no qual o saxofonista João José Pereira da Silva se apresentava, mostrando o seu “novo” instrumento. O flautista, compositor, regente e editor de música destacou-se como o principal solista de saxofone nos teatros e salas de concerto do Rio de Janeiro durante a década de 1850 (CARVALHO, 2015). Além disso, “tanto a comercialização de saxofones, quanto as apresentações de solistas de saxofone passam a fazer parte dos ambientes culturais cariocas a partir da primeira metade da década de 1850, relativamente poucos anos após o primeiro patenteamento de Adolphe Sax em 1846.” (CARVALHO, 2015). O autor descreve a presença do saxofone no repertório musical da época, em peças como fantasias, árias e variações. Durante este período, apesar da significativa presença do instrumento em ambientes musicais fortemente impactados pelo modelo cultural europeu, “o saxofone foi qualificado em críticas da imprensa brasileira como instrumento “difícil”, “ingrato” e “rebelde” (CARVALHO, 2015).

---

<sup>21</sup> Carvalho (2015) dedica um capítulo de sua dissertação à introdução do saxofone no Brasil e suas primeiras ocorrências na imprensa brasileira.

Entre 1860 e 1890, o saxofone se difunde nas bandas civis e militares “onde já figuravam os quatro principais membros da família de saxofones (soprano, alto, tenor e barítono)” (CARVALHO, 2015). Exemplo disso é a presença de um naipe de saxofone na Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro desde sua fundação, em 1896 (AMORIM, 2012 apud CARVALHO, 2015).

Os levantamentos historiográficos de Carvalho (2015) mostram que o saxofone estava presente no cenário da música popular urbana da segunda metade do século XIX, e que saxofonistas anteriores a Pixinguinha participaram da consolidação do choro. Porém, o pesquisador mostra um certo apagamento do saxofone e uma minimização de seu papel. Carvalho faz referência a um relatório emitido pelo Ministério do Império em 1884, no qual se alega a insuficiência de recursos financeiros como justificativa para não criar cadeiras destinadas ao ensino de diversos instrumentos musicais no Conservatório de Música, entre os quais se inclui o saxofone mas também fagote, corne-ínglês ou harpa (CARVALHO, 2015). O autor também escreve sobre Viriato Figueira da Silva (1851-1883), mencionado quase vinte vezes no livro *O Choro* de Gonçalves Pinto (1936), sempre em qualidade de flautista e compositor, mas nunca como saxofonista. Ele destaca outros saxofonistas pioneiros como Anacleto de Medeiros (1866-1907), Francisco de Oliveira Lima (ativo na década de 1910), Romeu Silva (1893-1958) que também caíram no esquecimento, apesar de terem tido carreiras de sucesso em suas épocas e de participar do processo de consolidação do choro.

Desde da década de 1840, a polca é extremamente popular no Rio de Janeiro como atestam álbuns de partituras manuscritos de “antigos chorões”. A flexibilidade desse gênero permitiu que ela se misturasse com outros ritmos como maxixe, lundu, tango, cateretê, e podia ser tocada lenta, mais rápida, “amaxixada” ou “chorosa” (ARAGÃO, 2013 apud CARVALHO, 2015). Este processo de consolidação de um gênero propriamente brasileiro se iniciou a partir da década de 1870 e continuou até o começo do século XX. Carvalho (2015) propõe “considerar o saxofone como agente coadjuvante neste processo”, citando os exemplos de Anacleto de Medeiros e Francisco Oliveira de Lima que re-elaboraram esses novos ritmos em suas composições. Francisco de Oliveira Lima, por exemplo, foi o primeiro saxofonista a gravar grande quantidade de polcas, valsas e schottischs, incluindo composições próprias: no total, foram 52 fonogramas feitos na Odeon em qualidade de solista de saxofone soprano entre 1913 e 1916. Carvalho (2015) o apresenta como um pioneiro da linguagem do choro, usando, já em sua época, recursos característicos do gênero como ornamentos, flexibilidade rítmica e articulações variadas:

Analisando os fonogramas de Oliveira Lima gravados pela Casa Edison, ficam evidentes traços e procedimentos característicos de uma concepção estilística que se fez conhecer nos primeiros registros fonográficos do Brasil a partir da década de 1900,

mas cujas raízes retrocedem pelo menos três décadas no século XIX. A audição destes registros pioneiros revela características estilísticas típicas da interpretação de melodias de choro ao saxofone, como diversas ornamentações (apojaturas, mordentes e trinados), flexibilidade das divisões rítmicas (antecipações e retardos de notas da melodia), e variações de articulação (alternando legato, destacado e staccato). (CARVALHO, 2015, p. 78-79)

Mesmo assim, o saxofone não é comumente considerado um componente da formação do regional de choro. Gonçalves Pinto (1936) e Nóbrega (1964) ressaltam a preponderância do violão e da flauta nos conjuntos do começo do século XX, que, com o cavaquinho, formam o famoso “pau e corda”: “os verdadeiros choros eram constituídos de flauta, violões e cavaquinhos, contando muitas vezes com o sempre lembrado oficleide e o trombone, que constituía o verdadeiro choro dos antigos chorões” (PINTO, 1936 apud VELLOSO, 2006). Essa citação mostra uma visão saudosista do que seria o “verdadeiro” choro, composto por somente alguns instrumentos que seriam os representantes do gênero. A flauta também tem sua imagem fortemente associada à música brasileira. Segundo Carvalho (2015), “era possível detectar uma forte identificação entre a flauta e os valores da genuína música brasileira nos discursos nacionalistas em circulação”. O autor acrescenta:

A associação entre flauta e música brasileira [...] parece ter sido exacerbada como instrumento de defesa dos gêneros nacionais contra um “inimigo” ainda mais poderoso: a cultura norte-americana e sua crescente indústria do entretenimento na década de 1920, que contou com o saxofone como maior instrumento de identificação em meio ao fenômeno das *jazzbands*.” (CARVALHO, 2015, p. 71).

Em oposição ao violão, ao cavaquinho e à flauta, o saxofone foi visto, desde sua introdução no Brasil, como uma modernidade de origem européia, transformado progressivamente em um símbolo da cultura norte-americana com o sucesso das *jazz bands* nos anos 1920. Tinhorão (1974), ao falar sobre as transformações do mundo do choro no início do século XX, deplora o advento do saxofone:

Alguns [chorões] se profissionalizaram aderindo às orquestras de cinema ou de teatro musicado, ou ainda a novidade da *jazz band*, trocando o oficleide pelo saxofone, num primeiro sintoma de alienação que marcava o advento da influência esmagadora da música popular norte americana no Brasil. (TINHORÃO, 1974, p.109 apud VELLOSO, 2006)

No início da década de 1920 explode o fenômeno comercial das *jazz bands* que consagra ainda mais o saxofone, colocado como protagonista desse “novo conceito de orquestra popular” que cresce em um mercado musical e fonográfico em transformação. O instrumento deixa de ser

um símbolo da cultura europeia e se torna um “porta-voz da cultura estadunidense e seu crescente poder político-econômico” (CARVALHO, 2015).

A imagem do saxofone se transforma, o que intensifica tensões e contradições existentes que vão muito além do seu papel musical. De fato, desde sua introdução no Brasil, o instrumento era um símbolo de uma cultura estrangeira, apesar de ter sido aprimorado por vários músicos brasileiros. Ele é visto tanto como um objeto de modernização e de progresso, como um instrumento que deforma a cultura nacional, o que podia ser ambíguo ou percebido negativamente. Por exemplo, o saxofone é descrito como o instrumento em voga, indispensável nas composições de *fox-trot* norte-americanas (PINTO, 1978, p.165 apud CARVALHO, 2015) e é colocado mais uma vez em oposição à flauta, descrita da seguinte forma: “a flauta é, e será sempre a rainha melodiosa da nossa música brasileira. E sabe porque? Porque, Ella se harmoniza com o violão e o cavaquinho que aqui nas paginas deste livro procuro, e tento reviver [...]” (PINTO, 1978, p.165 apud CARVALHO, 2015).

Um exemplo é a Jazz Band Sul-Americana, regida por Romeu Silva<sup>22</sup>, bastante apreciada na época. O conjunto estreou no Rio de Janeiro e foi rapidamente convidado para realizar uma turnê na Europa, que acabou durando dez anos, para divulgar a música brasileira (VELLOSO, 2006). Velloso explica que mesmo se a música da moda era o repertório norte-americano, a Sul-Americana tocava peças variadas. Consultei as gravações da Jazz Band repertoriadas no acervo do IMS e encontrei gêneros como *foxtrot*, *samba*, *fox blue*, *maxixe*, *tango*, entre outros. Observa-se que o repertório estadunidense ocupa um lugar de destaque no repertório, mesmo assim é notório que gêneros brasileiros também foram gravados. Além disso, Romeu Silva “pode ser considerado como o introdutor do choro nas bandas de jazz” (VASCONCELOS, 1984 apud VELLOSO, 2006). Os arranjos, as sonoridades das *jazz bands*, além de dar oportunidades de trabalho para os instrumentistas da época, influenciaram outros gêneros, como o choro (VELLOSO, 2006).

Outro saxofonista de destaque, entre as décadas de 1920 e 1940, é Luiz Americano: ele gravou dezenas de discos, sendo a maioria de sua autoria, no saxofone ou no clarinete. Fiz um levantamento (Anexo 4) das peças gravadas por Luiz Americano como solista. Para este fim, me baseei principalmente na *Discografia Brasileira 78 rpm* e completei com informações encontradas no acervo *online* do IMS. Como este levantamento não é o objetivo principal desta pesquisa, não procurei fontes complementares: apesar disso, permite ter um panorama da atuação de Luiz Americano como intérprete e compositor, no âmbito das gravadoras da época<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> Sobre a Jazz Band Sul-Americana e Romeu Silva, ver o capítulo 4 da dissertação de Velloso (2006).

<sup>23</sup> O levantamento que realizei foi feito a partir da *Discografia brasileira 78 rpm*, em formato impresso, publicada em 1982. A base de dados Choro Patrimônio possui informações mais atualizadas sobre as gravações de Luiz Americano, disponíveis [neste link](#).

Observa-se que Americano foi prolífico entre 1927 e 1940. Depois dessa data, a quantidade de gravações feitas em seu nome diminuiu. No total, foram 104 faixas repertoriadas, ou seja, 53 discos, quase todos de duas faixas. Os cinco primeiros discos são de somente uma faixa, e em 3 discos, a segunda faixa foi gravada por outro solista, como é o caso do disco de *Linda Érika*, cujo lado A foi gravado pelo trompetista Djalma Guimarães. No Anexo 4, é possível observar que Luiz Americano gravou principalmente choros e valsas, mostrando a popularidade comercial desses dois gêneros na época. Outros gêneros são pouco representados, como 6 maxixes, 1 calango, 1 samba, 1 baião, 2 polcas, 1 choro-polca, 1 choro-fandango, 1 rumba e 1 fox-trot. Luiz Americano gravou tanto no saxofone (às vezes é especificado que é o alto, mas a maioria do tempo não) quanto no clarinete. Grande parte das músicas são de sua autoria ou da autoria de Erika Rêgo, sua esposa, cujo nome foi usado mesmo sendo composições dele (Anexo 4).

Como grande referência do início do século XX, é essencial citar Alfredo da Rocha Vianna Filho, mais conhecido como Pixinguinha. No Dossiê de patrimonialização do choro<sup>24</sup>, sua trajetória é retratada desde sua primeira gravação com o conjunto *Choro Carioca*, em 1911, e todo seu trabalho como instrumentista, compositor, arranjador e regente, as turnês com o grupo *Os Oito Batutas*, entre outros eventos. Segundo o Dossiê, ele é visto por chorões e choronas como um sintetizador de tradições musicais diversas com as quais conviveu ao longo de sua trajetória, que ele conseguiu transcrever em sua obra. Bastos (2005) se refere a ele como o “rei do choro”, mas também como um dos músicos mais importante na construção do samba carioca, que além de tudo isso, tinha acesso à música erudita ocidental.

Pixinguinha foi um personagem essencial para a popularização do saxofone tenor nos grupos de choro, tanto como melodista, mas também com seu papel contrapontístico. Como exemplo mais emblemático, é possível citar as 34 gravações (17 discos) realizadas com o flautista Benedito Lacerda entre 1946 e 1950 (CALDI, 1999). Esses famosos contrapontos estão na continuidade de uma tradição já existente: Carvalho (2015) mostrou padrões de acompanhamento no saxofone soprano em uma gravação de *Está se coando* de 1913, pelo grupo *Grupo Lima Vieira & Cia*, “assumindo a função de que Pixinguinha fez lembrar tempos depois”; Caldi (1999) menciona que “o contraponto sempre existiu no choro em instrumentos como o violão e o oficleide, mas não com a elaboração que Pixinguinha alcançou”. Caldi (1999) e Velloso (2006) mencionam a influência dos contrapontos de Irineu de Almeida, no oficleide, na linguagem de Pixinguinha no saxofone tenor, colocando-o como portador de uma herança musical. Sobre Pixinguinha, consultei seu acervo no Instituto Moreira Salles<sup>25</sup>; alguns subcapítulos do Dossiê de patrimonialização do

---

<sup>24</sup> Instrução Técnica do Processo de Registro do Choro como Patrimônio Cultural do Brasil, coordenada por Lúcia Campos, Pedro Aragão, Rafael Velloso, Fevereiro de 2023.

<sup>25</sup> <https://ims.com.br/titular-colecao/pixinguinha/>

choro pelo IPHAN (2023); Bastos (2005) sobre a turnê europeia do grupo *Os Batutas*; Caldi (1999) sobre os contrapontos no saxofone tenor. Além disso, por ser uma figura central do gênero que vai além do seu papel como saxofonista, Pixinguinha é mencionado em quase todos os trabalhos acadêmicos que li sobre choro<sup>26</sup>.

A partir do legado desses saxofonistas da segunda metade do século XIX e do início do XX, criou-se uma forte tradição de saxofonistas-chorões, muitas vezes multi-instrumentistas como é o caso de Viriato Figueira da Silva (flauta e saxofone), Luiz Americano (clarinete e saxofone alto), Pixinguinha (flauta e saxofone tenor), e, posteriormente Abel Ferreira (clarinete e saxofone alto), Paulo Moura (clarinete e saxofones soprano e alto), Nailor Proveta (clarinete, saxofones soprano, alto e tenor), entre outros.

Trabalhos acadêmicos exploram a vida e/ou a obra desses saxofonistas fundamentais na história do choro; Fabris e Borém (2006), sobre a interpretação de Zé Bodega; Velloso (2023) sobre a performance de Jaime Araújo e Juarez Araújo; Alves (2019) sobre a linguagem saxofonística de Paulo Moura; Spielmann (2008) sobre a interpretação de Paulo Moura no choro de sua autoria *Tarde de Chuva*; Falleiros (2006) investiga a improvisação de Nailor Proveta e sua trajetória pessoal como instrumentista. Também há o filme de Ariel Bigault sobre Paulo Moura com registros extremamente valiosos do instrumentista regendo, tocando composições suas no saxofone alto.

Na atualidade, inúmeros saxofonistas de choro como Daniela Spielmann, Nailor Proveta, César Roversi, Isaías Alves, Eduardo Neves, Leo Gandelman, entre outros, atuam na cena do choro, gravando discos, tocando em rodas, festivais, sempre dialogando com outros gêneros brasileiros e internacionais. O saxofone é um instrumento extremamente versátil, como mencionado em Carvalho (2015) e Spielmann (2008), o que permite esses diálogos. Atualmente, existe uma grande diversidade de saxofonistas em todo país, o que torna impossível nomeá-los todos e todas neste trabalho. Apesar disso, através dos exemplos supracitados, existem intérpretes com bagagens musicais e inspirações diferentes e que tiveram o choro como base. O saxofone, desde sua introdução no cenário musical brasileiro, é uma ponte entre gêneros nacionais e internacionais. Sua versatilidade permite o trânsito entre jazz, bossa nova, *big bands*, bandas civis e militares, frevo, beiradão amazonense, música erudita e contemporânea, de maneira fluida e sempre demonstrando sua inesgotável polivalência.

---

<sup>26</sup> Contemporâneo de Romeu Silva e Pixinguinha, pode-se citar também o saxofonista Severino Rangel de Carvalho (1896-1972), mais conhecido como Ratinho.

## **2.2 Diálogos entre saxofonistas e indústria fonográfica: tecnologia e contexto de gravação condicionam a performance e a transmissão da linguagem**

Neste subcapítulo será demonstrado como tecnologia e contexto de gravação condicionam a performance e, portanto, a transmissão da expressividade do choro. De fato, a performance não depende apenas do ou da instrumentista e é também condicionada por elementos externos. Por essa razão, será explicitado como as técnicas de fixação fonográfica impactaram as performances de Luiz Americano, Netinho e Naylor Proveta. A seguinte citação de Pierre Schaeffer abre a reflexão sobre problemáticas ligadas à fixação fonográfica, questionando o papel do microfone:

Qual é então, essencialmente, o efeito do microfone? Ele é demasiado simples para que alguém se dê o trabalho de o perceber, demasiado evidente para que alguém tenha tido a originalidade de destacá-lo: o microfone produz uma versão puramente sonora dos eventos — sejam concertos, comédias, rebeliões ou desfiles. Sem transformar o som, ele transforma a escuta. (SCHAEFFER, 1946 apud CARDOSO FILHO e PALOMBINI, 2006, p. 3)

O contexto de uma gravação tem que ser explicitado para fornecer uma análise aprofundada de sua interpretação. Por exemplo, Cardoso Filho e Palombini (2006) descrevem a “transformação constante da técnica e da linguagem da música popular” no período de transição entre a era mecânica e elétrica, no final da década de 1920. Os autores mostram que, na era mecânica, o canto era declamado, para permitir a compreensão do texto. Com os avanços ligados à aparição do microfone elétrico, a técnica vocal se adaptou para ter uma “relação mais intimista do som”, porque não era mais necessário ter uma grande pressão sonora para captá-lo. Em suma, os autores mostram que a tecnologia fez evoluir a técnica vocal utilizada durante as gravações.

Ao longo do tempo, com o desenvolvimento e a democratização da tecnologia de gravação, a relação entre objeto musical e fixação se tornou ainda mais profunda: é possível considerar a tecnologia como um componente central do processo de criação musical.

A cada invento tecnológico a arte musical reage de determinada maneira, ajustando a prática e a linguagem instrumental às possibilidades vigentes, na geração de um produto novo. A técnica de gravação é utilizada como uma ferramenta qualquer e passa a interagir de tal maneira com o objeto (no caso, a música): os dois já não se distinguem mais um do outro. Os músicos que participavam das primeiras gravações mecânicas desenvolveram técnicas específicas para melhorar o resultado sonoro, distintas das que utilizavam para performances ao vivo.

Com o tempo, a reprodutibilidade técnica do som “atingiu tal padrão de qualidade, de modo que não somente transformou em seus objetos a totalidade das obras de arte tradicionais, cujos efeitos submeteu a transformações profundas, como conquistou para si um lugar próprio entre os

procedimentos artísticos” (BENJAMIN, 1985 apud CARDOSO FILHO e PALOMBINI, 2006). A tecnologia ocupou cada vez mais espaço na criação artística, influenciando-a e dialogando com ela constantemente.

Como já mencionado anteriormente, as três versões de *Linda Érika* foram gravadas em épocas distintas: 1929, 1971 e 2009. Cada uma das gravações corresponde a uma era diferente da fixação fonográfica: a gravação de Luiz Americano (1929) corresponde ao início da era “elétrica”, a dos *Chorões* (1971) à era “magnética” e a de Nailor Proveta (2009) pertence à era “digital” e aos primórdios da era do *streaming*. Consequentemente, cada período traz problemáticas técnicas próprias que serão analisadas neste subcapítulo.

A versão do Luiz Americano se situa na transição entre fase mecânica e elétrica, por isso, será explicitado o funcionamento das duas. Segundo Telles (2025), a fase mecânica se estende de 1857 a 1925. Esses primeiros registros fonográficos são feitos com “gravação acústica direta”: os músicos tocam ao vivo na frente de um cone metálico, a vibração do som move um diafragma, esse último movimentando uma agulha que engrava um rolo de cera.

Em duas entrevistas<sup>27</sup>, Nicolas Bergh, etnomusicólogo formado na University of California (UCLA) e fundador/engenheiro de som do Endpoint Audio Labs, estúdio especializado em restauração, preservação e arquivagem de gravações antigas, mostra com equipamentos originais como funcionam as tecnologias das eras mecânica, elétrica e magnética. Para gravar como na era mecânica, era necessário tocar o mais alto possível para poder mover o diafragma. Para obter o melhor resultado possível, Bergh<sup>28</sup> explica que era necessário ajustar a posição dos músicos no local, o jeito de tocar dos instrumentistas, até priorizar certos gêneros ou conjuntos instrumentais ou vocais que se adequavam melhor a este tipo de gravação, como bandas ou cantores de ópera. Ele acrescenta que, na época, era impossível captar uma voz sutil ou um violão suave. Segundo Cardoso Filho e Palombini (2006), “o registro, apesar de limitado em faixa de frequência (entre 168 e 2000 Hz), resultava numa sonoridade fiel à performance musical, ao equilíbrio (ou desequilíbrio) e ao espaço”. O tamanho do cone e a flexibilidade do diafragma impactavam as gravações, mas no geral, as opções possibilitadas por essa tecnologia eram limitadas. Ademais, era impossível escutar a gravação imediatamente depois da captação, pois a escuta destruía a “*master wax*” (cera master), usada para prensar. Por isso, era imprescindível fazer testes antes da gravação oficial em “*junk*

---

<sup>27</sup> Nicolas Bergh, Entrevistas: *Technology That Changed Recording History (Part 1)*, *Technology That Changed Recording History (Part 2)*, Endpoint Audio Labs (Estados-Unidos), 8 de abril de 2024. Acesso nos links seguintes: [Parte 1](#) e [Parte 2](#)

<sup>28</sup> *Idem*

wax” (cera descartável). Depois, era importante gravar um *take* perfeito e prensá-lo. O registro podia ser escutado somente após a prensagem.

A era elétrica se estendeu entre 1925 e 1945, e segundo Bergh<sup>29</sup>, o período de transição entre as eras mecânica e elétrica foi uma virada essencial na história da fixação fonográfica. A era elétrica inicia-se com o uso do microfone elétrico condensador que permitiu grandes avanços na área da gravação, captando o som com uma qualidade nitidamente superior, permitindo a introdução da amplificação, resultando em uma maior flexibilidade nas formações instrumentais. Tornou-se possível captar instrumentos em posições diferentes no palco sonoro, utilizando mais de um microfone simultaneamente (TELLES, 2025). Segundo Bergh, o microfone condensador utilizado atualmente é parecido com a tecnologia usada na época, mesmo se modificações foram feitas ao longo do tempo para melhorar seu desempenho. Esse avanço tecnológico transformou a relação com o produto fixado: “a eletrificação da gravação, ocorrida na década de 1920, permite o início do desenvolvimento de uma nova estratégia de representação: não mais a documentação, e sim a construção de um evento musical ‘original’ ” (GARCIA, 2004 apud CARDOSO FILHO e PALOMBINI, 2006).

Tanto na era mecânica quanto elétrica, a edição e a mixagem não eram possíveis, pois a gravação era feita diretamente em cilindros de cera ou discos. Tudo era gravado em uma única faixa, então o *take* tinha que ser gravado de uma vez. Bergh menciona que esta situação criava uma pressão nos instrumentistas na hora da *performance*, porque em caso de erro, tinha que gravar tudo novamente.

No Brasil, as primeiras décadas do século XX são um período de consolidação da indústria fonográfica: o pioneiro Fred Figner foi quem popularizou e comercializou as primeiras “máquinas falantes” a partir de 1902 (TINHORÃO, 1981). Havia várias empresas concorrentes, mas a precursora foi a Casa Edison, no Rio de Janeiro, vendendo os primeiros gramofones, especializada na venda de aparelhos e cilindros. Figner também ampliou seu negócio investindo na gravação e promoção de artistas e bandas brasileiros, já famosos e implantados no cenário, como Cadete, Baiano ou a banda do Corpo de Bombeiros fundada por Anacleto de Medeiros em 1896 (TINHORÃO, 1981). Nesse contexto, os músicos populares já inseridos no cenário da cidade começaram a ter contato com as gravadoras. Isso abriu um novo ramo no mercado de trabalho que gerou um movimento de profissionalização dos músicos, fazendo aparecer fricções com temáticas

---

<sup>29</sup> Nicolas Bergh, Entrevistas: *Technology That Changed Recording History (Part 1)*, *Technology That Changed Recording History (Part 2)*, Endpoint Audio Labs (Estados-Unidos), 8 de abril de 2024. Acesso nos [links](#) seguintes: [Parte 1](#) e [Parte 2](#)

como direitos autorais, relações com as gravadoras, contratos, plágio, dentre outras (VIEIRA, 2010). Inclusive, a música popular ocupava um certo espaço neste novo mercado fonográfico.

Choros, valsas e polcas instrumentais faziam parte dos catálogos das gravadoras no início do século XX, como mostra a coleção “História da Odeon - As Primeiras Músicas do Século XX”, lançada em 2003 pela EMI. Constatam-se peças que até hoje fazem parte do repertório: *Iara* (Anacleto de Medeiros), tocada pela Banda Casa Edison, *Corta Jaca* (Chiquinha Gonzaga), *Apanhei-te Cavaquinho* (Ernesto Nazareth), *Rosa* (Pixinguinha), *Brejeiro* (Ernesto Nazareth), interpretado pela Banda do Corpo de Bombeiros. O levantamento (Anexo 4) feito a partir da *Discografia Brasileira 78 rpm*, com todas as obras gravadas por Luiz Americano como intérprete principal, também indica a predominância de choros e valsas nos registros fonográficos desta primeira fase da produção da música popular gravada. Vieira (2010), ao analisar os catálogos da Casa Edison, descreve também a presença de outros gêneros:

As músicas populares, os cantores populares e os gêneros populares nacionais eram ainda mais representativos no catálogo de 1926. Assim, percebemos que as canções, as modinhas, os lundus, os tangos, as marchas, os sambas, os cateretês e os maxixes, gravados por músicos conhecidos e outros nem tão conhecidos formavam a maior parte dos gêneros musicais deste catálogo. (VIEIRA, 2010, p.73).

O próprio Luiz Americano era ativo nesse mercado. O levantamento de peças indexadas com o nome dele como solista principal (Anexo 4) mostra que ele foi ativo a partir de 1925 até o final da década de 1930, quando o ritmo de gravação diminuiu. Seu repertório é essencialmente composto por choros e valsas, geralmente um choro em uma face, uma valsa em outro, muitos de sua autoria.

A versão mais antiga de *Linda Érika* foi gravada por Luiz Americano e lançada pela Odeon em março de 1929. A data de gravação não consta na *Discografia Brasileira 78 rpm*. A partir das informações reunidas, cheguei à conclusão de que foi gravada com a tecnologia da era elétrica. De fato, em 1928, a Odeon inicia a série 10.000, a primeira gravada com o sistema elétrico no Brasil, abandonando a gravação mecânica (SANDRONI, 2001). Como explicitado no subcapítulo 1.2, o disco de *Linda Érika* possui a referência nº10347, como confirmado no acervo *online* do Instituto Moreira Salles (IMS), na *Discografia* e na fotografia do selo cedida pelo proprietário do disco original. Além disso, no site do IMS aparece outra informação importante: o tamanho do disco, de 25 cm. Vieira (2010) afirma que a fase mecânica da Odeon se encerrou em 1927, ano em que se iniciou a gravação elétrica. Os discos gravados mecanicamente mediam 27 cm, os da fase elétrica, 25 cm: “a etapa mecânica da Odeon foi até 1927, momento em que se inicia a gravação elétrica. Seus discos eram gravados em duas faces tendo 27 centímetros de diâmetro e depois passaram a 25

centímetros”. *Linda Érika* é o lado B de um disco de 1929 que mede 25 cm, e com um número de série 10.000: esses elementos confirmam que foi captada com a tecnologia da fase elétrica. Além disso, depois de fazer esta análise, identifiquei no selo que o disco foi gravado com a tecnologia elétrica.

Essa informação permite entender o contexto da performance de Luiz Americano. A gravação foi realizada ao vivo, com o trio em um mesmo espaço, em um *take*, porém com uma tecnologia mais elaborada que na fase mecânica, o que talvez tenha permitido que o intérprete tocasse com mais liberdade. Ao ouvir o som do vídeo disponibilizado por Gilberto Inácio Gonçalves, proprietário do disco original, o ruído e a qualidade baixa impediram ouvir alguns detalhes da interpretação. Bergh<sup>30</sup> explica que a prensagem empobrecia o som dos discos, apesar dos originais terem geralmente uma qualidade excelente.

Por sua vez, a gravação *dos Chorões* foi feita no início da década de 1970, na era magnética. Bergh explica que o desenvolvimento das fitas magnéticas foi um outro passo que induziu grandes mudanças na indústria fonográfica. Primeiro, porque permitiu que estruturas menores produzissem gravações: antes, eram necessárias grandes estruturas para gravar. Segundo, porque a fixação sonora se tornou mais acessível, o que levou a um crescimento da indústria graças a essa tecnologia<sup>31</sup>.

A partir dos anos 1950, nascem os primórdios da engenharia de som e o desenvolvimento da atuação do produtor musical (TELLES, 2025). De fato, a fita magnética abriu novas possibilidades técnicas, permitindo o aumento da variedade de arranjos e ampliando as sonoridades. Como novo recurso, é possível citar o *rewind* (voltar para trás e tocar novamente a fita), as possibilidades de silenciar um instrumento, marcar a fita para cortar e juntar seções selecionadas. Tudo isso permitiu o desenvolvimento da edição e da mixagem. Houve também a criação da gravação multicanal (*multitrack*) com faixas independentes, e do *overdubbing*, o ato de gravar por cima de uma faixa já existente<sup>32</sup>. Essas ferramentas abriram caminhos para ampliar a diversidade de arranjos, de formação musical, deixando no passado as limitações da gravação elétrica:

A fita magnética facilita sua dissecação temporal, assim como a desaceleração ou aceleração das velocidades de leitura permitem seu “aumento” ou “diminuição”. O jogo de filtros, por fim, pratica “cortes” no registro de frequências. Assim, torna-se

---

<sup>30</sup> Nicolas Bergh, Entrevistas: *Technology That Changed Recording History (Part 1)*, *Technology That Changed Recording History (Part 2)*, Endpoint Audio Labs (Estados-Unidos), 8 de abril de 2024. Acesso nos links seguintes: [Parte 1](#) e [Parte 2](#)

<sup>31</sup> *Idem*

<sup>32</sup> *Idem*

possível experimentar de uma maneira totalmente nova [...]”<sup>33</sup>. (tradução minha)  
(SCHAEFFER, 1967, *Le Monde*).

Essas inovações mudaram a construção do produto musical. A peça não precisava mais ser gravada integralmente ao vivo graças a essas novas possibilidades de correção e modificação da performance. Havia menos ansiedade na hora de gravar. Também criou-se uma nova forma de capturar o som e criar um produto inédito, com possibilidades maiores de sonoridade e efeitos.

Ao comparar a versão de Luiz Americano e dos *Chorões*, percebe-se que na última a formação instrumental é maior, com instrumentos diversificados e de potências diversas. Há instrumentos amplificados como guitarra elétrica e baixo, uma flauta competindo com trombone e trompete, além de percussão e bateria. Ao ouvir, o som de cada instrumento é nítido, principalmente o do saxofone que se destaca na mixagem, em comparação com a orquestra onde os sons se misturam mais. É possível emitir a hipótese que o saxofone foi gravado depois da orquestra, ou em um espaço separado, o que permite ter um som particularmente limpo.

A gravação de Nailor Proveta, do CD *Brasileira Saxofone*, é um produto da era digital, que iniciou-se entre 1975 e começo dos anos 1980. O CD foi lançado nos primórdios da era do *streaming* e da música em rede, que iniciou-se nos anos 2000 (TELLES, 2025). De fato, em 2009 já houve um começo de desmaterialização do consumo fonográfico, com o declínio do CD físico e o lançamento de plataformas como iTunes (2003), YouTube (2005), Deezer (2007) e Spotify (2008). Essas últimas se tornaram uma concorrência feroz para o CD e outros suportes físicos, cujo uso se reduziu drasticamente. De fato, as plataformas digitais revolucionaram o acesso, a divulgação, a construção do produto musical, e transformaram a relação dos artistas com os direitos autorais. Essas problemáticas se perpetuam até hoje, além dos questionamentos relativos à inteligência artificial na arte.

A gravação na era digital possibilitou uma liberdade ainda maior para alterar a performance captada com, por exemplo, cortes cada vez mais precisos, gravação de grandes conjuntos em cabines separadas, possibilidades de mixagem muito precisas com ajustes de frequências, *softwares* de correção de afinação, automações de mixagem, correção de andamento, possibilidades infinitas de efeitos (*reverb*, *delay*, *drive*, entre outros). Além disso, observa-se um crescimento exponencial da gravação simultânea de áudio e vídeo, com a necessidade de produzir conteúdos visuais para divulgação em redes sociais como Instagram, YouTube, Facebook, Whatsapp e TikTok.

---

<sup>33</sup> La bande magnétique facilite leur dissection temporelle, tout comme le ralentissement ou l'accélération des vitesses de lecture permettent leur “grossissement”, ou leur “rapetissement”. Le jeu des filtres pratique enfin des “coupes” dans le registre des fréquences. Ainsi, il devient possible d'expérimenter de façon toute nouvelle [...].

### 2.3 Diálogos artísticos: a liberdade interpretativa dos saxofonistas em relação com o arranjo e a formação instrumental

Neste subcapítulo mostrarei como a construção dos arranjos e da formação instrumental enquadram a liberdade interpretativa do solista. Os debates inerentes à esses conceitos estão fora do escopo desta dissertação, porém, achei importante mencionar essas questões porque as três versões de *Linda Érika* possuem formações e arranjos contrastantes, o que condiciona a performance de cada saxofonista de formas nitidamente diferentes.

Primeiramente, é estabelecido o que é um arranjo e qual é sua função no fazer musical com algumas bases pertinentes para este estudo<sup>34</sup>. Aragão (2001) explica que, de forma geral, na música clássica, o ponto de partida de um arranjo é a partitura. Na música popular, é mais complexo definir o que pode ser usado como base, pois existem diversos suportes: partitura (geralmente melodia com harmonia cifrada, a *leadsheet* mencionada anteriormente), a primeira gravação da obra, a versão apresentada em uma primeira execução. Aragão (2001) propõe uma dinâmica em três fases que comporta a composição, o arranjo, e no final a execução, ou performance. O autor compara com a música clássica na qual o arranjo é fortemente atrelado ao processo de composição: as duas noções são geralmente encarnadas na figura do compositor ou da compositora. Porém, na música popular, as possibilidades são plurais. Cada caso é único: o papel do arranjador e seu grau de intervenção podem variar imensamente de uma situação para a outra:

Há casos em que o arranjador parte apenas de uma melodia, por exemplo. Por outro lado, há outros casos em que o compositor popular age quase da mesma forma que o compositor clássico, predeterminando elementos como harmonia, levada, ou até mesmo as notas exatas a serem executadas. (ARAGÃO, 2001, p. 19)

Martini (2017) propõe uma definição ampla onde arranjo é sinônimo de liberdade interpretativa, interações e (re)leituras. Segundo o autor, o arranjo é a “junção de elementos (quaisquer elementos dispostos, mesmo que ao acaso, apresentam um arranjo, mesmo sem a presença de uma ação deliberada) e um ato arranjístico, consciente e proposital na gerência desses elementos. Ou seja, mesmo sem o arranjador, existe sempre um arranjo” (MARTINI, 2017). Além disso, ele afirma que o arranjo permite o desenvolvimento da linguagem dentro do universo da música popular porque é um mediador entre composição e performance, e entre diferentes gêneros. O arranjo também é uma ação criativa que vai além da simples “disposição de elementos” e que abrange atividades como composição, performance, orquestração, transcrição, produção musical e até mesmo engenharia de som (MARTINI, 2017). Esse conceito amplo de arranjo é interessante

<sup>34</sup> Sobre a definição de arranjo e o papel do arranjador, consultar MARTINI (2017), ARAGÃO (2001) e TELLES (2017).

para compreender o caso do choro, onde muitas vezes a figura do compositor, do arranjador e do intérprete se mesclam.

Aragão (2001) descreve os diferentes graus de “predefinição dos arranjos”, com dois polos opostos: os arranjos “totalmente fechados” e os arranjos “totalmente abertos”. Um arranjo fechado determina “todos os elementos a serem executados pelo intérprete”, próximo do que existe na música clássica (ARAGÃO, 2001). Um arranjo aberto seria um arranjo realizado de maneira improvisada, sem que os intérpretes combinem aspectos formais de antemão, chamados “*one-time arrangements*” no *New Grove Dictionary of Music*. Entre esses dois pólos, existe uma grande quantidade de possibilidades de arranjos “mais fechados” ou “mais abertos”, como por exemplo os “*head-arrangements*” que são “arranjos coletivos não escritos e parcialmente predefinidos pelos próprios músicos ao longo de ensaios” (ARAGÃO, 2001). Esse último caso é recorrente no choro. Nesse caso o arranjo, muitas vezes, é organizado oral e coletivamente pelos instrumentistas que ajustam entre si breques, convenções, improvisos, formas, dentre outras coisas. Observam-se diferentes graus de predefinição nas três versões de *Linda Érika*, como explicitado adiante.

A noção de formação instrumental é fortemente ligada ao conceito de arranjo definido acima e às questões abordadas no subcapítulo 2.2 sobre fixação fonográfica. De fato, Telles (2025) explica que o papel do produtor musical foi crescendo com a evolução da tecnologia e o aumento de possibilidades técnicas facilitando o papel de um agente “organizador”. Certos instrumentos, como piano ou percussões, eram evitados devido às limitações da gravação mecânica, o que condicionava o arranjo e a formação. Com o desenvolvimento do microfone e da gravação elétrica, o papel do produtor musical se tornou mais preponderante porque ele passou a ter “mais controle sobre o som” (TELLES, 2025). As gravações ainda eram feitas diretamente em discos e não era possível editá-las: “entretanto, em vez de tocar diante de um funil, os músicos eram gravados com microfones, permitindo melhor captação e mistura dos sons. O produtor começou a influenciar não apenas a captura do som, mas também a estética sonora da gravação.” (TELLES, 2025).

Em uma palestra<sup>35</sup> sobre as trajetórias da formação instrumental no gênero choro, o violonista, arranjador e compositor Lucas Telles convida a ultrapassar um lugar comum de que uma instrumentação específica caracteriza um gênero, como é o caso do “regional para o choro”, composto por “dois ou três violões, cavaquinho, um ou mais ritmistas e um solista” (CAZES, 1998 apud TELLES, 2025). Telles (2025) explica que o regional foi uma construção histórica, e que não é ou era a única maneira de se tocar choro. Ele dá vários exemplos de grupos de choro com

---

<sup>35</sup> Lucas Telles, Palestra: *A(s) Trajetória(s) da Formação Instrumental no Gênero Choro*, Projeto Viva Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Junho de 2025.

formações diversificadas como a Banda de Corpo de Bombeiros, os grupos e as orquestras de Pixinguinha, Waldir Azevedo que tocava com baixo acústico ou elétrico, o Sexteto de Radamés Gnattali com dois pianos e bateria, entre outros. Inúmeros exemplos na história e na atualidade mostram que o choro sempre foi interpretado por formações extremamente diversificadas, inclusive grupos grandes como orquestras ou *big bands*: entre elas, pode-se citar a *Orquestra Tabajara* de Severino Araújo. As gravações das três versões de *Linda Érika* são testemunhas dessa diversidade.

Na gravação feita por Luiz Americano, nota-se uma formação interessante para um grupo de choro: um trio composto por saxofone alto, piano e banjo. O saxofone toca o solo inteiro, piano e banjo acompanham. No entanto, a qualidade da gravação não permite ouvir o que o banjo está tocando, mesmo se é possível imaginar sua função rítmica. Somente é possível ouvir o piano, suas conduções harmônicas e seus contrapontos. Além disso, ressalto a ausência de instrumento percussivo como pandeiro ou bateria.

No arranjo, há breques do acompanhamento, por exemplo no início das partes ou no meio delas, como nos compassos 33, 49, 65, 97 112-113 e 129. A frase final da música é um motivo descendente que solista e acompanhamento fazem uníssono. Todos esses elementos certamente foram combinados de antemão entre os instrumentistas. Não foi possível identificar claramente tudo que é tocado pelo piano, principalmente na região aguda. Porém, em silêncios da melodia é possível notar claramente intervenções desse último, como uma resposta melódica na mão direita, ou convenções rítmico-harmônicas. A condução de baixo da mão esquerda é audível e particularmente estruturada. Também observei que o ou a pianista reproduz as mesmas ideias de uma parte para outra. A partir dessas informações, é complexo definir com exatidão o “grau de predefinição” do arranjo, para retomar o conceito de Aragão (2001). Mas acredito que deve ser um arranjo “mais aberto”, provavelmente um *head-arrangement*, não escrito, criado coletivamente, e “parcialmente predefinido pelos próprios músicos ao longo de ensaios”. Na melodia, o saxofone utiliza vários recursos interpretativos, indicando uma certa liberdade do solista. Além disso, considerando os obstáculos técnicos da gravação elétrica, imagino que houve um mínimo de preparação da peça antes de gravar e que os elementos de arranjo e de interpretação foram combinados. É possível supor que, como o intérprete também é compositor, Luiz Americano teve um papel predominante nas escolhas. Porém, são somente suposições que não posso afirmar por causa da falta de informação sobre os instrumentistas e o contexto desta gravação.

A versão dos *Chorões* tem uma formação maior e mais complexa, mesclando instrumentos amplificados como guitarra e baixo elétrico, percussões (bateria e provavelmente um bloco de madeira), e um naipe de sopros (trombones, trompete e flauta). A variedade dos instrumentos é

possibilitada pelos avanços tecnológicos da era magnética, permitindo mais equilíbrio entre instrumentos de potência diferentes, e com a possibilidade de fazer mixagem e edição após a gravação. Nota-se que o timbre de cada instrumento é claramente audível, o que permite variar as texturas sonoras.

O saxofone alto tem a função de solista, porém divide certas partes do tema com a orquestra, que pontua a melodia com contrapontos melódicos ou ataques. Isso delimita a interpretação do saxofonista, que tem que interagir de forma fluida com essas intervenções. O baixo faz uma condução simples com semínimas na cabeça dos tempos. A guitarra faz um acompanhamento rítmico-harmônico, com uma levada não característica do choro, e pontualmente toca a melodia junto com os sopros. O fato do acompanhamento e a melodia da guitarra se sobreporem mostra que um mesmo instrumentista gravou as duas vozes. A mesma ideia se aplica ao naipe de sopros que gravou partes melódicas e de contracantos que se sobrepõem, possível graças à tecnologia magnética que permite o *overdubbing*.

O arranjador creditado, segundo os *Discos do Brasil*, é Nelson “Nelsinho” Martins dos Santos. Ele foi responsável por escrever o arranjo e teve uma contribuição preponderante no resultado musical. No mesmo site, Nelsinho é creditado como trombonista em outros discos. Não é possível, portanto, saber se ele também participou da gravação de *Linda Érika*, porque somente está creditado como arranjador.

Voltando ao “grau de predefinição de um arranjo” desenvolvido por Aragão (2001), no caso dos *Chorões*, observa-se um arranjo relativamente fechado, principalmente para a orquestra que tem contracantos, *soli* e breques em pontos específicos da peça. A forma foi pré-definida, com uma alternância de solo entre saxofone e naipe de sopros. O saxofonista teve que se adaptar ao arranjo e nota-se uma certa uniformização na forma de tocar. Apesar disso, supõe-se que vários recursos interpretativos como apogiaturas, mordentes, acentos, efeitos timbrísticos, entre outros, foram escolhidos pelo intérprete a partir do que foi proposto para o arranjador. Nesse caso, o arranjo não é “totalmente fechado”, pois mesmo se a maioria dos elementos foram escritos pelo arranjador, o saxofonista, na qualidade de solista, possui um certo grau de liberdade interpretativa como será explicitado no Capítulo III. O mesmo não ocorre com o naipe de sopros, que deve ter sido escrito com as articulações, dinâmicas e variações pré-definidas ou acordadas no momento do registro.

A gravação de *Linda Érika* dos Chorões (1971) claramente se posiciona na estética das *big bands*, mesmo interpretando um tema de choro composto na década de 1930. Afirma-se isso, pois vários elementos de arranjo e de instrumentação lembram a sonoridade dessa formação. Na seção rítmico-harmônico, bateria, guitarra e baixo fazem uma condução que não é oriunda da linguagem do choro. Com exceção de uma percussão não claramente identificada, provavelmente blocos de madeira, que toca a linha-guia de um ritmo de samba, amplamente usado no universo do choro. A

escolha de um naipe de sopros composto por metais e madeiras (trombones, trompete e flauta) tem também uma sonoridade fortemente ligada às *big bands*. A própria linguagem dos contrapontos do naipe soam típicas dessa formação, com melodias em bloco, ataques e convenções fortemente acentuados. Martini (2017) usa o conceito de “hibridação” para mostrar a fusão de “elementos afro-brasileiros e afro-baianos a elementos da música brasileira em geral e do jazz norte-americano” nos arranjos de Letieres Leite para a *Orkestra Rumpilezz*. Ao meu ver, a gravação dos *Chorões* é um outro exemplo de hibridação na música brasileira, no qual as linguagens do choro e das *big band* se entrelaçam.

De fato, a tradição das orquestras ou *jazz band* existe no Brasil desde dos anos 1930 e 1940, como a *Orquestra Tabajara*, entre outras (TINÉ, 2019). Esses grupos tinham um papel ligado ao baile, “à dança e à gafeira e, assim como outras, ao acompanhamento de cantores”. Sua principal função era fornecer entretenimento. A partir dos anos 1970, foram formadas as primeiras *big bands*, usando essa nomenclatura, com “uma concepção menos dançante e de acompanhamento de cantores e mais ligadas à improvisação e à prática jazzística” (TINÉ, 2019). Aos poucos, as *big bands* brasileiras começaram a incluir samba e outros ritmos nacionais em seus repertórios, mesclando com a linguagem do jazz. Entre elas é possível citar a: *Orquestra Tabajara* de Severino Araújo, *Nelson Ayres Big Band*, *Banda Mantiqueira* cujo regente é Nailor Proveta, e a *Orquestra Jovem Tom Jobim*.

Voltando às versões de *Linda Érika*, a formação da gravação de Nailor Proveta é o regional “tradicional” constituído por dois violões, cavaquinho, pandeiro e um sopro solista.

Algumas convenções entre solista e acompanhadores certamente foram pensadas de antemão, porém, o arranjo parece mais livre do que as versões anteriores e deixa uma grande liberdade interpretativa para Nailor Proveta. O saxofone atua como solista, sem nenhum papel de contraponto. O violão de 7 cordas alterna a condução harmônica entre levadas e baixarias. Essas últimas preenchem certos espaços da melodia, como uma forma de resposta. O violão 7 cordas também faz um solo improvisado nos primeiros 16 compassos do C2. O violão de 6 cordas fica na levada em uma região mais aguda, cavaquinho e pandeiro no preenchimento rítmico-harmônico. Fora algumas convenções que serão analisadas no Capítulo III, não foram observadas imposições claras vindas do acompanhamento. Os arranjadores creditados no site *Discos do Brasil* são os cinco instrumentistas que tocam na faixa, o que sugere que o arranjo foi concebido de maneira coletiva, não necessariamente de forma escrita, processo comum na música popular:

A performance também pode ser geradora ativa de (re)arranjos, especialmente na música popular [...] onde a liberdade dos intérpretes é muitas vezes desejada e até mesmo indispensável, no caso de certos gêneros como o choro e o jazz, que contam

com a capacidade dos performers de criar instantaneamente (ou “improvisar”) diversas reorganizações dos elementos de uma dada composição. (MARTINI, 2017, p. 4)

Mesmo quando não existe um arranjo escrito em notação convencional, ele é elaborado pelos instrumentistas seguindo os códigos do choro, já incorporados por todos e todas. Nesse gênero, instrumentistas acompanhadores também possuem uma liberdade criativa na interpretação de suas partes, o que gera um diálogo musical constante e demanda uma certa flexibilidade expressiva.

Além disso, as possibilidades técnicas atuais permitem uma flexibilidade maior para explorar no estúdio, sem se preocupar com os limites físicos da gravação. Por essas razões, é possível que esse arranjo seja um “*head-arrangement*”, criado coletivamente e não escritos, como mencionado por Aragão (2001).

Queria acrescentar neste subcapítulo que pude vivenciar na prática essa interação entre arranjo, formação instrumental e performance. Isso ocorreu durante meu estágio-docência de Mestrado durante os semestres 2024/2 e 2025/1. De fato, auxiliiei o Prof. Lucas Telles nas atividades correntes da Orquestra de Choro da UFMG e tive a oportunidade de escrever um arranjo de *Linda Érika* para esta formação. No semestre 2025/1, a Orquestra era composta por 4 flautas, 1 saxofone soprano, 2 saxofones altos, 3 saxofones tenores, 1 saxofone barítono, 1 trompete, 3 trombones, 1 violino, 1 acordeon, 3 cavaquinhos, 4 violões de 6 cordas, 1 violão de 7 cordas, 1 piano, 1 guitarra, 1 contrabaixo acústico, 1 bateria, e 2 percussionistas.<sup>36</sup>

O processo de escrever o arranjo se enraizou profundamente nesta pesquisa porque usei as fontes primárias como base de inspiração e incluí elementos oriundos das três gravações. Transcrevi, por exemplo, algumas variações melódicas de Nailor Proveta, contrapontos e ataques como na versão dos *Chorões*. Em termos de arranjo, experimentei diversas texturas sonoras, inspiradas na instrumentação das gravações de Nailor Proveta e dos *Chorões*. Optei por uma solução mista para o protagonismo do saxofone alto, mesclando partes de solo e partes tocadas em naipe. Na primeira metade do A1, o alto apresenta o tema da música em solo, com acompanhamento de “regional”, com violões, pandeiro, e cavaquinhos. Adiante, o saxofone alto faz novamente um solo no A2, dessa vez improvisado, com acompanhamento da base rítmico-harmônica inteira, incluindo além dos instrumentos supracitados baixo acústico, acordeon, guitarra e bateria. Em outras partes da música, a melodia é tocada por outros instrumentos da

---

<sup>36</sup> Tive a oportunidade de reger *Linda Érika* durante os ensaios do semestre 2025/1 e em duas apresentações da Orquestra de Choro da UFMG. Uma delas aconteceu no dia 7 de maio de 2025, no Conservatório da UFMG, durante a série Da Capo, celebrando o centenário da Escola de Música da UFMG. A outra foi na Escola de Música da UFMG, no dia 11 de junho de 2025, no projeto Viva Música.

orquestra, geralmente em naipe. Esse projeto na Orquestra de Choro, com sua vertente pedagógica, mostrou mais uma vez a riqueza de *Linda Érika* e as inúmeras possibilidades arranجísticas que ela oferece.

## 2.4 Legado, preservação e continuidades: a fixação fonográfica como recorte de uma realidade musical ou de uma carreira individual

Durante minha pesquisa, encontrei alguns obstáculos para obter informações precisas sobre as gravações. Por exemplo, não foi possível confirmar se o solista da gravação de 1971 é de fato Netinho, embora considero que essa probabilidade é alta. Não encontrei o nome dos instrumentistas acompanhantes da versão do Luiz Americano, e o acesso ao disco original foi tortuoso. Sandroni (2001) menciona a dificuldade de pesquisar sobre discos antigos no Brasil, onde houve um atraso na constituição de arquivos sonoros públicos. Vieira (2010) também registra esse problema, além de expor a importância dos acervos particulares para a constituição desses arquivos:

O ramo da gravação de músicas populares, em particular, se constitui num campo amplo de possibilidades de pesquisa. O principal acervo dessas fontes musicais, organizado a partir da doação de arquivos musicais particulares, encontra-se armazenado no Instituto Moreira Salles, que fora disponibilizado ao público há menos de dez anos. (VIEIRA, 2010, p. 12)

Sandroni (2001) também reverencia “o esforço individual de alguns aficionados [que] permitiu a constituição de importantes coleções de discos 78 rpm” e menciona os acervos de Ary Vasconcelos e Jairo Severiano, essenciais para sua própria pesquisa. Além disso, o Dossiê de patrimonialização do choro também expõe a relevância dos acervos pessoais. São citados, entre tantos outros, os acervos de Ary Vasconcelos, famoso jornalista e musicólogo, com centenas de discos de 78 rpm; o arquivo Nirez “que possui cerca de 20.000 discos de 78 rpm de música brasileira em geral, sendo parte significativa representada por gravações relacionadas ao choro”; de Sandor Buys, colecionador de discos gravados com a tecnologia mecânica (1902-1927), com aproximadamente 1.500 discos, o que representa “20 a 25% do que foi editado no período”. Esses acervos pessoais podem conter gravações, partituras, manuscritos, programas de rádio, e tantas outras fontes de informação essenciais para o trabalho acadêmico sobre música popular.

Para minha dissertação, o acervo de Gilberto Inácio Gonçalves, disponibilizado por ele no YouTube<sup>37</sup>, possibilitou o acesso às gravações de *Linda Erika* e *Verinha*. Seu canal, ativo desde 2015, divulga centenas de áudios de discos antigos oriundos de sua coleção. A gravação estava catalogada no site do IMS mas não estava disponível para escuta. Portanto, a contribuição de Gilberto Gonçalves foi extremamente valiosa porque permitiu abrir o escopo temporal desta pesquisa, abrangendo a gravação de 1929.

---

<sup>37</sup> Extrato da biografia do canal de Gilberto Inácio Gonçalves: “vídeos de discos da minha coleção particular de 78 rpm e LPs. Sou pesquisador de música brasileira e desenvolvi um acervo de cerca de 15 mil discos 78 rpm e 5 mil LPs.” Link: <https://www.youtube.com/@gilbertoinaciogoncalves>

Apesar dos desafios ligados à pesquisa de acervos pessoais, a existência dessas gravações antigas e o trabalho de inúmeros pesquisadores para classificá-las, estudá-las, permite salvar manifestações culturais e intérpretes que sem isso, seriam esquecidos. Tinhorão (1981) aponta que a maior revolução induzida pelas gravações em cilindros e discos foi no campo da música popular. Na virada do século XX, a documentação permitiu o resgate de gêneros em extinção como valsa e mazurka, e emergentes como tango, maxixe e jazz. No Brasil em particular, o desenvolvimento da indústria fonográfica permitiu a coleta de gêneros afro-brasileiros como lundu e batuques, o que salvou uma parte dessas manifestações, segundo o autor.

Em 1984, a publicação dos cinco volumes *Discografia brasileira 78 rpm: 1902–1964* pela FUNARTE permitiu a catalogação e divulgação de informações sobre 63.324 fonogramas catalogados, de todos gêneros musicais, datados entre 1902 e 1964. Entre eles, 46.660 estão disponíveis *online* para escuta no site do Instituto Moreira Salles. Este trabalho colossal constituiu a base do que é hoje seu acervo, acessível para o grande público.

Cardoso Filho e Palombini (2006) mencionam esse movimento de digitalização de gravações e documentos antigos, e a divulgação de acervos inteiros de gravadoras. Por exemplo, a BMG lançou gravações feitas pela Victor, a EMI publicou várias coletâneas da antiga Odeon, entre outros. Também mencionam o trabalho de Humberto Franceschi, fundamental para a valorização das gravações antigas no Brasil:

Humberto Franceschi, pesquisador carioca, iniciou um verdadeiro movimento de resgate histórico da música popular brasileira a partir de fonogramas, com a disponibilização de documentos antes desconhecidos ou muito restritos. Seu livro *A Casa Edison e seu tempo*, além da história da primeira gravadora brasileira, traz quatro CDs de áudio contendo aproximadamente 100 músicas (um panorama da produção musical da Casa Edison de 1902 a 1935) bem como cinco “foto-CDs” contendo mais de dez mil documentos, partituras editadas e arranjos manuscritos. O projeto de Franceschi inclui também a disponibilização on-line de todo seu acervo no site do Instituto Moreira Salles <[www.ims.com.br](http://www.ims.com.br)>, que também possui o acervo sonoro digitalizado do pesquisador José Ramos Tinhorão. (CARDOSO FILHO e PALOMBINI, 2006 p. 2)

No Dossiê de patrimonialização do choro (2023)<sup>38</sup> foram repertoriados 75 acervos institucionais ligados ao choro, como a Casa do Choro, o Instituto Jacob do Bandolim, várias coleções do Instituto Moreira Salles e do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, e tantos

---

<sup>38</sup> Instrução Técnica do Processo de Registro do Choro como Patrimônio Cultural do Brasil, coordenada por Lúcia Campos, Pedro Aragão, Rafael Velloso, Fevereiro de 2023.

outros no resto do território nacional. Esses acervos permitem resgatar e compreender a história do choro em todo o país: certos acervos são inclusive sobre cenas locais, o que permite salvar informações, manuscritos, partituras sobre compositores e instrumentistas regionais, como é o caso do Acervo do Choro de Pelotas, vinculado ao projeto de pesquisa “Avendano Júnior a tradição do choro em Pelotas” na Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Esse repositório digital resguarda a memória relacionada ao cavaquinista e compositor Avendano Júnior que atuou, com outros amigos músicos, durante mais de 40 anos.

Atualmente, projetos de pesquisa investigam esses acervos de gravações antigas para ressignificá-las e deixá-las mais acessíveis. Entre 2015 e 2016, Pedro Aragão desenvolveu sua pesquisa de pós-doutorado na Universidade de Aveiro sobre acervos sonoros em 78 rpm em Portugal e no Brasil. Igualmente, é possível citar o projeto *Liber|Sound*, coordenado por Pedro Aragão e Susana Sardo entre 2021 e 2024, que “propõe a libertação da herança musical encerrada em suportes obsoletos de registo de som (discos de 78 rpm e fitas magnéticas, cassetes) com o objetivo de facilitar a reativação da memória a partir de processos inovadores de arquivamento”. *Liber|Sound* tem como base de pesquisa “exemplos de micro-expressões de música popular gravada e difundida pela indústria fonográfica durante a primeira metade do século XX em Portugal, Moçambique, Brasil e Índia (Goa)”.

A importância dessas gravações antigas é imensa e trazem informações essenciais sobre as práticas culturais de certos períodos históricos, porém é desejável manter em mente que, principalmente nas primeiras décadas do século XX, o ato de gravar era um evento excepcional e raro. Por isso, é necessário diferenciar a música representada na indústria fonográfica e aquela que existia no resto da sociedade, principalmente nos primeiros anos do desenvolvimento da indústria, onde razões técnicas impediam a captação de certos instrumentos ou certas formas de tocar, como já explicitado no subcapítulo 2.2. Portanto, certas práticas musicais ou formações instrumentais somente podiam ser ouvidas ao vivo e deixaram poucos rastros na indústria fonográfica da época (BERGH, 2024).

Além disso, é essencial considerar que o contexto social e cultural das manifestações, como as rodas de choro e de samba, o batuque dos terreiros, as orquestras dos salões, não podia ser transposto para um estúdio de gravação:

Assim como os lundus para piano e canto que estão nas partituras do século passado não são os mesmos lundus que soavam nos divertimentos daqueles que não liam partituras e nem possuíam pianos, também os sambas das gravações dos anos 1920 e 30 não seriam necessariamente os mesmos da casa de Tia Ciata ou dos botequins do Estácio. Assim como as partituras, os discos exprimem apenas uma parte das relações

musicais vigentes em dada época e lugar, parte que pode ser mais ou menos importante em cada caso. (SANDRONI, 2001, p. 186)

As gravações são, portanto, como uma fotografia de uma época ou realidade que devem ser estudadas considerando suas limitações. Sandroni (2001) ressalta que é possível entender uma realidade musical através de gravações, porém é necessário manter uma certa cautela ao fazer inferências sobre o som que é inacessível para nós - aquele que não foi gravado e que era praticado fora do estúdio. Por essa razão, a compreensão do contexto histórico é essencial ao abordar essas gravações antigas, além de permitir uma análise mais profunda da interpretação musical.

Prolongando este raciocínio para uma escala individual, é possível acrescentar que analisar a interpretação de uma peça é insuficiente para entender a carreira inteira de um ou uma instrumentista. Para uma compreensão mais ampla de uma trajetória artística é necessário realizar um trabalho quantitativo abrangendo várias gravações de épocas diferentes: dessa forma, será possível alcançar tal objetivo. Além disso, também deve ser feita uma pesquisa biográfica aprofundada para entender o percurso do ou da artista, sua formação musical, suas influências, onde ele ou ela tocava fora do estúdio e dos circuitos formais, como foi sua trajetória profissional, seus contatos com a indústria fonográfica, o mercado musical.

A análise das três gravações de *Linda Érika* não tem, portanto, como objetivo mostrar exaustivamente como tocava cada intérprete. Pelo contrário, é analisada uma parte ínfima da carreira de três exímios saxofonistas que tiveram trajetórias extremamente ricas e diversificadas. É investigada a vida do choro *Linda Érika*, como uma a peça que circulou entre as épocas, se transformando ao longo de suas (re)interpretações e (re)arranjos para chegar até nós.

### **CAPÍTULO III - DESCREVER A EXPRESSIVIDADE DO SAXOFONE E SEUS RECURSOS INTERPRETATIVOS A PARTIR DE TRANSCRIÇÕES E ESPECTROGRAMAS**

O subcapítulo 3.1 fornece informações sobre as Edições de Performance Audiovisual (EdiPa) e uma bula explicativa das transcrições. No decorrer da pesquisa, encontrei material suficiente para abordar as quatro características do som musical: altura e duração (3.2), timbre e intensidade (3.3). Além disso, serão analisadas as articulações e acentuações (3.4), ou seja, o fraseado. Em cada subcapítulo serão abordadas as performances de Luiz Americano, Netinho dos *Chorões* e de Nailor Proveta simultaneamente, permitindo um cruzamento imediato dos dados. O capítulo III será concluído com uma síntese comparativa da metodologia e das escolhas interpretativas dos saxofonistas (3.5).

#### **3.1 Comentários sobre as EdiPas e bula explicativa para as transcrições**

A produção dos dados para a análise da expressividade do saxofone foi um processo minucioso constituído por diferentes etapas. As transcrições pediram várias semanas de trabalho, repletas de problemáticas já apontadas no subcapítulo 1.3. O processo resultou em uma série de idas e vindas entre transcrição e revisão, e em seguida, realizei a produção dos espectrogramas, o que permitiu agregar o máximo de elementos possíveis, quantitativamente e qualitativamente.

Primeiro, fiz transcrições em notação musical tradicional inteiramente a partir dos áudios, escrevendo todas as informações inteligíveis, particularmente sobre altura, duração e timbre. Articulação e intensidade também foram indicadas, porém de modo pouco detalhado, para obter rapidamente uma transcrição completa de cada gravação. Em certos trechos, reduzi até a metade da velocidade para ouvir certos detalhes da performance.

Depois, houve uma segunda fase de trabalho através da revisão das transcrições, também a partir dos áudios, focando em aspectos mais precisos do fraseado e das intensidades. Por fim, usei a performance como última revisão. Toquei o que tinha sido transcrito no instrumento, junto com as gravações, o que permitiu corrigir elementos significativos. Somente depois desse processo comparei as transcrições com os espectrogramas, que corroboraram grande parte do que tinha sido feito somente de ouvido. Nas partituras, uma atenção particular foi dedicada à inteligibilidade do texto musical, procurando, sempre, um equilíbrio entre exaustividade da transcrição e conforto de leitura.

Para a versão do Luiz Americano, a qualidade do áudio dificultou a transcrição e encontrei várias falhas em trechos em que o saxofonista toca na região aguda. De fato, em certas notas, há uma redução significativa de volume e o saxofone fica quase inaudível. Consegui identificar a altura e duração das notas, mas nem sempre foi possível transcrever intensidade e/ou articulação ou descrever a sonoridade. Esses trechos foram indicados na partitura com a menção “falha gravação”, junto com uma linha mostrando a duração do evento. Consequentemente, os trechos afetados por esse problema são menos abordados na análise, por falta de informação sobre certos aspectos da interpretação. Também por causa da qualidade do áudio, não foi possível extrair um espectrograma satisfatório da versão de Luiz Americano. No início, procurei melhorar a qualidade da gravação limpando o ruído com o programa *Moisés*. Consegui um resultado relativamente satisfatório uma vez que pude ouvir o saxofone com mais nitidez. Depois, usei o *Sonic Visualizer* com a função *Melodic Range Spectrogram*, como para as outras gravações, mas o resultado foi inconclusivo. O contorno melódico do saxofone não aparece claramente na imagem e mesmo separando a melodia do resto do acompanhamento, o espectrograma tornou-se inutilizável. Portanto, será utilizada exclusivamente a transcrição em notação musical convencional para a gravação de Luiz Americano. Apesar das limitações técnicas supracitadas, considerei que, do ponto de vista histórico, analisar esta gravação antiga era essencial para esta dissertação.

Na transcrição dos *Chorões*, foram indicados contracantos e melodias tocados pelo naipe de sopros, por causa do impacto desses últimos na performance do saxofonista. A interação entre solista e orquestra será explicitada na análise. A transcrição deste arranjo é, portanto, mais completa, composta por três linhas: uma para o solo de saxofone alto, outra para o naipe de sopros quando toca o tema, e a terceira para indicar todos os contracantos da orquestra (tanto quando ela responde para ela mesma ou para o solo de saxofone). Convenções e outras intervenções da base rítmico-harmônica também foram incluídas quando pertinente. Como a interpretação da orquestra está fora do escopo, anotei essencialmente alturas e durações com pouca indicação de articulação, timbre, ornamentos. Também não foram transcritas as melodias em bloco do naipe de sopros: nesses trechos, somente aparecem as notas mais destacadas, geralmente a nota mais aguda. É importante ressaltar que a transcrição da orquestra é um esboço, um guia, com somente as informações relevantes para a análise da performance do saxofonista. O intuito foi mostrar como solista e orquestra interagem, e como esse condicionamento do arranjo molda a interpretação.

Na transcrição de Nailor Proveta, indiquei esporadicamente convenções ou frases do violão de 7 cordas, instrumento com o qual o saxofonista interage em vários momentos. Na partitura, estão indicadas sob a forma de *ossia* para facilitar a leitura global da partitura e reduzir seu tamanho.

Mais uma vez, somente foram anotadas as intervenções mais pertinentes, e essas escolhas são explicitadas ao longo do capítulo III. É importante ressaltar que a alta qualidade desta gravação facilitou grandemente o processo de transcrição, a realização do espectrograma, e, conseqüentemente, sua análise posterior.

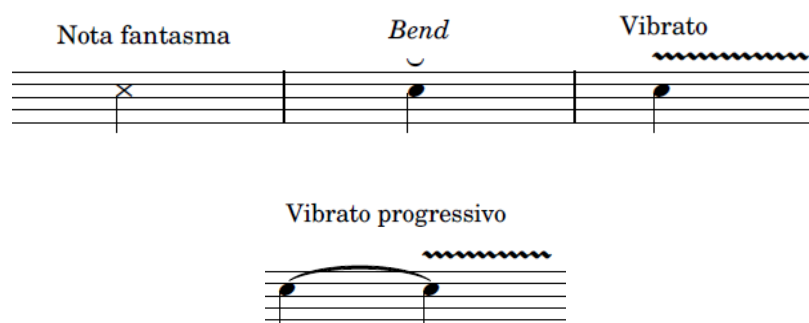
Nas transcrições, proponho algumas anotações alternativas para indicar certos recursos interpretativos. Para este fim, utilizei como base as propostas de Berliner (1994), como explicitado abaixo na bula explicativa, e definições de Liebman (1994).

### **Ghost note e bend**

Utilizei notações sugeridas por Berliner (1994) para representar notas fantasmas (*ghost notes*) e *bend* (Figura 9). A nota fantasma é definida pelo autor como um “som pouco audível ou implícito” (tradução minha). Liebman (1994) acrescenta que a *ghost* ou *swallowed note* (nota engolida) some no meio da linha melódica porque é tocada com uma articulação e dinâmica extremamente leve, em comparação com as notas do entorno.

O *bend* é a alteração rápida na afinação e no timbre de uma nota. Para abaixar a altura, é preciso afrouxar os lábios, a mandíbula e a laringe, para subir, é necessário fazer o contrário, apertando a embocadura (LIEBMAN, 1994). O *bend* é utilizado para valorizar ou articular de forma diferente uma nota.

**Figura 9 - Notações para o *bend*, notas fantasmas e vibrato**



Fonte: Berliner (1994)

### **Vibrato**

Liebman (1994) define o vibrato como um dos recursos “mais expressivos e coloridos próprios do saxofone e de todos os instrumentos de sopro”, imitando um recurso usado no canto ou

em instrumentos de cordas como violino. Nos sopros, essa técnica é uma alteração da nota com uma manipulação rápida e periódica do volume. O autor insiste em pensar o vibrato dessa forma, e não como uma alteração da altura, para obter um resultado mais musical. Apesar disso, foi observado na análise dos espectrogramas que o vibrato também provoca uma oscilação de altura. Liebman (1994) explica que o vibrato oferece grandes possibilidades interpretativas:

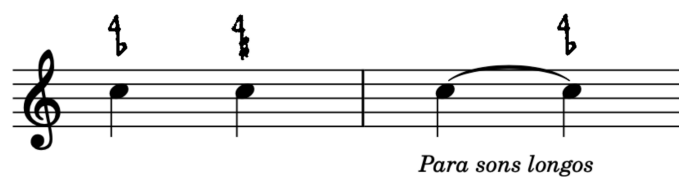
A manipulação do vibrato muda de acordo com a extensão. Sons mais graves, usando um fluxo de ar mais longo, precisam de mais movimento para alcançar os mesmos resultados que os tons mais agudos. Os elementos específicos do ciclo do vibrato são a velocidade (frequência) e a intensidade das vibrações (extensão). Essas variáveis devem ser usadas com grande flexibilidade e um senso de variedade, o que realçará a personalidade e o caráter de uma frase. Por exemplo, uma nota pode começar com um som direto, evoluir para um vibrato lento e concluir com um ciclo mais amplo, chamado **vibrato progressivo**. Ou o vibrato pode ser aplicado apenas no final de uma nota; isso é chamado **vibrato terminal**. É bastante eficaz aprimorar um decrescendo longo em um som, com um vibrato mais lento. A escala de intensidade de um ciclo de vibrato corresponde perfeitamente a como ele se manifesta fisicamente, variando do evidente ao sutil. (tradução Clifford Korman) (LIEBMAN, 1994, p. 39)

Nas análises nos subcapítulos consequentes, foi notada a presença de vibratos progressivos e terminais. Também foi observado o uso concomitante de vibrato com decrescendo, como descrito na definição de Liebman (1994). Adaptei a notação proposta por Berliner (1994) para representar o vibrato na partitura, como indicado na Figura 9.

### Alteração de altura ou *pitch inflexion*

Segue abaixo a notação proposta por Berliner (1994) para indicar uma alteração de altura (*pitch inflexion*), de aproximadamente  $\frac{1}{4}$  de tom. Na Figura 10, é possível ver o símbolo proposto pelo autor para indicar uma elevação ou diminuição da altura.

Figura 10 – Notação de alteração de altura (*pitch inflexion*)



Fonte: Berliner (1994)

## Flechas

A notação de Berliner (1994) revelou-se necessária para indicar uma nota levemente adiantada ou atrasada em relação ao pulso (Figura 11). As flechas foram utilizadas em casos nos quais a execução rítmica não era mensurável porém exibiu uma ligeira mudança em relação ao fluxo do tempo regular, um pouco pra frente ou um pouco para trás. Em suma, essas flechas indicam um sutil afrouxamento rítmico ligado à interpretação.

Quando a nota é adiantada, é indicada com uma flecha direcionada para esquerda, mostrando que a nota é tocada levemente antes do pulso. Quando é atrasada, é assinalada com uma flecha virada para a direita, indicando que a nota acontece depois do pulso. Na Figura 11, semínimas ilustram o exemplo, mas a notação se aplica a todas as figuras rítmicas.

**Figura 11 – Flechas para representar notas adiantadas e atrasadas**



Fonte: Berliner (1994)

### 3.2 Análise comparativa dos recursos de altura e de duração

Neste subcapítulo, serão investigados os recursos interpretativos de **altura** e **duração**. Em cada tópico, serão abordadas simultaneamente as interpretações de Luiz Americano, Netinho (*Os Chorões*) e Nailor Proveta, da mais antiga à mais recente, facilitando a comparação sobre cada aspecto da performance.

#### Altura

No que diz respeito à altura, constatei uma modulação extremamente interessante nos compassos 2, 66 e 130 da versão de Luiz Americano. Uma das notas-alvo é um Si bemol e o acompanhamento está tocando um acorde menor, o que indica que a melodia começa em Sol menor (em vermelho na Figura 12). O Si bequadro aparece imediatamente depois, no compasso 3, o que indica a modulação para Sol maior (em verde).

Figura 12 – Modulação em Sol menor no c. 2 (Luiz Americano)



Fonte: Autoria própria

Em todas as gravações posteriores encontradas no levantamento inicial para esta dissertação, incluindo as dos *Chorões* e de Nailor Proveta, a parte A, em todas suas repetições, começa sempre em Sol maior, com um Si bequadro nesse lugar da melodia. Exceto a versão de Luiz Americano, a modulação em Sol menor acontece sempre na segunda parte do A.

Verifiquei nas partes A2 e A3 da gravação do Luiz Americano, e este Si bemol não é uma anomalia ligada à qualidade do áudio, pois aparece em todas repetições do A, nos compassos 2, 66 e 130. Isto leva a pensar que a melodia foi originalmente escrita dessa forma pelo compositor e foi modificada posteriormente à gravação de 1929.

Algo semelhante foi observado na frase seguinte, no compasso 7. A melodia começa em Mi menor (em vermelho na Figura 13) e modula em Mi Maior, como mostra o uso do G# (em verde). Ocorre a mesma modulação nas partes A2 e A3, nos compassos 71 e 135. Nas versões dos *Chorões*

e de Nailor Proveta, esse motivo sempre termina em Mi menor, com o Sol bequadro na melodia, o que indica mais uma divergência com a gravação de 1929<sup>39</sup>.

**Figura 13 – Modulação em Mi maior no c. 7 (Luiz Americano)**



Fonte: Autoria própria

Ainda na versão de Luiz Americano, constatei um acréscimo melódico no compasso 80, no final da primeira metade do A2 (Figura 14). Essa frase é contrapontística, como se o saxofonista tocasse em resposta à sua frase anterior. O motivo, descendente e cromático, é acompanhado de um decrescendo até *pp*. Esse recurso enriquece a melodia com uma impressão de “quase” conclusão, convidando à seguir para a segunda metade do A2. Esse recurso somente é utilizado na parte A2.

**Figura 14 – Acréscimo melódico semi conclusivo no c. 80 (Luiz Americano)**



Fonte: Autoria própria

Em termos de ornamentos, notei pouco uso de apogiaturas nessa versão. As ocorrências estão nos compassos 11, 35, 37, 51, 53, 111 e 112. Uma simetria no uso de certos ornamentos foi identificada, como é o caso na parte B. Nas duas repetições de uma frase, os mesmos ornamentos são tocados no mesmo ponto da melodia. Nos compassos 34 e 50, há um mordente na nota Dó (em vermelho na Figura 15). Nos compassos 35 e 51, a mesma apogiatura foi utilizada no Ré (em

<sup>39</sup> Em seu ensaio *A música atraente: o processo criativo e interpretativo na obra de Luis Americano*, o pesquisador Rafael Velloso analisa a aparição de “novo material composicional”. De fato, foram identificadas duas gravações inteiramente diferentes da terceira parte de *Assim mesmo*, com mudança de tom e duração da parte. A nova melodia apresentada por Americano se distingue da melodia original não apenas pela mudança de tonalidade, mas também pela transformação da fraseologia e da forma, ampliando o número de compassos de 16 para 32. Essa alteração vai além de uma variação melódica ou de um recurso interpretativo, e é considerado por Velloso como a inserção de um novo elemento na obra.

Esse exemplo mostra que as mudanças de harmonia e de melodia em *Linda Érika* podem ser o resultado de uma modificação voluntária da parte do compositor, posteriormente à gravação de 1929. Porém, como as alterações são menos significativas do que em *Assim mesmo*, pode-se arguir que a melodia foi transformada na hora da transmissão e reprodução por outros e outras intérpretes.

verde). Nos compassos 37 e 53, a mesma apogiatura foi tocada para ornamentar o Ré (em rosa). Essa simetria entre as frases sugere que o lugar dos ornamentos foi pensado antes da performance e não foi espontâneo.

Figura 15 – Simetria no uso de ornamentos na parte B (Luiz Americano)

2

Primeira metade do B

33 Breque acompanhamento Am7 D7 G6

37 Cmaj7 F#m7(b5) B7(b9) E7

Segunda metade do B

49 Breque acompanhamento E7 Am7 D7 G6

53 Cmaj7 Falha gravação F#m7(b5) B7(b9) E7

Fonte: Autoria própria

Uma outra simetria aparece no uso de um ornamento nos compassos 15 (A1), 79 (A2) e 143 (A3). O floreio é composto das mesmas notas nas três ocorrências e está sempre no mesmo ponto da melodia (Figura 16). Além disso, o floreio é idêntico apesar de outras variações de duração, dinâmica ou acentuação serem visíveis no restante do motivo (Figura 16).

Figura 16 – Simetria no uso de floreios nas partes A1, A2 e A3 (Luiz Americano)

The figure displays three musical staves, each representing a different part (A1, A2, and A3). Each staff begins with an A7 chord and concludes with an Am7 chord. The first staff features a flourish on the A7 chord. The second staff features a flourish on the Am7 chord, which is marked with 'pp' (pianissimo). The third staff features a flourish on the Am7 chord.

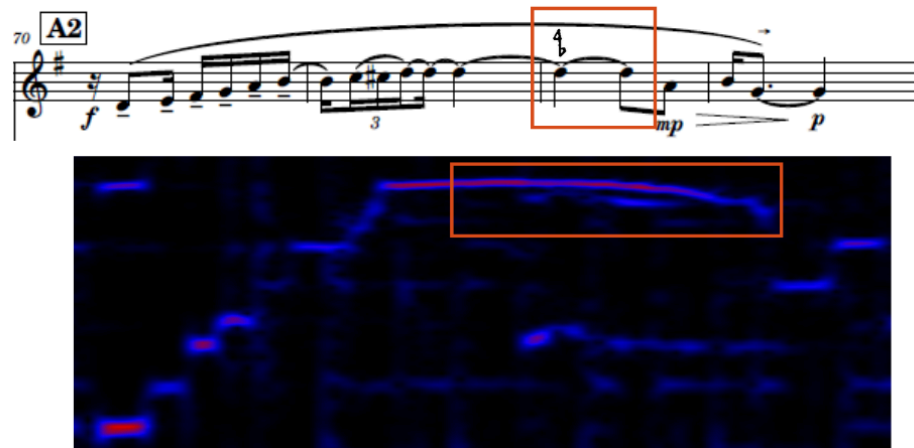
Fonte: Autoria própria

Exceto os exemplos supracitados, Luiz Americano não utilizou, em sua interpretação, grande quantidade de recursos ligados à altura.

Na versão dos *Chorões*, há um recurso interessante que aparece pouco nas outras gravações analisadas nesta pesquisa: a alteração de afinação (*pitch inflexion*). No total, registrei sete ocorrências de queda de afinação (c. 8, 48, 64, 72, 109-110, 136 e 144), e um aumento da afinação (c. 95-96). Para diminuir a altura, é necessário afrouxar a embocadura, a mandíbula e os lábios, o que abaixa a afinação da nota e altera levemente o timbre. Para subir a afinação, é preciso apertar a embocadura, o que deixa o som mais “fino”. O saxofonista, fazendo esse gesto de afrouxamento ou aperto da embocadura de forma progressiva e lenta, cria esse efeito de queda ou aumento da afinação.

Notei dois usos para esse efeito. Primeiro, como uma forma de ornamentar e valorizar uma nota aguda e importante da melodia, como é o caso no compasso 72 (Figura 17). No espectrograma, o Ré é mantido em uma altura fixa durante uma semínima, e a afinação começa a cair no tempo seguinte. No espectrograma, é possível ver que a queda de afinação é progressiva, com um fluxo de ar ininterrupto, o que confirma a transcrição em notação convencional (Figura 17).

Figura 17 – Queda de afinação no c. 72 (Os Chorões)

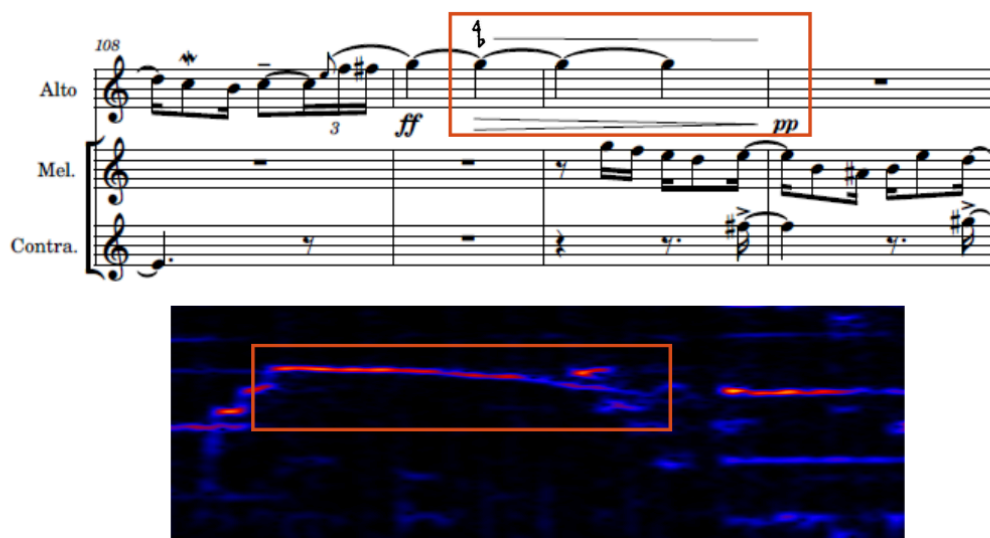


Fonte: Autoria própria

Nos compassos 109-110 da versão dos *Chorões*, a queda de afinação é mais uma vez usada em uma nota longa e aguda da melodia, dessa vez acompanhada de um forte decrescendo de *ff* a *pp*. Nesse caso, a combinação de recursos soa como um *fade* naturalmente produzido pelo saxofonista, o que permite ceder espaço para o solo da orquestra de uma forma criativa.

A transcrição da Figura 18 mostra que a orquestra inicia seu solo durante a nota longa do saxofone. O espectrograma representa com precisão a queda de afinação e a redução da intensidade (Figura 18). De fato, a nota longa, o Sol, tem no seu início uma cor alaranjada que passa progressivamente para um azul escuro, o que indica um decrescendo. A redução de altura progressiva também é claramente visível no espectrograma.

Figura 18 – Queda de afinação nos c. 109-110 (Os Chorões)



Fonte: Autoria própria

Na interpretação dos Chorões, nos compassos 21-22 (A1), 85 (A2) e 149-150 (A3), observam-se motivos melódicos, não pertencentes à melodia principal, para concluir a primeira metade do A. Essas frases são tocadas com decrescendo ou dinâmica baixa e permitem transicionar entre os solos de saxofone e da orquestra com fluidez. Na Figura 19, é possível ver que a orquestra toca a melodia imediatamente depois do final da frase do saxofone.

Foram constatadas frases com uma função semelhante nas versões de Luiz Americano e de Nailor Proveta.

**Figura 19 – Acréscimo melódico semi-conclusivo no c. 85 (Os Chorões)**

Fonte: Autoria própria

Há uma variedade de ornamentos na versão dos *Chorões*, como aproximações cromáticas (c. 7, 11, 15, 31, 71, 75, 81, 97, 108, 132, 135, 139, 141), apogiaturas (c. 13, 33, 77, 108, 128), mordentes (c. 103, 104, 105, 108, 119) e glissandos (c. 17 e 145) (Anexo 2).

Aproximações cromáticas são cromatismos curtos agregados à melodia principal. Nos compassos 7, 71 e 135 e nos compassos 11, 75 e 139, são usadas as mesmas aproximações no mesmo lugar da melodia. Além disso, foi observada a mesma articulação nas três frases.

Nos compassos 7 (A1), 71 (A2) e 135 (A3), o cromatismo permite atingir a nota-alvo, o Ré, quinta de G6. Nos compassos 11, 75 e 139, há o mesmo procedimento para chegar no Si, a quinta do acorde de Em (Figura 20). Esse recurso valoriza e ornamenta a nota mais aguda do motivo ascendente.

Figura 20 – Aproximações cromáticas nos c. 11, 75 e 139 (Os Chorões)

The figure displays three musical staves, each representing a different measure (10, 74, and 139) from the piece 'Os Chorões'. Each staff is in the key of D major (one sharp) and 3/4 time. The first staff (measure 10) shows a B7 chord and an Em triad with a triplet of notes circled in red. The second staff (measure 74) shows a B7 chord and an Em triad with a triplet of notes circled in red, and a dynamic marking of *mf*. The third staff (measure 139) shows a B7 chord and an Em triad with a triplet of notes circled in red, and a dynamic marking of *mf*.

Fonte: Autoria própria

Passando para a versão de Nailor Proveta, notei grande quantidade de recursos ligados à altura. Por exemplo, foi observado um amplo uso de glissando (c. 14, 25, 26, 27, 28, 30, 77, 91, 105, 106, 109, 110, 130, 157, 162, 185, 186, 188). Este recurso, mesmo sendo principalmente ligado à altura, traz flexibilidade e liberdade para a melodia, que fica mais “frouxa” ou “embaçada”.

Esse recurso aparece claramente nos compassos 25 a 27, nos quais a melodia modula para Sol Menor com uma dinâmica *mp*. Nesse caso, o glissando enfatiza o ambiente expressivo e contemplativo, trazendo uma sensação de flexibilidade rítmico-melódica (Figura 21).

Ele é visível no espectrograma como uma linha entre duas alturas diferentes (em vermelho na Figura 21). É o resultado da não-interrupção do fluxo de ar realizada conjuntamente com um gesto rápido e fluido na digitação, em escala cromática descendente ou ascendente. No choro, o glissando não precisa ser executado “perfeitamente”, tocando exaustivamente todas as notas da escala cromática.

Figura 21 – Glissando nos compassos 25 a 27 (Nailor Proveta)

The figure displays a musical score for measures 24 to 27. Measure 24 starts with a *mf* dynamic and a *Expressivo* marking. The key signature has one sharp (F#). Chords are indicated as D7, Gm, Gm(#5), and Gm6. Dynamics change to *mp* in measure 25. The spectrogram below the score visualizes the frequency spectrum, with red circles highlighting the glissando effects in measures 25, 26, and 27.

Fonte: Autoria própria

Em trechos rápidos, o glissando também pode trazer uma sensação de agilidade e virtuosismo. Notou-se que Nailor Proveta usa esse recurso em seus solos improvisados, como nos compassos 77 e 81 (improvisado na parte A) e 157 (improvisado na parte C), o que dá ênfase a esse virtuosismo (Anexo 3).

Esse efeito também pode se aplicar ao tema, como é o caso na parte C, nos compassos 105 e 106 (Figura 22). Nesse contexto, a melodia está sendo introduzida pela primeira vez e esses recursos dão ênfase à agilidade do intérprete, além de enfatizar as notas de chegada, um Sol e um Fa# (Figura 22). Além do glissando, a articulação do Sol e do Fa# permitem destacá-las ainda mais.

Figura 22 – Glissando nos compassos 105 e 106 (Nailor Proveta)

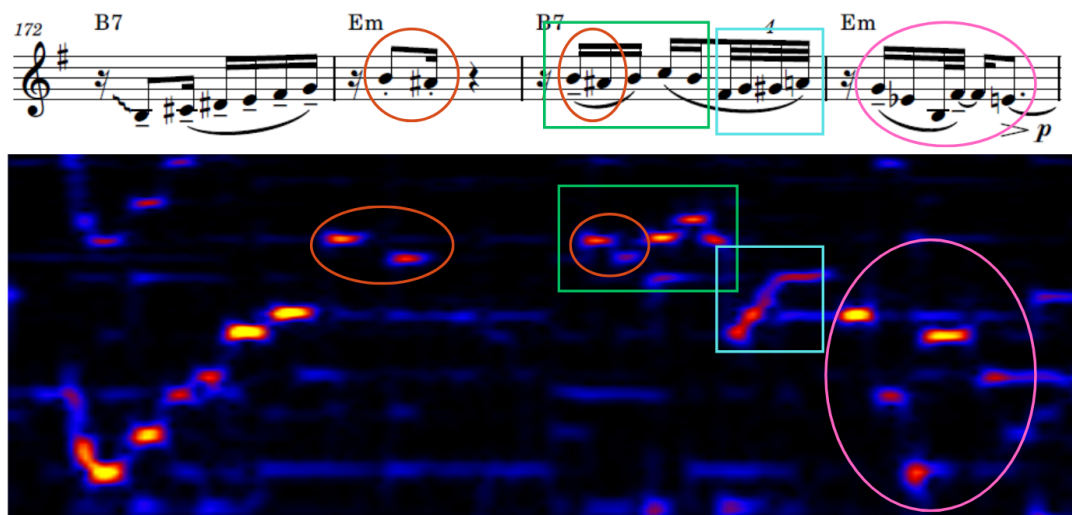
The figure displays a musical score for measures 104 to 106. Measure 104 starts with a *f* dynamic and a *C* chord. Measure 105 features a *mf* dynamic and a *c/ mi* chord. Measure 106 features an *Eb dim* chord. The key signature has one sharp (F#). The spectrogram below the score visualizes the frequency spectrum, with red circles highlighting the glissando effects in measures 105 and 106.

Fonte: Autoria própria

Outro elemento digno de análise na versão de Nailor Proveta são os inúmeros acréscimos melódicos. Esses motivos não são ornamentos específicos como apogiaturas ou mordentes, e não pertencem ao tema principal. Podem ser arpejos, melodias alternativas do tema como nos compassos 10, 26-27, 35-36, 39, 55, 68, 98, 172-174, 180-183, 189 e 196.

Na Figura 23, observa-se a presença de vários acréscimos em uma mesma frase. Há a repetição de um mesmo motivo (em vermelho), um motivo com bordadura inferior e superior (em verde), um cromatismo (em azul), e um arpejo de Eb(#5) seguido de uma aproximação diatônica de Fa# para Mi (em rosa). Além disso, o trecho possui uma articulação variada, com notas destacadas com *tenuto*, *staccato*, *legato* em certos motivos, um glissando no início do trecho e dinâmica *p* no final. Esse conjunto de elementos cria uma variação melódica rica e virtuose, o que demonstra mais uma vez a presença simultânea de recursos na hora da performance.

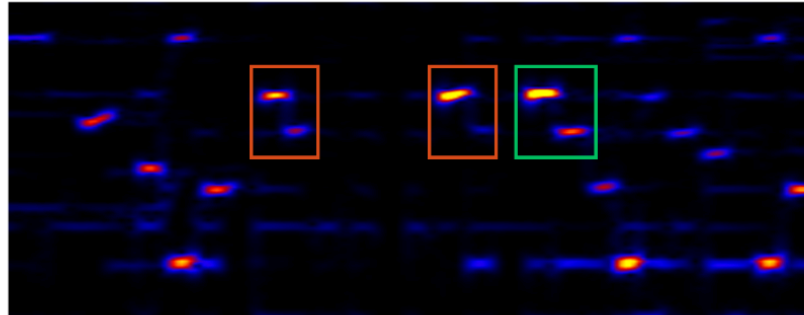
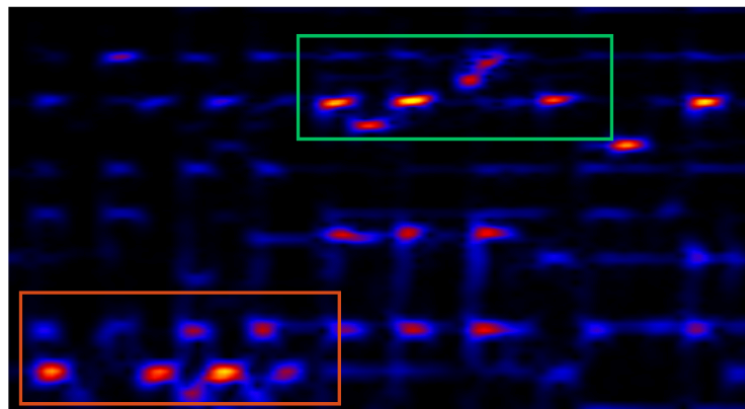
Figura 23 – Acréscimos melódicos entre os compassos 172 e 175 (Nailor Proveta)



Fonte: Autoria própria

Nos compassos 35-36 e 39, os acréscimos introduzem uma ideia melódica nova, além de preencher um silêncio. Foram indicados em vermelho os acréscimos e em verde a melodia principal a qual eles se referem (Figura 24).

Figura 24 – Acréscimos à melodia nos c. 35-36 e 39 (Nailor Proveta)

Fonte: Autoria própria

Além dos recursos supracitados, Nailor Proveta é prolixo em todo tipo de ornamentos como apogiaturas, mordentes, aproximações cromáticas e diatônicas e demais variações. A grande quantidade de ornamentos mostra a liberdade do intérprete ao reinventar a melodia de forma criativa (Anexo 3). Além disso, Nailor Proveta improvisa duas vezes ao longo da peça, mais particularmente nos 16 primeiros compassos do A2 e na segunda metade do C2. O estudo de improviso está fora do escopo desta pesquisa, por isso não será realizada uma análise aprofundada desse recurso.

No que diz respeito à análise dos recursos de altura, ao verificar as performances de Luiz Americano, os *Chorões* e Nailor Proveta, foram constatadas diferenças na interpretação. Por exemplo, Luiz Americano e Netinho dos *Chorões* usam um mesmo recurso de altura nos mesmos

pontos da melodia, o que cria uma certa simetria entre frases ou partes. De um outro lado, Nailor Proveta é mais prolixo na variação de altura, procurando enfatizar o contorno melódico. Mais uma vez, é importante mencionar as diferenças de melodia e harmonia entre a versão de Luiz Americano e as posteriores, dos *Chorões* e de Nailor Proveta.

De forma geral, as três versões apresentam recursos extremamente variados, típicos da linguagem do choro, como apogiaturas, mordentes, glissando, acréscimos melódicos, floreios, alterações de afinação, entre outros. Cada intérprete expressa sua liberdade e autonomia interpretativa de uma forma única e pessoal.

### **Duração**

Nas partes A1, A2 e A3, Luiz Americano alterna de forma evidente entre ritmos cométricos e contramétricos<sup>40</sup>. Por exemplo, as frases ascendentes são compostas por síncopes (em vermelho na Figura 25), aspecto característico da música popular brasileira (SANDRONI, 2001). Em outros momentos da melodia, ritmos sincopados também são usados (em vermelho). No restante dos motivos, o intérprete apoia a primeira e a terceira semicolcheia do tempo, tocando ritmos de colcheia, semínima e mínima (em verde). Para exemplificar essa alternância, segue abaixo a parte A2 completa, mas esse padrão ocorre também nos A1 e A3.

---

<sup>40</sup> Para as definições de “contrametricidade” e “cometricidade” ver SANDRONI (2001) ou o subcapítulo 1.5 desta dissertação.

Figura 25 – Alternância entre ritmos contramétricos e cométricos na parte A2 (Luiz Americano)

The musical score for Figure 25 is presented in a single staff in G major. It consists of the following measures and features:

- Measures 65-72:** Measure 65 is marked 'A2' and 'Breque acompanhamento'. Measures 65-68 are boxed in orange (contrametric), and measures 68-72 are boxed in green (isometric). Chords: Gm, D7, G, B7, Em, B7, E.
- Measures 73-80:** Measure 73 is marked 'Falha gravação'. Measures 73-74 are boxed in green (isometric), and measures 74-80 are boxed in orange (contrametric). Chords: E7, Am7, Cm6, G6, G6, A7, A7, Am7. Dynamics: *pp*.
- Measures 81-88:** Measures 81-84 are boxed in orange (contrametric), and measures 84-88 are boxed in green (isometric). Chords: D7, Gm, D7, G, B7, Em, B7, E. Dynamics: *f*, *mp*.
- Measures 89-96:** Measure 89 is marked 'Falha gravação'. Measures 89-90 are boxed in green (isometric), and measures 90-96 are boxed in orange (contrametric). Chords: E7, Am7, Cm6, G6.
- Measures 97-104:** Measures 97-100 are boxed in orange (contrametric), and measures 100-104 are boxed in green (isometric). Chords: Em7, A7, D7, G6. Dynamics: *f*.

Fonte: Autoria própria

Ainda na versão de Luiz Americano, foi visto que a melodia das partes B e C sugerem um padrão rítmico mais sincopado e diversificado do que na parte A. Para exemplificar, segue abaixo o breque dos compassos 111 a 113, com somente apoios contramétricos na segunda e quarta semicólcheia do tempo (Figura 26). Esse recurso é enfatizado pelo uso de *tenuto* e de apogiaturas e

pelo fato que o acompanhamento não toca durante o breque. Em seguida, a melodia é composta por síncopes.

**Figura 26 – Breque na parte C, nos c. 111-113 (Luiz Americano)**



Fonte: Autoria própria

A melodia da parte B tem mais ritmos contramétricos, como nos compassos 49 a 52 (Figura 27). De fato, observam-se omissões da primeira semicolcheia do tempo com silêncio ou prolongação da nota anterior (em vermelho) e a presença da síncope característica (em verde). Mesmo assim, a melodia possui alguns apoios cométricos (em rosa na Figura 27).

**Figura 27 – Padrão sincopado e apoios cométricos na parte B, nos c. 49-52 (Luiz Americano)**

Fonte: Autoria própria

Na versão de Luiz Americano, também há adiantamentos e atrasos rítmicos, suficiente para serem notados, mesmo se a variação não chega a sugerir uma mudança na notação musical. Esse recurso ocorre nos compassos 18, 19, 20, 37, 40, 66 e 150. Mesmo se é extremamente sutil, adiantar ou atrasar levemente uma nota “afrouxa” o ritmo, o que traz flexibilidade para a interpretação. Quando a nota é adiantada, ela é indicada com uma flecha direcionada para esquerda, mostrando que a nota é tocada levemente antes do pulso. Quando é atrasada, é indicada com uma flecha virada para a direita, indicando que a nota acontece depois do tempo (Figura 28).

Figura 28 – Adiantamentos e atrasos nos c. 18, 19, 20 e no c. 66 (Luiz Americano)

The figure displays two musical staves. The top staff shows measures 18, 19, and 20. Measure 18 starts with a *Gm* chord and a *p* dynamic. Measure 19 features a *D7* chord and a *f* dynamic. Measure 20 concludes with a *G6* chord. Red circles with arrows indicate rhythmic adjustments: left-pointing arrows in measures 18 and 19, and a right-pointing arrow in measure 20. The bottom staff shows measure 66, marked with a boxed 'A2' and 'Breque acompanhamento'. It begins with a *f* dynamic and a *Gm* chord, followed by a right-pointing arrow in a red circle.

Fonte: Autoria própria

Passando agora para a análise rítmica da versão dos *Chorões*, observei que o intérprete toca tercinas nos compassos 16, 30, 94, 102-103, 106-107, 142 e 158. Em comparação, não há nenhuma ocorrência de tercina na versão de Luiz Americano analisada anteriormente.

Nos compassos 30, 94 e 158 dos *Chorões*, as tercinas são usadas sempre no mesmo ponto da parte A. O motivo ascendente é tercinado, com dinâmica *f* e articulação *tenuto* em várias notas. Na Figura 29, a articulação e as dinâmicas são quase idênticas nas três ocorrências. As frases tercinadas são sempre tocadas depois de um solo da orquestra e são uma re-introdução do saxofone como solista. O uso da tercina cria um contraste com os ritmos tocados pela orquestra, principalmente síncopes, o que inicia o solo de saxofone de forma impactante.

Figura 29 – Tercinas nos c. 30, 94 e 158 (Os Chorões)

The figure shows three musical staves, each representing a different measure (30, 94, and 158). Each staff begins with a *f* dynamic and features a triplet of eighth notes. The first staff (measure 30) includes chords *E7*, *Am7*, and *Cm6*, with a *v.T* marking above the final note. The second staff (measure 94) includes chords *E7*, *Am7*, and *Cm6*, with a *4/4 + v.T* marking above the final note. The third staff (measure 158) includes chords *E7*, *Am7*, and *Cm6*, with a *ff* dynamic at the end.

Fonte: Autoria própria

No geral, a versão dos *Chorões* é extremamente precisa ritmicamente, certamente por causa do arranjo escrito e da presença do naipe de sopros. Por exemplo, não foram observados adiantamentos ou atrasos na interpretação do saxofone como nas versões de Luiz Americano e Nailor Proveta. O saxofonista faz variações rítmicas na melodia, como as tercinas supracitadas, porém sempre com um certo cuidado, para não atrapalhar as intervenções da orquestra. É possível observar a regularidade e precisão rítmica dessa interpretação na transcrição completa dos *Chorões* (Anexo 2).

Nas partes A1, A2 e A3, os primeiros motivos das frases são sempre tocados com o mesmo ritmo (Figura 30). Isso não impede o intérprete de variar o restante da frase, como é visível na Figura 30. Ele usa colcheias, síncoas, traços de quatro semicolcheias, entre outros.

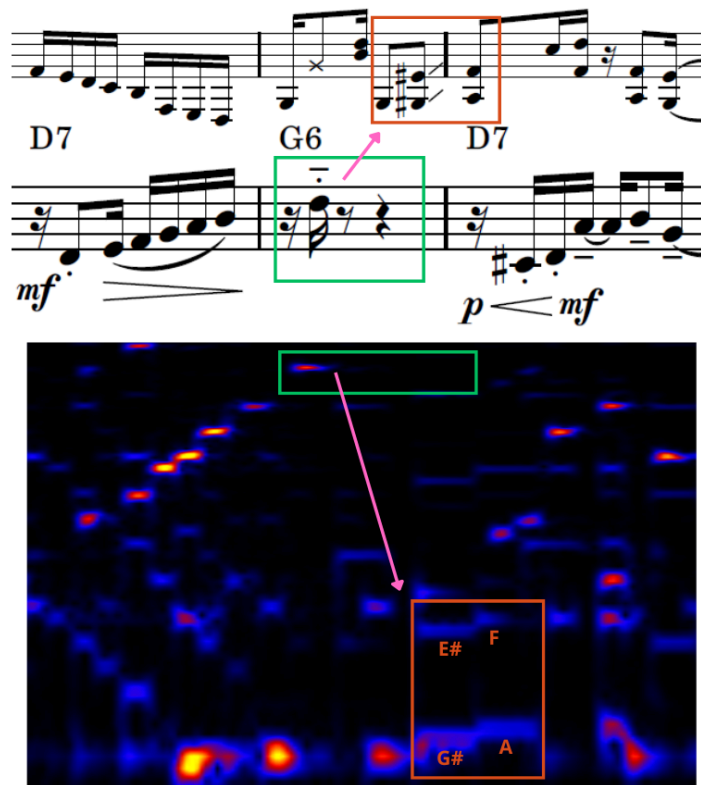
Figura 30 – Padrão rítmico na parte A2 (Os *Chorões*)

Fonte: Autoria própria

Na gravação dos *Chorões*, a melodia das partes B e C é mais sincopada e menos regular ritmicamente (Anexo 2), como observado na gravação de Luiz Americano.

Concluindo esse item sobre duração, percebe-se que Nailor Proveta usa figuras rítmicas mais curtas em sua interpretação. Por exemplo, nos compassos 9-10 (A1) e 169-170 (A3), a nota final do motivo ascendente é curta: no primeiro caso é uma semicolcheia, na segunda, uma colcheia pontuada com decrescendo *al niente*. O silêncio deixado pelo solista permite uma pequena intervenção do violão 7 cordas (Figura 31). Observa-se a mesma intervenção do violão nos compassos 169-170, como se fosse uma citação do primeiro A. Esses exemplos mostram a interação entre arranjo e performance, além de evidenciar o diálogo entre instrumentos solistas e acompanhadores. Na Figura 31, é possível ver o Ré curto tocado pelo saxofone (em verde) que deixa um silêncio para a convenção do violão (em vermelho). A flecha foi acrescentada para facilitar a leitura da partitura e do espectrograma.

Figura 31 – Nota-alvo curta e intervenção do violão 7 cordas nos c. 9-10 (Nailor Proveta)



Fonte: Autoria própria

Nailor Proveta omite frequentemente a primeira semicolcheia do tempo durante vários compassos seguidos, enfatizando, geralmente, a segunda ou quarta com acentos e/ou efeitos. Essa omissão é realizada com um silêncio ou através da prolongação da nota anterior, como nos compassos 59 a 63 (Figura 32, em vermelho). Em verde, é destacado o único apoio na primeira semicolcheia do tempo.

**Figura 32 – Omissão da primeira semicolcheia do tempo vários compassos seguidos, c. 59 a 63 (Nailor Proveta)**

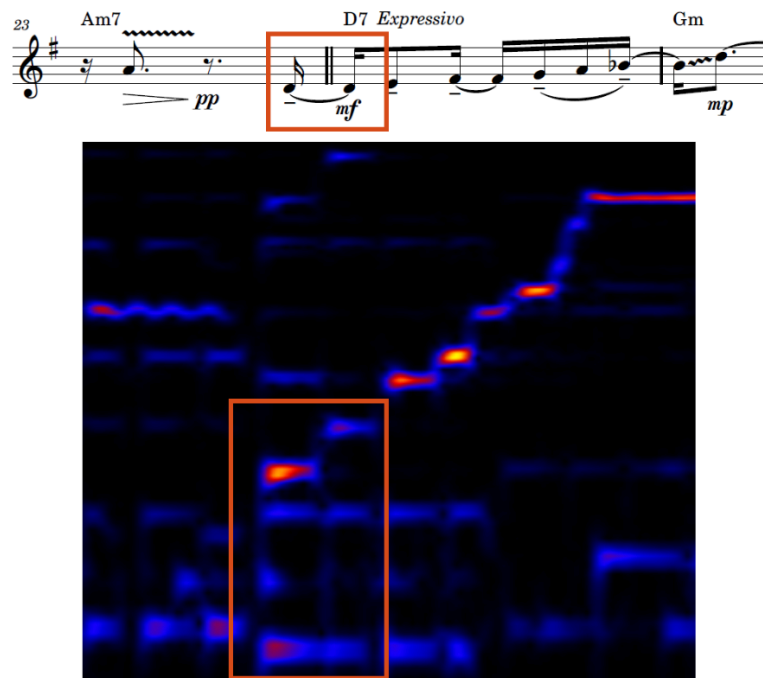
Fonte: Autoria própria

Observa-se o mesmo recurso nos compassos 9 a 13, 15 a 19, 55 a 57, 59 a 62, 87 a 91, 93 a 97, 124 a 127, 131 a 133, 167 a 171, 182 a 187 e 191 a 195. Em todos esses trechos, Nailor Proveta não toca nenhuma vez a primeira semicolcheia do tempo. Esse recurso é baseado na síncope característica, porém silenciando sua primeira semicolcheia. Utilizado vários compassos seguidos, esse recurso gera uma sensação de leveza e obriga o solista a adaptar a melodia, o que resulta em variações extremamente interessantes, como na Figura 32.

Na performance de Nailor Proveta, foram observadas várias antecipações, principalmente nos motivos ascendentes da parte A, o que o coloca em contraponto das versões de Luiz Americano e dos *Chorões*, mais regulares nesse aspecto. Tais antecipações sugerem uma mudança da linha-guia do choro para o samba, impactando a distribuição da melodia no tempo, o que obriga o saxofonista a modificá-la.

Por exemplo, nos compassos 15-16 e 23-24, a antecipação de uma semicolcheia é acentuada pelo saxofone e pelo violão de 7 cordas. No espectrograma dos compassos 23-24, é possível ver que melodia e acompanhamento são tocados juntos, com as frequências verticalmente alinhadas (Figura 33).

Figura 33 – Antecipação junto com violão 7 cordas nos c. 23 e 24 (Nailor Proveta)

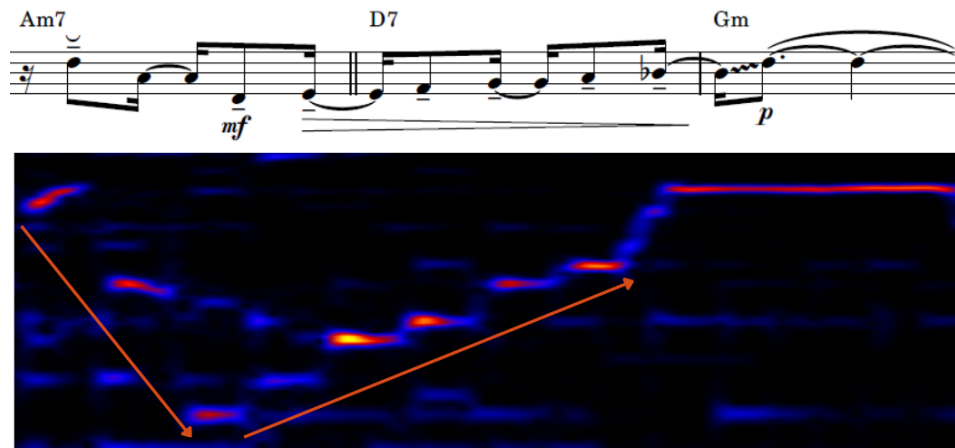


Fonte: Autoria própria

Nos compassos 87-89 (Figura 35) e 183-185 (Figura 34), constata-se outro tipo de antecipação da melodia. Por exemplo, nos compassos 183 a 185, o motivo ascendente é fortemente antecipado, de aproximadamente um compasso (Figura 34). A duração de todas as notas é de uma colcheia: o silêncio de semicolcheia do primeiro compasso desloca o restante da frase, criando um contraste com o acompanhamento. No espectrograma, as notas indicadas pelas flechas são todas da mesma duração (Figura 34). Esse recurso é acompanhado de efeito de timbre (*bend* na primeira nota), intensidade (decrecendo) e de acentuação (*tenuto*). Além disso, há uma redução da dinâmica no acompanhamento que intensifica a ideia interpretativa.

Todos esses recursos valorizam o tema da segunda metade do A3, particularmente importante na estrutura da peça porque é a transição entre as tonalidades de Sol maior e Sol menor. Pode-se supor que os instrumentistas combinaram essa interpretação juntos durante o arranjo da peça.

**Figura 34 – Antecipação da melodia nos c. 183-185 (Nailor Proveta)**

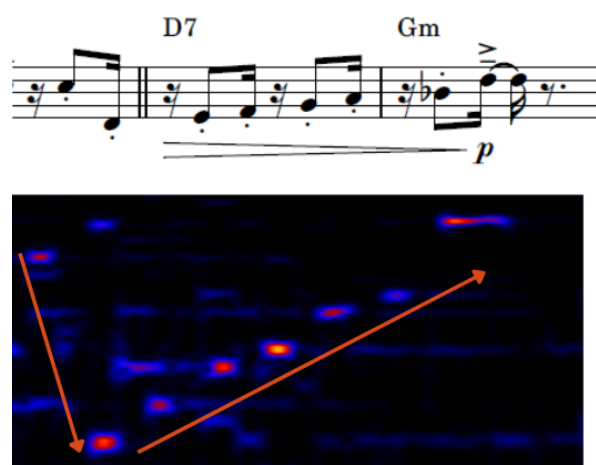


Fonte: Autoria própria

Há um recurso semelhante nos compassos 87 a 89 (A2). Nesse caso, o motivo reintroduz o tema depois de 16 compassos de improviso virtuose. A reintrodução do tema se faz com a melodia antecipada, tocada de forma leve, com decrescendo, sem ornamento, criando um contraste com o improviso da primeira metade do A2.

Em comparação com o exemplo anterior onde as notas eram tocadas *tenuto*, constata-se o uso de *staccato* (Figura 35). Como comprova o espectrograma, as notas são separadas umas das outras, o que indica a interrupção do fluxo de ar entre cada.

**Figura 35 – Antecipação da melodia depois de um improviso nos c. 87-89 (Nailor Proveta)**



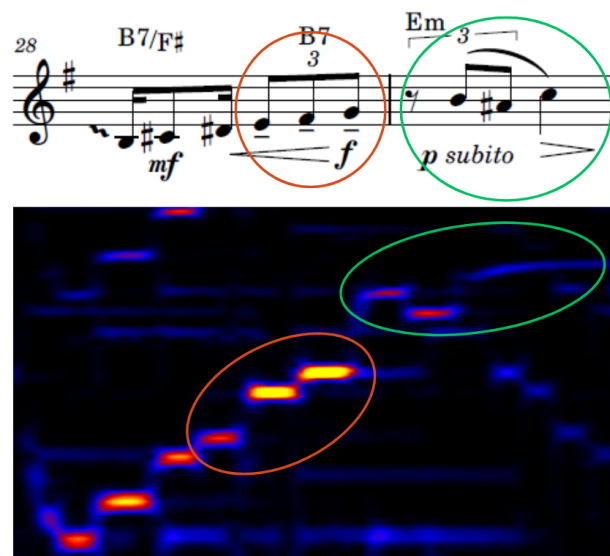
Fonte: Autoria própria

Nailor Proveta toca ritmo de tercinas nos compassos 23, 28-29, 92, 104, 106, 119, 129, 162 e 189. Elas são enfatizadas com *tenuto*, dinâmica, atrasos e/ou glissando. Como na versão dos

*Chorões*, as tercinas são uma exceção rítmica, em contraste com o resto da música, tornando as frases mais “frouxas” e “soltas”.

Na interpretação de Proveta, as tercinas podem ser tocadas em momentos expressivos, líricos, e com dinâmicas suaves (Figura 36). A primeira tercina com *tenuto* valoriza o motivo ascendente junto com um crescendo até *f* (em vermelho na Figura 36). A segunda tercina, no compasso seguinte, tem sua primeira nota omitida. O piano *subito* junto com o cromatismo valorizam a nota-alvo, o Dó (em verde). No espectrograma, é possível ver o crescendo das notas *tenuto* com cores mais quentes (em vermelho), e o piano *subito legato*, com cores mais frias (em verde).

Figura 36 – Tercinas enfatizadas com *tenuto* e dinâmicas nos c. 28-29 (Nailor Proveta)



Fonte: Autoria própria

Nos compassos 119 e 123, o fato das tercinas serem levemente atrasadas em relação ao pulso suscita uma sensação maior de afrouxamento rítmico, flexível e livre. No compasso 119, esse efeito é utilizado em conjunto com um decrescendo até *pianissimo* (em vermelho na Figura 37). No compasso 129, a última nota da tercina “afrouxada” tem uma queda de afinação em sua finalização e um decrescendo, o que acentua ainda mais esse retardo (em verde na Figura 37).

Figura 37 – Tercinas com atraso nos c. 119 e 129 (Nailor Proveta)

The figure displays two musical examples. The left example, measure 119, features a triplet of eighth notes under an Fm6 chord, which then moves to a G7 chord. The notes are circled in red. The right example, measure 128, features a triplet of eighth notes under an F6 chord, which then moves to an F#dim chord. The notes are circled in green. Below each musical notation is a spectrogram showing the frequency content of the notes, with the circled triplets highlighted in red and blue.

Fonte: Autoria própria

Para concluir esse item sobre duração, farei a comparação de uma mesma frase da parte B. Na Figura 38, é possível ver que Luiz Americano toca poucas notas com uma acentuação marcada, alguns vibratos e dinâmica *fortissimo*. O ritmo possui algumas síncopes, mas ainda há vários apoios na primeira semicólcheia do tempo (Figura 38). Na versão dos *Chorões*, nota-se o acréscimo de notas repetidas, com variações rápidas de dinâmica, uma acentuação que apoia a primeira e quarta semicólcheia do tempo (Figura 38). Nailor Proveta preenche ainda mais esse trecho, tocando quase todas as semicólcheias, utilizando diversos acentos e *ghost notes* para diferenciá-las. O saxofonista alterna as acentuações entre as quatro semicólcheias do tempo, gerando uma sensação de leveza e imprevisibilidade para o ouvinte (Figura 38).

Figura 38 – Diferentes interpretações de uma frase rítmica (Luiz Americano, *Os Chorões*, Nailor Proveta)

Luiz Americano, compassos 45 a 48

Os *Chorões*, compassos 50 a 53

Nailor Proveta, compassos 52 a 55

Fonte: Autoria própria

Para concluir, foram observados padrões de duração semelhantes nas versões de Luiz Americano e dos Chorões: a parte A é tocada com ritmos regulares enquanto as partes B e C possuem padrões contramétricos mais livres. Nailor Proveta, por sua parte, usa antecipações para acrescentar variedade rítmica na parte A. No geral, ele é o intérprete que tomou mais liberdades em termos de duração.

Apesar dessas diferenças, nota-se nas três interpretações a importância subjacente da síncope característica e suas variações, resultando na valorização das segundas e quartas semicolcheias dos tempos. Nas gravações dos *Chorões* e de Nailor Proveta, os saxofonistas também tocam tercinas para criar um contraste com os ritmos sincopados.

### 3.3 Análise comparativa dos recursos de intensidade e timbre

Como no item 3.2, farei a comparação das três interpretações nos aspectos **intensidade** e **timbre**. Do mesmo modo, vou iniciar a partir da mais antiga, a versão de Luiz Americano, para chegar até a mais recente, de Nailor Proveta.

#### **Intensidade**

Em comparação com as interpretações dos *Chorões* e de Nailor Proveta, foi complexo transcrever as dinâmicas na versão de Luiz Americano, por causa da baixa qualidade do áudio. De uma forma geral, as dinâmicas observam uma certa constância no decorrer da peça, em torno de *f*, exceto certos pontos como explicarei abaixo. Pode-se argumentar que essa constância da intensidade não é somente uma escolha interpretativa e pode ser explicada pelo contexto de gravação, com uma técnica de fixação fonográfica antiga.

Nas partes A1, A2 e A3, aparece um padrão quase sistemático de decrescendos nos segundos e quartos compassos de cada motivo, enfatizando a estrutura melódica do choro (Figura 39). Os decrescendos são a finalização das notas longas e não levam a uma redução geral da dinâmica. Essas notas finais com decrescendos, geralmente semínimas ou semínimas pontuadas, criam um espaço no qual é possível ouvir frases de resposta do piano.

A parte A1 foi utilizada como exemplo, mas a mesma simetria foi observada nas partes A2 e A3. Ademais, os decrescendos são regularmente acompanhados de vibrato.

Figura 39 – Simetria no uso de decrescendos na parte A1 (Luiz Americano)

The musical score for Luiz Americano's 'A1' section is presented in eight staves. The first staff is marked 'A1' and '♩ = 80'. The music begins with a forte (*f*) dynamic. The second staff continues with a forte (*f*) dynamic. The third staff starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fourth staff continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fifth staff starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The sixth staff continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The seventh staff starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The eighth staff continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The score is annotated with various chords (Gm, D7, G, B7, Em, A, Cm6, G6, E7, Am7, A7, Em7) and dynamics (*f*, *mf*, *pp*). The decrescendos are marked with a wedge symbol and circled in red. The score is annotated with 'Entra acompanhamento' and 'Falha gravação'.

Fonte: Autoria própria

Ainda na versão de Luiz Americano, a parte B é tocada com maior intensidade sonora, entre *mf* e *ff*. Por exemplo, entre os compassos 45 e 48, observa-se um motivo inteiro tocado *ff* com notas fortemente acentuadas (Figura 40). Esse conjunto de recursos enfatiza o caráter percussivo e repetitivo da melodia, ponte entre as duas metades da parte B.

Figura 40 – *Fortíssimo* e acentos nos c. 45 a 48 (Luiz Americano)



Fonte: Autoria própria

A parte C da versão de Luiz Americano também é homogênea em termos de intensidade, tocada *f* quase o tempo todo. Nota-se, no entanto, alguns crescendo e decrescendo, porém de maneira menos sistemática do que nas repetições do A (Anexo 1).

Voltando a atenção para a versão dos *Chorões*, é possível perceber que a dinâmica é predominantemente forte, fato explicado pela natureza do arranjo que pede potência e volume sonoro para o saxofonista. Isso se dá pelo fato de que este arranjo foi escrito para uma *big band* reduzida, em comparação com as duas outras versões com formações mais intimistas.

Mesmo assim, vários decrescendos ocorrem no final de motivos de quatro compassos, como nos c. 9, 13, 37, 69, 73, 77, 85, 101, 109-110, 133, 137, 140-141, 149-150 e 164. Esses recursos gradativos são de durações variáveis, alguns duram somente um pulso, outros mais de dois compassos.

São recursos interpretativos usados pelo saxofonista para concluir motivos melódicos, como o de praste no choro, o que enfatiza a estrutura melódica. Nesse caso, os decrescendos não são usados para transicionar até uma textura mais leve ou uma dinâmica geral *piano*, mas como finalização de nota. Os decrescendos também permitem deixar o protagonismo para os contracantos da orquestra (Figura 41).

Figura 41 – Decrescendos entre os c. 130 a 141 (Os Chorões)

The image displays three systems of musical notation for the piece 'Os Chorões'. Each system consists of a saxophone staff and a piano accompaniment staff. The first system (measures 130-133) shows a saxophone melody with decrescendo markings from *f* to *mf*, accompanied by an orchestral attack. The second system (measures 134-137) shows a saxophone melody with a decrescendo marking from *f* to *p*, accompanied by an orchestral breath and drums. The third system (measures 138-141) shows a saxophone melody with a decrescendo marking from *mf* to *p*, accompanied by an orchestral breath.

Fonte: Autoria própria

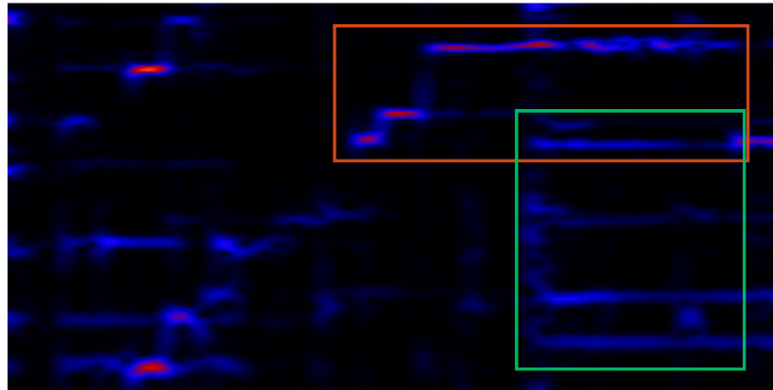
Há seis ocorrências de crescendo na interpretação dos *Chorões*, nos compassos 14-15, 79, 97, 105-106, 127 e 142-143. Esse recurso de intensidade é geralmente usado em notas médias ou agudas do saxofone, acoplado com outros recursos de timbre ou acentuação.

Por exemplo, nos compassos 15-16, o crescendo é acompanhado de um vibrato (Figura 42). Nos compassos 79-80, as notas são tocadas com *tenuto-staccato*, e o Sol é acentuado com *marcato* (Figura 43). Em outros momentos, o crescendo pode ser acompanhado de vibrato e/ou variação de timbre, geralmente um som mais anasalado e metálico. Além disso, os crescendos sempre coincidem com ataques da orquestra (em verde nas Figuras 42 e 43). Essa textura é alcançada pelo aumento da intensidade sonora, por ser um momento importante da melodia, e pela presença do naipe de sopros. Essa combinação de recursos cria uma tensão épica para o ouvinte. Por isso,

ressalto, mais uma vez, a necessidade de ligar os recursos entre eles e com o arranjo para compreender a ideia interpretativa global.

Figura 42 – Crescendo e vibrato nos c. 15-16 (Os Chorões)

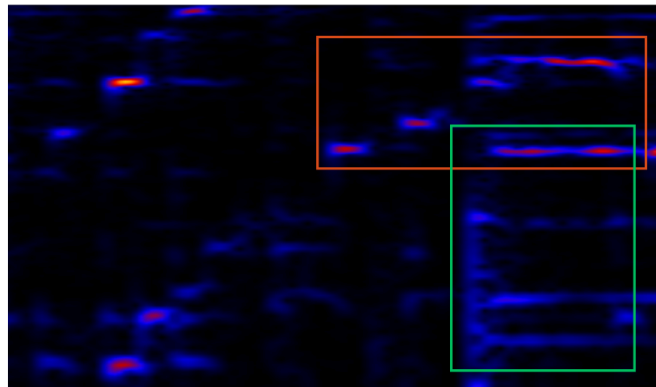
Musical score for Alto, Mel., and Contra. parts, measures 14-16. The Alto part starts with E7, then Am7, and ends with Cm6. Dynamics include *f* and *ff*. A red box highlights the Am7 and Cm6 sections in the Alto part. A green box highlights the Contra. part in measure 15.



Fonte: Autoria própria

Figura 43 – Crescendo com *tenuto-staccato* e *marcato* nos c. 79-80 (Os Chorões)

Musical score for Alto, Mel., and Contra. parts, measures 79-80. The Alto part starts with E7, then Am7, and ends with Cm6 V.T. Dynamics include *f* and *ff*. A red box highlights the Am7 and Cm6 V.T. sections in the Alto part. A green box highlights the Contra. part in measure 79.

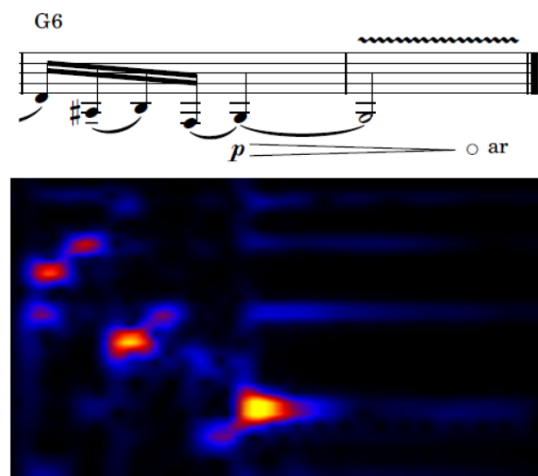


Fonte: Autoria própria

Nailor Proveta, diferentemente das versões dos *Chorões* e de Luiz Americano, usa dinâmicas extremamente variadas, em um nível de intensidade suave e intimista. Constatam-se poucos recursos que pedem uma grande potência sonora, como na versão dos *Chorões*.

Por exemplo, Nailor Proveta usa recursos suavizam e deixam mais escuro o som do saxofone. Constatam-se a presença de decrescendos *al niente* ou decrescendos até *pp* como finalização de notas, geralmente no final de motivos de dois ou quatro compassos. Pode ser associado a um vibrato e som de ar, como é o caso nos compassos 200-201 (Figura 44). Por meio do espectrograma é possível perceber que a intensidade da última nota decresce rapidamente, como mostra a linha azul escuro. Ao ouvir, é possível ouvir um leve som de ar que traz uma suavidade a essa nota final.

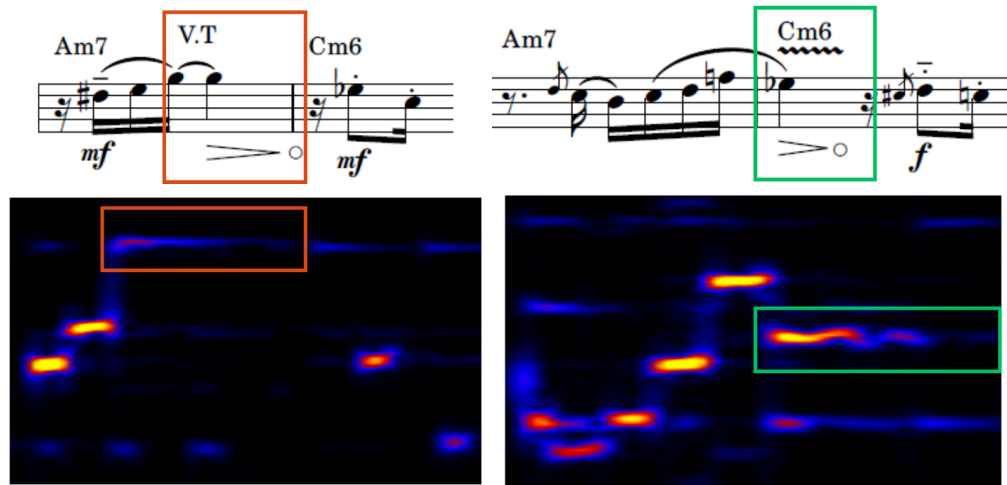
Figura 44 – Decrescendo *al niente* com vibrato e som de ar nos c. 200-201 (Nailor Proveta)



Fonte: Autoria própria

Nos compassos 17 e 66, o decrescendo *al niente* finaliza notas longas e agudas no meio do motivo de quatro compassos (Figura 45). No compasso 17, é precedido por um *mf* e é acompanhado de uma variação de timbre (em vermelho na Figura 45). No compasso 66, o decrescendo *al niente* é acompanhado de um vibrato. Em seguida, a melodia é tocada *f* (em verde na Figura 45). Nos dois exemplos, o decrescendo *al niente* cria um contraste na interpretação da melodia. No espectrograma, nota-se que os decrescendos *al niente* são progressivos, passando de uma cor quente a um azul cada vez mais escuro até desaparecer, sinal que a intensidade diminui até ser imperceptível (Figura 45).

Figura 45 – Decrescendo *al niente* em finalização de nota longa nos c. 17 e 66 (Nailor Proveta)

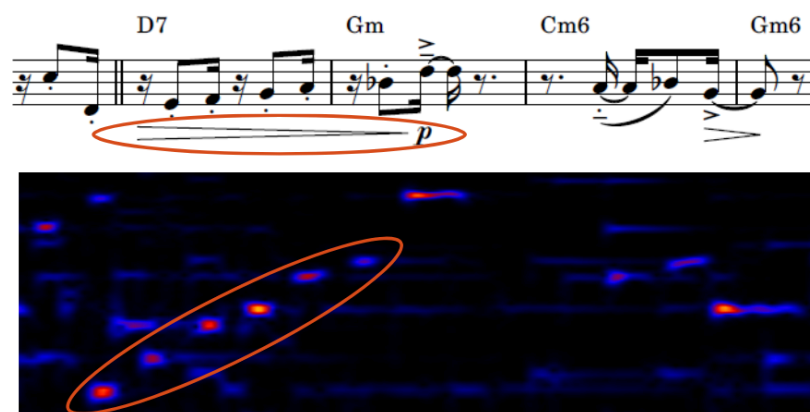


Fonte: Autoria própria

Ademais, Nailor Proveta usa livremente as dinâmicas para criar contrastes em sua interpretação, seguindo e enfatizando o contorno melódico, nem sempre a estrutura do choro. Por exemplo, nota-se o uso de *fp* nos compassos 12 e 97, um piano *subito* no compasso 28, além de inúmeros efeitos gradativos e dinâmicas variadas. Como nos exemplos acima, as dinâmicas variam rápido, o que cria contrastes e texturas sonoras diversificados.

Nos compassos 88-89, há um decrescendo que se estende em dois compassos (Figura 46). Ele é tocado conjuntamente com o motivo ascendente *staccato*. Nesse ponto, o acompanhamento também reduz drasticamente a dinâmica e toca de forma mais leve, menos rítmica. Esse trecho introduz a segunda metade do A2, em Sol menor, depois de 16 compassos de improviso em Sol maior. O conjunto de todos esses recursos cria um grande contraste, destacando a modulação de Sol maior para Sol menor (Figura 46).

Figura 46 – Decrescendo em motivo ascendente nos c. 88-89 (Nailor Proveta)



Fonte: Autoria própria

Para concluir este tópico sobre dinâmicas, nas versões de Luiz Americano e dos *Chorões* predomina uma intensidade forte e constante. Principalmente para os *Chorões*, o arranjo para *big band* e a presença do naipe de sopros nos contracantos condiciona certamente o saxofonista a utilizar o máximo de potência sonora. Nailor Proveta, por sua vez, utiliza diversos recursos de dinâmica que suavizam o som, em um volume sonoro mais baixo do que nas outras versões. Isto pode ter sido influenciado pelo tipo de instrumentação, um regional com violões, cavaquinho e pandeiro, e pela qualidade das gravações atuais que permitem ouvir inúmeros detalhes de uma performance.

Sobre a interpretação de Luiz Americano, pode-se argumentar que, por causa da dificuldade técnica ligada ao áudio, não há como saber se a flutuação foi uma escolha apenas interpretativa ou se foi causada pela tecnologia. Como mencionado anteriormente, foram identificadas várias falhas nesta gravação, sempre indicadas na transcrição. Essas falhas se caracterizam por uma redução rápida do volume sonoro, o que impossibilita uma escuta precisa da interpretação. Portanto, é possível que outras falhas tenham influenciado minha análise. Mesmo assim, acredito que o estudo da intensidade desta gravação trouxe informações que fazem sentido no contexto do choro.

Apesar das discrepâncias entre as três versões, nota-se a recorrência de decrescendos no final dos motivos de dois e/ou quatro compassos, enfatizando dessa forma a estrutura do choro. Esse recurso é comum, principalmente para sopristas, que têm a possibilidade de manter notas longas (*sustain*), reduzindo sua intensidade. Dessa forma, é possível deixar espaço sonoro para intervenção dos instrumentos acompanhadores, como o piano (Luiz Americano), a orquestra (*Os Chorões*) ou o regional (Nailor Proveta).

## Timbre

O vibrato é utilizado com uma certa frequência por Luiz Americano para valorizar notas longas e/ou notas de apoio da melodia, como o final de um motivo. Na parte B, a maioria das notas com vibrato são as mais agudas da melodia. O vibrato de Luiz Americano tem uma amplitude média, e uma oscilação rápida, o que confere um som que lembra a técnica erudita<sup>41</sup>.

Nas partes A1 e A2, percebe-se uma certa simetria no uso do vibrato, a cada dois compassos, destacando as notas-alvo da melodia (Figura 47, em vermelho). Essa regularidade enfatiza a estrutura dos motivos, compostos por quatro compassos. O vibrato é às vezes

---

<sup>41</sup> É possível citar Marcel Mule (1901 - 2001), saxofonista francês, que desenvolveu a técnica do vibrato no saxofone.

acompanhado por outros recursos interpretativos como atraso rítmico, decrescendos ou *tenuto*. Percebe-se que o vibrato é ora progressivo, iniciando-se no meio da nota, ora terminal, como finalização de nota.

Figura 47 – Simetria no uso do vibrato na parte A2 (Luiz Americano)

The musical score for 'Breque acompanhamento' by Luiz Americano is presented in a single system with eight staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes various dynamics and performance instructions:

- Measure 65:** Starts with a box labeled 'A2' and a dynamic marking of *f*. The first staff contains a whole note G with a vibrato marking (wavy line) and a red circle around it. The second staff contains a whole note D with a vibrato marking and a red circle.
- Measure 69:** The first staff contains a whole note B with a vibrato marking and a red circle. The second staff contains a whole note E with a vibrato marking and a red circle.
- Measure 73:** The first staff contains a whole note G with a vibrato marking and a red circle. The second staff contains a whole note E with a vibrato marking and a red circle.
- Measure 77:** The first staff contains a whole note G with a vibrato marking and a red circle. The second staff contains a whole note E with a vibrato marking and a red circle.
- Measure 81:** The first staff contains a whole note G with a vibrato marking and a red circle. The second staff contains a whole note E with a vibrato marking and a red circle.
- Measure 85:** The first staff contains a whole note B with a vibrato marking and a red circle. The second staff contains a whole note E with a vibrato marking and a red circle.
- Measure 89:** The first staff contains a whole note G with a vibrato marking and a red circle. The second staff contains a whole note E with a vibrato marking and a red circle.
- Measure 93:** The first staff contains a whole note G with a vibrato marking and a red circle. The second staff contains a whole note E with a vibrato marking and a red circle.

Other annotations include 'Breque acompanhamento', 'Falha gravação', and various chord symbols (Gm, D7, B7, Em, Am7, Cm6, G6, A7). Dynamics range from *f* to *pp*.

Fonte: Autoria própria

Ainda na versão de Luiz Americano, constata-se quatro ocorrências de *bend*, como, por exemplo, no compasso 119 (Figura 48). Ele é utilizado, nesse caso, como uma acentuação e articulação em um trecho de notas longas.

Figura 48 – *Bends* no compasso 119 (Luiz Americano)

The musical score for Figure 48 shows a single measure in treble clef with a common time signature. The measure contains a long note with a slur over it. The note is divided into four segments by three bends. The first bend is labeled 'Gm7' and the second is labeled 'C7'. The final segment of the note is labeled 'F6'. The text 'Acentuação com ar' is written above the first and last segments of the note. The measure number '117' is written at the beginning of the staff.

Fonte: Autoria própria

Na interpretação dos *Chorões*, foram contadas quatorze ocorrências de vibrato (c. 16, 17, 19, 32, 33, 37, 81, 83, 97, 99, 107, 125, 127, 131 e 145). Eles são usados principalmente em notas-alvo da melodia, ou seja, nas notas mais agudas ou no final de um motivo, marcando a estrutura do choro dividida em frases de dois ou quatro compassos. Aqui, o vibrato é nítido, com uma amplitude maior e frequência rápida. Em comparação, o vibrato de Nailor Proveta é mais sutil, com amplitude menor e oscilação mais longa.

Na Figura 49, é possível observar dois vibratos progressivos: um no Sol, nota mais aguda da frase, outro no Ré, nota final do motivo, mas que emenda com a próxima frase imediatamente.

Figura 49 – Vibrato nos c. 32-33 (Os Chorões)

The musical score for Figure 49 shows two measures in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first measure is marked with a forte dynamic (*f*) and contains a triplet of eighth notes. The second measure is marked with a mezzo-forte dynamic (*mf*) and contains a triplet of eighth notes. The notes in the second measure are circled in red. The first circle is labeled 'v.T' and the second is labeled 'Cm6'. The notes are also labeled with 'E7', 'Am7', and 'G6'. Below the score is a spectrogram showing the frequency spectrum of the notes. Two red circles are drawn around the spectrogram, corresponding to the vibrato in the notes circled in the score above. The spectrogram shows the frequency of the notes over time, with the vibrato appearing as a wavy line in the frequency spectrum.

Fonte: Autoria própria

Em outros momentos, pelo contrário, o saxofonista vai manter essas notas longas sem vibrato.

Na transcrição dos *Chorões*, aparecem algumas anotações “V.T”, abreviação de “variação de timbre”, por cima de certas notas. Essa indicação ocorre geralmente em notas agudas, e é a consequência de um outro recurso interpretativo, como vibrato, acentos ou alteração de afinação. Essa variação de sonoridade pode corresponder, em notas acentuadas, a um som mais anasalado e metálico, porque o instrumentista aperta mais a embocadura, como nos compassos 80 e 95 (Figura 50). Quando combinada à uma queda de afinação ou um vibrato, a variação de timbre acontece por causa do afrouxamento dos lábios que deixa o som mais aberto, como é o caso no compasso 48 (Figura 50).

Figura 50 – Variações de timbre nos c. 48, 80 e 95 (Os Chorões)

The figure consists of three musical staves, each showing a melodic line with chords and dynamic markings. Red circles highlight specific notes with 'V.T' annotations.

- Staff 1 (Measure 48):** Shows a melodic line starting with an Am7 chord. A note is circled in red with the annotation '4 + V.T' above it, and the Cm6 chord is indicated to the right.
- Staff 2 (Measure 80):** Shows a melodic line starting with an Am7 chord. A note is circled in red with the annotation 'Cm6 V.T' above it. The dynamic marking *ff* is present below the staff.
- Staff 3 (Measure 95):** Shows a melodic line starting with an Am7 chord. A note is circled in red with the annotation 'Cm6 4 + V.T' above it. The dynamic markings *ff* and *f* are present below the staff.

Fonte: Autoria própria

Na interpretação dos *Chorões*, a única ocorrência de *bend* acontece nos compassos 129-130 (Figura 51), em um motivo descendente. Esse recurso timbrístico também cria uma inflexão da afinação, como é visível no espectrograma (Figura 51).

Figura 51 – *Bends* nos compassos 129-130 (Os Chorões)

The image shows a musical score and a spectrogram. The musical score is in treble clef, measures 129-130. Measure 129 starts with a C7 chord and a vibrato (v.t.) over a long note. The notes in measures 129 and 130 are circled in red, indicating bends. Measure 130 has an A7 chord. The bottom part is a spectrogram showing the frequency spectrum of the notes, with the bends highlighted by red circles.

Fonte: Autoria própria

Nesta gravação, o som do saxofone tem um timbre uniforme e aberto, levemente anasalado. O som é potente, as frases mais *legato* e as notas longas utilizam plenamente o *sustain* do instrumento e todas suas capacidades timbrísticas.

Nailor Proveta, por sua vez, faz grande quantidade de variações de timbre como *ghost notes*, *bends*, som de ar, vibrato.

O *bend* é utilizado nos compassos 13, 34, 41, 46, 47, 53, 55, 59, 62, 63, 69, 80, 93, 98, 100, 109, 114, 116, 126, 131, 154, 160, 183, o que representa uma quantidade considerável de ocorrências. O *bend* pode ser uma acentuação e ornamentação de notas-alvo da melodia, geralmente curtas, como nos compassos 41 e 126 (Figura 52). No compasso 41, o *bend* é destacado com um *tenuto* que valoriza ainda mais o Dó. Além disso, o Dó é tocado como uma antecipação do motivo seguinte, sendo a última semicolcheia do compasso (Figura 52, em vermelho). Portanto, o conjunto desses três recursos enfatiza o padrão rítmico mais sambado do início da parte B. Uma ideia similar é constatada no compasso 126 onde o *bend* também acentua a quarta semicolcheia do tempo (Figura 52, em verde).

Figura 52 – *Bend* como articulação de notas-alvo da melodia nos c. 41 e 126 (Nailor Proveta)

Fonte: Autoria própria

O *bend* também é utilizado em trechos calmos e expressivos como um adorno de uma nota importante, de uma forma suave. Por exemplo, no compasso 59 o *bend* é acoplado com um decrescendo, introduzindo um trecho com dinâmica *mezzo piano* (Figura 53, em vermelho). No compasso 93, o recurso é utilizado conjuntamente com um *p*, e logo em seguida um decrescendo (Figura 53, em verde).

Figura 53 – *Bend* em trechos expressivos nos c. 59 e 93 (Nailor Proveta)

Fonte: Autoria própria

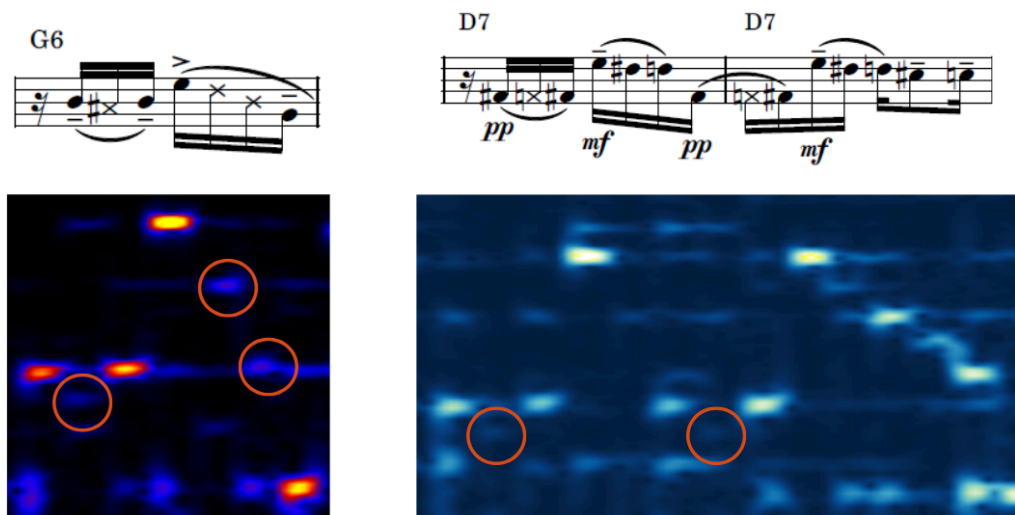
Esses exemplos mostram que um mesmo recurso, o *bend*, pode ser percebido de forma distinta em função do contexto onde é tocado e do tipo de expressividade do trecho.

As notas fantasmas (*ghost notes*) são utilizadas frequentemente na interpretação de Nailor Proveta, sempre em trechos de semicolcheias, como nos compassos 11-12, 14, 51, 54, 67, 68, 76,

101, 117-118, 133-134, 165-166, 180, 188. O fato de uma ou várias notas serem “engolidas”, para retomar a expressão de Liebman (1994), e cuja altura é pouco audível em comparação com o resto das notas, cria um discreto efeito percussivo, como nos compassos 51 e 117-118 (Figura 54). Em comparação com as outras notas, as notas fantasmas são quase invisíveis no espectrograma (Figura 54). Na transcrição, elas são indicadas com pequenas cruzeiros, como indicado na bula no subcapítulo 3.1.

Nos compassos 117-118 (à direita na Figura 54), as notas fantasmas são tocadas na região grave, *pianissimo*, o que cria um contraste com as notas tocadas *mezzo forte*, no agudo. As ligaduras de três em três notas acentua esse contraste.

**Figura 54 – Notas fantasmas (*ghost note*) em trechos de semicolcheias nos c. 51 e 117-118 (Nailor Proveta)**



Fonte: Autoria própria

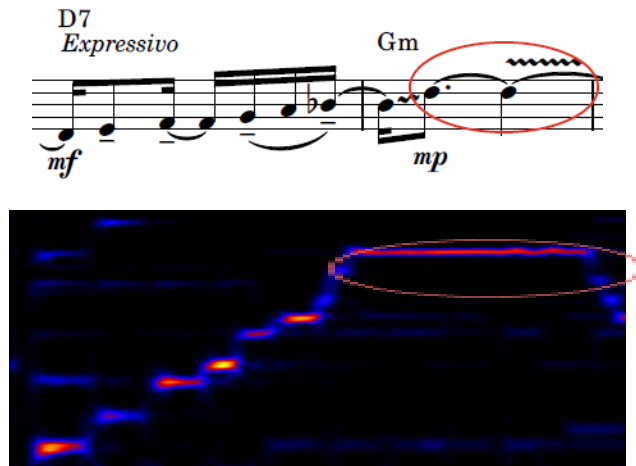
Um recurso de timbre interessante que Nailor Proveta usa e que não foi observado nas outras versões, é o som de ar. Trata-se da percepção do ruído do sopro, e não da ressonância de uma determinada frequência. Ele pode ser associado a decrescendos, como nos compassos 12 e 103, e a decrescendo com vibrato, como no compasso 201. A ocorrência de som de ar é indicada pela menção “ar” perto da nota (Anexo 3). Além disso, a qualidade da gravação e a sonoridade mais “íntima” do arranjo permitem ouvir esse nível de detalhe.

O uso de vibrato é recorrente na versão de Nailor Proveta, tanto em notas longas quanto em notas curtas, sempre alvos da melodia, ou na finalização de um motivo de dois ou quatro compassos. Apesar desse padrão, a aparição do vibrato é menos sistemática do que na versão de Luiz Americano.

O vibrato de Nailor Proveta é geralmente curto, com pequena amplitude e oscilações largas, o que o torna discreto. Quando o vibrato é associado a um decrescendo e/ou um som de ar, ele

chega a ser quase inaudível. Na Figura 55, um vibrato progressivo é visível: o Ré é mantido primeiramente sem vibrato, e finalizado com um leve vibrato. No espectrograma, é possível ver a pequena amplitude e oscilação larga do recurso.

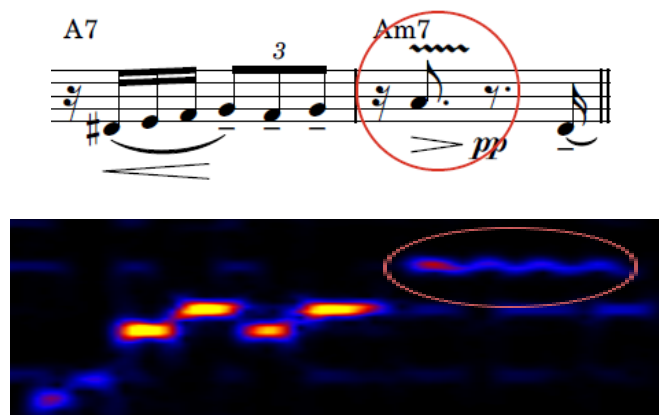
Figura 55 – Vibrato progressivo no c. 25 (Nailor Proveta)

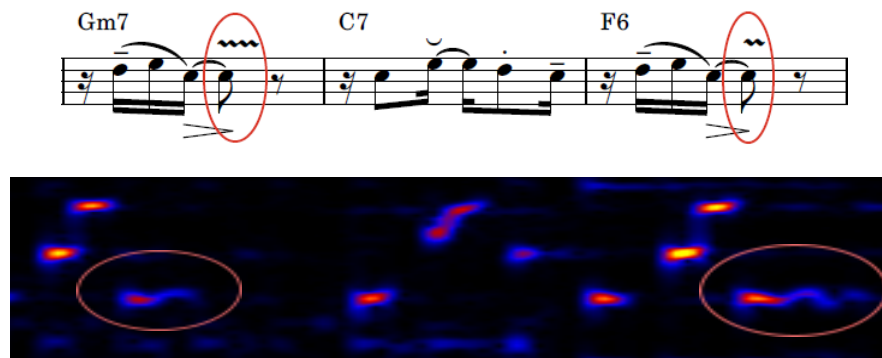


Fonte: Autoria própria

Na Figura 56, notam-se vibratos terminais, como conclusão das notas. No espectrograma, a amplitude é um pouco maior do que na figura anterior, mas a frequência de oscilação continua sendo relativamente distendida. Além disso, os vibratos são acompanhados de decrescendos, visíveis nos espectrogramas com a passagem da cor alaranjada para azul, o que demonstra uma redução da intensidade. O início da nota com um pouco de laranja corresponde ao ataque.

Figura 56 – Vibrato terminal nos c. 23 e 125-127 (Nailor Proveta)





Fonte: Autoria própria

Em conclusão do tópico sobre timbre, observam-se semelhanças entre as três gravações em termos de vibrato, recurso bastante utilizado pelos três saxofonistas, em notas longas ou na finalização de um motivo melódico. Mesmo assim, é necessário salientar mais uma vez que a maneira de tocar o vibrato é própria de cada saxofonista. O vibrato de Luiz Americano e de Netinho dos *Chorões* têm uma amplitude média e oscilação rápida. Por sua vez, Nailor Proveta opta por um vibrato discreto, com pouca amplitude, de oscilação longa. Foram constatadas ocorrências de vibrato progressivo e terminal nas três gravações.

Foi observado que cada saxofonista tem seus efeitos de preferência: por exemplo, na versão dos *Chorões*, há várias variações de timbre ligadas à uma modificação da embocadura. De um outro lado, Nailor Proveta utiliza *ghost notes* e *bends* com uma certa frequência, recursos quase ausentes das outras versões.

### 3.4 Análise comparativa dos recursos de articulação e acentuação

Na última parte da análise, investigo os recursos ligados à articulação e acentuação nas gravações de Luiz Americano, dos *Chorões* e de Nailor Proveta. Este tópico é o mais delicado de abordar, por causa das inúmeras sutilezas e possibilidades de articulação no choro.<sup>42</sup>

Em termos de articulação, Luiz Americano utiliza vários acentos como *staccato*, *tenuto*, *tenuto-staccato* para enfatizar a colcheia da síncope, e de forma mais ampla, a segunda semicolcheia do tempo. Esse recurso enfatiza um apoio fora do tempo, o que é fonte de suingue para a melodia. Quando aplicado à colcheia da síncope, esse recurso reduz sua duração, o que traz leveza para a melodia. Pode-se observar que essa acentuação é característica do choro e extremamente comum no seu repertório: de fato, observa-se a mesma ideia nas versões dos *Chorões* e de Nailor Proveta. Na Figura 57, notam-se três tipos de acentos utilizados na colcheia da síncope: *tenuto* (c. 69 e 102), *tenuto-staccato* (c. 77) e *staccato* (c. 101).

Figura 57 – Diferentes acentuações na colcheia da síncope, nos c. 69, 77 e 101-102 (Luiz Americano)



Fonte: Autoria própria

Luiz Americano toca frequentemente com *legato*, como por exemplo nos compassos 18 a 20 e 117 a 120 (Figura 58). Outros motivos possuem articulação semelhante. Em comparação, o uso do *legato* em frases de mais de um compasso quase nunca é utilizado por Nailor Proveta.

<sup>42</sup> Para aprofundar esse tema, Mario Sève, flautista e pesquisador, publicou vários estudos sobre fraseado no choro.

Figura 58 – *Legato* em frases de mais de um compasso, c. 18 a 20 e 117 a 120 (Luiz Americano)

Fonte: Autoria própria

Na continuidade da análise, há uma grande variedade de acentos usados na versão dos *Chorões*. O *staccato* é muitas vezes utilizado para destacar a colcheia da síncope (c. 6, 10, 14, 19, 20, 35, 36, 47, 48, 51, 53, 63, 64, 74, 78, 80, 99, 100, 119, 120, 134, 138, 146, 148, 160, 162, 163, 164) e a quarta semicolcheia do tempo (c. 46, 48, 62, 64, 78, 120, 132, 160) (Anexo 2). Outros acentos como *tenuto* e *tenuto-staccato* são utilizados nos mesmos contextos (Anexo 2)

Nota-se o uso esporádico de *marcato* em pontos da melodia com uma forte intensidade e tensão sonora (c. 80 e 143). O acento > também aparece ocasionalmente, marcando a colcheia da síncope (c. 34 e 82).

Na gravação dos *Chorões*, o *tenuto* é regularmente utilizado em um motivo todo, diferente do *staccato* que será usado em somente uma nota do trecho. O *tenuto* dá peso à uma frase, o que está em conformidade com a interpretação geral, o arranjo e a instrumentação que pedem um som potente e enfático da parte do solista. Por exemplo, na Coda, no compasso 168, o saxofonista toca o motivo ascendente com todas as notas destacadas com *tenuto*, o valoriza a frase (Figura 59). Ademais, neste momento a orquestra faz um breque, o que dá ainda mais importância para a frase do saxofone (Figura 59).

Figura 59 – Uso do *tenuto* na Coda (Os Chorões)

Fonte: Autoria própria

O *tenuto* também é utilizado para enfatizar motivos tocados com tercinas, como nos compassos 16, 30, 94, 102-103, 106-107 e 158, o que acentua esse ritmo e o contraste com a síncope (Figura 60).

Figura 60 – Uso do *tenuto* nas tercinas nos c. 102-103 e 106-107 (Os Chorões)

Fonte: Autoria própria

Também há ocorrências de acentuações conjuntas do saxofonista com a orquestra. Durante os solos do saxofone, a orquestra tem uma postura de resposta com ataques ou contraponto rítmico-melódico. Em momentos de acentuação conjunta, o papel da orquestra se estende para enfatizar certos pontos da melodia do saxofone. Por exemplo, nos compassos 79-80 (Figura 61) a orquestra acentua o contratempo em um ponto alto da melodia. Outros exemplos de acentuação conjunta foram observados nos compassos 100, 143 e 164.

Figura 61 – Acentuação conjunta entre saxofonista e orquestra (*Os Chorões*)

The figure consists of two parts. The top part is a musical score for three staves: Alto (Saxophone), Mel. (Melody), and Contra. (Contra-bass). The Alto staff shows notes for measures 78, 79, and 80, with dynamics *f* and *ff*. Chords E7, Am7, and Cm6 v.T are indicated above. A red box highlights a specific note in measure 80. The bottom part is a spectrogram showing the frequency spectrum of the sound, with a red box highlighting the same time period, showing a strong peak in the higher frequency range.

Fonte: Autoria própria

A articulação do saxofone com a orquestra foi certamente determinada pelo arranjador, em conjunto com os intérpretes. A análise mostrou a recorrência de certos padrões, como o destaque da segunda e quarta semicólcheia do tempo, a valorização das tercinas em contraste com a síncope. Pode-se notar que a articulação nunca é aleatória e se encaixa perfeitamente na linguagem do choro, mesmo com um arranjo com sonoridade de *big band*.

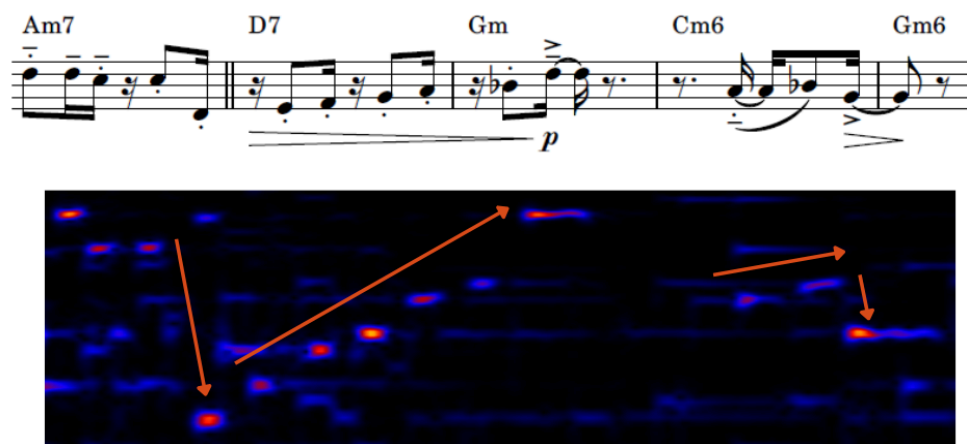
De outro lado, a interpretação de Nailor Proveta se caracteriza por uma grande variedade de articulação e acentuação. Ele propõe um painel sofisticado de recursos como *legato*, *tenuto*, *tenuto-staccato*, *tenuto-marcato*, *marcato*, além de diversos acentos acompanhado de *bend*, comum na linguagem do saxofone popular para valorizar uma nota. Como visto no subcapítulo 3.3 sobre

timbre, o *bend*, mesmo sendo um recurso principalmente de timbre e altura, pode ser utilizado como uma articulação, o que mostra mais uma vez a porosidade entre as características do som.

De uma forma geral, Nailor Proveta toca com notas mais curtas que os intérpretes analisados. O destaque entre elas se faz graças a essa variedade da articulação e da acentuação.

Em alguns pontos, o intérprete valoriza a síncope característica, mesmo se é de uma forma menos sistemática que nas gravações dos *Chorões* e de Luiz Americano. Por exemplo, há esse recurso entre os compassos 87 e 91, onde *staccato*, *tenuto*, *tenuto-staccato* e/ou acentos > valorizam o ritmo contramétrico (Figura 62). No espectrograma, as notas da melodia indicadas com flechas são curtas, separadas umas das outras. Quase todas elas têm uma cor vermelha ou alaranjada, o que demonstra que são tocadas com um ataque, e com uma certa intensidade.

Figura 62 – Acentos variados e síncope nos c. 87-91 (Nailor Proveta)

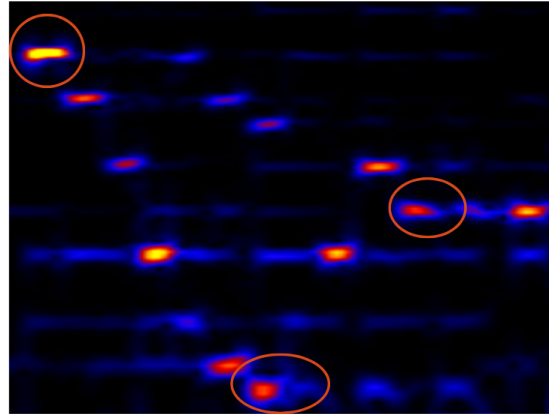


Fonte: Autoria própria

Em comparação com as gravações dos *Chorões* e de Luiz Americano, na interpretação de Nailor Proveta, o uso dos acentos é profundamente vinculado às variações do contorno melódico. O intérprete faz inúmeras variações, o que o leva a variar a escolha dos acentos e alternar os pontos de apoio.

Há um exemplo no qual Nailor Proveta acentua a primeira ou terceira semicólcheia do tempo, propondo um ritmo e uma articulação mais cométricos (Figura 63).

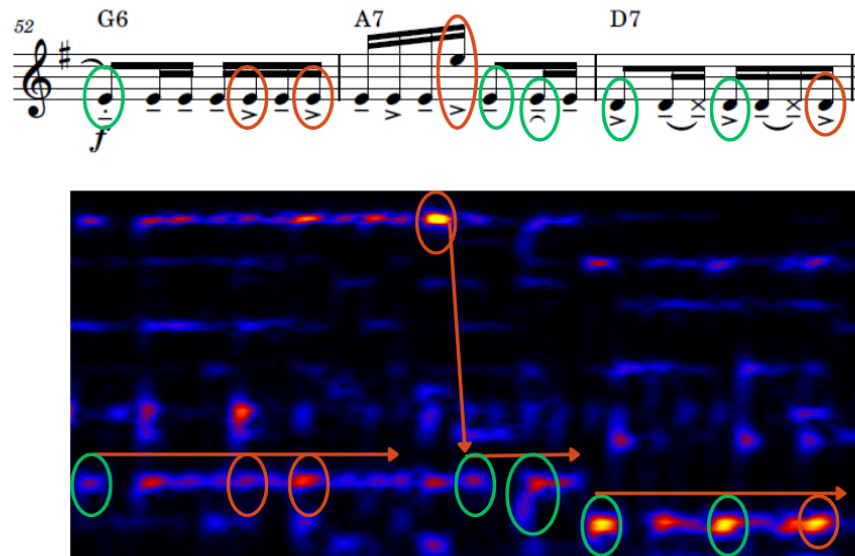
Figura 63 – Acentuação mais cométrica nos c. 36-37 (Nailor Proveta)



Fonte: Autoria própria

Até agora, foi possível ver que a articulação é utilizada para destacar o ritmo. É também possível observar padrões interessantes de acentuação em trechos em que o ritmo é regular, somente com semicolcheias. Por exemplo, nos compassos 52 a 54, há uma repetição da mesma nota, mas o que cria o swingue é a variedade de acentuação ora contramétrica, acentuando a segunda ou quarta semicolcheia (em vermelho na Figura 64), ora cométrica, valorizando a primeira ou a terceira (em verde). Na Figura 64, estão destacados os acentos mais interessantes: acentos *>*, *tenuto* com *staccato*, *tenuto* com *bend*. Notas fantasmas também são utilizadas, o que acrescenta o efeito percussivo desse trecho particularmente rítmico. Para facilitar a leitura do espectrograma, as flechas mostram o contorno melódico (Figura 64).

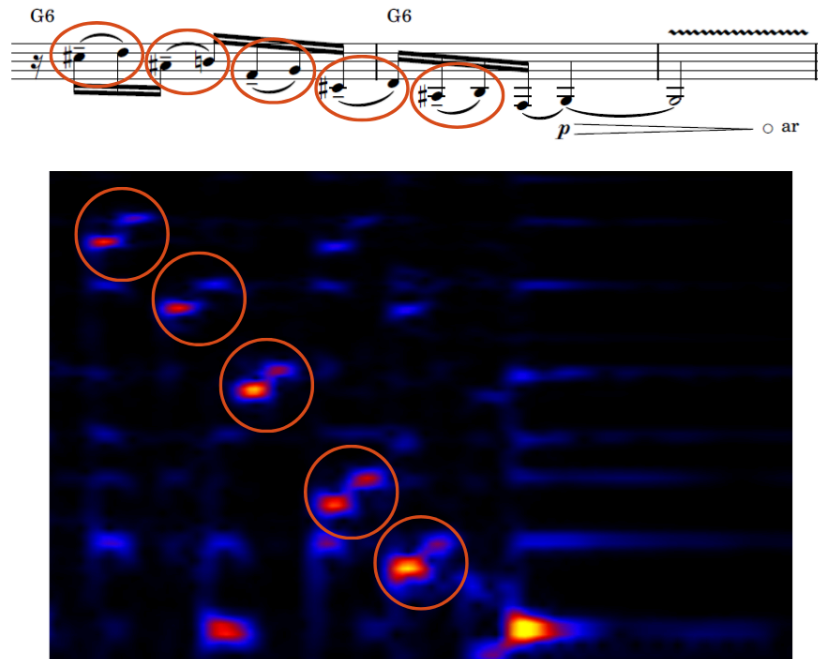
Figura 64 – Acentuação em trecho de semicolcheias nos c. 52 a 54 (Nailor Proveta)



Fonte: Autoria própria

No exemplo abaixo, nota-se que as semicolcheias são ligadas de duas em duas (Figura 65). Esse motivo é uma soma de aproximações cromáticas em torno das notas do acorde de Sol maior. As notas acentuadas com *tenuto* são sempre a segunda e quarta semicolcheia do tempo, o que sugere uma linha-guia contramétrica, apesar do ritmo ser regular. Essas mesmas notas também são as aproximações cromáticas, o que enfatiza ainda mais esse recurso de altura. No espectrograma da Figura 65, as notas acentuadas têm uma cor mais alaranjada/vermelha, o que indica uma intensidade maior.

Figura 65 – Acentuação em trecho de semicolcheias nos c. 199-201 (Nailor Proveta)



Fonte: Autoria própria

Na versão de Nailor Proveta, há várias ocorrências de *legato*, geralmente em motivos de semicolcheias, como nos compassos 20, 32, 36, 47, 60-61, 63, 64, e nas sessões de improviso (Anexo 3). As ligaduras são curtas, de menos de um compasso, e acompanham o fraseado de um motivo.

É essencial lembrar que os padrões de articulação explicitados neste subcapítulo não são uma regra absoluta. De fato, os acentos podem ser usados em contextos extremamente diversos, para destacar uma nota ou um contorno melódico específicos. Essas escolhas dependem grandemente do ou da intérprete e de sua maneira de tocar.

Mesmo assim, a partir das três gravações analisadas, foram observadas certas recorrências de articulação que se encaixam na linguagem do choro. Por exemplo, a síncope e as variações em torno delas são centrais no choro. Isso leva os instrumentistas a tocar a primeira semicolcheia do tempo de forma mais leve ou omitida, para não enfatizar o tempo. Inclusive, o motivo ascendente e recorrente da melodia da parte A de *Linda Érika* demonstra essa omissão da primeira semicolcheia. A colcheia da síncope, ou segunda semicolcheia do tempo, é comumente encurtada e destacada, porém de forma leve, sem pesar, com *staccato*, *tenuto* ou *tenuto-staccato*. Em certos momentos, a quarta semicolcheia do tempo é acentuada para sugerir um ritmo-guia sambado, ou um deslocamento da melodia, sempre fugindo do tempo forte.

De certo, foi observado que os acentos podem ser usados em apoios cométricos (no tempo ou contratempo) de forma ocasional, em contraste com os ritmos de sínopes e derivados ou tercinas.

A articulação no choro é livre e é diferente para cada intérprete. Os padrões observados anteriormente na versão de Luiz Americano, e adiante, nas interpretações dos *Chorões* e de Nailor Proveta não são uma regra absoluta. Foram analisadas várias possibilidades de acentuação de notas, mas foram mostradas as formas mais recorrentes e características da linguagem do choro.

### 3.5 Síntese da análise comparativa das três versões de *Linda Érika*

Este subcapítulo será dedicado à síntese do resultado das análises sobre altura, duração, intensidade, timbre, articulação e acentuação feitas nos subcapítulos 3.2, 3.3 e 3.4. Primeiro, haverá um pequeno resumo sobre os resultados da Edição de Performance Audiovisual (EdiPa), ou seja, a comparação entre transcrição em notação convencional e espectrograma. Depois, abordarei a interpretação de Luiz Americano (1929), Netinho, do grupo *Os Chorões* (1971) e de Nailor Proveta (2009).

#### Síntese da metodologia

De uma forma geral, constatei que quanto mais a gravação era antiga, mais difícil foi produzir material e fazer a análise. Em relação à transcrição, foi possível transcrever as três gravações com uma certa facilidade, graças aos meios disponíveis *online* como o aplicativo *Moisés*, que separa as vozes de um áudio, e a possibilidade de reduzir a velocidade de escuta de uma gravação. As referências bibliográficas auxiliaram para compreensão das limitações das transcrições, que devem ser uma representação fiel da performance sem necessariamente serem exaustivas. A partir da bibliografia, algumas notações alternativas foram inseridas para recursos como *bend*, *ghost notes*, vibrato, inflexões de afinação, entre outros.

Como mencionado anteriormente neste trabalho, foi impossível utilizar o espectrograma da performance de Luiz Americano. Diante da baixa qualidade do áudio, o espectrograma não revelou-se fonte confiável de informação, por isso foi utilizada somente a transcrição convencional. Na gravação dos *Chorões*, nem todos os recursos utilizados pelo saxofonista aparecem com nitidez no espectrograma, por causa do volume sonoro da orquestra. Em certos casos, o espectrograma revelou-se útil, mas em outros, usei somente a transcrição como ferramenta principal. O espectrograma da versão de Nailor Proveta é o mais preciso dos três, o que permitiu usá-lo como um complemento extremamente confiável.

A respeito do uso do espectrograma como ferramenta analítica, foi possível concluir, a partir desta pequena amostra, que é uma ferramenta útil e confiável para analisar gravações de alta qualidade e captadas com uma tecnologia mais recente. Para gravações antigas, acredito que o ouvido humano ainda seja a ferramenta principal.

#### Síntese das interpretações

Em relação à interpretação, foram constatados vários pontos de divergência entre as três gravações, nas quais as escolhas interpretativas são distintas, condicionadas por seus contextos de

arranjo, formação instrumental, período histórico, técnicas de fixação fonográfica. Entra também em jogo a bagagem musical do intérprete, ou “intuição informada” (RINK, 2007). As convergências se explicam, ao meu ver, pela linguagem do choro, gênero sempre em mutação, porém que contém características próprias que atravessam gerações.

Neste subcapítulo, cruzarei as informações obtidas a partir da análise das Edições de Performance Audiovisual (EdiPA) para a análise comparativa.

As variações de altura são extremamente contrastantes entre as três versões. É possível lembrar as diferenças harmônicas e melódicas da parte A na interpretação de Luiz Americano que não estão presentes nas versões posteriores. Isto leva a pensar que a peça foi modificada depois de 1929 ou transmitida de forma errônea para gerações futuras.

No que diz respeito à análise dos recursos de altura, ao estudar as performances de Luiz Americano, os *Chorões* e Nailor Proveta, foram constatadas diferenças na interpretação. Por exemplo, Luiz Americano e Netinho *dos Chorões* optam por usar recursos de altura em pontos específicos e recorrentes da melodia, o que cria uma certa simetria entre frases e partes. De um outro lado, Nailor Proveta é bem mais prolixo na variação de alturas, procurando enfatizar o contorno melódico. De forma geral, as três versões possuem recursos extremamente variados e típicos da linguagem do choro, como apogiaturas, mordentes, glissando, acréscimos melódicos, floreios, alterações de afinação, entre outros.

Sobre duração e ritmo, nota-se inspirações distintas e uma certa evolução entre 1929 e 2009. Por exemplo, Luiz Americano toca alternando entre ritmos cométricos e contramétricos, com alguns atrasos e adiantamentos. A versão dos *Chorões* se destaca pela sua precisão rítmica, mesmo tendo mais variação de duração que na interpretação de Luiz Americano. Observa-se o uso de tercina e uma presença maior da síncope e de outros ritmos contramétricos. Por sua vez, Nailor Proveta, faz inúmeras variações rítmicas, entre elas o uso de tercinas ou antecipações que resultam no deslocamento da melodia em vários pontos da peça. No decorrer do tempo, há uma gradação nas liberdades tomadas pelos intérpretes.

Na versão dos *Chorões* há pouco silêncio na melodia, com contracantos da orquestra durante as notas longas do saxofone, o que cria uma sensação de forte densidade sonora. Luiz Americano também mantém as notas principais da melodia, porém deixando espaço para as respostas do piano. Nailor Proveta, por sua parte, toca notas extremamente curtas e deixa silêncio entre os motivos. Essas distinções são obviamente escolhas estéticas dos intérpretes, mas que podem ter sido influenciadas pela formação de cada grupo. De um lado, *Os Chorões* têm um

arranjo de *big band* com perguntas e respostas entre o saxofone alto e o naipe de sopros, o que pede uma previsibilidade rítmica e densidade sonora. Em comparação, Nailor Proveta toca com um regional formado por dois violões, cavaquinho e pandeiro. Esta formação é mais flexível para acolher variações imprevisíveis de ritmo e duração. Ademais, por ser o único solista do grupo, é interessante variar para evitar repetições idênticas do tema. Na versão de Luiz Americano, também há somente um soprista, mas por ser uma gravação antiga, o estilo de tocar parece mais rígido, certamente influenciado pelo tipo de gravação que não permitia vários *takes*. Mesmo se o intérprete não faz um uso extenso de variações rítmicas, ele deixa espaço na melodia para dialogar com o piano.

Em relação à intensidade, Luiz Americano e o saxofonista dos *Chorões* usam uma dinâmica forte em relação ao acompanhamento. Nessas versões, a intensidade é constante, sem variações súbitas. Por outro lado, na interpretação de Nailor Proveta há uma amplitude maior de dinâmica, que vai do *pianissimo* ao forte, e com mudanças de intensidade mais nítidas.

Luiz Americano, *Os Chorões* e Nailor Proveta usam elementos gradativos de dinâmica como crescendo e decrescendo. Como mencionado anteriormente, a melodia de um choro se divide tradicionalmente em motivos de quatro compassos que podem ser compostos por submotivos de dois. Na gravação de Luiz Americano, os decrescendos estão presentes na finalização dos motivos de dois e quatro compassos, e na versão dos *Chorões*, no final de quatro compassos. Nesses casos, o decrescendo enfatiza claramente a estrutura melódica típica do choro, criando uma sensação de simetria para o ouvinte. Os decrescendos também têm a função de deixar espaço sonoro para ouvir os contracantos dos instrumentos acompanhadores. Na versão de Nailor Proveta, também há decrescendos no final dos motivos de quatro compassos, porém, nota-se um uso mais livre das dinâmicas que enfatizam o contorno melódico.

O tópico sobre timbre também mostrou escolhas contrastantes. O som de Luiz Americano é relativamente uniforme, com um som “clássico” e fechado. Na versão dos *Chorões*, o som é mais aberto, levemente anasalado, com fluxo de ar constante e potente, valorizando o *sustain* do instrumento. Nailor Proveta propõe uma sonoridade aveludada e escura, brincando com o som de ar, se aproximando da sonoridade de um clarinete. Foram observadas semelhanças entre as três gravações em termos de vibrato, recurso bastante utilizado pelos três saxofonistas, em notas longas ou na finalização de um motivo melódico. Mesmo assim, é necessário lembrar que a forma de tocar vibrato é pessoal, e cada intérprete propôs uma maneira diferente de usar esse recurso timbrístico essencial no saxofone e nos instrumentos de sopros no geral. Nas versões de *Os Chorões* e de

Nailor Proveta, observam-se recursos de timbre típicos do saxofone popular como *bend*, notas fantasma e variações de timbre ligadas à uma modificação da embocadura.

Sobre articulação e acentuação, os padrões apresentados não são regras fixas, pois a interpretação no choro é livre e varia de acordo com cada intérprete. No entanto, nas três gravações, observam-se recorrências que refletem a linguagem típica do choro. Destacam-se a ênfase na síncope e suas variações, com a tendência de suavizar ou omitir a primeira semicolcheia do tempo e realçar, de forma leve, a colcheia com articulações como *staccato* ou *tenuto*. Em alguns casos, a quarta semicolcheia é acentuada, sugerindo um ritmo-guia sambado, ou até um deslocamento melódico: esse recurso foi observado principalmente nas versões de *Os Chorões* e Nailor Proveta. Ainda que ocorram acentos cométricos pontuais, o foco é quase sempre evitar o tempo forte. O estudo ressalta que as articulações observadas nas interpretações de Luiz Americano, *Os Chorões* e Nailor Proveta ilustram padrões frequentes, mas não absolutos. A articulação e acentuação no choro são parâmetros extremamente fluidos, versáteis. De fato, um mesmo intérprete pode usar fraseados totalmente diferentes em duas interpretações de uma mesma peça.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta desta dissertação é analisar recursos interpretativos do saxofone no choro através de sua performance gravada. De fato, o choro, mesmo com uma divulgação cada vez maior de partituras e *songbooks*, é transmitido em grande parte pela oralidade. O conhecimento dos chorões e das choronas se adquire não somente pelo estudo do repertório, mas também a partir da transcrição de gravações de referência, ou nos encontros formais ou informais com instrumentistas, como rodas de choro e ensaios. Também é difundido, mesmo se de forma não sistemática, o fato de tocar principalmente de ouvido, com a harmonia e/ou a melodia das peças integralmente decoradas.

O objetivo geral, conforme anunciado no início desta dissertação, era mostrar um panorama de recursos interpretativos do saxofone a partir da análise comparativa de um choro. Para este fim, foram selecionadas três versões de um mesmo choro, *Linda Érika* de Luiz Americano, interpretada pelo próprio compositor, pelo conjunto *Os Chorões*, com Pedro Silveira Neto (Netinho) no saxofone, e por Nailor Proveta Azevedo e seu regional. O panorama de recursos foi pensado dentro das características do som, que são altura, duração, intensidade e timbre, para facilitar a classificação e comparação das performances. Como explicitado no subcapítulo 1.5, foi adicionada uma quinta categoria “articulação e acentuação” porque esses dois itens abrangem várias características sonoras. Um outro objetivo específico foi transcrever em notação musical convencional e fazer os espectrogramas das três versões. Desta forma, foi possível obter dois suportes para fazer a Edição de Performance Audiovisual (EdiPa), oriundo do Método de Análise de Áudios e Vídeos de Música (mAAvm) desenvolvido por Fausto Borém (2018). O auxílio da tecnologia permitiu completar o ouvido humano e trazer dados objetivos e quantitativos para a análise.

Ao longo da pesquisa, foi evidenciada a pertinência de usar a transcrição para analisar gravações de gêneros musicais populares. Em Rusch, Salley e Stover (2016), os autores descrevem a importância desta ferramenta no estudo e na preservação de performances de jazz: este raciocínio se aplica ao choro que também deixa uma grande liberdade interpretativa aos músicos. De fato, constatei, ao longo desta pesquisa, a importância de transcrever para resgatar e conservar informações sobre a interpretação de saxofonistas, e mais amplamente, músicos e musicistas brasileiros. Me parece essencial continuar desenvolvendo este tipo de pesquisa sobre a performance do choro e da música popular brasileira, como foi feito por Daniela Spielmann (2008), Luísa Mitre (2017), Cléber Alves (2019), Marcos Edson Cardoso Filho e Carlos Palombini (2006), Rafael Velloso (2023). É vital documentar a interpretação de instrumentistas que participaram ativamente no desenvolvimento do choro e transmitir esse conteúdo para gerações futuras.

Transcrever as performances de chorões foi um verdadeiro desafio, principalmente para representar fielmente recursos interpretativos, ou seja, a “produção viva do som” (ALMEIDA, 2011). No choro, recursos de timbre, articulação, acentos, dinâmicas, apogiaturas, mordentes, *bends*, são de inteira responsabilidade do intérprete, o que dá liberdade e autonomia ao ou a instrumentista de (re)significar uma melodia. Como constatado no decorrer das análises, vários eventos sonoros podem ocorrer simultaneamente, como variação do ritmo, acréscimo de notas na melodia, articulação, acentos e efeitos. Por isso, são representados os efeitos mais pertinentes sem perder a inteligibilidade da transcrição, processo que implicou escolhas.

Para chegar aos resultados desta dissertação, proponho uma metodologia que compara os dados levantados a partir de dois métodos: a transcrição em notação convencional, de ouvido, e a Edição Espectrográfica de Performance (EdEsp) a partir do programa *Sonic Visualizer*. Encontrei limitações ao utilizar os espectrogramas com as gravações mais antigas, respectivamente de 1929 e 1971. De fato, o espectrograma da gravação de Luiz Americano revelou-se inutilizável. A versão dos *Chorões* teve um resultado satisfatório no espectrograma, mas em alguns momentos o saxofone quase desaparecia da imagem, “engolido” pelas frequências da orquestra. Em alguns casos, portanto, o espectrograma perdeu sua precisão. Revelou-se mais simples transcrever e fazer o espectrograma da gravação de Nailor Proveta graças à qualidade da captação e o nível de detalhe que é possível ouvir. O espectrograma, por exemplo, se mostrou confiável para observar a maioria dos recursos, além de confirmar a transcrição feita de ouvido. Mesmo assim, certos aspectos da interpretação somente podem ser descritos com texto, como o timbre ou certas dinâmicas. Os trechos escolhidos permitiram delimitar um panorama de recursos interpretativos do saxofone no choro.

O segundo capítulo foi a ocasião de revisitar o contexto histórico do saxofone no Brasil, da indústria fonográfica e da importância do arranjo na performance. Compreender as técnicas de fixação fonográficas, seus limites e suas virtudes, permite compreender melhor a interpretação de cada saxofonista, além de trazer uma luz sobre as limitações do suporte de gravação (2.2). Como observado com Luiz Americano, a técnica de gravação não permitiu ter um som nítido, o que me obrigou a utilizar como suporte de análise somente a transcrição em notação convencional. A versão de Nailor Proveta foi, pelo contrário, extremamente simples de analisar de um ponto de vista técnico graças à qualidade do áudio. Foi descrito como o arranjo, e conseqüentemente a formação instrumental, moldam a performance de um solista (2.3): isso permitiu ver como cada saxofonista foi “enquadrado” pelo tipo de conjunto e de arranjo, contribuindo a uma sonoridade única para cada versão. Por fim, proponho uma reflexão sobre os desafios ao estudar gravações antigas, por falta de

desenvolvimento de acervos nacionais, pela escassez das informações disponíveis sobre artistas menos conhecidos pelo grande público (2.4). Isso me levou a constatar que é essencial não generalizar o “estilo” de uma época ou de um artista somente se baseando no que foi captado: é necessário ir além da gravação para compreender o contexto global da performance.

No Capítulo III, as análises das Edições de Performance Audiovisual (EdiPa) revelaram escolhas contrastantes da parte de cada intérprete. Cada gravação mostra abordagens diferentes para valorizar e ornamentar a melodia de *Linda Érika*, cada saxofonista tendo seus recursos interpretativos de preferência. O subcapítulo 3.5 é um resumo comparativo que explicita essas discrepâncias e semelhanças para cada tópico analisado (altura, duração, intensidade, timbre, articulação e acentuação). As análises também mostraram pontos de convergência entre os três saxofonistas, como em termos de vibrato ou acentuações na síncope, o que demonstra a influência da linguagem no choro na forma de tocar desses saxofonistas.

Constatee também que a relação entre solista e músicos acompanhantes é singular, própria, e tem um impacto mais ou menos forte na performance, segundo o contexto. Isso se explica pelo fato que os arranjos são mais ou menos abertos (*head-arrangement* coletivo [Nailor Proveta e Luiz Americano] e arranjo fechado [Os Chorões]), a natureza das formações instrumentais que são trio, *big band* e regional de choro.

Em conclusão, a abordagem qualitativa e quantitativa a partir de três gravações de um mesmo choro é interessante para observar padrões interpretativos do gênero e recursos de preferência de cada saxofonista. É, porém, insuficiente para demonstrar uma potencial evolução do saxofone no choro. Para este fim, seria necessário analisar um volume considerável de interpretações de épocas distintas e estudar estatisticamente a ocorrência de cada recurso. Mesmo assim, considere que, a partir desse estudo de pequeno escopo, escolhas estéticas contrastantes foram observadas, das quais foi possível deduzir certas tendências evolutivas. A metodologia deste estudo também se aplica a um trabalho com volume de dados considerável e à análise de outros instrumentos. É possível dizer, portanto, que a contribuição dessa dissertação vai além dos resultados e das informações sobre *Linda Erika*, oferecendo também uma perspectiva valiosa para a análise de um repertório mais amplo em pesquisas futuras, em termos de metodologia e de abordagem.

É importante acrescentar que, além da defesa desse texto, foi realizado um recital no dia 20 de outubro de 2025, no Conservatório da UFMG (Belo Horizonte). O recital e a dissertação em

conjunto representam o resultado da minha pesquisa durante o Mestrado em Performance Musical na Escola de Música da UFMG.

A preparação do recital se sobrepôs aos últimos seis meses da escrita da dissertação: a seleção das peças, o estudo pessoal, a elaboração dos arranjos, os ensaios com os diferentes grupos. Portanto, o recital foi perpassado por todos os ensinamentos extraídos da pesquisa sobre *Linda Érika*. Por exemplo, realizar as transcrições para este trabalho desenvolveu meu ouvido, facilitando a identificação e reprodução de certos recursos interpretativos, melhorando minha precisão rítmica, entre outras coisas. A pesquisa também aprimorou meu conhecimento do saxofone, suas técnicas, suas possibilidades de sonoridade, os recursos possíveis para enriquecer uma interpretação.

A variedade de arranjos observada nas versões de Luiz Americano, *Os Chorões* e Nailor Proveta me inspirou para convidar grupos extremamente diversos no palco. Durante o recital, se sucederam três duos de saxofone e violão 7 cordas, outras músicas foram tocadas com o regional “tradicional” de choro, com cavaquinho, violão e pandeiro. Também tomei a liberdade de convidar formações mais peculiares no universo do choro: quarteto com saxofone, guitarra, baixo elétrico e bateria, conjunto de música de câmara com saxofone, violão, bandolim e flauta, e um duo saxofone/piano. Minha forma de tocar, meu som, minha interpretação das obras tiveram que se adaptar à natureza de cada formação, evidenciando mais uma vez a interação entre arranjo, performance individual e prática coletiva. Esse ensinamento veio tanto da pesquisa acadêmica e suas reflexões, quanto da minha prática e do convívio com os e as instrumentistas que me acompanharam.

Um outro objetivo do recital foi homenagear vários saxofonistas de referência da música popular brasileira, mesmo se não foram analisados neste trabalho: Pixinguinha (*Quem é você?*), Moacir Santos (*Maracatucuté*), Abel Ferreira (*Tânia*), Caetano Brasil (*Um Domingo no Céu*) e Paulo Moura (*Ao Velho Pedro*). Também foram reverenciados Alessandro Penezzi (*Jeringonça*) e Jacob do Bandolim (*Gostosinho*), personalidades centrais do choro. Luiz Americano foi o compositor mais homenageado no decorrer do recital, com três peças de sua autoria: *Luiz Americano de passagem pela Arábia*, *Assim mesmo* e, obviamente, *Linda Érika*.

## Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Alexandre Zamith. Por uma visão de música como performance. *Opus*, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 63-76, dez. 2011
- ALVES, Cléber José Bernardes. *Paulo Moura e a Bossa Nova Instrumental: análises e reflexões sobre práticas interpretativas e arranjos (1968-1969)*. 2019. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.
- AMERICANO, Luiz. *Linda Érika* [intérprete: Nailor “Proveta” Azevedo (saxofone alto); Luciana Rabello (cavaquinho); Maurício Carrilho (violão 7 cordas); Paulo Aragão (violão); Marcus Thadeu (pandeiro)]. Brasil: Acari Records, 2009. 1 CD (*Brasileiro Saxofone*).
- AMERICANO, Luiz. *Linda Érika* [intérprete: Luiz Americano (saxofone alto); intérprete desconhecido (piano); intérprete desconhecido (banjo)]. Rio de Janeiro: Odeon, 1929. 1 disco sonoro.
- AMERICANO, Luiz. *Linda Érika* [intérprete: desconhecido (saxofone alto); Raul de Barros (trombone); Luna; Nilton Delfino Marçal; José Menezes França (guitarra); Juquinha (bateria); Tião Marinho (baixo elétrico)]. Brasil: Odeon/EMI, 1971. 1 EP (disco sonoro).
- AMERICANO, Luiz. *Linda Érika* [intérprete: Leo Gandelman (saxofone alto); Eduardo Farias (piano); Linda Erika]. Música de Fronteira. [S.l.]: Sax Driver, 2014. 1 faixa sonora. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uuWrPmvwwhs> Acesso em: 30 out. 2025.
- AMERICANO, Luiz. *Linda Érika*. Intérpretes: Nailor Azevedo Proveta (saxofone alto) e Conjunto Aguará (Everton Campos: flauta transversal; Luiz Paulo Muricy: cavaquinho; Gabriel Amaral: violão de 7 cordas; Roberto Amaral: pandeiro). Edição de áudio: Gabriel Amaral. Edição de vídeo: Lucas Faria e Ricardo Machado. Captação: estúdio Espaço Muricy, São José dos Campos. YouTube, 27 set. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oluKF3CbTQ8> Acesso em: 31 out. 2025.
- AMERICANO, Luiz. *Linda Érika*. Interpretação: Maurício Carrilho (violão); Nailor Proveta (saxofone alto) & Grupo Rabo de Gato. [Apresentação ao vivo]. Brasil, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=omjUMZryvII> Acesso em: 31 out. 2025.
- AMERICANO, Luiz (1900-1960). *Linda Érika*. Interpretação: Grupo Papo de Anjo. In: *PAPO DE ANJO (CHORO)*. São Paulo: Paulinas-Comep, 2003. 1 CD.
- AMERICANO, Luiz. *Linda Érika*. Apresentação: Nailor Proveta (saxofone alto) & Regional Imperial (Junior Pita: violão 6 cordas; João Camarero: violão 7 cordas; Lucas Arantes: cavaquinho; Rafael Toledo: pandeiro). II Festival de Choro de Avaré. CAC, Avaré, SP, 08 dez. 2012. [Apresentação ao vivo]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VgCpxsmjt6U> Acesso em: 31 out. 2025.
- ARAGÃO, Paulo. *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)*. Rio de Janeiro, 2001. 126 p. Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro.
- ARAGÃO, Pedro. A polca é como o samba: uma tradição brasileira - interações entre polca e samba nas décadas de 1930 a 1950. In: *Anais do VI ENABET (Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia)*, 2013.

BASE DE DADOS – Choro Patrimônio. A Base de dados que integrou o processo de instrução para o registro do choro como Patrimônio Cultural do Brasil. Pelotas: Universidade Federal de Pelotas, [s.d.]. Disponível em: <https://acervosvirtuais.ufpel.edu.br/choropatrimonio/>. Acesso em: 30 out. 2025.

BASTOS, Rafael José de Menezes. Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 20, n. 58, p. [páginas], jun. 2005.

BERGH, Nicolas. AUDIO UNIVERSITY. Technology that changed recording history Part 1: Mechanical recording / electric microphone [vídeo]. YouTube, 12 mar. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JwyD-4rFomA>. Acesso em: 06 de maio de 2025.

BERGH, Nicolas. AUDIO UNIVERSITY. Technology that changed recording history Part 2: Magnetic tape [vídeo]. YouTube, 19 mar. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2CrINcxi5vY>. Acesso em: 06 de maio de 2025.

BERLINER, Paul. *Thinking in jazz: the infinite art of improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994. 904 p.

BORÉM, Fausto. mAAVm: um Método de Análise de Áudios e Vídeos de Música e suas Ferramentas. Belo Horizonte: UFMG, 2018. 28 p. (Projeto de Pesquisa no CNPq).

CAMPBELL, Murray. Timbre (i). In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. ed. Londres: Macmillan Publishers Limited; Nova York: Oxford University Press, 2001. v. 25, p. 478.

CAMPOS POMPEU DE FREITAS, Lúcia; ARAGÃO DE MOURA, Pedro; SOARES VELLOSO, Rafael Henrique. *Instrução Técnica do Processo de Registro do Choro como Patrimônio Cultural do Brasil*. Rio de Janeiro, fev. 2023. 204 p.

CARDOSO FILHO, Marcos Edson; PALOMBINI, Carlos Vicente de Lima. Música e tecnologia no Brasil: a canção popular, o som e o microfone. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 16., 2006, Brasília. Anais... Brasília: Universidade de Brasília, 2006. p. 313–317.

CARVALHO, Pedro Paes de. *Ao ilustrado público, o saxofone: Introdução e desenvolvimento do instrumento no Brasil Imperial*. 2015. 211 f. Dissertação (Mestrado em Música) — Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

CAZES, Henrique Leal. Os chorões e a roda: ambiência, práticas musicais e repertório nas rodas de choro. 2011. 155 f. Dissertação (Mestrado em Música) — Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

CHEW, Geoffrey. Articulation and phrasing. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. ed. Londres: Macmillan Publishers Limited; Nova York: Oxford University Press, 2001. v. 2, p. 86–88.

CLARKE, Eric. Listening to performance. In: RINK, John (Ed.). *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 185-196.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 14, p. 5-22, 2006.

ENDPOINT AUDIO LABS. Disponível em: <https://www.endpointaudio.com/philosophy>. Acesso em: 10 de maio de 2025.

FABRIS, Bernardo; BORÉM, Fausto. Catita na leadsheet de K-Ximbinho e na interpretação de Zé Bodega: aspectos da hibridação entre o choro e o jazz. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 13, p. 5-28, 2006.

GARFIAS, Robert; ENGLAND, Nicholas; KOLINSKI, Mieczyslaw; LIST, George; RHODES, Willard; SEEGER, Charles. Symposium on transcription and analysis: A Hukwe Song With Musical Bow. 1964. Universidade de California, Los Angeles, Estados Unidos.

GONÇALVES PINTO, Alexandre. *O choro: reminiscências dos chorões antigos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1936. 208 p.

DISCOS DO BRASIL. Discos do Brasil: uma discografia brasileira. Belo Horizonte: Maria Luiza Amaral Kfour, 1999-[atualização contínua]. Disponível em: <https://discosdobrasil.com.br>. Acesso em: 28 de agosto de 2025.

HAYNES, Bruce. Pitch. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. ed. Londres: Macmillan Publishers Limited; Nova York: Oxford University Press, 2001. v. 19, p. 793–804.

IMMUB. Álbum – *Chorinhos da Pesada* [site]. Disponível em: <https://immub.org/album/chorinhos-da-pesada>. Acesso em: [dia] [mês] [ano]. ([immub.org](https://immub.org))

IMMUB. Álbum – *História da Odeon - Vol. 1: As Primeiras Músicas do Século XX* [site]. Disponível em: <https://immub.org/album/historia-da-odeon-vol-1-as-primeiras-musicas-do-seculo-xx>. Acesso em: 10 de novembro de 2024.

LIBER|Sound: práticas inovadoras de arquivamento para a libertação da memória sonora: música gravada, experiências transcontinentais, comunidades conectadas. INET-md, 2021-2024. Disponível em: <https://www.inetmd.pt/projetos-inet/libersound-praticas-inovadoras-de-arquivamento-para-a-libertacao-da-memoria-sonora-musica-gravada-experiencias-transcontinentais-comunidades-conectadas/>. Acesso em: Agosto 2025.

LIEBMAN, David. *Developing a Personal Saxophone Sound*. 2. ed. Winthrop, MA (EUA): Dorn Publications, 1994.

LIST, George. The Reliability of Transcription. *Ethnomusicology*, University of Illinois, v. 18, n. 3, p. 353-377, 1974.

LONDON, Justin. Rhythm. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. ed. Londres: Macmillan Publishers Limited; Nova York: Oxford University Press, 2001. v. 21, p. 277–309.

MARTINI, Rafael. *O gesto do arranjador na música popular*. 2017. Dissertação (Mestrado em Música) — Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

MITRE, Luísa Camargo de Oliveira. *Uma roda de choro no piano: práticas idiomáticas de performance a partir de gravações dos pianistas Cristóvão Bastos e Laércio de Freitas*. 2017. 151 f. Dissertação (Mestrado em Performance Musical) — Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

NÓBREGA, Adhemar. *Os choros de Villa-Lobos*. Ministério da Cultura, Fundação Nacional Pró-memória, Museu Villa-Lobos, 1974.

RINK, John. Análise e (ou?) performance. *Cognição & Artes Musicais*, Curitiba, v. 2, p. 25–43, 2007.

RUSCH, René; SALLEY, Keith; STOVER, Chris. *Capturing the Ineffable: Three Transcriptions of a Jazz Solo by Sonny Rollins*. *Music Theory Online*, v. 22, n. 3, 2016.

SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. ed. Londres: Macmillan Publishers Limited; Nova York: Oxford University Press, 2001. 29 v.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917–1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor; UFRJ, 2001. 264 p.

SANTOS, Alcino; BARBALHO, Grácio; SEVERIANO, Jairo; AZEVEDO, Miguel Ângelo de (Nirez). *Discografia brasileira 78 rpm: 1902–1964*. 5 vols. Rio de Janeiro: Funarte-CEDOC, 1982.

SÈVE, Mário. O choro no estilo sambado: padrões rítmicos e fraseado musical. *DEBATES – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música*, Rio de Janeiro, n. 17, p. 219–249, nov. 2016.

THIEMEL, Matthias.

– Accent. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. ed. Londres: Macmillan Publishers Limited; Nova York: Oxford University Press, 2001. v. 1, p. 46–48.

– Accentuation. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. ed. Londres: Macmillan Publishers Limited; Nova York: Oxford University Press, 2001. v. 1, p. 49.

– Dynamics. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. ed. Londres: Macmillan Publishers Limited; Nova York: Oxford University Press, 2001. v. 7, p. 820–824.

VELLOSO, Rafael Henrique Soares. *O saxofone no choro: a introdução do saxofone e as mudanças na prática musical do choro*. 2006. 99 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Rio de Janeiro, 2006.

VELLOSO, Rafael Henrique Soares. A memória coletiva dos músicos: uma análise das práticas criativas de Jaime Araújo e Juarez Araújo. *DEBATES – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música*, Rio de Janeiro, v. 27, n. 2, p. 48–81, 2023.

VELLOSO, Rafael Henrique Soares. A música atraente: o processo criativo e interpretativo na obra de Luis Americano. In: *MÚSICOS do Brasil: uma enciclopédia*. [S. l.: s. n.], [2008?].

SCHAEFFER, Pierre. *Musique et Acoustique*. Le Monde, França, 16 de março de 1967.

SPIELMANN, Daniela. “*Tarde de Chuva*”: a contribuição interpretativa de Paulo Moura para o saxofone no samba-choro e na gafieira, a partir da década de 70. 2008. 165 f. Dissertação

(Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Rio de Janeiro, 2008.

TELLES, Lucas Pimentel. *História da fixação fonográfica*. 65 p. Belo Horizonte, 2025.

TELLES, Lucas Pimentel. *A dimensão criativa de Radamés Gnattali no ciclo Brasilianas*. 2017. 125 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. “Pr’um Samba”: reflexões e criações sobre o arranjo no gênero musical brasileiro. *Revista Vórtex*, Curitiba, v. 7, n. 2, p. 1–21, 2019.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: segundo seus gêneros*. São Paulo: Editora 34, 1974. 352 p.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. *Métrica derramada: prosódia musical na canção brasileira popular*. *Brasiliana*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 48–56, maio 1999.

VALENTE, Paula Veneziano. Horizontalidade e verticalidade: os modelos de improvisação de Pixinguinha e K-Ximbinho no choro brasileiro. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 23, p. 162–169, jan. 2011. Acesso em: 27 de março de 2025.

VIEIRA, Caroline Moreira. *Ninguém escapa do feitiço: música popular carioca, afro-religiosidades e o mundo da fonografia (1902–1927)*. 2010. 165 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Formação de Professores, São Gonçalo, 2010.

## ANEXOS

ANEXO 1 - Transcrição completa da versão de Luiz Americano (1929)

ANEXO 2 - Transcrição completa da versão dos *Chorões* (1971)

ANEXO 3 - Transcrição completa da versão de Nailor Proveta (2009)

ANEXO 4 - Levantamento das peças por Luiz Americano como solista principal, a partir dos dados da *Discografia Brasileira 78 rpm (1902-1964)*.

# Linda Erika

Interpretada por Luiz Americano (1929)

Compositor: Luiz Americano  
Transcrição: Noemi Guimarães

**A1**  $\text{♩} = 80$

Entra acompanhamento

*f* *f*

Gm D7 G

B7 Em B7 E

9 E7 Am7 Cm6 G6

13 Em7 A7 A7 Am7

17 D7 Gm D7 G6

*mf* *p* *f*

21 B7 Em B7 E

*pp* *f*

25 E7 Am7 Falha gravação Cm6 G6

29 Em7 A7 D7 G6

33 **B** Breque acompanhamento Am7 D7 G6

Musical staff 33-36: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 33 starts with a forte (*f*) dynamic and a 'Breque acompanhamento' instruction. Chords are Am7, D7, and G6. The staff contains eighth and sixteenth notes with various articulations like accents and slurs.

37 Cmaj7 F#m7(b5) B7(b9) E7

Musical staff 37-40: Treble clef, key signature of one sharp. Measure 37 starts with a forte (*f*) dynamic. Chords are Cmaj7, F#m7(b5), B7(b9), and E7. Dynamics include *p* and *mf*. A sixteenth-note figure is marked with a '6' and a slur.

41 E7(b9) Am7 Cm6 G6

Musical staff 41-44: Treble clef, key signature of one sharp. Measure 41 starts with a sixteenth-note figure marked with a '6' and a slur. Chords are E7(b9), Am7, Cm6, and G6.

45 G6 A7 D7 G

Musical staff 45-48: Treble clef, key signature of one sharp. Measure 45 starts with a fortissimo (*ff*) dynamic. Chords are G6, A7, D7, and G. The staff features eighth notes with accents.

Breque acompanhamento E7 Am7 D7 G6

Musical staff 49-52: Treble clef, key signature of one sharp. Measure 49 starts with a forte (*f*) dynamic and a 'Breque acompanhamento' instruction. Chords are E7, Am7, D7, and G6.

53 Cmaj7 Falha gravação F#m7(b5) B7(b9) E7

Musical staff 53-56: Treble clef, key signature of one sharp. Measure 53 starts with a forte (*f*) dynamic. Chords are Cmaj7, F#m7(b5), B7(b9), and E7. A horizontal line labeled 'Falha gravação' spans measures 53-54. A sixteenth-note figure is marked with a '6' and a slur.

57 E7(b9) Am7 Cm6 G6

Musical staff 57-60: Treble clef, key signature of one sharp. Measure 57 starts with a sixteenth-note figure marked with a '6' and a slur. Chords are E7(b9), Am7, Cm6, and G6.

61 G6 A7 D7 G6

Musical staff 61-64: Treble clef, key signature of one sharp. Measure 61 starts with a forte (*f*) dynamic. Chords are G6, A7, D7, and G6. The staff features eighth notes with accents.

65 **A2** Breque acompanhamento Gm D7 G

69 B7 Em B7 E

73 Falha gravação E7 Am7 Cm6 G6

77 G6 A7 A7 Am7 pp

81 D7 Gm D7 G

85 B7 Em B7 E mp

89 Falha gravação E7 Am7 Cm6 G6

93 Em7 A7 D7 G6

**C**

97 Breque acompanhamento C Ebdim C

Musical staff 97-100: Treble clef, 4/4 time signature. Measure 97 starts with a fermata and a forte (*f*) dynamic. Chords C, Ebdim, and C are indicated above the staff. The melody consists of eighth and quarter notes with various articulations like accents and slurs.

101 G7 C Am7 Dm7

Musical staff 101-104: Treble clef. Chords G7, C, Am7, and Dm7 are indicated above the staff. The melody continues with eighth and quarter notes, featuring slurs and accents.

105 Bm7(b5) E7 Bdim Am

Musical staff 105-108: Treble clef. Chords Bm7(b5), E7, Bdim, and Am are indicated above the staff. The melody includes slurs, accents, and a wavy line indicating vibrato or tremolo in the final measure.

109 A7 D7 D7 Breque acompanhamento

Musical staff 109-112: Treble clef. Chords A7, D7, and D7 are indicated above the staff. The staff ends with a fermata and the instruction "Breque acompanhamento".

113 C Ebdim C

Musical staff 113-116: Treble clef. Chords C, Ebdim, and C are indicated above the staff. The melody features slurs and accents.

117 C Gm7 C7 F6 Acentuação com ar

Musical staff 117-120: Treble clef. Chords C, Gm7, C7, and F6 are indicated above the staff. The instruction "Acentuação com ar" is written below the staff. The melody includes slurs and accents.

121 F6 F#dim Fm6 C7 f

Musical staff 121-124: Treble clef. Chords F6, F#dim, Fm6, and C7 are indicated above the staff. A forte (*f*) dynamic is marked at the end of the staff. The melody includes slurs, accents, and a wavy line.

125 A7 D7 G7 Falha gravação C

Musical staff 125-128: Treble clef. Chords A7, D7, G7, and C are indicated above the staff. The instruction "Falha gravação" is written above the staff. The staff ends with a fermata.

**A3**

Breque acompanhamento

129 *Gm* *D7* *G*

*mf* *p* *f* *p*

Detailed description: Musical staff for measures 129-132. It starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody begins with a quarter rest, followed by eighth notes. A slur covers measures 129-130. A wavy hairpin indicates a crescendo from *mf* to *p* in measure 131, followed by a *f* dynamic in measure 132. A final *p* dynamic is shown in measure 133. Chord symbols *Gm*, *D7*, and *G* are placed above the staff.

133 *B7* *Em* *B7* *E*

*f* *p* *f*

Detailed description: Musical staff for measures 133-136. It continues with eighth notes and quarter notes. A slur covers measures 133-134. A wavy hairpin indicates a crescendo from *p* to *f* in measure 135, followed by a *p* dynamic in measure 136. Chord symbols *B7*, *Em*, *B7*, and *E* are placed above the staff.

137 *E7* *Am7* *Cm6* *G6*

Falha gravação

Detailed description: Musical staff for measures 137-140. It features eighth notes and quarter notes. A slur covers measures 137-138. A horizontal line labeled 'Falha gravação' (recording error) spans measures 139 and 140. Chord symbols *E7*, *Am7*, *Cm6*, and *G6* are placed above the staff.

141 *Em7* *A7* *A7* *Am7*

Falha gravação

Detailed description: Musical staff for measures 141-144. It features eighth notes and quarter notes. A slur covers measures 141-142. A horizontal line labeled 'Falha gravação' spans measures 143 and 144. Chord symbols *Em7*, *A7*, *A7*, and *Am7* are placed above the staff.

145 *D7* *Gm* *D7* *G*

*f*

Detailed description: Musical staff for measures 145-148. It features eighth notes and quarter notes. A slur covers measures 145-146. A wavy hairpin indicates a crescendo from *f* in measure 147 to *f* in measure 148. Chord symbols *D7*, *Gm*, *D7*, and *G* are placed above the staff.

149 *B7* *Em* *B7* *E*

*mf* *f* *p*

Detailed description: Musical staff for measures 149-152. It features eighth notes and quarter notes. A slur covers measures 149-150. A wavy hairpin indicates a crescendo from *f* in measure 151 to *p* in measure 152. Chord symbols *B7*, *Em*, *B7*, and *E* are placed above the staff.

153 *E7* *Am7* *Falha gravação* *Cm6* *G6*

*f*

Detailed description: Musical staff for measures 153-156. It features eighth notes and quarter notes. A slur covers measures 153-154. A horizontal line labeled 'Falha gravação' spans measures 155 and 156. Chord symbols *E7*, *Am7*, *Cm6*, and *G6* are placed above the staff.

157 *Em7* *A7* *D7* *G* *G*

*f* *p* *f*

**Coda**

Detailed description: Musical staff for measures 157-160. It features eighth notes and quarter notes. A slur covers measures 157-158. A wavy hairpin indicates a crescendo from *p* to *f* in measure 159, followed by a *f* dynamic in measure 160. Chord symbols *Em7*, *A7*, *D7*, *G*, and *G* are placed above the staff. A box labeled 'Coda' is placed above the staff in measure 159.

Acompanhamento faz o mesmo ritmo

# Linda Erika

Interpretada por Netinho e o grupo "Os Chorões"

1971

Compositor: Luiz Americano

Arranjo: Nelson Martins dos Santos (Nelsinho)

Transcrição: Noemi Guimarães

**Introdução**

♩ = 80

Sax Alto

Melodia Orquestra

Contraponto Orquestra

**A1**

5

D7 G6 D7 G6

Alto

Mel.

Contra.

Breque orquestra

Bateria

10

B7 Em 3 B7 Em

Alto

Mel.

Contra.

14

E7 Am7 Cm6 G6

Alto

Mel.

Contra.

Detailed description of the musical score: The score is for the song 'Linda Erika' in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It begins with an introduction at a tempo of 80 beats per minute. The introduction features three staves: Sax Alto (which is mostly silent), Melodia Orquestra (playing a rhythmic melody with accents and a forte dynamic), and Contraponto Orquestra (providing harmonic support). The first system, labeled 'A1', starts at measure 5 and includes Alto, Melodia Orquestra, and Contraponto Orquestra. The Alto part has a melodic line with a forte dynamic and a triplet. The Melodia Orquestra part has a rhythmic pattern with accents. The Contraponto Orquestra part includes a 'Breque orquestra' section. The second system starts at measure 10 and includes Alto, Melodia Orquestra, and Contraponto Orquestra. The Alto part continues the melodic line with a forte dynamic. The Melodia Orquestra part is mostly silent. The Contraponto Orquestra part provides harmonic support. The third system starts at measure 14 and includes Alto, Melodia Orquestra, and Contraponto Orquestra. The Alto part continues the melodic line with a forte dynamic. The Melodia Orquestra part is mostly silent. The Contraponto Orquestra part provides harmonic support.

18 *f* *mf* *mp*

Em7 A7 A7 Am7

22 *f* *fp*

D7 Gm D7 Gm6

26 *f* *fp*

B7 Em B7 Em

30 *f* *mf*

E7 Am7 v.T Cm6 G6

34 Em6 A7 D7 G6

Alto

Mel.

Contra.

*p*

38 **B** E7 Am7 D7 G6

Alto

Mel.

Contra.

*ff*

42 Cmaj7 F#m7(b5) B7(b9) E7

Alto

Mel.

Contra.

*ff*

46 E7(b9) Am7 4 + v.T Cm6 G6

Alto

Mel.

Contra.

*f*

*p*

50 G6 A7 D7 G

Alto *f p < f pf < f pf f pf pf f mp*

Mel.

Contra.

54 E7 Am7 D7 G6

Alto

Mel.

Contra.

58 Cmaj7 F#m7(b5) B7(b9) E7

Alto

Mel.

Contra. *ff ff*

62 E7(b9) Am7 Cm6 G6

Alto *f*

Mel. *p*

Contra. *p*

66 G6 A7 D7 G6

Alto *pf*

Mel.

Contra.

70 **A2** D7 G6 D7 G6

Alto *f* *mp* *p*

Mel.

Contra. *Breque orquestra*  
Bateria

74 B7 Em 3 B7 Em

Alto *mf* *mp* *pp*

Mel.

Contra.

78 E7 Am7 Cm6 v.T G6

Alto *f* *ff* *f* *pf*

Mel.

Contra.

82 *f* Em7 A7 A7 D7

Alto  
Mel.  
Contra. *fp*

86 D7 Gm6 D7 Gm6

Alto *p*  
Mel.  
Contra.

90 B7 Em B7 Em

Alto  
Mel.  
Contra.

94 E7 Am7 Cm6 G6

Alto *f* *ff* *f*  
Mel.  
Contra.

98 Em7 A7 D7 G6

Alto

Mel.

Contra.

102 C G7 C Ebdim C

Alto

Mel.

Contra.

Breque orquestra

*f* *mp* *ff*

106 G7 C Am7 Dm7

Alto

Mel.

Contra.

*f* *ff*

110 Bm7(b5) E7 Bdim Am

Alto

Mel.

Contra.

*pp*

114 A7 D7 D7 Fm6

Alto

Mel.

Contra.

118 G7 C com Ré Ebdim C

Alto

Mel.

Contra.

*f* *mf*

122 C Gm7 C7 F6

Alto

Mel.

Contra.

*f*

126 F6 F#dim v.T Fm6 C7 v.T

Alto

Mel.

Contra.

*f* *ff*

130 A7 D7 G7 C

Alto

Mel.

Contra.

Ataque orquestra

*f* *mf*

134 A3 D7 G6 D7 G6

Alto

Mel.

Contra.

Bateria

Breque orquestra

*f*

138 B7 Em 3 B7 Em

Alto

Mel.

Contra.

*mf* *mf* *p*

142 E7 Am7 Cm6 G6

Alto

Mel.

Contra.

*mf* *f*

146 **Em7** **A7** **A7** **D7**

Alto *mf*

Mel.

Contra. *fp*

150 **D7** **Gm** **D7** **Gm**

Alto *p*

Mel.

Contra. Breque orquestra  
Baixo 8 - - - ]

154 **B7** **Em** **B7** **Em**

Alto

Mel.

Contra.

158 **E7** **Am7** **Cm6** **G6**

Alto *f* *ff*

Mel.

Contra.

162

Em7 A7 D7 G6

Alto

Mel.

Contra.

*mf*

**Coda**

166

Gmaj7(9)

Alto

Mel.

Contra.

Breque orquestra

Bateria

Baixo

8

170

Alto

Mel.

Contra.

8

# Linda Erika

Interpretada por Nailor Proveta e regional

Compositor: Luiz Americano  
Transcrição: Noemi Guimarães

♩ = 80

A1

Introdução violão 7

Saxofone Alto

Alto

Alto

Alto

Alto

Alto

Alto

Alto

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It begins with a guitar introduction (Introdução violão 7) in the key of D major. The main melody is played by the Alto Saxophone. The score is divided into measures, with measure numbers 6, 12, 16, 20, 24, 28, 32, and 36 marked. Chords are indicated above the staff, and dynamics (mf, p, fp, mp, f, p subito) and articulation (ar, accents) are used throughout. The piece concludes with a double bar line at the end of the final measure.

6 D7 G6 D7 G6

12 B7 Em B7 Em

16 E7 Am7 V.T Cm6 G6

20 Em7 A7 A7 3 Am7

24 D7 Expressivo Gm Gm(#5) Gm6

28 B7/F# B7 3 Em 3 B7 Em

32 E7 Am7 Cm6 G6

36 Em7 A7 D7 G6

40 **B** E7 *f* *Entra regional* Am7 *f* D7 *p* G6

44 Cmaj7 *f* F#m7(b5) B7(b9) E7

48 E7(b9) Am7 Cm6 G6

52 G6 *f* A7 D7 G/B V.T. *mp*

56 E7/G# V.T. Am7 D7 G6 *pp* *mp*

60 Cmaj7 *Legato* F#m7(b5) B7(b9) E7 *mf* *f*

64 E7(b9) Am7 Cm6 G6 *f*

68 G6 A7 D7 G6

**A2** Improviso saxofone alto

Alto 72 *f* D7 G6 D7 G6

Alto 76 B7 Em B7 Em

Alto 80 E7 Am7 Cm6 G6

Alto 84 Em7 A7 A7 Am7

Alto 88 D7 Gm Cm6 Gm6 *p* *mf*

Alto 92 B7 Em B7 Em *f* *p*

Alto 96 E7 Am7 Cm6 G6 *mf* *fp* *mf*

Alto 100 Em7 A7 D7 G6 *mf* *ar*

## C1

Alto

104 *G7* *C* *c/ mi* *E♭dim* *C/E*  
*f p mf pp*

Alto

108 *G7* *C* *Am7* *V.T* *Dm7*  
*mp f p f*

Alto

112 *Bm7(b5)* *E7/G♯* *Bdim* *Am/C*  
*mf*

Alto

116 *Am/C* *A7* *D7* *D7*  
*pp mf pp mf*

Alto

119 *Fm6* *G7* *C* *E♭dim* *C*  
*pp*

Alto

124 *C* *Gm7* *C7* *F6*  
*mf*

Alto

128 *F6* *F♯dim* *Fm6* *C7*  
*mf*

Alto

132 *A7* *D7* *G7* *C*  
*mf*

**C2**

136 G7 C

Improviso violão 7 cordas **14**

Alto

*pp*

152 G7 C Ebdim C

Improviso saxofone

Alto

*mf*

156 C Gm7 C7 F6

Alto

*f*

160 F6 F#dim Fm6 C7

Alto

*mp*

164 A7 D7 G7 C

Alto

*p*

**A4**

168 D7 G6 D7 G6

Alto

*mf*

172 B7 Em B7 Em

Alto

*p*

6

176 E7 Am7 Cm6 G6  
Alto *mf*

180 Em7 A7 A7 Am7  
Alto *mf*

184 D7 Gm Cm6 Gm6  
Alto *p*

188 B7 Em 3 B7 Em  
Alto *mf*

192 E7 Am7 Cm6 G6  
Alto *f*

196 Em7 A7 D7  
Alto *mf*

199 G6 G6  
Alto *p* ar

## Levantamento Luiz Americano como intérprete

A partir da *Discografia brasileira 78 rpm: 1902-1964*

## DISCOGRAFIA BRASILEIRA 78 RPM - VOLUME 1

Gravadora	Nº disco	Repertório	Gênero	Nº matriz	Intérpretes	Autor(es)	Data gravação	Data lançamento	Complemento
1	Odeon	122907	Coração que bate bate	Maxixe		Luiz Americano (clarinete)	Freire Júnior	1925	Acompanhamento: Grupo do Donga
2	Odeon	122908	Gozando a vida	Maxixe		Luiz Americano (saxofone)	Luiz Americano	1925	Acompanhamento: Grupo do Donga
3	Odeon	122910	Nacionalista	Maxixe		Luiz Americano (saxofone)	Júlio Casado	1925	Acompanhamento: Grupo do Donga
4	Odeon	122911	Me deixa, donzela	Maxixe carioca		Luiz Americano (clarinete)	Luiz Americano	1925	Acompanhamento: Grupo do Donga
5	Odeon	122913	Tico-tico	Maxixe		Luiz Americano (clarinete)	Luiz Americano	1925	Acompanhamento: Grupo do Donga

## DISCOGRAFIA BRASILEIRA 78 RPM - VOLUME 2

Gravadora	Nº disco	Repertório	Gênero	Nº matriz	Intérpretes	Autor(es)	Data gravação	Data lançamento	Complemento
6	Odeon	10.051	A - Leda B - Sentimento	Valsa Choro	1354 1353	Luiz Americano (saxofone)		Novembro 1927	Acompanhamento Piano e Banjo
7	Odeon	10.052	A - Calamitoso B - Muito me cantas	Choro Choro	1357 1356	Luiz Americano (saxofone)		Novembro 1927	
8	Odeon	10.079	A - Na maciota B - Desordeiro	Polca Maxixe	1355 1358	Luiz Americano (saxofone)		Dezembro 1927	
9	Odeon	10.108	A - Saxofone B - Que ursada	Fox-trot Choro	1410 1427	Luiz Americano (saxofone) João Martins (bandolim)		Janeiro 1928	
10	Odeon	10.347	A - Verinha B - Linda Erika	Choro Choro	2311 2310	D. Guimarães (trompete) Luiz Americano (saxofone)		Março 1929	Acompanhamento Piano e Banjo
11	Odeon	10.362	A - Dindinha B - Lisses	Choro Choro	2312 2313	Luiz Americano (clarineta) Luiz Americano (saxofone)		Abril 1929	
12	Odeon	10.797	A - É do que há ! B - Lágrimas de virgem	Choro Valsa	4169 4168	Luiz Americano (saxofone)	05.03.1931 05.03.1931		
13	Odeon	10.889	A - Eu te quero bem B - Melodia de um olhar	Choro Valsa	4354 4355	Luiz Americano (saxofone) Luiz Americano (clarineta)			
14	Odeon	10.920	A - Ao luar B - Assim mesmo	Valsa Choro	4452 4453	Luiz Americano (saxofone)		Novembro 1932	
15	Odeon	11.075	A - Luiz Americano de passagem pela Arábia B - Léa	Choro Valsa	4721 4731	Luiz Americano (saxofone)	05.09.1933 27.10.1933	Março 1934	
16	Odeon	11.140	A - Atraente B - Virgínia	Choro Valsa	4806 4805	Luiz Americano (saxofone)	27.03.1934 27.03.1934	Agosto 1934	
17	Odeon	11.171	A - Serenata no Joá B - Vilma	Choro Valsa	4900 4899	Luiz Americano	Radamés Gnattali Radamés Gnattali	24.08.1934 24.08.1934	Novembro 1934
18	Odeon	11.212	A - Luiz Americano no Lido B - Natália	Choro Valsa	4966 4988	Luiz Americano (saxofone)	Luiz Americano Vadico	08.12.1934 07.01.1935	33.476
19	Odeon	11.236	A - Saxofone etc... B - Marina	Choro Valsa	5063 5064	Luiz Americano (saxofone)	Vicente Paiva Vicente Paiva	06.06.1935 06.06.1935	Julho 1935
20	Odeon	11.358	A - Seu Brabosa B - Baby	Choro Valsa	5304 5305	Luiz Americano (saxofone)	Vicente Paiva Vicente Paiva	16.04.1936 16.04.1936	Junho 1936
21	Odeon	11.385	A - Iolanda Pereira B - Luiz Americano na PRE - 3	Valsa Choro	5354 5355	Luiz Americano (clarinete e saxofone)	Luiz Americano Luiz Americano	28.05.1936 28.05.1936	Setembro 1936
22	Odeon	11.459	A - Alma do norte B - Teu olhar	Choro Valsa	5389 5390	Luiz Americano (saxofone)	Luperce Miranda Getúlio Marinho - J. Bastos Filho	03.10.1936 03.10.1936	Abril 1937
23	Odeon	11.504	A - Melodia de amor B - Luiz Americano em Cabo Frio	Valsa Choro	5517 5518	Luiz Americano (saxofone)	Francisco Scarambone Francisco Scarambone	18.02.1937 18.02.1937	Agosto 1937

24	Odeon	11.583	A - Meu Brasil ! B - O pandeiro do João da Baiana	Rumba Choro	5697 5698	Luiz Americano (clarinete)	Luiz Americano Luiz Americano	13.10.1937 13.10.1937	Abril 1938	
25	Odeon	11.639	A - Como é bom viver B - Um chorinho na Urca	Valsa Choro	5604 5603	Luiz Americano (saxofone)	Vicente Paiva Vicente Paiva	10.06.1937 10.06.1937	Setembro 1938	
26	Odeon	11.717	A - Francis B - Pisando em brasas	Valsa Choro	5916 5917	Luiz Americano (saxofone)	Sá Rôris Sá Rôris	06.09.1938 06.09.1938	Maio 1939	
27	Odeon	11.836	A - Intrigas do boteco do Padilha B - Verdade	Choro Valsa	6060 6061	Luiz Americano (clarinete e saxofone)	Luiz Americano Luiz Americano	11.04.1939 11.04.1939	Abril 1940	
28	Odeon	11.900	A - Sentimento B - Tigre da Lapa	Valsa Choro	6062 6063	Luiz Americano (saxofone)	Eduardo Silva - Lamartine Silva Luiz Americano	11.04.1939 11.04.1939	Setembro 1940	
29	Victor	33.477	A - Numa seresta B - Soluções	Choro Valsa	65210 65211	Luiz Americano (saxofone)	Luiz Americano Luiz Americano	07.08.1931 07.08.1931	Outubro 1931	
30	Victor	33.804	A - Valina B - Dancing Avenida	Valsa Choro	65974 65975	Luiz Americano (saxofone)	Luiz Americano Luiz Americano	28.03.1934 28.03.1934	Julho 1934	
31	Victor	34.474	A - Uma lembrança, uma saudade B - Pensando em você	Valsa Choro	33085 33086	Luiz Americano	Laurindo de Almeida Laurindo de Almeida	03.06.1939 03.06.1939	Agosto 1939	
32	Victor	34.499	A - Doce mentira B - Última lágrima	Valsa Choro	33129 33130	Luiz Americano (saxofone)	Laurindo de Almeida Laurindo de Almeida	25.07.1939 25.07.1939	Outubro 1939	
33	Victor	34.649	A - Caboclo brasileiro B - Denice	Choro Valsa	33468 33469	Luiz Americano (saxofone)	Luperce Miranda Sá Rôris	11.07.1940 11.07.1940	Setembro 1940	
34	Victor	34.965	A - Dancing Brasil B - Mulher triste	Choro Valsa	S-052570 S-052571	Luiz Americano	Carlos Guedes - Jorge de Almeida Álvaro Paiva	03.07.1942 03.07.1942	Setembro 1942	
35	Parlophon	13.367	A - Minha última ilusão B - Tocando prá você	Valsa Choro	131276 131277	Luiz Americano (clarinete)	Luiz Americano Luiz Americano			No selo, Luiz Americano aparece como "Luiz Brasileiro" e os acompanhantes Tute e Luperce, como "Túlio e Lucrécio"

**DISCOGRAFIA BRASILEIRA 78 RPM - VOLUME 3**

Gravadora	Nº disco	Repertório	Gênero	Nº matriz	Intérpretes	Autor(es)	Data gravação	Data lançamento	Complemento
36	Odeon	12.133	A - Vertigem B - Sossega Juca	Valsa Choro	6347 6348	Luiz Americano (saxofone) Luiz Americano (clarinete)	Donga Luiz Americano	19.04.1940 19.04.1940	
37	Odeon	12.429	A - Relembrando B - Lila	Choro Valsa	6349 6350	Luiz Americano	Pascoal Barros Celso Macedo	19.04.1940 29.04.1940	Março 1944
38	Odeon	12.947	A - Não está com tudo B - Estes são outros quinhentos	Choro Choro	8523 8522	Luiz Americano (clarinete) com Raul de Barros e Sua Orquestra	Luiz Americano Luiz Americano	15.06.1949 15.06.1949	Setembro 1949
39	Odeon	12.998	A - Recordando os velhos tempos B - Cuidado com aquilo, hein !	Choro Choro	8629 8630	Luiz Americano (clarinete) Luiz Americano (saxofone e clarinete)	Luiz Americano Donga	27.01.1950 27.01.1950	Abril 1950
40	Odeon	13.050	A - Sabiá feiticeiro B - No Grajaú Tênis Clube	Choro Choro	8738 8739	Luiz Americano (saxofone) Luiz Americano (clarinete)	Lina Pesce Luiz Americano	25.07.1950 25.07.1950	Outubro 1950
41	Odeon	13.106	A - Silvestre B - Chorinho do Pacaembu	Choro Choro	8880 8881	Luiz Americano (clarinete) Luiz Americano (saxofone)	Alex Ubirajara dos Santos - Luiz Americano	15.12.1950 15.12.1950	Março 1951
42	Odeon	13.142	A - Tô achando graça B - Saudade de Vila Mariana	Polca Valsa	8936 8937	Luiz Americano (clarinete) e Sua Bandinha	Luiz Americano Luiz Americano	04.04.1951 04.04.1951	Junho 1951
43	Odeon	13.181	A - Choro da minha terra B - Artigo do dia	Choro Choro	8537 8536	Luiz Americano (clarinete)	Luiz Americano Luiz Americano	14.07.1949 14.07.1949	Outubro 1951
44	Continental	15.337	A - Edinho no choro B - Sonho	Choro Valsa	1106 1105	Pereira Filho Luiz Americano	Pereira Filho V. de Abreu "Dunga"		Maio 1945
45	Continental	15.886	A - A clarineta do Garapa B - Um baile na Covanca	Choro fandangó Choro polca	1832 1833	Luiz Americano (clarinete)	Luiz Americano Luiz Americano	05.04.1948 05.04.1948	Maio - Junho 1948
46	Continental	16.015	A - Zaira B - Dionéia	Valsa Choro	1831 1830	Luiz Americano (saxofone)	V. de Abreu "Dunga" Roberto Martins	05.04.1948 05.04.1948	Março - Abril 1949

**DISCOGRAFIA BRASILEIRA 78 RPM - VOLUME 4**

	<b>Gravadora</b>	<b>N° disco</b>	<b>Repertório</b>	<b>Gênero</b>	<b>N° matriz</b>	<b>Intérpretes</b>	<b>Autor(es)</b>	<b>Data gravação</b>	<b>Data lançamento</b>	<b>Complemento</b>
47	Todamérica	TA-5297	A - Saxofone, porque choras? B - Lágrimas de virgem	Choro Valsa	TA-441 TA-440	Luiz Americano (clarinete)	Ratinho (Severino Rangel) Luiz Americano	07.04.1953 07.04.1953	Junho 1953	
48	Todamérica	TA-5298	A - Aurora B - É do que há	Valsa Choro	TA-443 TA-442	Luiz Americano (clarinete)	Zequinha de Abreu Luiz Americano	07.04.1953 07.04.1953	Junho 1954	
49	Todamérica	TA-5455	A - Minha Lágrima B - Sorriso de Cristal	Valsa Choro	TA-648 TA-649	Luiz Americano (clarinete)	Érica Rego Érica Rego	11.05.1954 11.05.1954	Agosto 1954	
50	Todamérica	TA-5551	A - A dança do calango B - Macumbeiro	Calango Samba	TA-826 TA-823	Luiz Americano (sax-alto)	Érica Rego Irmãos Orlando	12.05.1955 12.05.1955	Agosto 1955	
51	Todamérica	TA-5574	A - Na sombra do boi B - Moto-contínuo	Choro Valsa	TA-824 TA-825	Luiz Americano (sax-alto) Luiz Americano (clarinete)	Érica Rego Alex	12.05.1955 12.05.1955	Setembro 1955	
52	Todamérica	TA-5609	A - Tio Luiz no baião B - Macaco e Cipriano	Baião Choro	TA-915 TA-912	Luiz Americano (clarinete) Luiz Americano (sax-alto)	Érica Rego Érica Rego	07.02.1956 07.02.1956		
53	Todamérica	TA-5621	A - Chovendo coco B - Pé de louça	Choro Choro	TA-914 TA-913	Luiz Americano (clarinete) Luiz Americano (sax-alto)	Érica Rego Érica Rego	07.02.1956 07.02.1956		