

## **É Segredo de Viriato Figueira (1845- 1883): um estudo expressivo através da manipulação do andamento em duas gravações**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Música popular

*Paula Martins*  
UNIRIO  
*paulacristinaf@gmail.com*

**Resumo.** Este texto é um recorte de uma pesquisa de doutorado em andamento que trata do repertório de flautistas- compositores da segunda metade do século XIX ligados ao princípio do choro na capital imperial. Entre as peças selecionadas está *É Segredo*, do flautista e compositor Viriato Figueira. A metodologia envolveu a consulta ao acervo digital da Casa do Choro e da apreciação de duas gravações das flautistas Odette Ernest Dias e Andrea Ernest. Partindo das indicações “vagarosa” e “expressivo” encontradas em um manuscrito anônimo, são abordadas questões referentes à manipulação do pulso e como tal recurso impactou na expressão da peça. Conclui-se que as intérpretes exploraram, à sua maneira, os recursos expressivos apontados no manuscrito e que aliados a outros aspectos estilísticos colaboram para a comunicação da linguagem do choro.

**Palavras-chave.** Práxis do Choro, Flauta, Análise para o intérprete, Apreciação de gravações.

### **É Segredo of Viriato Figueira (1845-1883): an Expressive Study Through Temporal Manipulation in Two**

**Abstract.** This text is an excerpt from ongoing doctoral research that deals with the repertoire of flutists-composers of the second half of the 19th century linked to the principle of choro in the imperial capital. Among the selected pieces is *É Segredo*, by the flutist and composer Viriato Figueira. The methodology involved consulting the digital collection of Casa do Choro and the appreciation of two recordings by the flutists Odette Ernest Dias and Andrea Ernest. Starting from the “slow” and “expressive” indications found in an anonymous manuscript, issues related to wrist manipulation are addressed and how this resource impacted the expression of the piece. It is concluded that the interpreters explored, in their own way, the expressive resources pointed out in the manuscript and that allied to other stylistic aspects that collaborate for the communication of the language of choro.

**Keywords.** Praxis of Choro, Flute, Analysis for the Interpreter, Recording Appreciation.

## **Introdução**

Atualmente, a análise e comparação de gravações são ferramentas cada vez mais utilizadas no campo da pesquisa em música, apontando para uma tendência de pesquisas na área das práticas interpretativas que não considera apenas a partitura como fonte de análise, mas também a participação do intérprete.

A análise da performance de flautistas no choro não é recente. Goritzki (2002) identificou elementos interpretativos aplicados por Manuel Gomes, o “Manezinho da Flauta”,

Sarmento (2005), em trabalho semelhante, comparou partituras editadas com interpretações gravadas de Altamiro Carrilho e Araújo (2014) analisou gravações digitalizadas compostas e executadas pelo flautista Dante Santoro.

Em se tratando do repertório de chorões antigos, temos o problema da falta de registro, tanto de partituras quanto arquivos sonoros. Graças às pesquisas de musicólogos (CAZES, 1998; VERZONI, 2000; DINIZ, 2008; ARAGÃO, 2011; SANDRONI, 2012, SÈVE, 2014; 2021) e à facilidade ao acesso do material da época (periódicos, partituras, manuscritos de chorões) através da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e do acervo da Casa do Choro, o assunto tem sido cada vez mais frequente no meio acadêmico. Ressalta-se a importante contribuição dos violonistas Maurício Carrilho e Anna Paes, que através de uma pesquisa realizada no início dos anos 2000, denominada Inventário do repertório do Choro (1870-1920), resgataram uma série de obras até então nunca tocadas reunidas em cadernos de partituras intitulados “Princípios do Choro” (CARRILHO; PAES, 2003). O trabalho dos pesquisadores abriu portas para o estudo deste repertório sob a ótica da performance musical, além das questões sociais e biográficas dos compositores e intérpretes que vinham sendo abordadas ao longo dos anos.

## **Gravações como fonte complementar de estudo**

A prática e a cultura da performance estão diretamente ligadas ao segmento sonoro e constituem pontos significativos em um estudo interpretativo. Bowen (1996), aponta para uma “nova musicologia” ao referir-se ao uso de gravações no estudo da performance. Para o autor, a maneira mais óbvia de estudar música enquanto performance é estudar as performances gravadas, ampliando o banco de arquivos acústicos comparáveis em extensão e significado àquele de textos escritos em torno dos quais a musicologia originalmente se concebeu. Aspectos expressivos nem sempre estão grafados na partitura: dinâmica, variações de timbre, nuances de andamento e articulação. Tais aspectos frequentemente são transmitidos oralmente e implicam diretamente na caracterização de estilos e gêneros musicais (COOK, 2006).

Dessa maneira, questões relacionadas à interpretação, tais como articulação, inflexão melódica, tempo, alterações rítmicas, ornamentações improvisadas, têm sido investigadas de maneira detalhada tanto em performances gravadas quanto ao vivo (RINK, 2012). O mapeamento de tais estruturas não pretende estabelecer nenhum rigor acerca da prática do intérprete, mas conhecer os múltiplos fatores que estão presentes nas diferentes interpretações.

A idolatria ao texto gera uma confusão inevitável entre partitura e obra, uma vez que a imprevisibilidade da performance se opõe à cristalização estática do papel. Durante muitos anos, considerou-se apenas a análise de partituras e raramente a cultura da performance e seu segmento sonoro. A prática da performance era um assunto separado da discussão de uma obra, até que musicólogos e teóricos passaram a incluir gravações de som e imagem na lista de documentos disponíveis para estudo.

A análise de determinada performance inclui o estudo sobre como a música soa, assim como os gestos envolvidos na interpretação. O estudo de gravações individuais de intérpretes cria oportunidades não somente para a compreensão de estilos gerais dos períodos, mas também sobre tradições específicas de performance e interpretações individuais, impossíveis de serem investigadas sem as gravações (BOWEN, 1996).

Partindo do princípio de que a práxis do choro está intimamente associada à oralidade (ROSA, 2020), recorreremos à análise de gravações como fonte complementar de estudo à partir de uma busca em diferentes meios digitais e formatos sonoros. Encontramos os registros de *É Segredo* realizados por duas flautistas de intensa produção e pesquisa da música popular brasileira: Odette Ernest Dias e Andrea Ernest. Os dados serão analisados visando a comparação de andamentos e outras características interpretativas ligadas a ele.

### ***É Segredo* de Viriato Figueira**

Flautista atuante no cenário musical do império, Viriato Figueira é apontado no livro de Alexandre Gonçalves Pinto como um dos principais nomes da velha guarda do choro. Além de flautista, Figueira era compositor, regente e um dos pioneiros do saxofone no Brasil. Natural de Macaé, cidade do estado do Rio de Janeiro, a data de nascimento do flautista apresenta controvérsias. A maior parte das fontes encontradas (CARVALHO, 2015; ROSA, 2020) aponta o nascimento do artista em 1851, mas segundo Cernicchiaro (1926 apud CARVALHO 2015) a data seria em torno de 1856. Como informação mais recente, temos a data de nascimento de Figueira sugerida para 1845 pelos pesquisadores do projeto *Choro Timeline* (2022), que apontam uma publicação no Diário do Rio de Janeiro em 21 de julho de 1876 que permite supor tal data. Em um comunicado publicado em 1877, em apresenta a lista de pessoas qualificadas para o exercício do voto na cidade do Rio de Janeiro, é fornecida a descrição dos dados pessoais de Figueira, mas não revela o nome de seus pais. A nota, confirma a informação de que o flautista teria nascido em 1845, considerando que em 23 de fevereiro de 1877 estaria com 31 anos (Figura 1). É possível que o dia de seu aniversário se desse após a publicação.

**Figura 1. Relação dos habitantes aptos à votação em 1877 no Rio de Janeiro. Viriato Figueira.**

1074 Viriato Figueira da Silva, 31 annos, solteiro, artista, filiação ignorada, rua Dous de Dezembro n. 40, renda 480\$, elegivel, sabe ler.

Fonte: Diário do Rio de Janeiro, 1877.

Após o falecimento de Callado, Figueira teria se tornado o primeiro flautista da capital fluminense. Também cita seu legado de composições, provavelmente as danças de salão, sua participação em eventos em prol da causa abolicionista e sua qualidade como intérprete:

Em muitas festas abolicionistas, lá ia o grande flautista, com o seu instrumento inspirado e mágico, levar aos infelizes o concurso gratuito do seu talento e da sua arte. Também era compositor, e como tal deixou alguns trabalhos de merecimento, que as meninas românticas, desgraçadas de pianos cavos, estropiavam por esse Brazil a fóra. Como executante, porém, é que mais se revelava o grande merito de Viriato. A sua flauta gemia doridamente com a maior expressão de sentimento, as musicas dos mestres mais afamados e provecos. E tal era a nitidez e o brio da execução que toda a sala prorompia uníssonos nos applausos mais entusiasticos. (O MEQUETREFE, 1883,Ed. 309, p. 1)

*É segredo* é uma polca de Figueira sem data de composição. Nesta peça, o compositor explora passagens cromáticas na linha melódica. As tonalidades identificadas na peça estão entre aquelas mais utilizadas em choros (ALMADA, 2006), assim como a relação tonal entre as seções: I (A) – V (B) -I (A)- IV(C). Os compassos 26 a 41 apresentam o mesmo material melódico da parte A com algumas variações: as semifusas dos compassos 7 e 8 são substituídas por dois grupos de semicolcheias e duas quiálteras de 7 notas nos compassos 32 e 33, por isso o denominamos A'. Sua estrutura formal é a seguinte (Quadro 1):

**Quadro 1. Estrutura formal da peça *É Segredo* de Figueira.**

| Seção      | A        | B         | A'       | C        |
|------------|----------|-----------|----------|----------|
| Compassos  | 1-16     | 17- 25    | 26- 41   | 42-50    |
| Tonalidade | Dó Maior | Sol Maior | Dó Maior | Fá Maior |

Fonte: elaborado pela autora.

Encontramos seis versões escritas de *É segredo*. Em todas elas a descrição da peça aparece como “polca”, uma descrição um tanto genérica quando nos deparamos com a diversificada quantidade de peças que são caracterizadas dessa forma. A polca pertence à árvore genealógica do choro, que, ainda no século XIX, não se caracterizava como um gênero, mas

como uma forma abasileirada de tocar essas danças (ARAGÃO, 2011). Tendo desempenhado um papel relevante no cenário musical brasileiro desde sua chegada até o final do século XIX, apresentou algumas variações influenciadas por sua união com subgêneros de outras origens. Quando executada por orquestras nos espaços nobres da cidade, a polca, assim como outros subgêneros, preservava suas características originais. No entanto, ao longo dos anos começaram a surgir edições de partituras com diversas modalidades de polcas (polca-lundu, polca-tango, polca-maxixe, polca-cateretê, polca-chula), demonstrando o processo de nacionalização que envolveu os gêneros europeus.

Escrita em sua maior parte em semicolcheias, se considerarmos somente os elementos da notação musical, não seria possível identificar qual andamento mais adequado, ou, ainda de que maneira poderíamos comunicar a intenção musical de maneira expressiva. Em apenas uma das versões, um manuscrito sem a identificação de copista e data, há a escrita de expressões que sugerem o caráter da peça. Logo no primeiro compasso, a indicação “vagarosa” (Exemplo musical 1), nos dá uma referência de andamento a ser seguido.

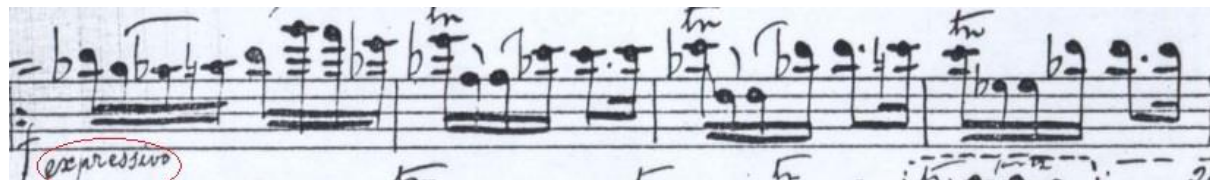
**Exemplo musical 1. Indicação de "Vagarosa" da polca *É Segredo*.**



Fonte: manuscrito anônimo [19- -]

No início da parte B, encontramos a notificação “expressivo” (Exemplo musical 2), mais uma indicação de caráter da peça.

**Exemplo musical 2. Indicação de “Expressivo” na parte B de *É Segredo*.**



Fonte: manuscrito anônimo [19- -].

Considerando que as partituras do choro não trazem indicações de andamento, de certa forma essas expressões escritas nas partituras podem servir como uma referência na busca de um andamento adequado. Sobre indicações tradicionais de andamento, Duffin (1995) comenta:



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

De fato, entre diversas ações musicais que apontam para a criação da expressão na interpretação, a moldagem do andamento é um dos parâmetros relevantes para estabelecer um gesto musical na interpretação. Gerling (2008), evidencia a relação entre andamento e caráter de uma peça: “o tempo é a tela do músico. É o nosso espaço. Podemos mudar de maneira dramática o caráter de uma ideia musical ao mudarmos seu andamento” (GERLING, 2008, p. 10).

Partindo das indicações de caráter e expressão encontradas no manuscrito anônimo de *É Segredo*, consideramos pertinente a busca por gravações da peça no intuito de mapear escolhas de andamento e agógica que impactem na comunicação expressiva da peça. A pesquisa, direcionada ao intérprete flautista do choro, priorizou gravações realizadas por intérpretes do instrumento. Desse modo, além da questão do caráter impresso, a escolha de um tempo metronômico irá influenciar competências técnico- interpretativas como respiração, acurácia rítmica, rubato, sonoridade (com maior ou menor uso do vibrato), dinâmica e articulação. Dessa forma, além da manipulação do pulso, serão feitos comentários a respeito de outros parâmetros que impactem na transmissão da peça.

## Manipulação do andamento

Quando se trata dos registros fonográficos ou audiovisuais das obras de Figueira, encontramos um demasiado número de interpretações da peça *Só para moer* (1877), quer nos acervos mais antigos ou meios atuais de divulgação. Entretanto, as demais peças do compositor são pouco conhecidas e difundidas, considerando sua vasta produção apesar da pouco tempo de vida.

Os registros selecionados para a análise de *É segredo* são de Dias (1981) e Andrea Ernest (2010). Dias (1981) gravou a peça com o grupo Regional Chorando Callado com a participação de Jaime e Valério (violão de 6 cordas), Alencar (violão de 7 cordas) e Jonas (cavaquinho), no disco 2 do LP intitulado Chorando Callado, pela FENAB<sup>1</sup>. Segundo Dias

---

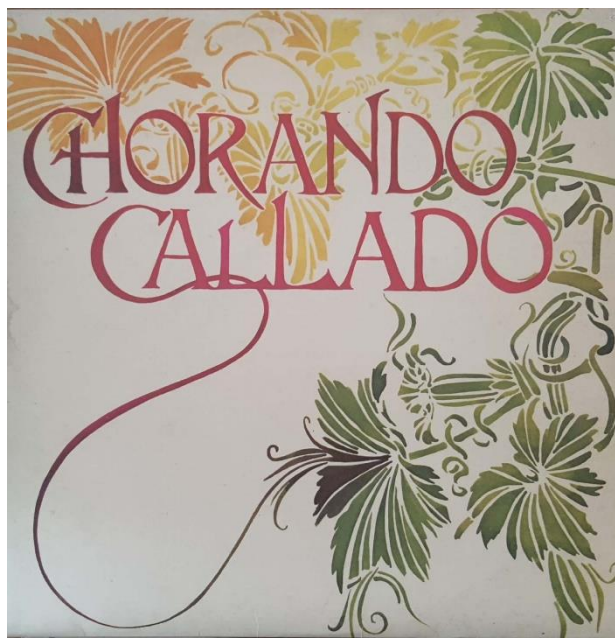
<sup>1</sup> O áudio de *É Segredo* gravado pelo trio está disponível no link <https://youtu.be/j1-rkTn5mKU> ou através do



(2021), os mesmos músicos tocavam em sua casa em reuniões informais, momento em que teve início o Clube do Choro de Brasília.

*Chorando Callado* (Figura 2) é um trabalho pioneiro na gravação de diversas peças da segunda metade do século XIX, entre elas a polca *É Segredo*. A pesquisa que envolveu a produção do disco, traz ricas informações sonoras e documentais, notadas na apresentação do encarte. Algumas das obras tiveram como referência apenas uma partitura, por vezes com mais de 100 anos. As faixas não estão disponibilizadas nos meios digitais e o disco não foi comercializado, o que torna desconhecida para muitos de nós essa rica contribuição para a música brasileira gravada. Sabendo da relevância desse trabalho, em um primeiro momento consultamos Dias e Ernest sobre o LP. Dada a distância em que está o exemplar pertencente à Dias, optou-se por adquiri-lo através de um sebo em um site de vendas e, em seguida, foi realizado um trabalho de conversão digital da obra para o formato MP3.

**Figura 2. Capa do LP *Chorando Callado*.**



Fonte: FENAB, 1981.

Ernest (2010) gravou a peça no CD *Choros Amorosos*<sup>2</sup>, lançado pela gravadora Fina Flor. Conta com a participação de Cristóvão Bastos (piano e arranjo), João Lyra (violão) e Bernardo Aguiar (percussão).

Em ambos os registros, identificamos ricas informações a respeito dos aspectos

---

<sup>2</sup> A interpretação de *É Segredo* pelo grupo está disponível no link [É Segredo - YouTube](#) ou pode ser acessada pelo

código  .

interpretativos do choro. O andamento lento é identificado nos primeiros compassos nas duas versões.

Na versão de Dias, o trecho A é iniciado com emissão velada<sup>3</sup> no registro agudo, com destaque para as colcheias pontuadas a partir do compasso 2, que tem seu valor sustentado integralmente com uso do vibrato (0:05 segundos do fonograma). O clima intimista é sugerido pelo acompanhamento somente do violão, em dinâmica *piano* durante todo o trecho. A articulação é predominantemente separada, com os ataques soando como “da”. Sobre este parâmetro, Sève (1999) o associa ao andamento da peça. Nos andamentos lentos e moderados, o flautista aponta a maneira de se produzir a articulação nos grupos de quatro semicolcheias soltas: “ta-ra-ra-ra”. A sílaba “ta” indica maior precisão no ataque, enquanto “ra” por aproximar-se de “da” ou “la”, soa com menos precisão, favorecendo a fluidez melódica (SÈVE, 1999).

Na versão de Ernest, a peça é iniciada por uma delicada introdução tocada pelo violão que sugere, de imediato, o caráter intimista. A flautista inicia a peça na região grave e média da flauta em uma sonoridade contida, com uso modesto do vibrato apenas nas notas de maior valor rítmico. A articulação é predominante é o *legato*. Nos compassos 7 e 8 (32 segundos do fonograma), a flautista executa as fusas em *legato*. A única nota em que observamos uma articulação mais curta é na anacruse para o compasso 15 (55 segundos do fonograma), na nota Si 4

As duas flautistas exploram de maneira distinta os recursos de manipulação temporal. Na seção A, Dias realiza pequenos movimentos internos de acelerando (0:16 segundos do fonograma) e ralentando (0:20 segundos do fonograma) nas semifrases que compõem a melodia. Percebemos um direcionamento para o repouso nas colcheias pontuadas e retomada do pulso nas anacruses de semicolcheias. A variação de andamento por Dias neste trecho é de 42 a 52.

Ernest apresenta maior variação do andamento. A condução é similar à Dias, porém ainda com maior liberdade de movimentação do pulso. Percebemos que os pontos mais baixo

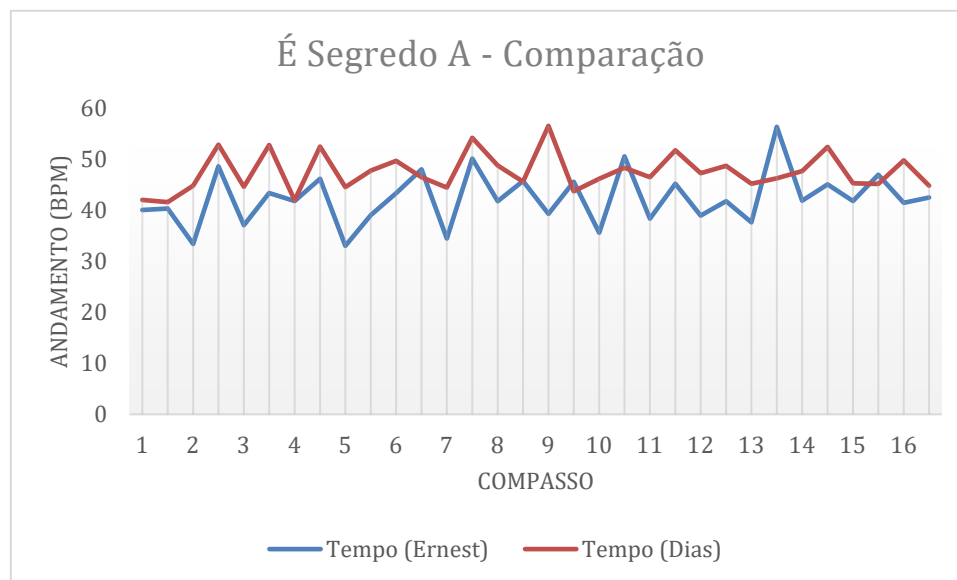
---

<sup>3</sup> Aqui, nos referimos à forma como a nota é emitida pela flautista: de maneira suave, sem expandir a sonoridade e em dinâmica *piano*. No registro agudo da flauta, é uma qualidade de difícil execução, o que demonstra desenvoltura técnica da intérprete.



do gráfico<sup>4</sup> (Gráfico 1) coincidem também com os momentos de respirações realizadas de maneira tranquila pela flautista. O andamento varia entre 33 e 56.

**Gráfico 1. *É Segredo*. Comparação de andamentos. Parte A. Dias e Ernest. Tempo de cada compasso.**

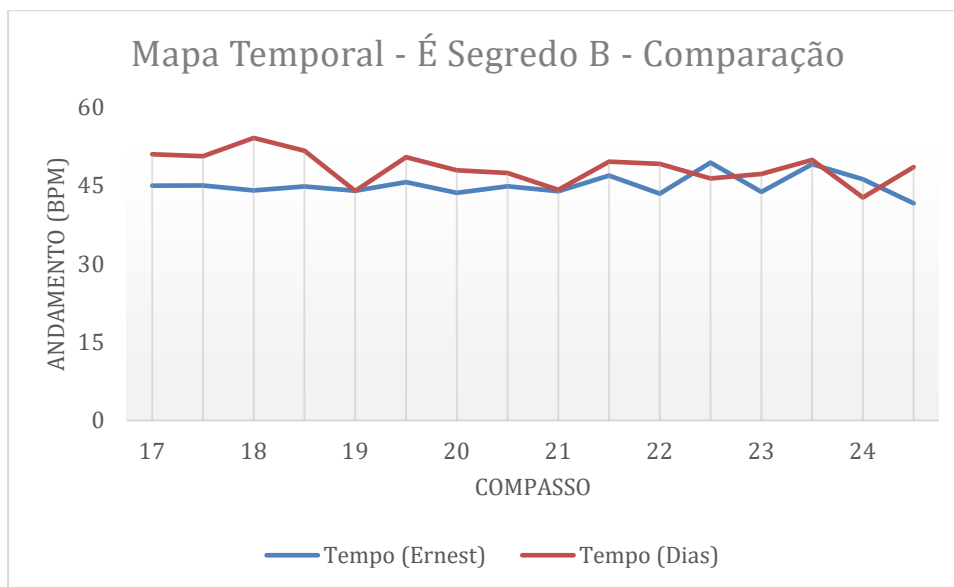


Fonte: elaborado pela autora.

Dias segue no estilo anterior: dinâmica em piano e sonoridade *dolce*, com a execução dos agudos de maneira suave e delicada. Entre os compassos 23 e 24 (0:59 segundos do fonograma), a flautista flexibiliza o ritmo e faz uso de um pequeno *ralentando* antes da repetição da seção. A variação temporal fica entre 35 e 54. Ernest não toca na seção B, momento em que a melodia é executada sem repetição pelo piano. Notamos a tendência à maior estabilidade do pulso, que oscila entre 42 e 49 (Gráfico 2).

<sup>4</sup>Os gráficos foram gerados no programa *Sonic Visualizer*. As marcações temporais correspondem ao pulso de cada compasso. O eixo vertical representa o andamento em batidas por minuto (bpm) e o eixo horizontal, cada compasso.

**Gráfico 2. É Segredo. Comparação de andamentos. Parte A. Dias e Ernest. Tempo de cada compasso.**



Fonte: elaborado pela autora.

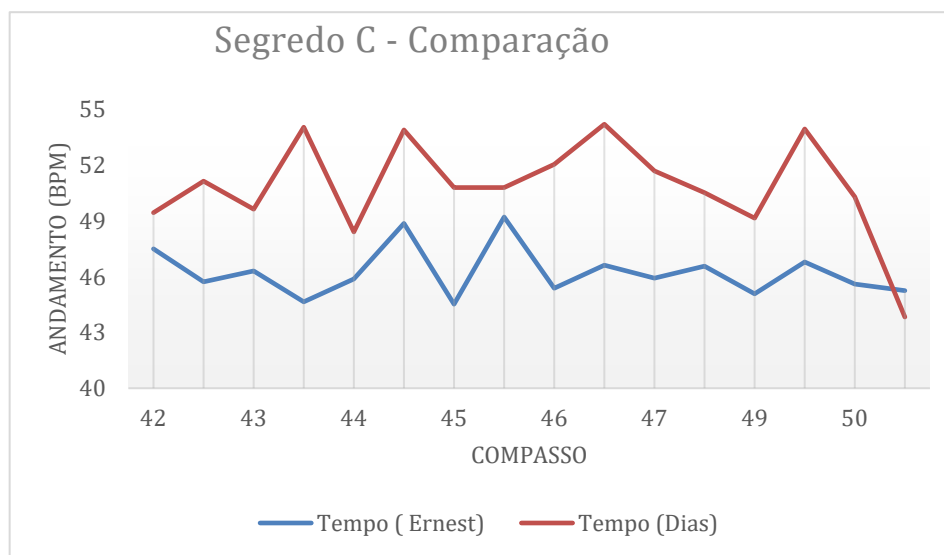
No registro de Ernest, a entrada da flauta acontecerá na retomada da parte A, após duas repetições da parte B. O clima intimista continua na primeira repetição do trecho A, e a flautista mantém a execução da melodia no registro médio/ grave da flauta. No último compasso que antecede a repetição, Ernest toca a linha melódica de ligação uma oitava acima e muda a atmosfera ao tocar novamente a parte A no registro mais agudo. A bateria permanece na linha de acompanhamento desde o trecho anterior, permitindo um contraste com o que havia sido tocado no início da peça. A articulação em *legato* prevalece e são inseridos, de maneira discreta, *glissandos* como ornamentos na linha melódica.

A parte C é tocada por Ernest na região média/ grave da flauta como primeira vez, e transportada uma oitava acima na segunda repetição. Apesar da mudança de registro, a flautista mantém uma sonoridade delicada, em caráter *dolce*. Os grupetos também são executados no modo escrito no manuscrito anônimo: a nota de chegada tem o mesmo valor das ornamentações, formando um grupo de cinco semicolcheias. Inflexões rítmicas são realizadas tanto na segunda repetição da parte C (2:35 minutos do fonograma) quanto no retorno final ao trecho A (3:04 do fonograma). A flautista pronuncia de maneira expressiva os trechos em semicolcheias, como um recitativo, no entanto, sem alterar de maneira notória o andamento nos compassos 46 e 50 (2:54 a 3:00 minutos do fonograma).

Dias executa o trecho C na região grave da flauta. Os compassos 43, 44 e 45 (a partir de 2:10 segundos do fonograma) são executados em semicolcheias nas notas repetidas. A

articulação é mais curta nesses compassos quando são executados pela segunda vez. No compasso 50 acontece um ralentando (2:42 segundos do fonograma), momento em que Dias toca a primeira nota (Fá 3) e o violão complementa a melodia. O andamento varia entre 44 e 55 na interpretação de Dias e entre 45 e 49 na versão de Ernest (Gráfico 3).

**Gráfico 3. *É Segredo*. Comparação de andamentos. Parte C. Dias e Ernest. Tempo de cada compasso.**



Fonte: elaborado pela autora.

Em ambas as versões, identificamos elementos interpretativos, como diferentes padrões de articulação, variação rítmica, exploração do timbre através da mudança de registro nas repetições e pequenos improvisos melódicos através de variações da própria melodia da peça.

Podemos citar a ornamentação como um elemento que destacou a expressividade da peça. Sève (1999), menciona o uso de ornamentos como glissando, grupeto, trinados e mordentes especialmente em movimentos lentos. Na versão de Ernest, as ornamentações são inseridas nas repetições das seções, como, por exemplo, na repetição da parte A após a seção B. A flautista acrescenta um glissando no compasso x (1:52 segundos do fonograma). A parte C também é ornamentada através de grupetos nos compassos (a partir de 2:29 segundos do fonograma). Dias, insere ornamentações também nas repetições dos trechos, como o mordente no compasso 6 escrito no manuscrito anônimo (0:33 segundos do fonograma) e os grupetos a partir do compasso 44 da seção C (2:11 segundos do fonograma). Tais aspectos não são aprofundados neste texto, mas integram os parâmetros que interferem na expressividade e comunicação do discurso musical.

## Considerações finais

Embora o acesso a manuscritos de chorões antigos constitua uma importante fonte de estudo e informações acerca da notação, o choro, um gênero que tem a oralidade como característica de transmissão, tem nas gravações uma ferramenta para o intérprete que pretende assimilar a linguagem do gênero. Neste estudo, buscamos compreender aspectos expressivos que fazem parte da linguagem do choro em diálogo com a manipulação temporal, aplicados em uma peça que integra o período inicial do gênero.

A indicação “vagarosa” foi transmitida nos registros de Dias e Ernest de maneiras distintas. A manipulação Todo andamento evidenciando o uso de *rubatos* por Dias, principalmente nas partes A e C, realçou a flexibilidade do pulso. Ernest adotou andamento ainda mais lento, manipulando o pulso de maneira ampla e em certos momentos como um recitativo – em especial na seção A. A manipulação temporal ocorreu através de recursos como a antecipação rítmica e o retardo, este último enfatizado nas duas interpretações.

O termo “expressivo” indicado na sessão C do manuscrito, foi observado em toda peça nas duas gravações. No registro Dias, através da sustentação das notas com uso do vibrato e sonoridade doce no registro agudo, além do uso de ornamentações nas repetições das seções. Ernest, explorou diferentes timbres do instrumento ao trabalhar com os registros grave e agudo como forma de contraste entre os trechos. A execução da parte B pelo piano, reforçou tal intensão. A articulação *legato* e as ornamentações também colaboraram para a comunicação expressiva da peça.

Além das questões que permeiam o parâmetro andamento, foi possível identificar através das gravações, aspectos da linguagem do choro que estão presentes, mas que não foram aprofundados no texto e que contribuíram para a expressão da peça. Desta forma, concluímos que o andamento isoladamente não definiu o caráter impresso pelas flautistas em *É Segredo*, mas aliado a outros parâmetros interpretativos do gênero, transmitiu as indicações de caráter encontradas no manuscrito anônimo.

## Referências

ALMADA, Carlos. *A Estrutura do choro: com aplicações na improvisação e no arranjo*. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006.

ARAGÃO, Pedro de Moura. *O baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o Choro*. 2011. Tese (Doutorado em Música). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2011.

ARAÚJO, Larena Franco de. *Dante Santoro (1904-1969): trajetória e estilo interpretativo do flautista líder do regional da rádio nacional do Rio de Janeiro*. 2014. Tese de doutorado (Música). 236 f. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2014.

BOWEN, J. A. Performance Practice Versus Performance Analysis: Why Should Performers Study Performance. *Performance Practice Review*: Vol. 9, n. 1, p. 16- 35, 1996.

CARRILHO, Maurício; PAES, Anna (org.). *Princípios do Choro*. Volume 1. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2003.

CARVALHO, Pedro Paes de. *Ao ilustrado público, o saxofone: introdução e desenvolvimento do instrumento no Brasil imperial*. (Mestrado). Rio de Janeiro: UNIRIO, 2015.

CAZES, Henrique. *Choro: do Quintal ao Municipal*. Rio de Janeiro: 34, 1998.

CUNHA, A. S.; GERLING, C. *Prélude à l'après-midi d'un faune de Claude Debussy: critérios de avaliação do excerto orquestral para flauta em situação de audição*. *Per Musi*, v. 2017, p. 1-16, 2016.

CHOROS Amorosos. Andrea Ernest (flauta). Rio de Janeiro: Fina Flor, 2010. CD.

COOK, Nicholas. *Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance*. Trad. Fausto Borém. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.14, 2006, p.05-22.

DIAS, Odette Ernest. Odette Ernest Dias: entrevista [maio. 2021]. Entrevistadora: Paula Martins. Rio de Janeiro:05/05/2021. 1 arquivo sonoro digital.

DINIZ, André. *Joaquim Callado: o Pai do Choro*. Primeira edição. São Paulo: Jorge Zahar, 2008.

DUFFIN, Ross W. *Performance Histórica: O Que Queres de Mim? Early Music America – A Revista da Performance Histórica*, Trad: Paulo César Martins Rabelo, Volume 1, Número 1, 1995.

GERLING, F. V. O tempo rubato na valsa de esquina n. 2 de Francisco Mignone. *Claves: Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB, João Pessoa*, vol. 5, p. 7-19, 2008.

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

JAMESON, Rowena Joy. *Escutar, imitar, interpretar: um protocolo para a preparação do repertório vocal de Jazz standards através da análise de fonogramas*. (Dissertação de Mestrado). Rio de Janeiro: UNIRIO, 2021.

O MEQUETREFE. Nota sobre o falecimento de Viriato Figueira. Ed. 309. 1883. Pág.1.

RINK, John. Manipulando o tempo: ritmo, métrica e andamento nas Fantasias Op. 116 de Brahms. *Em Pauta, Porto Alegre*, v. 20, n. 245/281, 2012.



ROSA, Luciana Fernandes. Transmissão musical entre flautistas do século XIX e início do século XX: uma pesquisa nos periódicos do Rio de Janeiro. *Música Popular em Revista*, v. 7, Campinas, 2020.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Editora UFRJ, 2012.

SARAU Brasileiro. Joaquim Callado (compositor). Odette Ernest Dias (flauta), Elza Kazuko(piano). Brasília: FENAB, 1979. LP.

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

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

TIMELINE DO CHORO. Site. Disponível em [Choro Timeline \(casadochoro.com.br\)](http://casadochoro.com.br). Acesso em 21 de abril 2022.

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

VERZONI, Marcelo de Oliveira. *Os primórdios do “choro” no Rio de Janeiro*. Tese (Doutorado). UNIRIO: Rio de Janeiro, 2000.