



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO
DE ARTE, CULTURA E HISTÓRIA
(ILAACH)
BACHARELADO EM MÚSICA –
PRÁTICAS INTERPRETATIVAS
(VIOLÃO)**

**REVISITANDO HENRIQUE BRITTO ATRAVÉS
DA TRANSCRIÇÃO DE ALGUNS DE SEUS FONOGRAMAS**

RENATO FLAVIO COSTA LINDOZO

Foz do Iguaçu
2022



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO
DE ARTE, CULTURA E HISTÓRIA
(ILAACH)**

**BACHARELADO EM MÚSICA –
PRÁTICAS INTERPRETATIVAS
(VIOLÃO)**

**REVISITANDO HENRIQUE BRITTO ATRAVÉS
DA TRANSCRIÇÃO DE ALGUNS DE SEUS FONOGRAMAS**

RENATO FLAVIO COSTA LINDOZO

Trabalho de Conclusão de Curso
Apresentado ao Instituto Latino-
Americano de Arte, Cultura e História
da Universidade Federal da Integração
Latino-Americana, como requisito
parcial à obtenção do título de Bacharel
em Música-Práticas Interpretativas
(Violão)

Orientador: Prof. Dr. Gabriel Henrique
Bianco Navia

Foz do Iguaçu
2022

RENATO FLAVIO COSTA LINDOZO

**REVISITANDO HENRIQUE BRITTO ATRAVÉS
DA TRANSCRIÇÃO DE ALGUNS DE SEUS FONOGRAMAS**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Instituto Latino-
Americano de Arte, Cultura e História
da Universidade Federal da integração
Latino-Americana, como requisito
parcial à obtenção do título de Bacharel
em Música – Práticas Interpretativas
(Violão)

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Gabriel Henrique Bianco Navia
UNILA

Prof. Dr. Danilo Bogó
UNILA

Prof. Me. Ricardo Henrique Serrão
UFP

Foz do Iguaçu, 23 de julho de 2022.

TERMO DE SUBMISSÃO DE TRABALHOS ACADÊMICOS

Nome completo do
autor(a): _____

Curso:

	Tipo de Documento
(.....) graduação	(.....) artigo
(.....) especialização	(.....) trabalho de conclusão de curso
(.....) mestrado	(.....) monografia
(.....) doutorado	(.....) dissertação
	(.....) tese
	(.....) CD/DVD – obras audiovisuais
	(.....) _____

Título do trabalho acadêmico:

Nome do orientador(a):

Data da Defesa: ____ / ____ / ____

Licença não-exclusiva de Distribuição

O referido autor(a):

a) Declara que o documento entregue é seu trabalho original, e que o detém o direito de conceder os direitos contidos nesta licença. Declara também que a entrega do documento não infringe, tanto quanto lhe é possível saber, os direitos de qualquer outra pessoa ou entidade.

b) Se o documento entregue contém material do qual não detém os direitos de autor, declara que obteve autorização do detentor dos direitos de autor para conceder à UNILA – Universidade Federal da Integração Latino-Americana os direitos requeridos por esta licença, e que esse material cujos direitos são de terceiros está claramente identificado e reconhecido no texto ou conteúdo do documento entregue.

Se o documento entregue é baseado em trabalho financiado ou apoiado por outra instituição que não a Universidade Federal da Integração Latino-Americana, declara que cumpriu quaisquer obrigações exigidas pelo respectivo contrato ou acordo.

Na qualidade de titular dos direitos do conteúdo supracitado, o autor autoriza a Biblioteca Latino-Americana – BIUNILA a disponibilizar a obra, gratuitamente e de acordo com a licença pública *Creative Commons Licença 3.0 Unported*.

Foz do Iguaçu, _____ de _____ de _____.

Assinatura do Responsável

Dedico este trabalho à minha mãe Luzia Lindozo, que sempre me apoiou em trajetória musical e à memória de Henrique Britto e Diogo Nunes.

Agradecimentos

Em primeiro lugar agradeço a toda minha família, que sempre esteve ao meu lado nesta trajetória, principalmente à minha esposa Jehanne que me deu suporte durante toda a graduação, ao meu professor orientador, não só pela constante orientação neste trabalho, mas sobretudo pela sua amizade, aos professores da banca pelas orientações não só na apresentação mas durante todo o processo de desenvolvimento do trabalho.

Aos professores do curso de música, que me fizeram um músico e ser humano melhor.

Aos professores da ênfase em violão por toda a dedicação e paciência

Aos amigos e colegas de curso, que durante o processo de aprendizado compartilhamos muitas histórias que levaremos por toda a vida.

“Sem a música, a vida seria um erro”.

Friedrich Nietzsche

Resumo

Este trabalho visa ampliar o interesse na vida e obra do violonista e compositor Henrique Britto, contando parte da história de sua vida e mostrando sua relevância no meio musical no final da década de 20 e início da década de 30, como violonista acompanhador, violonista solista e como compositor. Tem ainda como objetivo principal dar acesso a seu repertório de violão solo, partindo da transcrição de três músicas, editadas em 2 formatos, arranjo para violão solo e *leadsheet* (melodia e cifra) para que assim possam ser executadas por outros instrumentistas e por variadas formações. Todo o processo para a realização das transcrições aqui apresentadas foi analisado a partir de procedimentos que já foram utilizados em outras transcrições, os quais tentamos identificar em transcrição do mesmo período para reaplicá-lo de forma adequada, oferecendo assim uma documentação musical confiável para que surjam novas interpretações, gravações de referência e passe a integrar o repertório de violonistas.

Palavras-chave: Violão Solo Brasileiro. Henrique Britto. Transcrição Musical.

Resumen

Este trabajo tiene como objetivo ampliar el interés por la vida y obra del guitarrista y compositor Henrique Britto, contando parte de la historia de su vida y mostrando su relevancia en el ambiente musical a finales de años 20 y principios de los 20. década de los 30, como guitarrista acompañante, guitarrista solista y como compositor. Su principal objetivo es también dar acceso a su repertorio de guitarra solista, a partir de la transcripción de partituras de tres temas que fueron editados en 2 formatos, arreglo para guitarra y partitura (melodía y clave) para que puedan ser interpretados por otros instrumentistas y por variadas formaciones. Todo el proceso de realización de las transcripciones aquí presentadas fue analizado a partir de procedimientos que ya han sido utilizados en otras transcripciones, los cuales tratamos de identificar en transcripciones de la misma época para reaplicarla correctamente, ofreciendo así una documentación musical confiable para que nuevas interpretaciones, surgen grabaciones de referencia y pasan a formar parte del repertorio de los guitarristas.

Palabras-clave: Guitarra Solo Brasileña. Henrique Britto. Transcripción.

Abstract

This work aims to broaden the interest in the life and work of the guitarist and composer Henrique Britto, telling part of his life and showing his relevance in the musical scene of the late 20's and early 30's, as an accompanist guitarist, soloist guitarist and as a composer. Another goal is also to give access to Henrique Britto's solo guitar repertoire, providing the transcription of three songs that were edited in 2 formats, arrangement for guitar and leadsheet (melody and chord symbols), so that they can be performed by other instrumentalists. The entire process for carrying out the transcriptions presented here was analyzed with procedures that have already been used in other transcriptions, thus offering a reliable musical documentation so that new interpretations, reference recordings emerge and become part of the guitarists' repertoire.

Key words: Brazilian Solo Guitar; Henrique Britto; Transcriptions.

Lista de Figuras

Figura 1 – Programação da Rádio Sociedade do dia 03/02/1927	20
Figura 2 – Recorte de jornal , “Frô do Tempo”	21
Figura 3 – Entrevista de Almirante publicada	22
Figura 4 – Participação do Bando de Tangarás no 14º Festival Litero-Musical do Grêmio Onze de Junho	22
Figura 5 – Apresentação do Bando de Tangarás em festa	23
Figura 6 – Participação de Henrique Britto no “Programa de musicas populares” da Radio Club	24
Figura 7 – Crítica do disco de Britto publicada no Correio da Manhã.....	24
Figura 8 – Crítica do disco de Britto publicada no O Jornal	25
Figura 9 – Crítica do disco de Britto publicada no Correio da Manhã.....	25
Figura 10 – Crítica de disco de Britto publicada no Correio da Manhã	26
Figura 11 – Anúncio de gravação de Britto no Correio da Manhã.....	26
Figura 12 – O Radio-Violão de Henrique Britto	28
Figura 13 – Participação de Britto em programação da rádio Club do Brasil	29
Figura 14 – Sinfonia 9, L. Beethoven	32
Figura 15 – Mazurka Op. 33, No. 4 de Chopin	33
Figura 16 – Transcrição de Tárrega da Mazurka Op. 33, No. 4 de Chopin.....	34
Figura 17 – Modificação da camada do acompanhamento da Mazurka Op. 33, No. 4 de Chopin (compasso 5 – 7).....	35
Figura 18 – Redistribuição de vozes na transcrição de Tárrega da Mazurka Op. 33, No. 4 de Chopin.....	35
Figura 19 – Capa do arranjo de Abismo de Rosas realizado por Isaias Savio.....	39
Figura 20 – Cabeçalho da transcrição de Abismo de Rosas realizada por Gilson Antunes.....	40
Figura 21 – Compassos 1 a 6 de Abismo de Rosas (Arranjo de Isaias Savio).....	40
Figura 22 – Compassos 1 a 8 de Abismo de Rosas (Transcrição de Gilson Antunes.....	41
Figura 23 – Notação de Sávio de acorde diminuto na introdução de Abismo de Rosas.....	42
Figura 24 – Notação de Antunes de acorde diminuto na introdução de Abismo de Rosas.....	42

Figura 25 – Compassos 14 a 28 da transcrição de Isaías Savio.....	42
Figura 26 – Compasso 14 a 28 da transcrição de Gilson Antunes.....	43
Figura 27 – Compassos 29 a 32 da transcrição de Isaías Savio.....	44
Figura 28 – Compassos 29 a 32 da transcrição de Gilson Antunes.....	44
Figura 29 – Transcrição da execução Crepúsculo.....	47
Figura 30 – Transcrição normalizada Crepúsculo.....	47
Figura 31 – Transcrição da execução.....	48
Figura 32 – Transcrição normalizada.....	48
Figura 33a – Início da parte A de Toma lá, dá cá (primeira execução).....	49
Figura 33b – Início da parte A de Toma lá, dá cá (segunda execução).....	49
Figura 33c – Início da parte A de Toma lá, dá cá (terceira execução).....	50
Figura 33d – Início da parte A de Toma lá, dá cá (quarta execução).....	50
Figura 34 – Compassos 93–94.....	50
Figura 35 – Compassos 93–94 no formato leadsheet.....	51
Figura 36 – Compasso 10, Valsa Lourdes.....	52
Figura 37 – Preenchimento de acorde, Valsa Lourdes (c. 63–64).....	52
Figura 38 – Fim da Valsa Lourdes.....	53
Figura 39 – Interlúdio.....	53
Figura 40 – Tensões adicionadas aos acordes em Valsa Lourdes.....	54

Sumário

1 INTRODUÇÃO.....	14
1.1 PROBLEMATIZAÇÃO.....	15
1.2 METODOLOGIA.....	17
2 VIDA E OBRA DE HENRIQUE BRITTO: UMA VISÃO PANORÂMICA.....	19
3 O PROCESSO DE TRANSCRIÇÃO.....	32
3.1 ASPECTOS RELACIONADOS À TRANSCRIÇÃO MUSICAL A PARTIR DE UMA PERSPECTIVA HISTÓRICA.....	32
3.2 DO FONOGRAMA À TRANSCRIÇÃO.....	36
4 AS TRANSCRIÇÕES DE PEÇAS DE HENRIQUE BRITTO.....	45
4.1 CRESPÚSCULO.....	45
4.2 TOMA LÁ, DÁ CÁ.....	47
4.3 LOURDES.....	50
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	54
REFERÊNCIAS.....	55
ANEXOS.....	57

1. Introdução

Podemos afirmar que é impossível pensar a música brasileira sem a presença do violão, principalmente como acompanhador em diversos gêneros da música popular. Essa quase onipresença neste repertório resultou, provavelmente, da facilidade de acesso ao instrumento, dado o seu baixo custo, e de sua portabilidade, se comparado a outros instrumentos acompanhadores, como, por exemplo, o piano. A presença constante do violão nas classes baixas da sociedade levou a elite brasileira a associar o instrumento à boemia e a um comportamento marginal.

Aos poucos, com a chegada de Josefina Robledo, Agustín Barrios entre outros violonistas que dominavam o instrumento tecnicamente e tiveram acesso a salas de concerto, pois apresentavam em seu repertório a música tradicional europeia, o violão começou a acessar outras camadas da sociedade, difundindo assim sua utilização como instrumento solista. Porém, a partir do momento que começamos a pensar sobre o violão solo no Brasil, chegamos à conclusão que existe uma escassez de documentos referentes ao repertório violonístico do início do século XX, como relata Márcia Taborda em *Violão e Identidade Nacional* (2011): “O grosso do repertório brasileiro do violão ainda está por ser documentado. Lembro que é ainda numerosa a quantidade de obras que circulam informalmente em partituras manuscritas, sem qualquer precisão musical” (TABORDA, 2011, p.139).

Além das obras manuscritas que carecem de edição, como apontado por Taborda, incluímos aqui no repertório a ser documentado as obras que sobrevivem apenas através de registros sonoros. Fernanda Maria Cerqueira Pereira destaca que Fabio Zanon tem chamado a atenção para a “necessidade de se rever a música [de violonistas do início do século XX] e de incorporá-la ao repertório dos violonistas atuais” (PEREIRA, 2007)

Desde o início de minha trajetória musical, cultivei o hábito de “tirar músicas de ouvido”, seja por necessidade para algum trabalho, estudo ou satisfação pessoal. Desta forma, achei pertinente assumir a tarefa de transcrever algumas obras que estejam registradas apenas em fonogramas com o intuito de contribuir para a inclusão dessas peças no repertório violonístico.

1.1 Problematização

O interesse pelo tema do trabalho aqui apresentado surgiu com a descoberta de violonistas do final da década de 1920 e início da década de 1930 por meio de trabalhos acadêmicos realizados em disciplinas do Curso de Música da UNILA. Estes trabalhos nos colocaram em contato com uma grande quantidade de músicas compostas por estes violonistas que poderiam ser facilmente integradas ao repertório durante o curso. Porém, notamos que muitas dessas músicas não haviam sido publicadas ou sequer possuíam uma versão escrita, sobrevivendo apenas em registro sonoro.

A ausência do registro escrito dificulta o trabalho do intérprete, pois requer um tipo de aprendizado da obra pouco praticado com obras solistas. A pesquisadora Márcia Taborda discute a ausência de documentação do repertório do fim do século XIX e início do século XX e atribui esse fato à transmissão informal do repertório e falta de domínio da escritura musical dos precursores do violão no Brasil.

As obras para o instrumento costumavam ser transmitidas informalmente, nos encontros, nas rodas, nas aulas, o que fez com que muito da produção violonística se tivesse perdido pelo caminho. Para que se tenha uma ideia do fato, pode-se lembrar que quando os músicos Maurício Carrilho e Anna Paes fizeram o levantamento de aproximadamente seis mil choros compostos por cerca de 1.300 compositores atuantes em fins do século XIX até princípios do século XX, não encontraram quase nenhuma obra escrita para violão. Isso não significa que não houvesse composições para o instrumento, significa apenas que não havia a prática de anotá-las. (TABORDA, 2011, p.138)

Conforme afirma abaixo Márcia Taborda, o trabalho de Turíbio Santos e outros citados contribuiu para o início do processo de documentação formal (em formato escrito) dos fonogramas de violonistas brasileiros do começo do século XX.

Em 1978, no disco *Valsas e Choros*, dedicado exclusivamente ao violão popular, Turíbio Santos organizou para a Ricordi brasileira a edição das obras de João Pernambuco, um primeiro e importante passo para a documentação desse acervo. Pouco mais tarde, Geraldo Ribeiro transcreveu e editou em São Paulo algumas obras de Garoto. Essas publicações permitiram que as obras de Pernambuco e Garoto passassem definitivamente a integrar o repertório de quase todo violonista brasileiro. Uma segunda edição da obra de Garoto foi organizada pelo violonista Paulo Belinatti para a *Guitar Solo Publications*, editora americana que lançou ainda duas pequenas coletâneas dedicadas a Dilermando Reis. A despeito dessas iniciativas, o grosso do repertório do violão ainda está por ser documentado. Ainda é numerosa a quanti-

dade de obras que circula informalmente em partituras manuscritas, sem qualquer tipo de precisão musical. (TABORDA, 2011, p.139)

Taborda complementa essas informações, dizendo que “a grande fonte de música para violão a ser documentada são os registros realizados em 78 rpm” (TABORDA, 2011, p.139).

Recentemente, tem-se notado o surgimento de trabalhos acadêmicos que têm como objetivo a documentação deste material, como as dissertações de mestrado de Reginaldo de Almeida Martins, *Muito além da valsa Gotas de Lágrimas: o violão seresteiro de Mozart Bicalho em transcrições e arranjos de seus álbuns Sonhando ao Luar e Um Senhor Violão* (2013) e de Jefferson Luis Gonçalves da Motta, “*Rogério Guimarães: O Violão brasileiro nas gravadoras, nas rádios e palcos (1926–1968)*” (2020).

Um trabalho que questiona esta ausência da obra dos violonistas do início do século XX no repertório atual é a dissertação de mestrado de Fernanda Maria Cerqueira Pereira (2007), onde ela cita o seguinte fato:

Através de um levantamento da discografia deste período, foram encontradas gravações de violão solo e gravações de violão acompanhado de violão/piano de compositores como: Rogério Guimarães, Mozart Bicalho, Henrique Britto, Jacy Pereira, Glauco Viana, Benedicto Chaves, Levino da Conceição, entre outros. Destes, os únicos que tiveram parte de suas músicas transcritas para partitura foram Mozart Bicalho e João Pernambuco. As músicas de Bicalho, editadas por Alexandre Piló e Renato Sampaio, continuam sem muita divulgação. Já as peças de Pernambuco, editadas por Turíbio Santos, Henrique Pinto e Jodacil Damaceno são tocadas por vários violonistas da atualidade. Será que o reconhecimento dos demais músicos contemporâneos de Pernambuco precisaria da legitimação de nomes do violão erudito brasileiro, como foi o caso de João Pernambuco, que além de ter sua obra editada por nomes expressivos do violão no Brasil, foi muito elogiado por Villa-Lobos? Com a escuta dos violonistas do início do século XX, não foi possível perceber grande diferença de técnica ou de qualidade composicional entre essas peças e as obras de João Pernambuco. Parece que o reconhecimento da obra desses violonistas só está sendo postergado por falta de partituras e de se criar uma tradição de estudar também, essas peças. Todos estes violonistas são frequentemente classificados como “populares”, no entanto, foi possível verificar que, no início do século XX, as fronteiras entre estes dois universos musicais, pelo menos no caso do violão, não eram muito nítidas. É possível, aliás, questionar essas fronteiras mesmo nos dias atuais. A maioria dos violonistas do início do século tanto participava de grupos de choro ou de grupos regionais, como possuía também repertório solista. Além disso, era comum perceber que mesmo participando do universo do choro, alguns violonistas, como por exemplo, Joaquim dos Santos (Quincas Laranjeiras) eram defensores dos métodos de violão de Tárrega. (PEREIRA, 2007, p.12)

Notando a necessidade de resgate do repertório violonístico brasileiro da época e tomando como referência as iniciativas de violonistas que têm contribuído para a documentação e divulgação de um repertório pouco explorado apenas por não existir em forma escrita, neste trabalho temos como objetivo principal registrar em formato escrito três músicas compostas pelo violonista Henrique Britto por meio da transcrição de suas gravações.

A opção por Henrique Britto, entre tantos nomes relevantes da época, se deu por conta da ausência de pesquisas acadêmicas a seu respeito, apesar de sua importante atuação no cenário musical das décadas de 1920 e 1930. Levamos em conta também nessa escolha o fato da obra de Henrique Britto ser de domínio público, dada a data de falecimento do compositor, evitando assim problemas com a disponibilização do material transcrito para *download*.

O intuito deste trabalho é facilitar o acesso às obras transcritas e, ao divulgar obras específicas do compositor, fomentar o interesse de outros violonistas por sua obra como um todo. Para isso, estruturamos o trabalho em três capítulos: no primeiro, discutimos aspectos da vida e obra de Henrique Britto; no segundo, abordamos a atividade da transcrição de forma geral, comentando alguns possíveis caminhos a serem seguidos no processo de tradução de um meio ao outro; e, no terceiro capítulo, destacamos as escolhas relacionadas às questões musicais no processo de transcrição das três peças de Henrique Britto transcritas nesse trabalho.

1.2 Metodologia

Esta pesquisa se desenvolve na exploração e investigação de documentos, através do levantamento e análise do material bibliográfico, documental e fonográfico disponível relacionado ao compositor Henrique Britto.

Durante a primeira parte da pesquisa, nos debruçamos sobre o acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional¹. Nesta etapa, catalogamos todas as notas disponíveis no acervo sobre Henrique Britto em ordem cronológica, o que permitiu a comparação da linha de eventos construída a partir da pesquisa com eventos citados por outras fontes. As buscas na plataforma se deram a partir das seguintes palavras-chave: Henrique Britto, Henrique Brito, violão, violão solo, violão elétrico, rádio-violão, solista, violonista, violonista solista, solista de violão, Flor do Tempo, Almirante,

¹ Link para a Hemeroteca Digital: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>

Bando de Tangarás, Noel Rosa, Parlophon, Brunswick, Lourdes, Crepúsculo e Toma lá dá cá.

Ainda na primeira parte da pesquisa, buscamos informações sobre Henrique Britto em materiais bibliográficos sobre a figura de Noel Rosa, mais especificamente, nos livros *Noel e Sua Época* (1955) e *O Cantor da Vila* (1958), de Jacy Pacheco, e *No Tempo de Noel Rosa* (1963), de Henrique Foréis “Almirante”.

Na segunda etapa da pesquisa, realizamos a listagem das obras gravadas por Henrique Britto e, em seguida, a busca por material fonográfico. Pudemos localizar 13 dos 16 fonogramas onde Henrique Britto atua como solista. A partir destes fonogramas, escolhemos três obras para serem transcritas, tendo como critério a variedade de formações: a primeira para violão solo, a segunda para violão acompanhado de violão e a terceira para violão acompanhado de piano. Após a seleção do repertório, demos início ao processo de transcrição, que foi realizado com o auxílio do programa *Transcribe*, que nos auxiliou ao permitir, em casos específicos, a correção da afinação, a diminuição do andamento e o corte de frequências que dificultavam a compreensão (reduzindo o chiado, por exemplo).

A segunda etapa do processo de transcrição consistiu em transpor para o registro escrito (partitura) uma versão para violão solo das obras, acompanhadas de uma cifragem simples – esta adicionada para facilitar o entendimento harmônico das composições. Na terceira etapa, foi colocado em outro documento a partitura sem cifras com as digitações e indicações interpretativas, para que facilitasse a leitura e entendimento da execução. Já na quarta etapa, fizemos a versão *leadsheet*. Neste formato, fizemos pequenas alterações nas melodias das obras para que estas pudessem ser mais facilmente executadas em um maior número de instrumentos.

As transcrições foram avaliadas regularmente durante todo o processo, que, por sua vez, foi acompanhado de discussões teóricas sobre as diversas variáveis envolvidas em uma transcrição. Por fim, solicitamos a violonistas de nossa rede contato, a gravação da obra a partir de uma leitura à primeira vista com o objetivo de medir o nível de compreensão oferecido pela partitura.

2. Vida e Obra de Henrique Britto: Uma Visão Panorâmica

Neste capítulo, visamos, através de pesquisa bibliográfica, apresentar algumas informações relevantes para este trabalho sobre a vida e a obra do compositor e violonista Henrique Britto.

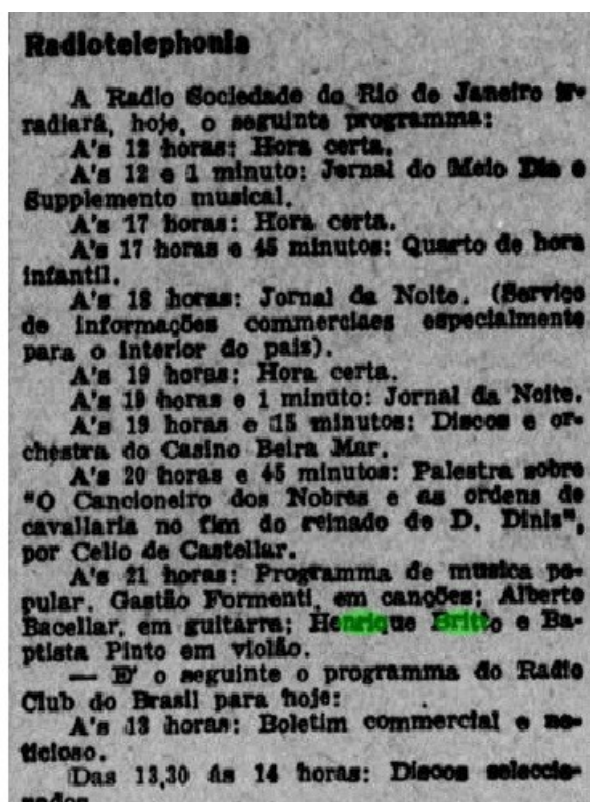
O violonista e compositor Henrique Britto² nasceu no dia 15 de Julho de 1908, na cidade de Natal, Rio grande do Norte. Era filho de Pedro Paulino de Brito e Maria Leopoldina Pereira de Brito, quem lhe ensinou os primeiros acordes no violão, e irmão do juiz e poeta Ábner de Brito. Aos 12 anos, fez um concerto solo no Teatro Carlos Gomes, hoje Teatro Alberto Maranhão, no qual tocou peças virtuosas e variadas em uma corda só, levando a plateia ao delírio, e assim chamando a atenção do então governador Dr. Antônio José de Melo Souza, que ofereceu uma bolsa de estudos para que ele estudasse no Rio de Janeiro.

Já no Rio de Janeiro, matriculado no Colégio Batista, mostrava desinteresse pelos estudos, fugindo das aulas e passando o dia agarrado ao seu instrumento, o que lhe rendeu o codinome, entre seus colegas, de “Violão”. Um desses colegas era Carlos Alberto Ferreira Braga, o “Braguinha”, que depois ficou conhecido como “João de Barro”. Por sua constante dificuldade financeira, Henrique Britto morava de favor na casa de Braguinha, Casa Grande da fábrica de tecidos *Cia. Confiança Industrial* na Vila Isabel, da qual seu pai era diretor.

Os primeiros registros de participações de Henrique Britto em programas de rádio datam de 1927. Localizamos menções ao músico no *Jornal do Commercio* sobre sua participação na programação da *Radio Sociedade do Rio de Janeiro* (ver Fig. 1).

2 Nas referências biográficas encontradas sobre o artista, o sobrenome Brito é escrito com um só “t”, porém notamos que, em todo o material fonográfico e notas da imprensa da época, a escrita do sobrenome é feita com dois “t’s”. Neste trabalho, adotamos a forma de escrita que prevalece no material fonográfico e na imprensa, Britto, como norma.

Figura 1 – Programação da Rádio Sociedade do dia 03/02/1927



Fonte: *Jornal do Commercio*, 03/02/1927, p. 5.

Em 1928, Braguinha convidou Henrique Britto para fazer parte de um grupo musical acompanhado de Álvaro Miranda Ribeiro (o “Alvinho”), Erasmo Vollmer, Edmundo Vidal, Oscar Ribeiro³ e Alfredo Vidal, nascendo assim o grupo Flor do Tempo (Fig. 2). O nome do grupo era o mesmo que o nome da vivenda onde se apresentavam frequentemente, casa do aristocrata Eduardo Dale. Almirante conta, em entrevista à *Revista da Semana*, que entrou no grupo após uma canja durante um de seus ensaios, havendo se mostrado um pandeirista muito melhor que o então pandeirista do grupo.

Ao saber da minha inclinação para a música, Braguinha levou-me a assistir a um dos ensaios do Flor do Tempo, em sua residência. Fui e não me entusiasmei com a exibição. Os componentes do conjunto eram então vários violonistas, um bandolim, um cavaquinho, um pandeiro e alguns cantores, todos amadores. O pandeirista do conjunto não era, positivamente, uma vocação para o instrumento: atravessava o compasso, quebrando o ritmo dos demais ao tentar manter o andamento, num esforço afletivo. Num dado momento, afastando-se para beber água, o pandeirista deixou o instrumento na cadeira e, sem demora, o empunhei, “dando uma canja” aos rapazes do ensaio.

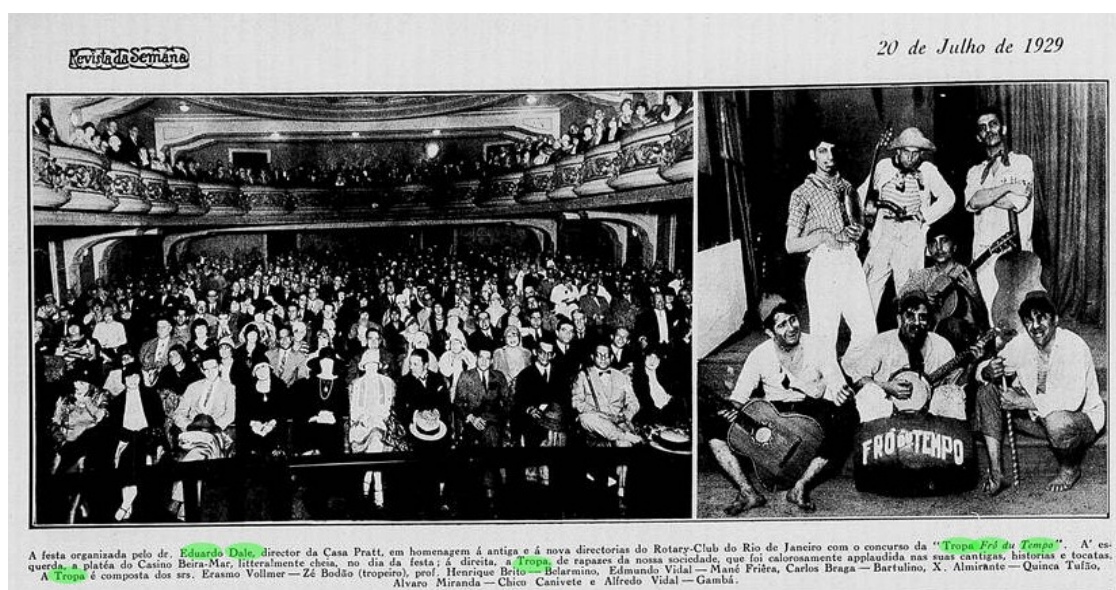
³ Apesar do nome de Oscar Ribeiro não constar na legenda da foto exibida na Fig. 2, Almirante o cita como integrante do grupo em seu livro *No Tempo de Noel Rosa* (2013, p.57).

Com vaidade notei em todas as fisionomias o entusiasmo que provocara, martelando o couro do pandeiro. E foi aquele “virtuosismo” a única credencial para o meu ingresso no Flor do Tempo. Incontinênti, meu nome foi levado a Eduardo Dale, cujas indagações revelavam sua intenção de não alterar as tradições do conjunto:

— Mas esse “Almirante” é ou foi aluno do Colégio Batista?

— Não, mas canta e toca pandeiro que é um colosso — declarou Braguinha. Tal habilidade, proclamada com tanta veemência, venceu qualquer resistência de Eduardo Dale e eu fui, imediatamente, admitido nas hostes do seletto agrupamento. (ALMIRANTE, 2013, p. 56)

Figura 2 – Recorte de jornal⁴, “Frô do Tempo”.



Fonte: *Revista da Semana*, 1929.

Os músicos faziam shows regularmente e, ainda em 1928, receberam propostas para gravar discos (ver Fig. 3). Tais propostas fizeram com que alguns músicos do grupo sentissem a necessidade de selecionarem apenas os integrantes mais aptos para a tarefa. Os músicos selecionados foram Almirante, Braguinha, Alvinho e Henrique Britto, que acompanhado de um integrante externo ao grupo original, Noel de Medeiros Rosa “Noel Rosa”, passaram a formar o “Bando de Tangarás”.

4 Transcrição da legenda da Figura 2: A festa organizada pelo Dr. Eduardo Dale director da Casa Pratt, em homenagem à antiga e à nova diretoria do Rotary-Club do Rio de Janeiro com o concurso da “Tropa Frô do Tempo”. À esquerda, a platéia do Casino Beira-Mar, literalmente cheia, no dia da festa; à direita, a Tropa, de rapazes da nossa sociedade, que foi calorosamente applaudida nas suas cantigas, histórias e tocatas. A Tropa é composta dos srs. Erasmo Vollmer – Zé Bodão -Troepeiro, prof. Henrique Britto-Belarmino, Edmundo Vidal- Mané Friêra, Carlos Braga – Bartulino, X. Almirante – Quinca Tufão, Álvaro Miranda – Chico Canivete e Alfredo Vidal – Gambá.

Figura 3 – Entrevista de Almirante publicada

— Henrique Brito ou Braguinha, não sei qual dos dois, continua Almirante, recebeu um convite da "Parlophon", para gravar em disco umas coisas ótimas que eles tocavam no violão. Gostaram e perguntaram se ele não podia indicar outras coisas. Quem perguntou foi Carlos Campeão, daquela em casa de gravação. O conjunto começou a ser gravado e conhecido.

Fonte: *Revista da Semana*, 1952, Ed. 39, p.54.

Há registros em jornais, como o *Correio da Manhã* e o *Jornal do Brasil*, sobre apresentações do "Bando de Tangarás" em festas, clubes, teatros, reuniões culturais e programas de rádio do Rio de Janeiro (Fig. 4).

Figura 4 – Participação do Bando de Tangarás no 14º Festival Litero-Musical do Grêmio Onze de Junho

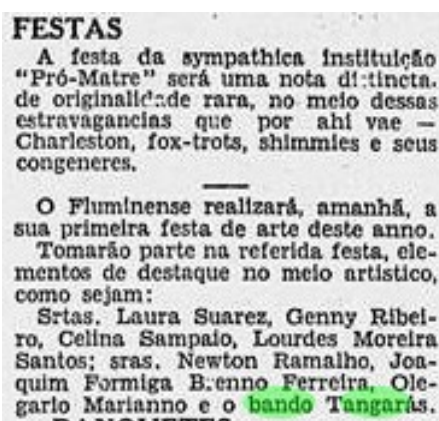
GRÊMIO ONZE DE JUNHO —
 A julgar pelo programma organizado, o 14.º festival litero-musical desta agremiação, que será realizado amanhã em sua sede social, no Riachuelo, vai constituir verdadeiro acontecimento nos meios de recreativismo.
 O festival terá início ás 9 horas da noite e o programma é o seguinte:
 1.ª Parte — I — Violão — Canções — pela senhorita Ormy Toledo; II — Declamação, pela senhorita Yolanda Lacerda; III — Declamação, pela senhorita Lourdes Lacerda; IV — Canto — Preccini — "Tosca", pelo sr. Julio Mesquita; — V — Piano Weler — "Perpetum Mobile", pela senhorita Carolina Cardoso de Menezes; — VI — Declamação, pelo sr. Raul Serrano; — VII — Canto — Leoncavallo — "Lojá", pelo sr. Ernani Lima; VIII — Piano — Chamirade "Lees Sylvains", pela senhorita Carolina Cardoso de Menezes; IX — Declamação, pelo sr. Walfredo Machado e V — Canto — a) Carlos Gomes — "Salvador Rosa" e b) Verdi — "Traviata", pela senhora Jureme Mesquita.
 Os acompanhamentos de canto serão feitos pelo professor Fernando Araújo, director artistico do gremio.
 Toda a segunda parte do programma está confiada ao conjunto denominado "Bando de Tangarás", que vai fazer as delicias desta noite de arte.

Fonte: *Correio da Manhã*, 1929

O grupo era estilisticamente versátil, tocando gêneros variados da música popular, como valsas, cocos, sambas, emboladas e canções. Em seus programas, ocorriam números solistas, momentos em que Henrique Brito aproveitava para apresentar suas próprias composições e demonstrar sua habilidade ao violão (ver

Fig. 5). O Bando de Tangarás gravou seu primeiro disco em 1929, no qual Henrique Britto teve a oportunidade de gravar, pela primeira vez, uma composição de sua autoria: *Consequências do Amor*⁵, samba composto por Britto e Almirante e cantado por Almirante nesta gravação.

Figura 5 – Apresentação do Bando de Tangarás em festa



Fonte: *Diário Carioca*, 1930.

Henrique Britto era um “dos mais férteis produtores de ‘fox-trot’, ‘fox-blue’, ‘fox-please’” (PACHECO, 1955, p. 52) da época no Brasil, porém para Noel, seu amigo e parceiro de serenatas, esta qualidade o fazia muito americanizado, condição que fez com que a parceria entre os músicos não decolasse, apesar de haver tido seu momento de sucesso com a canção *Queixumes*⁶, gravada por Gastão Formenti⁷ em 1930 com o título de “Meu Sofrer”.

Ainda em 1929, Britto gravou dois discos como solista que foram lançados no início de 1930 pela gravadora Parlophon, subsidiária da gravadora Odeon. O primeiro, contendo as músicas *Romance I e II*⁸ e, o segundo, *Yankite e Crepúsculo*⁹.

Em 1930, Britto passou a fazer parte do grupo de artistas da gravadora Brunswick, gravadora de grande importância na época. Suas gravações pela Brunswick foram feitas no período de 1930 e 1931 e prontamente passaram a fazer parte da programação de rádios, como a Rádio Club do Brasil, conforme Fig. 6.

⁵ Parlophon 12.996-B

⁶ *Queixumes* foi gravada também por vários artistas, Luiz Gonzaga (Victor 80-0333-A-10.1945), Carlos Galhardo (Victor 80-0388-B-04.1946), Jaime Ferreira (Odeon 14.776-12.1961), Luiz Bonfá (Odeon MOFB3360-1963) e Miltoninho (Odeon MOFB3638-1970).

⁷ Brunswick 10.120-B-12.1930.

⁸ Parlophon 13.082-A e 13.082-B.

⁹ Parlophon 13.127-A e 13.127-B.

Figura 6 – Participação de Henrique Britto no “Programma de musicas populares” da Radio Club

... dias — Suppiemento musical ate
 13 horas e 30 minutos.
 12 horas — Radio Club — Pro-
 gramma de musicas populares,
 com o concurso dos artistas: Se-
 nhoritas Carolina Cardoso de
 Menezes, Edy Botelho, Isa Pe-
 ganha, Iracema Nazareth, e srs.
 Lourival Cruz, duo de guitarra e
 violão dos srs. Francisco da Con-
 ceição e Xavier Pinheiro, Ary
 Kerner, Henrique Britto, Paulo
 Netto, Oscar Cardona, Mesquitinha
 e Vicente Celestino.
 14 horas — Radio Educadora

Fonte: *Diário de Notícias*, 28/12/1930, p.14

Em julho de 1930, foi lançado o disco com as músicas *Maná* e *Alice*¹⁰. Dois meses depois, foram lançados 2 discos, um com a valsa *Lourdes* e o foxtrot *Sonho Havanês*¹¹ (ver Figs. 7 e 8) e outro com o choro *Toma Lá! Dá Cá!* e a valsa *Saudades do Norte*¹² (ver Fig. 9):

Figura 7 – Crítica do disco de Britto publicada no *Correio da Manhã*.

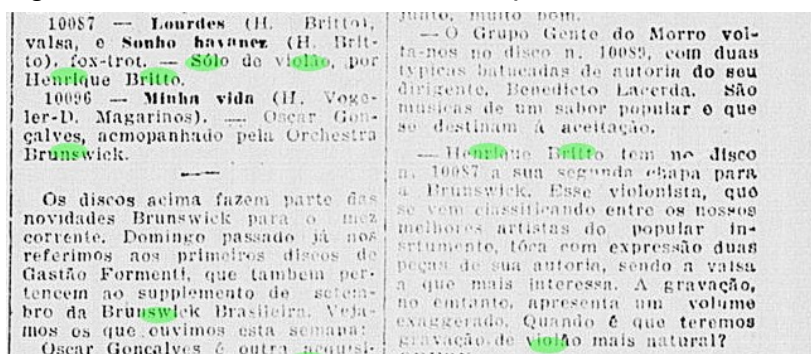
* “Lourdes”, valsa, e “Sonho ha-
 vanez”, foxtrot, (H. Britto) —
 Solos de violão por Henrique
 Britto. N. 10.087.
 Já é bem conhecido o valor des-
 te virtuose que costuma só tocar
 composições suas. Elle aqui está
 numa valsa regular e num fox-
 trot em que ha alguma vida.

Fonte: *Correio da Manhã*, 24/08/1930, p. 25.

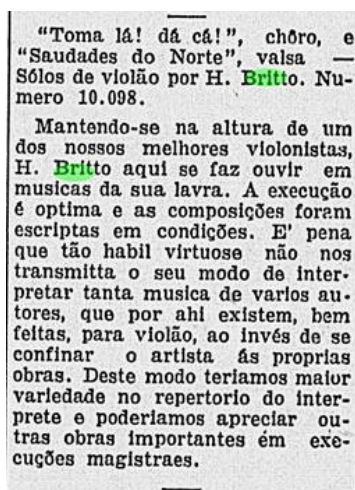
10 Brunswick 10.072-A e 10.072-B

11 Brunswick 10.087-A e 10.087-B

12 Brunswick 10.098-A e 10.098-B

Figura 8 – Crítica do disco de Britto publicada no *O Jornal*¹³

Fonte: *O Jornal*, 07/09/1930, p. 21.

Figura 9 – Crítica do disco de Britto publicada no *Correio da Manhã*

Fonte: *Correio da Manhã*, 19/10/1930, p. 18.

Em outubro de 1930, Britto lança o disco com a valsa *Soluçante* e a polca-choro *Não Sei*, onde reafirma a críticos musicais da época, sua habilidade como violonista, como podemos verificar na Fig. 10.

13 Transcrição do segundo parágrafo da coluna à direita da Figura 8. Henrique Britto tem no disco a. 10.087 a sua segunda chapa para a Brunswick. Esse violonista que se vêm classificando entre os nossos melhores artistas do popular instrumento, toca com expressão duas peças de sua autoria, sendo a valsa a que mais interessa. A gravação, no entanto, apresenta um volume exagerado. Quando é que teremos gravação de violão mais natural?

Figura10 – Crítica de disco de Britto publicada no *Correio da Manhã*

“Soluçante”, valsa, e “Não sei” polka-chôro (H. Britto) — Solos de violão pelo autor. N. 10.114. Esta é a contribuição do virtuose H. Britto para a produção nacional de solos de violão. As musicas executadas, que como de regra são de autoria do interprete, têm qualidades attractivas para os apreciadores do genero, principalmente a curiosa polka-chôro, tanto mais que estão trabalhados com habilidade pelos dedos do violonista.

Fonte: *Correio da Manhã* 14/12/1930 p.23.

No ano de 1931, Henrique Britto lançou quatro novas composições que foram lançadas em três discos. O primeiro, lançado em janeiro, continha o fox-trot *Alegre* e o tango *Triste*. Os próximos dois discos foram lançamentos colaborativos, contendo, no Lado B, interpretações do violonista Jaci Pereira, seu parceiro no “Grupo Gente do Morro”. Os discos foram lançados em fevereiro e março de 1931 e incluíam, respectivamente, a marcha *Marte* (Lado A) e a valsa *Vênus* (Lado B), e a valsa *Intermezzo* (Lado A) e o choro *Brasileiro* (Lado B). Entre 1930 e 1931, Henrique Britto passou a integrar também o “Grupo Gente do Morro”, comandado por Benedito Lacerda.

Figura11 – Anúncio de gravação de Britto no *Correio da Manhã*

<p>e sonno.</p> <p>MOZART</p> <p>DA, 159</p> <p>s do sala, Discos dos mais o, violino, etc.</p> <p>(12800)</p> <p>MUSICA POPULAR</p> <p>BRUNSWICK</p> <p>“Alegre”, fox-trot, e “Triste”, tango brasileiro (H. Britto) — Solos de violão pelo autor. N. 10.129.</p> <p>Uma chapa com ares de philosopha, a mostrar os contrastes</p> <p>ONIAL</p> <p>Dadinc</p>	<p>da vida: de um lado a alegria, do outro a tristeza... E' bom este criterio de arrumação das musicas; se por acaso estas não prestarem sempre fica alguma coisa, a combinação dos títulos convidando o espirito para as divagações em volta do que constitue a essencia da vida. E assim, num pulo imperceptivel, pode-se sair do dominio dos fox-trots e cair nos braços de Schopenhauer ou, se não houver grande exigencia, no mattagal das maximas do saudoso Marquez de Maricá, esse grande collega do Conselheiro Accacio.</p> <p>Mas... voltemos aos violões. Para o brilhante virtuose H. Britto a alegria está nos fox-trots, por isso ahí o temos num representante da especie, bem escripto, capaz de satisfazer a todos.</p> <p>A tristeza (al de nós!...) encontra-se no que é brasileiro. Aparece o artista, portanto, executando qualquer coisa desta terra. Felizmente a tristeza não é propriamente da patria que se estende do Oyapock ao Chuy, pois a compocsição do festejado violonista não passa de um tango argentino indevidamente naturalizado brasileiro...</p> <p>A gravação é optima.</p>
---	--

Fonte: *Correio da manhã*, 25/01/1931, p. 26.

Em 1932, embarcou para os Estados Unidos junto a Fabrício Dutra, tio de Dick Farney, para acompanhar a delegação brasileira nos jogos olímpicos de Atlanta como músico da *Brazilian Olympic Band*, do maestro Romeu Silva. Henrique Britto fugiu do navio que trouxe a delegação brasileira de volta e só retornou ao Brasil em 1933, quando trouxe ao país um violão amplificado por um fabricante americano, sob suas instruções. Como relata Almirante em entrevista à *Revista da Semana*,

Em 1932, quando o Brasil enviou a Los Angeles sua embaixada para participar dos jogos olímpicos, Henrique Britto seguia no mesmo vapor – o Itaqui - como componente do conjunto musical que se intitulava *Brazilian Olympic Band*.

Finda a temporada, no momento exato da partida, sob o pretexto de que esquecera o violão num bar, nas proximidades da cais, Henrique Britto desceu de bordo e não voltou. E por lá ficou, perto de um ano, misteriosamente, burlando a severa lei americana e, mais misteriosamente ainda mantendo-se em terra estranha, cuja língua nem arranhava. De volta ao Rio, exibiu o primeiro violão elétrico que se conheceu por aqui. Foi, sem dúvida, o inventor de tal instrumento. Desde 1929, mostrava-se insatisfeito com o pequeno som dos violões comuns. O advento do cinema falado deu-lhe a idéia de adaptar uma amplificação ao seu instrumento mas, apesar de ter sugerido a novidade a vários técnicos patricios, nenhum lhe deu importância. Em sua permanência nos EUA, Britto um dia expos sua idéia a um fabricante de instrumentos, na cidade de São Francisco. E o industrial, dando-lhe como pagamento o primeiro violão elétrico que fabricou, guardou para si a patente que lhe teria, decerto, rendido rios de dinheiro. Indiferente a todo e qualquer lucro pecuniário, Henrique Britto, longe de reivindicar a paternidade do invento, mostrou-se exultante pelo simples fato de possuir o sonhado instrumento (Almirante, *Revista da Semana*, Ed. 43, 1952, p. 41).

Eduardo Lobo, em sua tese de doutorado *O violão elétrico no Concerto Carioca n.º 1 de Radamés Gnattali*, aponta que o instrumento de Britto era um violão *Resonator* da marca Dobro, com fábrica sediada em São Francisco. O autor diz ainda que “o modelo de Brito parece ter sido equipado com um algum tipo de captador, já que verificamos a presença de algo que parece ser um amplificador abaixo do instrumento e surgindo assim sua associação com o rádio” (LOBO, 2018, p.62).

Henrique Britto, acompanhado de José Freitas, um violonista clássico de renome da época, saiu em turnê, divulgando sua invenção, que ele chamou de “radio-violão”, como podemos ver na matéria para o *Jornal do Brasil* (Fig. 12).

A matéria publicada no *Jornal do Brasil*, transcrita abaixo, traz ainda um relato do próprio Henrique Britto sobre seu recente invento:

Estiveram, ontem, nessa redação os professores Henrique Britto e José Freitas,

ambos apaixonados e exímios violonistas de reputação firmada em alguns dos nossos melhores salões. Aqui estiveram, pois, para nos proporcionarem uma demonstração dos grandes recursos com que o professor Britto acaba de dotar o nosso tradicional violão transformando por meio duma ideal tornada de (?)¹⁴ em um autêntico e maravilhoso piano, ao qual supera muitas vezes, porque nas suas cordas se materializa (?) da canção brasileira aos seus requebros nas suas endeixas (?) rigorosas. Falando-se do seu curioso invento, assim se exprimiu o jovem artista: - O único objetivo a que me levou a procurar melhorar as condições do violão, aumentando os seus recursos, foi a situação de verdadeira indigência em que encontram todos os violonistas quando, em um amplo recinto, pretendem tanger o seu instrumento. O violão, como todos sabem, (?) as suas belíssimas vozes e maravilhosos acordes que dêle se podem tirar, apresenta-se com um grave defeito até há pouco insuperável: é o seu diminuto volume de som. Muitas vezes em minha carreira artística, vi-me privado de tocar este instrumento predileto, por(?) isso que as condições acústicas, no recinto em que me encontrava, não eram satisfatórias para aquele volume de som. Finalmente, após incalculáveis esforços, que me custa recordar, ao cabo de completar estudos e experiências falhadas, em que dependi cerca de oito anos, logrei chegar a um resultado satisfatório conseguindo ampliar extraordinariamente, o som do violão sem lhe alterar as características. Para isso, lancei mão dos inúmeros recursos que a eletricidade nos proporciona. E, desse modo, nasceu o 'violão elétrico'! Não conseguindo porém, aqui na Capital nem a assistência técnica necessária, parti para os Estados Unidos, de onde acabo de regressar, cheio de esperanças, para oferecer ao Brasil o fruto do meu trabalho. Para tornar conhecido o novo instrumento, resolvi com o distinto professor Freytas,62 exímio concertista de violão, fazer uma 'tournée' pelo país, dando vida e corpo nos nossos choros e às nossas modinhas, tão desconhecidas do estrangeiro. (*Jornal do Brasil*, 02/07/1933)

Figura 12 – O Radio-Violão de Henrique Britto

UM INVENTO BRASILEIRO

O professor Henrique Britto acaba de inventar o radio-violã



Os professores Henrique Britto e José de Freitas, após a vitoriosa demonstração do novo e curioso instrumento "Radio-violã"

Existiram, porém, em nossa região os professores Henrique Britto e José Freytas, ambos apaixonados e exímios violonistas de reputação firmada em alguns dos nossos melhores salões. Aqui estiveram, pois, para nos proporcionarem uma demonstração dos grandes recursos com que o professor Britto acaba de dotar o nosso tradicional violão transformando por meio duma ideal tornada de (?)¹⁴ em um autêntico e maravilhoso piano, ao qual supera muitas vezes, porque nas suas cordas se materializa (?) da canção brasileira aos seus requebros nas suas endeixas (?) rigorosas. Falando-se do seu curioso invento, assim se exprimiu o jovem artista: - O único objetivo que me levou a procurar melhorar as condições do violão, aumentando os seus recursos, foi a situação de verdadeira indigência em que encontram todos os violonistas quando, em um amplo recinto, pretendem tanger o seu instrumento. O violão, como todos sabem, (?) as suas belíssimas vozes e maravilhosos acordes que dêle se podem tirar, apresenta-se com um grave defeito até há pouco insuperável: é o seu diminuto volume de som. Muitas vezes em minha carreira artística, vi-me privado de tocar este instrumento predileto, por(?) isso que as condições acústicas, no recinto em que me encontrava, não eram satisfatórias para aquele volume de som. Finalmente, após incalculáveis esforços, que me custa recordar, ao cabo de completar estudos e experiências falhadas, em que dependi cerca de oito anos, logrei chegar a um resultado satisfatório conseguindo ampliar extraordinariamente, o som do violão sem lhe alterar as características. Para isso, lancei mão dos inúmeros recursos que a eletricidade nos proporciona. E, desse modo, nasceu o 'violão elétrico'! Não conseguindo porém, aqui na Capital nem a assistência técnica necessária, parti para os Estados Unidos, de onde acabo de regressar, cheio de esperanças, para oferecer ao Brasil o fruto do meu trabalho. Para tornar conhecido o novo instrumento, resolvi com o distinto professor Freytas, exímio concertista de violão, fazer uma "tournée" pelo país, dando vida e corpo nos nossos choros e às nossas modinhas, tão desconhecidas do estrangeiro.

com um grave defeito até há pouco insuperável: é o seu diminuto volume de som.

Muitas vezes em minha carreira artística, vi-me privado de tocar este instrumento predileto, por(?) isso que as condições acústicas, no recinto em que me encontrava, não eram satisfatórias para aquele volume de som.

Finalmente, após incalculáveis esforços, que me custa recordar, ao cabo de completar estudos e experiências falhadas, em que dependi cerca de oito anos, logrei chegar a um resultado satisfatório conseguindo ampliar extraordinariamente, o som do violão sem lhe alterar as características.

Para isso lancei mão dos inúmeros recursos que a eletricidade nos proporciona. E, desse modo, nasceu o 'violão elétrico'! Não conseguindo porém, aqui na Capital nem a assistência técnica necessária, parti para os Estados Unidos, de onde acabo de regressar, cheio de esperanças, para oferecer ao Brasil o fruto do meu trabalho.

Para tornar conhecido o novo instrumento, resolvi com o distinto professor Freytas, exímio concertista de violão, fazer uma "tournée" pelo país, dando vida e corpo nos nossos choros e às nossas modinhas, tão desconhecidas do estrangeiro.

INSPECTORIA DE AGUAS E ESGOTOS

Avista-se que o abastecimento das zonas comandadas pelo reservatório Francisco Sá passou a ser feito enquanto durar a atual estação, em dias alternados, recebendo hoje Andaraí, Comde de Bumbur e transversais e amônia Vila Isabel, rua Dória de Mesquita e transversal. Será seguida a mesma ordem nos dias subsequentes.

INSTRUÇÃO MILITAR

CENTRO DE PREPARAÇÃO DE OFICIAIS DE RESERVA

Previsões nos alunos do 1.º ano do Curso de Infantaria nos exames, 2.º do corrente, às 630 horas, haverá aulas de "Tática" e "Tática de Infantaria".

Serão marcadas três palestras

Fonte: *Jornal do Brasil*, 02/09/1933, p. 6.

Henrique Britto, ao retornar ao Brasil, volta a participar dos programas de rádio (Fig. 13) e não se tem notícias de outros eventos, somente que foi casado com uma professora, chamada Elisa Maria Britto, e que veio a falecer precocemente, aos 27 anos, de septicemia, reação a uma infecção causada por uma espinha em seu rosto, no dia 11 de Dezembro de 1935.

Figura 13 – Participação de Britto em programação da rádio Club do Brasil



Fonte: *Diário de Notícias*, 11/07/1933, p. 9.

Podemos afirmar que Henrique Britto esteve muito ativo no meio musical da época, pois num período curto – entre dezembro de 1929 e abril de 1931 – teve vinte e oito de suas composições gravadas, seja como solista de violão ou como parceiro de composição de vários nomes da época, como Noel Rosa, João de Barro e Almirante.

Sua relevância também é constatada por suas parcerias em composições, que foram gravadas por grandes nomes do rádio, como Gastão Formenti, que foi o primeiro cantor brasileiro, ao lado de Carmem Miranda, a assinar um contrato com uma rádio, a Mayrink Veiga, e Francisco Alves um dos maiores nomes da era do rádio. Podemos ver, nas tabelas abaixo, a variedade de gêneros de suas composições.

As Tabelas abaixo (Tab. 1 e 2) listam a obra completa e registros fonográficos feitos pelo compositor.

Tabela 1 – Registros fonográficos de música instrumental

Música	Compositor	Gênero	Gravadora	Nº de registro	Data de Lançamento
Romance(1)	H. Britto	-	Parlophon	13.082-A	Jan/1930
Romance(2)	H. Britto	-	Parlophon	13.082-B	Jan/1930
Yankite	H. Britto	Black Botton	Parlophon	13.127-A	Abr/1930
Crepúsculo	H. Britto	Valsa	Parlophon	13.127-B	Abr/1930
Maná	H. Britto	Tango	Brunswick	10.072-A	Jul/1930
Alice	H. Britto	Valsa	Brunswick	10.072-B	Jul/1930
Loudes	H. Britto	Valsa	Brunswick	10.087-A	Set/1930
Sonho Havanês	H. Britto	Fox-Trot	Brunswick	10.087-B	Set/1930
Toma lá! Dá cá	H. Britto	Choro	Brunswick	10.098-A	Set/1930
Saudades do Norte	H. Britto	Valsa	Brunswick	10.098-B	Set/1930
Soluçante	H. Britto	Valsa	Brunswick	10.108-A	Out/1930
Não Sei	H. Britto	Polca Choro	Brunswick	10.108-B	Out/1930
Alegre	H. Britto	Fox-Trot	Brunswick	10.129-A	Jan/1931
Triste	H. Britto	Tango Brasileiro	Brunswick	10.129-B	Jan/1931
Marte	H. Britto	Marcha	Brunswick	10.135-A	Fev/1931
Intermezzo	H. Britto	Valsa	Brunswick	10.151-A	Mar/1931 ¹⁵

Fonte: elaborada pelo autor com dados do site Discografia Brasileira. Acesso Junho/2022

15 A data não consta em nenhum dos sites sobre registro fonográfico, porém foi encontrada a propaganda dos lançamentos da Brunswick, divulgando as novidades de março de 1931 no Jornal A Manhã 20/03/31 p. 4.

Tabela 2 – Registros fonográficos de música para solista vocal e instrumentos

Música	Compositor(es)	Gênero	Intérprete	Gravadora	Nº de registro	Data de Lançamento
Consequências do amor	H. Britto/ Almirante	Samba	Almirante	Parlophon	12.996-B	Jun/1929
Desengano	H. Britto/ João de Barro	Canção	João de Barro	Parlophon	13.056-A	Nov/1929
Assombração	H. Britto/ João de Barro	Canção	João de Barro	Parlophon	13.056-B	Nov/1929
Sonho de Seu Joaquim	H. Britto/ Luciano Meireles	Fado	Almirante	Parlophon	13.067-A	Dez/1929
Tô T'estranhando	H. Britto/ Mario Facini	Samba	Almirante	Odeon	10.529-A	Jan/1930
Nhanhá Pequena	H. Britto / José Janini	Canção	Gastão Formenti	Odeon	10.542-B	Jan/1930
Sem um Adeus	H. Britto / Gomes Jr	Samba	Jonjoca	Parlophon	13.166-B	Jun/1930
Viola Triste	H. Britto / Pedro Brito	Canção	Gastão Formenti	Brunswick	10.105-A	Out/1930
Mais Mais	H. Britto	Samba	Benedito Lacerda	Brunswick	10.113-A	Dez/1930
Meu Sofrer (queixumes)	H. Britto / Noel Rosa	Modinha	Gastão Formenti	Brunswick	10.120-B	Dez/1930
Preço do Café	H. Britto / Pedro Brito	Samba	Leonel Faria	Columbia	22008-B*	Jan/1931
Folhas Murchas	H. Britto / João de Barro	Valsa	Francisco Alves	Odeon	10.800-B	Abr/1931
Deusa da Mata	H. Britto / Carvalho Guimarães	Toada Rumba	Almirante	Victor	33787-B	Jun/1934
Olhos de Helena	H. Britto / Pedro Brito	Valsa	Augusto Calheiros	Odeon	11.156-A	Out/1934
Queimei teu Retrato	H. Britto / Noel Rosa	Samba Canção	Linda Rodrigues	Continental	17279-B	Abr/1956

Fonte: elaborada pelo autor com dados do site Discografia Brasileira. Acesso Junho/2022

3. Transcrição Musical

3.1 Aspectos relacionados à transcrição musical a partir de uma perspectiva histórica

Durante o romantismo, a transcrição musical ganhou popularidade, tornando-se uma prática comum entre compositores. Este aumento de popularidade está ligado ao interesse do público em geral, profissional e amador, por obras famosas do repertório (e.g., a *Chaconne* para violino de J. S. Bach e árias de óperas) e a uma maior autonomia garantida ao compositor por meio do *status* de “gênio”. Esta autonomia, associada ao novo *status* social, passou a estimular compositores não só a transcreverem obras de outros autores, mas a adaptarem estas obras de forma criativa. Tais transcrições consistiam, principalmente, na adaptação de uma obra para a execução em instrumento diferente daquele para o qual esta foi originalmente concebida.

O pianista e compositor Franz Liszt (1811–1886) teve papel importante na prática da “transcrição criativa”. Dentre sua vasta produção de transcrições, destacamos aqui sua adaptação da Sinfonia 9 de Beethoven.

Fig. 14 – Sinfonia 9, L. Beethoven: Original (à esquerda) e adaptação de Liszt para piano solo (à direita)

The figure displays two musical scores side-by-side. On the left is the original orchestral score for Beethoven's Symphony No. 9, featuring staves for various instruments: Corni in D, Corni in B basso, Trombe in D, Timpani in D.A., Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Basso. The right side shows Liszt's piano solo adaptation, titled 'Bearbeitung von Franz Liszt', with a tempo marking of 'Allegro ma non troppo, un poco maestoso. ♩ : 88'. The piano score includes dynamic markings such as *pp*, *sotto voce*, and *sempre pp*.

Fonte: IMSPL. Acesso Julho/2022

Essa abertura criativa para as práticas de transcrição no romantismo influenciou compositores e intérpretes, por exemplo Tárrega, Pujol e Llobet, a

adaptarem obras originalmente concebidas para outros instrumentos para o violão, obras que vieram a se tornar referências no repertório violonístico.

A arte da transcrição ganha destaque na obra de outro espanhol, Francisco Tárrega (1852-1909), no momento em que o violão adquiriu os padrões estruturais que utilizamos hoje. Esses padrões foram estabelecidos a partir de 1852 pelo luthier Antonio Jurado Torres (1817-1892), a partir de sua colaboração com o violonista Julian Arcas (1832-1882). A característica mais marcante desse período é a atenção voltada para o repertório pianístico. Tárrega também transcreveu trechos de música de câmara, música orquestral, óperas italianas, alemãs e francesas, diversificando as influências na arte da transcrição num período em que o violão tinha pouca presença nos grandes circuitos de concertos (GLOEDEN; MORAIS, 2008, p. 73).

Selecionamos um trecho da *Mazurka Op. 33, no. 4* de Chopin para exemplificar algumas diferenças entre o original e a adaptação de Tárrega para violão solo. Destaca-se, primeiramente, a transposição da obra de Si menor (original para piano) para Ré menor, recurso que permite a ampliação da tessitura dos graves do violão através do uso da *scordatura* da sexta corda, afinada em Ré.

Figura 15 – *Mazurka Op. 33, No. 4* de Chopin

64

Revised and fingered by
Rafael Joseffy

Mazurka

F. Chopin. Op. 33, No. 4

The image shows a musical score for a guitar adaptation of Chopin's Mazurka Op. 33, No. 4. The score is in 3/4 time and features a scordatura for the sixth string, indicated by 'Ra' with an asterisk. The score is presented in three systems of two staves each (treble and bass clef). The first system includes a 'Mesto' marking and a '25.' marking. The second system includes a 'p' marking. The third system includes a 'sotto voce' marking. The score is revised and fingered by Rafael Joseffy.

Fonte: IMSPL. Acesso Julho/2022

Figura 16 – Transcrição de Tárrega da *Mazurka Op. 33, No. 4* de Chopin

96 F. Chopin
MAZURKA op. 33 n. 4

30 *p*

B I

B III

dim.

arm.7

arm.7

Fonte: IMSPL. Acesso Julho/2022

Outro recurso utilizado na transcrição foi a modificação da camada do acompanhamento, dado que a limitação física do violão nos obriga a utilizar aberturas diferentes daquelas comuns ao piano. Este recurso tem como consequências: 1) a alteração das linhas contrapontísticas que dão suporte à melodia principal; e 2) a redução da densidade do acompanhamento, através da eliminação de dobramentos com a melodia (ver Fig. 17).

Na passagem a seguir, Tárrega transporta a voz do baixo (a quinta do acorde) para a região mais aguda do trecho, utilizando como recurso criativo o harmônico na 7ª casa da 5ª corda. A “(des)inversão” do acorde ameniza o efeito da quinta no baixo, resultando apenas em um preenchimento leve que se destaca pelo colorido do harmônico.

Figura 17 – Modificação da camada do acompanhamento da *Mazurka Op. 33, No. 4* de Chopin (compasso 5 - 7)

<p>Bm F#7/B Bm</p> <p>3m — 7m — 3m</p> <p>f — 3M — f</p> <p>5j — f — 5j</p> <p>f</p>	<p>Dm A7/D Dm</p> <p>f 5j — 3M — 5j f</p> <p>3m — 7m — 3m</p> <p>f</p>
--	--

Fonte: IMSPL. Acesso Julho/2022

Figura 18¹⁶ – Redistribuição de vozes na transcrição de Tárrega da *Mazurka Op. 33, No. 4* de Chopin

Fonte: IMSPL Julho/2022

16 A nota Lá escrita na partitura de violão, em harmônico na sétima casa, 5a corda seria notado no espaço do Mi 4 (soando como um Mi 3 real).

No início do século XX, com a chegada da gravação e o desenvolvimento da radiodifusão, houve uma grande revolução no mercado musical, fazendo com que a música popular urbana chegasse às classes mais altas.

A partir do advento das técnicas de registro e reprodução do material sonoro e sua popularização nas primeiras décadas do século XX, o suporte privilegiado para o registro da música popular urbana passou a ser a gravação. Ou, vendo a questão por outro ângulo, as modernas tecnologias tiveram um impacto decisivo no desenvolvimento da música popular, no mundo todo, e no Brasil, particularmente (BAIA, 2011, p. 2).

O advento da gravação permite que obras existam apenas no formato sonoro o que gera, como discutido no início deste trabalho, uma demanda para uma nova modalidade de transcrição musical, a saber, a transferência do material sonoro para o registro escrito.

3.2 Do fonograma à transcrição

Em que consiste uma transcrição musical? Buscando uma definição clara e sucinta, poderíamos dizer que a transcrição musical é a tradução de um formato (neste caso, o registro sonoro) para outro (o registro visual). Tal processo envolve, obrigatoriamente, uma adaptação do conteúdo representado às condições e características do novo formato.

Antes de discutirmos a transcrição musical, pensemos por um momento na transcrição oral. Esta, na maioria das vezes, não tem como objetivo captar todas as nuances da fala, mas se concentra no registro e organização das palavras e ideias proferidas. Dito de outra forma, a transcrição oral descarta aspectos relacionados à fala em si, ou seja, à sua performance, caracterizada por um sotaque específico, vícios de linguagem ou escolhas retóricas. Por outro lado, a transcrição oral deve, ao transpor a fala para outro meio, organizar o texto escrito, buscando representar pausas no discurso, divisão de ideias e entoações diferentes através de sinais de pontuação.

Um processo de seleção de materiais e parâmetros semelhantes, ocorre ao transcrevermos um registro sonoro musical. Neste caso, ao traduzirmos uma realização sonora para o meio escrito, devemos levar em consideração as limitações e convenções da nova linguagem. Em outras palavras, de forma geral, a transcrição não representará escolhas interpretativas específicas do intérprete (seu “sotaque”),

mas se concentrará no registro e organização do conteúdo (da fala) musical. De alguma maneira, as transcrições representam uma normalização de pequenas variações rítmicas, métricas, agógicas, timbrísticas e de andamento.

É necessário considerar, porém, a importância do fonograma para a música popular de tradição oral, pois, ao contrário dos compositores que expunham a versão final de uma obra através de uma partitura, com o advento da gravação, o registro fonográfico passou a ser tomado como o produto final de um processo criativo.

Paulinho da Viola revelou [em programa de televisão] que a única forma que encontra de realmente dar por terminada uma composição é gravá-la, pois, de outra maneira, resta sempre a possibilidade de modificar a obra em alguns de seus componentes. Ora, a gravação no caso de Paulinho da Viola – bem como a escrita em outras situações – tem exatamente a finalidade de “fotografar” a realidade em determinado momento, “parando”, em benefício de um registro para a memória, um processo radicalmente dinâmico que é a própria criação artística (BARBEITAS, 2000, p. 93).

Deve-se destacar aqui que a gravação, mesmo que realizada pelo próprio compositor, não representa a obra em si, mas, como aponta Barbeitas, a referência auditiva de um momento, contendo, assim como um discurso, escolhas interpretativas (sotaques, vícios de linguagem, etc.) que não necessariamente devem ser captadas pela transcrição.

Com o intuito de melhor compreender as possibilidades, limitações e convenções intrínsecas ao processo de transcrição, faremos um breve apontamento de procedimentos utilizados em duas transcrições de *Abismo de Rosas*, de Américo Jacomino (Canhoto), realizadas por Isaías Savio e Gilson Antunes, que foram baseadas principalmente no fonograma da gravadora ODEON, número 10021-A, gravação interpretada pelo próprio autor no ano de 1927¹⁷.

A partitura de Isaías Savio, que temos como exemplo, foi editada pela CEMBRA (Casas Editoriais Musicais Brasileiras Reunidas) e publicada em 1952. Existe uma curiosidade sobre a edição dessas partituras, contada pelo filho de Canhoto em entrevista concedida a Sérgio Estephan para sua pesquisa de doutorado, que mostramos a seguir.

Segundo o filho de Canhoto, Luiz Américo Jacomino, seu pai era um músico autodidata e contou com ajuda de artistas, como a do pianista e compositor Zequinha de Abreu, para que suas obras fossem editadas em partituras. Ainda segundo o filho de Canhoto, algumas dessas obras eram

17 Disponível em: <<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/19513/abismo-de-rosas>>

escritas primeiramente em partituras para piano, caso da famosa, Abismo de Rosas editada pela CEMBRA e que inclui versos de João do Sul. Curiosamente, todas as obras de Canhoto editadas na publicação, Abismo de Rosas e grandes obras, trazem informação: “arranjo para violão” assinadas pelos violonistas Domingos Semenzato, Isaías Savio, entre outros, provavelmente pelo fato de essas edições para piano terem sido utilizadas nessas edições para violão das obras de Canhoto. Tal predomínio de edições para piano pode ser explicado pelo fato de São Paulo, nesse início de século XX, ser considerada como a cidade dos pianos (ESTEPHAN, 2007, p. 136).

Já a partitura de Gilson Antunes foi publicada no Acervo Digital do Violão Brasileiro em 2015 pela editora Produções do Tempo e, segundo informação fornecida pelo autor da transcrição, “por ela ter sido gravada três vezes pelo autor, com pequenas variações, uma delas inclusive sob o título Acordes do Violão, foi tomada a liberdade de mesclar as três versões, mantendo a intensão do compositor¹⁸”.

A primeira diferença notada entre as duas transcrições foi o termo utilizado para designar cada uma delas. Sávio denomina sua versão “arranjo” (Fig. 19) enquanto Antunes prefere o termo “transcrição” (Fig. 20). Ao percebermos esta diferença, que por sinal sempre gera questionamentos, realizamos uma breve pesquisa com o intuito de compreender se as diferentes denominações das versões poderiam haver influenciado as escolhas relacionadas ao processo de transcrição. Segundo Santos,

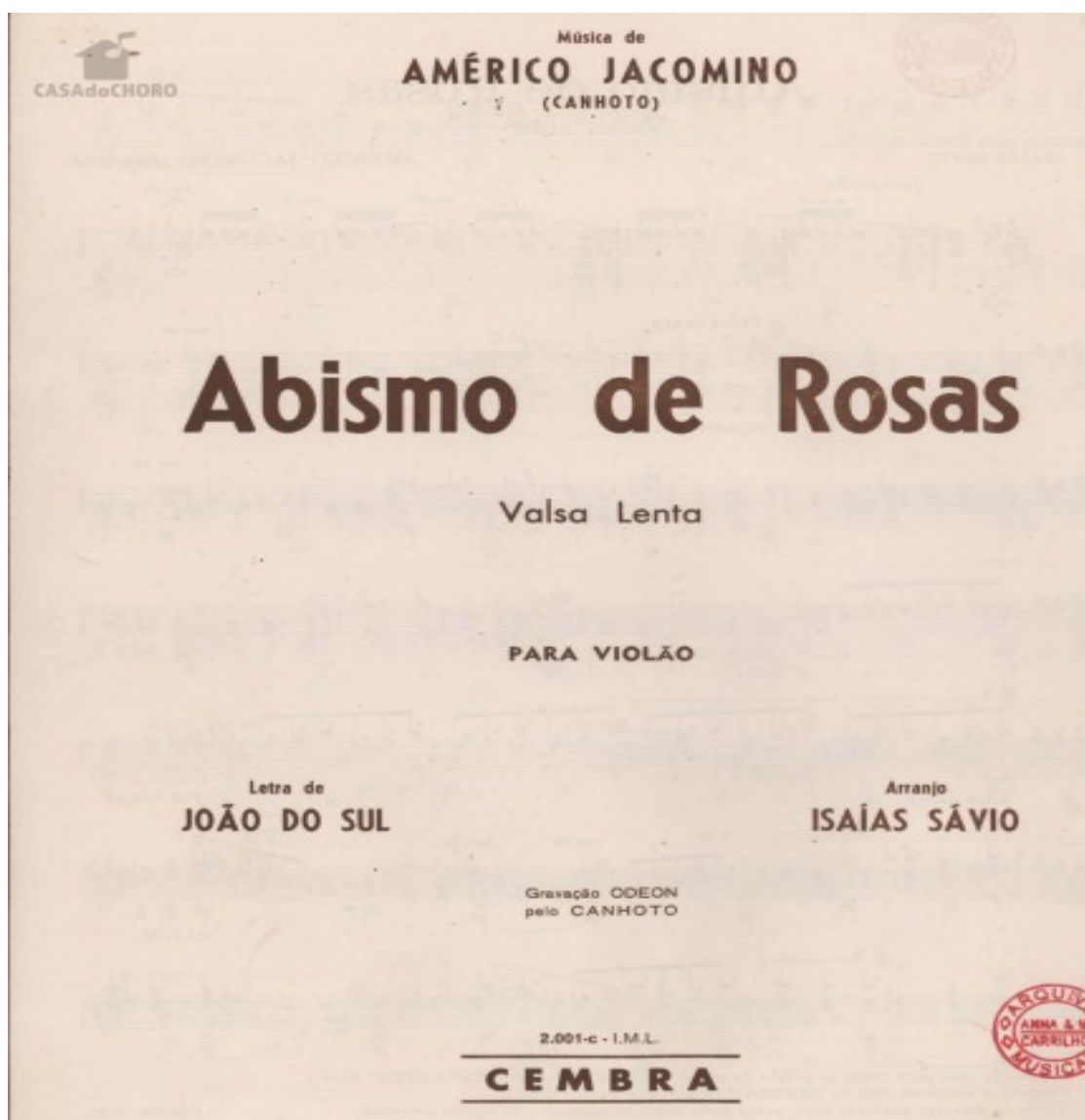
...no verbete *arrangement* do *The New Grove dictionary of music and musicians*, de 1980 Malcom Boyd não faz uma distinção clara entre arranjo e transcrição. Inicialmente ele associou arranjo a elaboração no sentido amplo relacionado a prática composicional. Em seguida, porém, o autor nos lembra de que o termo arranjo também carrega um significado de mudança de meio de uma composição – assim bastante utilizado entre os músicos, tanto no meio erudito quanto no meio popular – e, ainda cita um terceiro significado de “ajuste” ou “adaptação funcionais”[...]Como podemos observar pelas definições apresentadas, embora os termos arranjo e transcrição sejam utilizados com frequência para se referir às práticas de reelaboração como um todo, ambos carregam múltiplos sentidos, que variam de acordo com épocas e áreas diferentes, gerando certa confusão (SANTOS, 2015, p. 46–47).

O que podemos notar na citação acima é que o termo “transcrição” está relacionado a reproduções mais fiéis do original enquanto “arranjo” sugere uma

¹⁸ Trecho disponível em: <<https://www.violaobrasileiro.com.br/partituras/abismo-de-rosas-americo-jacomino-partitura-violao-solo>> Acesso: 7 de Julho de 2022.

proposta mais livre. Entretanto, tal distinção não vem à tona ao compararmos as duas versões, que se aproximam da concepção de transcrição.

Figura 19 – Capa do arranjo de *Abismo de Rosas* realizado por Isaias Savio



Fonte: Site Casa do Choro. Acesso: Junho/2022.

Figura 20 – Cabeçalho da transcrição de *Abismo de Rosas* realizada por Gilson Antunes



Abismo de Rosas (Valsa)

Américo Jacomino (Canhoto)

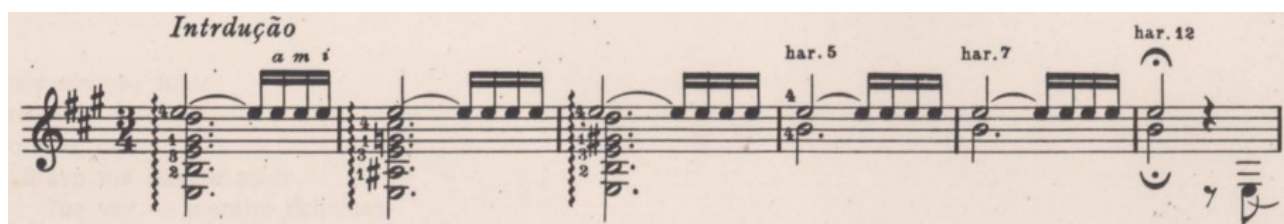
Transcrição: Gilson Antunes

Fonte: Site do acervo digital do violão Brasileiro. Acesso: Junho/2022.

Movendo-nos agora à comparação das anotações inseridas nas duas versões, podemos notar, em um primeiro momento, que a partitura de Isaías Savio possui um número bem maior de indicações de interpretação, digitação e dinâmica em relação à de Gilson, que optou por deixar várias escolhas interpretativas a cargo do intérprete. Quanto à questão do andamento, a partitura de Savio contém somente a indicação “Valsa Lenta” enquanto a de Gilson não possui nenhuma indicação de andamento

No âmbito da notação musical, a primeira diferença entre as duas versões encontra-se já na introdução. Neste ponto, os harmônicos são representados em oitavas distintas, apesar de sugerirem a mesma execução. Fica claro como a forma de se transmitir uma informação pode ser bastante pessoal, mesmo em situações regidas por convenções razoavelmente claras.

Figura 21 – Compassos 1 a 6 de *Abismo de Rosas* (Arranjo de Isaías Savio)



Fonte: Site Casa do Choro. Acesso 2022

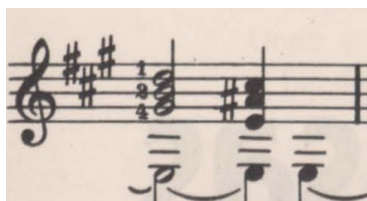
Figura 22 – Compassos 1 a 8 de *Abismo de Rosas* (Transcrição de Gilson Antunes).

Fonte: Site do acervo digital do violão Brasileiro. Acesso: Junho/2022

Encontramos outra diferença entre as duas versões na representação do acorde diminuto do terceiro tempo do compasso 7 (ver Figs. 23 e 24). Notamos, primeiramente, que Antunes dá preferência à facilidade técnica ao escolher as notas que compõem o acorde, mantendo, no acorde diminuto, a mesma digitação de mão esquerda que a utilizada no acorde que o antecede imediatamente. Mas há outra diferença importante entre as duas versões, a saber, a própria composição do acorde. Na versão de Sávio, o acorde é composto pelas notas Mi–Mi–Lá#–Dó# e, na de Antunes, por Mi–Sol–Sib–Dó# (do grave para o agudo). Qual a razão desta diferença? Bem, sabemos que este acorde é denominado na literatura “diminuto de som comum”, o qual é comumente representado com as seguintes alturas: 1, b3, #4, #6¹⁹. Relacionando o referido acorde diminuto a Mi maior (o acorde que o antecede), notamos que Sávio tem o cuidado de construir o acorde seguindo as convenções do repertório tradicional. Antunes, por outro lado, dá preferência ao deslocamento da mão esquerda, interpretando o acorde diminuto como um rebaixamento de semitom de parte do acorde de dominante (E7).

19 Destacamos aqui que a teoria propõe uma interpretação do acorde que difere da sua representação nas obras canônicas. Sobre o acorde diminuto de som comum, ver ALDWELL, SCHACHTER; CADWALLADER 2011, p. 602–605. Exemplos deste acorde na literatura da música de concerto podem ser encontrados nos compassos iniciais do *Quinteto em Dó Maior* de Schubert e da *Terceira Sinfonia* de Brahms.

Figura 23 – Notação de Sávio de acorde diminuto na introdução de *Abismo de Rosas*



Fonte: Site Casa do Choro. Acesso: Junho/2022

Figura 24 – Notação de Antunes de acorde diminuto na introdução de *Abismo de Rosas*



Fonte: Site do acervo digital do violão Brasileiro. Acesso: Junho/2022

Dando seguimento à comparação entre as duas versões, na escuta da gravação, podemos perceber a normalização rítmica do acompanhamento, que, devido ao estilo interpretativo em vigor na época, foi executada por Américo Jacomino com muito *rubato*. Além disso, as transcrições buscam normalizar também a execução de mão direita, dado que pequenas variações são perceptíveis na gravação (sendo os acordes ora arpejados, ora executados *plaqué*). Por último, notamos que, em alguns casos, até mesmo a decisão de incluir ou não um acorde fica a critério do transcritor (ver compasso 16 das Figs. 25 e 26).

Figura 25 – Compassos 14 a 28 da transcrição de Isaías Savio

Fonte: Site Casa do Choro (2022)

Figura 26 – Compasso 14 a 28 da transcrição de Gilson Antunes.

Fonte: Site do acervo digital do violão Brasileiro (2022)

Outro procedimento identificado nas transcrições, foi a normalização rítmica da própria melodia. O *rubato* excessivo, comumente utilizado na execução das oitavas que abrem o tema (c. 17), não é indicado em nenhuma das duas versões. Isso ocorre provavelmente porque esta escolha interpretativa é implícita ao estilo, considerando que o violonista já possui conhecimento prévio da linguagem musical de execução de uma valsa brasileira do início do século XX.

A separação de baixo e melodia pela antecipação de um ou de outro é mais um fato facilmente identificado na escuta que, na maioria das vezes, não figura na partitura, visto que a simplificação da leitura favorece a compreensão e dá liberdade maior ao intérprete.

A seção de arpejos que ocorre nos compassos 29–32 também merece nossa atenção. Sávio opta por uma escrita que mantém a direção descendente dos arpejos ao longo de todo o trecho (ver Fig. 27), entretanto a gravação de referência de Américo Jacomino traz um direcionamento diferente em um momento específico. Considerando que a edição de Sávio foi elaborada a partir de uma transcrição da obra para piano na qual o próprio Américo Jacomino teve participação, parece que a mudança momentânea de direção do padrão de arpejo corresponde a um erro de execução e, portanto, não deveria figurar na partitura. Entretanto, notamos que

Antunes parece não interpretar esta variação como um equívoco, e incorpora a alteração à sua transcrição (ver Fig. 28, início do compasso 30).

Figura 27 – Compassos 29 a 32 da transcrição de Isaías Savio



Fonte: Site Casa do Choro (2022)

Figura 28 – Compassos 29 a 32 da transcrição de Gilson Antunes



Fonte: Site do acervo digital do violão Brasileiro (2022)

Por último, encontramos diferenças na organização formal das duas versões: a versão de Isaías Savio tem a forma A – B – C – A e a de Antunes, A – B – A – C. Na Tab. 3, podemos ver a organização formal privilegiada por Américo Jacomino em cada uma de suas gravações. Notamos que todas se relacionam com a forma rondó, com variações nas repetições de suas estruturas internas. Um caso curioso é o da gravação de 1927, na qual a parte C é interrompida antes de ser concluída, não se sabe se propositalmente ou por conta do tempo disponível no disco para a gravação, pois diferente dos discos das gravações anteriores, que possuíam 27 centímetros de diâmetro, este continha apenas 25 centímetros.

Tabela 3 – Gravações de Abismo de Rosas por Américo Jacomino

Título	Gravadora	Ano	Número de Registro	Forma
Acordes do Violão	Odeon R	1916	121249	A-B-A-C-A-A
Abismo de Rosas	Odeon R	1926	122933	A-B-A-C-A
Abysmo de Rosas	Odeon	1927	10021	A-B-A-c* ²⁰

Fonte: Elaborado pelo autor.

20 O fonograma 10021 Abysmo de Rosas possui a parte C pela metade e foi indicado na tabela pelo (c) minúsculo.

Para tentar compreender a relação entre as diferentes versões, buscamos então a versão com letra de João do Sul. Notou-se que todas as gravações que possuem os versos cantados terminam na parte C como a versão de Sávio. Imaginamos que esta estrutura talvez esteja relacionada à prática informal em rodas de choro da época.

4. As transcrições das peças de Henrique Britto

O trabalho de transcrição, apresentado neste capítulo, tem como objetivo ampliar a circulação e execução da obra do violonista e compositor Henrique Britto, sendo as transcrições apresentadas em 2 formatos: violão solista (acompanhado ou não) e “*lead sheet*”, formato que possibilita a execução deste repertório em outros instrumentos e formações.

4.1 Crepúsculo

Crepúsculo é uma valsa composta para violão solo com forma ternária na tonalidade de Lá maior. Seguindo os modelos tradicionais do século XIX, cada uma de suas partes organiza-se como um período composto de 32 compassos. A estrutura da obra conta ainda com outras duas seções formais subordinadas: uma introdução e uma retransição (em forma de *cadenza*) que faz a ligação entre a parte B, escrita na tonalidade da subdominante (Ré maior), e a recapitulação da parte A (ver Tab. 4).

Tabela 4 – Forma da valsa crepúsculo

Introdução	A	B	Retransição em	A'
	Antecedente	Antecedente	forma de	Antecedente
	Composto +	Composto +	Cadenzas	Composto +
	Consequente	Consequente		Consequente
	Composto	Composto		Composto

Fonte: Elaborada pelo autor.

A primeira questão relacionada à transcrição se dá no primeiro compasso, onde se ouve o bordão Mi, porém não se percebe seu ataque. O fato de os demais baixos da introdução serem executados com antecipação e, portanto, com ataque claro, nos leva a crer que a presença do bordão no primeiro compasso possa ser uma falha de execução ou um corte de edição. Desta forma, optamos por não incluí-lo em nossa transcrição. A execução antecipada dos baixos em relação à melodia nos apresenta ainda uma questão estrutural: o procedimento deve ser representado como tal em suas diversas realizações ou deve ser normalizado na versão escrita?

Considerando o exposto no capítulo anterior, optamos por normalizar o procedimento, mantendo o baixo no tempo forte. As Figs. 29 e 30 nos permitem comparar a transcrição exata da execução e sua versão normalizada.

Figura 29 – Transcrição da execução

Fonte: Elaborado pelo autor

Figura 30 – Transcrição normalizada

Fonte: Elaborado pelo autor

Estas antecipações também ocorrem nos compassos 12 e 13, porém agora na melodia. Mantendo a consistência, assim como definido anteriormente, a nota antecipada foi normalizada, sendo assim escrita no tempo forte (comparar Fig. 31, transcrição literal, e Fig. 32, normalização). A normalização de antecipações foi mantida em todos os casos. Estes exemplos de antecipações ainda ocorrerão em vários trechos da música. Em todos os casos, optamos pela simplificação da leitura, deixando a interpretação a cargo do intérprete.

A partitura editada em formato *leadsheet*, foi baseada na transcrição realizada para violão solo. Optou-se pela utilização de *ritornellos* para a redução do número de páginas, já que se trata de uma versão simplificada.

Figura 31 – Transcrição da execução

Fonte: Elaborado pelo autor

Figura 32 – Transcrição normalizada

Fonte: Elaborado pelo autor

4.2 Toma lá, dá cá

Na gravação do choro “Toma lá, dá cá” de 1930, Henrique Britto atua como solista, acompanhado por um violão, nas partes A e B, enquanto a parte C é executada somente ao piano, como um Trio²¹. A estrutura harmônico-formal deste choro é bastante convencional, A-A-B-B-A-C-A, estando a parte A na tonalidade de Ré maior, a parte B na relativa menor (Bm) e a parte C em Sol maior (IV), cada parte contendo 16 compassos.

A transcrição desta obra evita os tradicionais *ritornellos* do choro, pois optamos por transcrever as variações improvisadas do baixo do violão acompanhador em cada repetição, buscando, neste caso, uma maior fidelidade à gravação. Nas figuras abaixo, temos os quatro inícios das partes A de “Toma lá, dá

²¹ O Trio é uma seção central contrastante que se caracteriza por uma instrumentação reduzida, além de diferenças no caráter e conteúdo harmônico e melódico. Essa seção é comumente encontrada nos minuetos barrocos e clássicos.

chá” (Fig. 34a–d). A comparação dos trechos nos permite notar as diferenças entre as linhas do violão acompanhador. Na Fig. 33a, vemos que, diferente das outras realizações do início da parte A, a linha de baixo começa com a terça do acorde de tônica, atingindo sua fundamental apenas no terceiro compasso. Já nas outras realizações, vemos o repouso sobre a fundamental de Ré maior no segundo compasso. Notamos também que as frases executadas no segundo compasso nas Figs. 33b–d, apesar de diferentes, se relacionam como variações de um mesmo gesto harmônico. Na versão simplificada, a escolha foi colocar somente a frase inicial da “baixaria” para servir de referência para o acompanhador, porém dando liberdade para a improvisação.

Figura 33a – Início da parte A de Toma lá, dá cá (primeira execução)

Fonte: Elaborado pelo autor

Figura 33b – Início da parte A de Toma lá, dá cá (segunda execução)

Fonte: Elaborado pelo autor

Figura 33c – Início da parte A de Toma lá, dá cá (terceira execução)

Fonte: Elaborado pelo autor

Figura 33d – Início da parte A de Toma lá, dá cá (quarta execução)

Fonte: Elaborado pelo autor

Outra questão abordada durante o processo de transcrição foi a adaptação da parte C para o violão, que, como mencionado acima, é executada ao piano na gravação da obra. Vejamos duas passagens em que a transcrição foi menos intuitiva:

1) Para garantir que as notas mais agudas de resposta melódica soassem na oitava em que são executadas na gravação, lançamos mão de harmônicos artificiais (Fig. 34).

Figura 34 – Compassos 93–94

Fonte: Elaborada pelo autor

2) Nos compassos 93 e 94 a melodia perde seu lugar de destaque, dando espaço a uma passagem de caráter mais harmônico que melódico. No formato *leadsheet*, a escolha na adaptação deste trecho foi priorizar a linha do baixo, como podemos ver na figura 35, que ocupa o primeiro plano no fonograma.

Figura 35 – Compassos 93–94 no formato *leadsheet*



Fonte: Elaborado pelo Autor

4.3 Lourdes

Lourdes é uma valsa de estrutura binária, formada por dois períodos compostos (A e B), sendo o segundo seguido de sua repetição (ver Tab. 5). Somam-se a esta estrutura uma introdução e um interlúdio, como podemos ver na tabela abaixo. Na única gravação disponível da obra, o violonista Henrique Britto atua como solista acompanhado por um piano. Destacamos que este último atua também como solista no interlúdio e na repetição da parte B (antecedente composto). Nossa transcrição adapta a formação de solista acompanhado, adotada na gravação do compositor, para violão solo.

Tabela 5 – Forma da valsa *Lourdes*

Introdução	A	Interlúdio	B	B
	Ant. Comp. +		Ant. Comp. +	Ant. Comp. +
	Cons. Comp.		Cons. Comp.	Cons. Comp.

Fonte: Elaborada pelo autor

Houve grande dificuldade de compreensão de especificidades da obra em algumas passagens em virtude da gravação precária tida como referência, sendo que os harmônicos do piano às vezes se confundem com o violão. Nestes momentos, deu-se prioridade a tornar a passagem idiomática em seu novo meio, o

violão solo. Por exemplo, no compasso 10, na passagem ouvida, o violão se confunde com o piano e a melhor solução obtida para manter os glissandos na melodia foi reduzir a textura, adicionando somente uma nota de acompanhamento, dando sempre preferência à nota do baixo (Fig. 36).

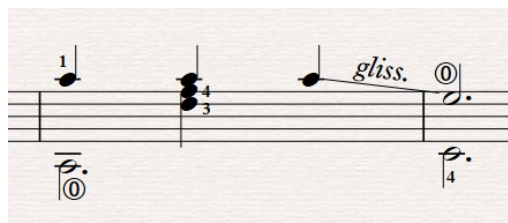
Figura 36 – Compasso 10, Valsa Lourdes



Fonte: elaborado pelo autor

Além disso, percebemos que, em alguns trechos, a parte do violão é bem enxuta. Nestas situações, optamos por incorporar notas do acompanhamento executado pelo piano. Por exemplo, no compasso 63, a melodia que é tocada ao violão é executada, talvez para uma melhor interpretação, sem nenhuma nota adicional da harmonia, deixando o acompanhamento a cargo do piano. Pelo fato do violão tocar somente baixo e melodia, notamos o empobrecimento e falta de localização harmônica por conta de uma segunda inversão onde o acorde de Ré é encontrado com um Lá no baixo. Optamos então por adicionar as notas Ré e Fá# como preenchimento do acorde (Fig. 37).

Figura 37 – Preenchimento de acorde, Valsa Lourdes (c. 63–64)



Fonte: elaborado pelo autor

Há ainda um terceiro caso em que a parte do piano é importante para o equilíbrio formal da obra. No último compasso da seção B, tanto na casa 1 quanto na casa 2 o piano faz melodias que foram introduzidas na edição da partitura. Por

exemplo, no penúltimo compasso, incorporamos o arpejo executado pelo piano. Além de atuar como uma breve confirmação cadencial, este ornamento completa o último segmento da obra, estabelecendo uma relação de simetria com segmentos anteriores.

Figura 38 – Fim da Valsa Lourdes



Fonte: elaborado pelo autor

No interlúdio, executado ao piano na gravação original, o processo de transcrição deu lugar a uma pequena adaptação para violão solo. Dada a diferença sonora entre os dois instrumentos – considerando que o piano tem um número maior de harmônicos que reverberam e fazem o trecho soar mais “cheio” – a opção foi adicionar, à versão para violão solo, as fundamentais dos acordes no tempo forte dos compassos 37–39. Além disso, incluímos baixos acompanhando as duas últimas notas da melodia da seção. Além de colaborar para o preenchimento textural, as alterações permitem uma maior definição harmônica no trecho.

Figura 39 – Interlúdio

Interlúdio

Adaptação de trecho executado ao Piano

Fonte: elaborado pelo autor

No formato *leadsheet*, a principal questão abordada durante o processo de transcrição foi a escolha dos acordes e suas tensões disponíveis, tendo em vista o estilo e contexto da obra. O contexto em que foi concebida sugere que os acordes do acompanhamento sejam tríades, ou tétrades no caso dos acordes dominantes, porém em alguns momentos, Henrique Britto inclui tensões de acordes na melodia como dissonâncias emancipadas. Nestes casos, optou-se por inserir as extensões do acorde na cifra, como podemos ver na Fig. 40.

Figura 40 – Tensões adicionadas a acordes em Valsa Lourdes

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of the following notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), and F#4 (quarter). Above the staff, three chords are indicated: E7(9) above the first two notes, E7(b9) above the next two notes, and E7 above the final three notes. A 'Harm.' symbol with a dashed line and an upward-pointing arrow is positioned above the final E7 chord. The staff ends with a double bar line and a repeat sign.

Fonte: elaborado pelo autor

5 Considerações finais

Como resultado do trabalho, que tinha como objetivo principal a transcrição de parte do material fonográfico de Henrique Britto para partituras, foram catalogadas 3 obras, Crepúsculo, Lourdes e “Toma Lá, Dá Cá” em 2 formatos: partitura para violão solo e *leadsheet* (melodia e cifra).

No processo de transcrição, foram estudados procedimentos a serem utilizados em outras transcrições, como *Abismo de Rosas*, onde expusemos os procedimentos tomados para conversão do fonograma em partitura.

Como sugestão de trabalhos futuros recomenda-se a continuação do processo de transcrição da obra e pesquisa sobre a biografia do autor e seus contemporâneos.

Referências

- ALMIRANTE, Henrique Forréis. **No tempo de Noel Rosa: O Nascimento do samba e a era de ouro da música brasileira**. 3ª edição. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2013.
- ALWELL, Edward; SCHACHTER, Carl; e CADWALLADER, Allen. **Harmony and Voice Leading**. 4ª Edição. Boston: Schirmer, 2011.
- ANTUNES, Gilson Uchara. **Américo Jacomino “canhoto” e o desenvolvimento da arte solística do violão em São Paulo**. São Paulo: EdUSP, 2002.
- BARBEITAS, Flavio T. **Reflexões sobre a prática da transcrição...** Per Musi. Belo Horizonte, v.1, 2000. p. 89-97 2005.
- BARTOLONI, Giacomo. **O violão da cidade de São Paulo no período de 1900 a 1950**. São Paulo: EdUNESP, 1995.
- ESTEPHAN, Sérgio. **Viola, minha viola: a obra violonística de Americo Jacomino, o canhoto (1889-1928), na cidade de São Paulo**. São Paulo: EdPUC, 2007.
- GLOEDEN, Edelton; MORAIS, Luciano. **Intertextualidade e transcrição musical: novas possibilidades a partir de antigas propostas**. Opus, Goiânia, v. 14, n. 2, p. 72-86, dez. 2008.
- JESUS, Andre Luiz Almeida Ramos de. **Processo de transcrição para violão. Cinco peças de Ernesto Nazareth**. Salvador: EdUFBA, 2016.
- LOBO, Eduardo **O violão elétrico no Concerto Carioca n.º 1 de Radamés Gnattali: estudo histórico, analítico e estilístico visando a interpretação**. Campinas: EdUNICAMP, 2018
- SANTOS, Diogo Maia. **A reelaboração e a relação com a obra musical: uma reflexão sobre fidelidade, criatividade e crítica na reelaboração musical**. São Paulo: EdUSP, 2015.
- PACHECO, Jacy. **Noel e sua época**. 1ª Edição Rio de Janeiro: G. A. Penna Editora, 1955.
- PACHECO, Jacy. **O cantor da vila**. 1ª Edição Rio de Janeiro: Edições Minerva, 1958.
- PEREIRA, Fernanda Maria Cerqueira. **O violão na sociedade carioca(1900-1930): técnicas, estéticas e ideologias**. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2007.
- TABORDA, **Violão e identidade nacional**. 1ª Edição Rio de Janeiro: Editora

Civilização Brasileira, 2011.

OROSCO, Mauricio Tadeu dos Santos. **O compositor Isaias Savio e sua obra para violão**. São Paulo: EdUSP, 2001.

Sites visitados:

Site Discografia brasileira, 2022. Disponível em:

<<https://www.discografiabrasileira.com.br/>>. Acesso em: Junho de 2022

Site Casa do choro, 2022. Disponível em: <<https://www.casadochoro.com.br>> Acesso em: Junho de 2022.

Site Violão Brasileiro, 2022. Disponível em: <<https://www.violaobrasileiro.com.br>> Acesso em: Junho de 2022.

O Instituto Memória Musical Brasileira (IMMuB), 2022. Disponível em:

<<https://immub.org/compositor/henrique-brito>> Acesso em: Março de 2022.

Dicionário Cravo Albin Da Música Popular Brasileira, 2022. Disponível em:

<<http://dicionariompb.com.br/henrique-brito/biografia>> Acesso em: Março de 2022.

CASTRO, Berilo de. Henrique Brito (1908-1935). Ponto de vista, 2022 Disponível em:

<<http://www.pontodevistaonline.com.br/henrique-brito-1908-1935-berilo-de-castro/>>

Acesso em: Abril de 2022.

ANEXO 1 – Transcrições de peças de Henrique Britto

Crepúsculo Solo

Valsa

Transcrição:
Renato Costa $\text{♩} = 110$

Harm.-----12^a Henrique Britto
(1908-1935)

Intro

5

A

9

13

17

21

25

29

33

37

The musical score is written for guitar in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. It begins with an 'Intro' section. The score is divided into measures, with measure numbers 5, 9, 13, 17, 21, 25, 29, 33, and 37 indicated. Chord diagrams are provided for various chords, including C2, C5, C7, C9, and C4. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. Slurs and glissando markings ('gliss.') are used to indicate specific playing techniques. The score concludes with a final chord diagram and a double bar line.

2

41 **B** C2

45

49 C2 C6 gliss.

53

57 C2 C2 gliss.

61

65 C2 gliss.

69 C10 gliss. gliss.

Como una cadenza

73

75 3 gliss. gliss.

77 *gliss.* *gliss.*

81

85 3

89

93 *gliss.* *gliss.*

97

101 ① 3 ② 3 ③ ④ *gliss.* ⑤

105 C7 C2 C2

Crepúsculo

Valsa

Transcrição:
Renato Costa

Henrique Britto
(1908-1935)

Intro $\text{♩} = 110$

1. E^9 $E(b^9)$ E

5 E^7 A/E E

2. E^7 A/E E

A

9 A *gliss.* A^7M/E *gliss.* A A/C^\sharp

3. A *gliss.* A^7M/E *gliss.* A A/C^\sharp

13 $F^\sharp7$ Bm $F^\sharp7/C^\sharp$

4. $F^\sharp7$ Bm $F^\sharp7/C^\sharp$

17 Bm $C^\sharp7$ $F^\sharp m$

5. Bm $C^\sharp7$ $F^\sharp m$

3

21 B^7 E^7

6. B^7 E^7

To Coda

25 $F^\sharp7/C^\sharp$ $F^\sharp o$ A/E

7. $F^\sharp7/C^\sharp$ $F^\sharp o$ A/E

3

29 $F^\sharp7$ Bm E^7 A E^7 A

8. $F^\sharp7$ Bm E^7 A E^7 A

3

2 **B**
34 D F#m G B7/F#

38 Em G A7 A7/E

42 D/F# B7(b13) Em/G G#o

46 E7/B E7 A7 A(#5)

50 D F#m G B7/F#

54 Em E7/B A7 A7/E

58 D/F# B7(b13) Em/G G#o

62 E7 A7(13) D

Lourdes

Valsa

Transcrição:
Renato Costa

Henrique Britto
(1908-1935)

Harm.-----12^a

Intro ♩=100

A

Harm.--| 12^a

2

29

33

Interlúdio

Adaptação de trecho executado ao Piano

37

41

Violão

B

cantar o baixo

45

49

53

Lourdes

Valsa

Transcrição: $\text{♩} = 100$

Renato Costa F#7/C#

Harm.-----12^a

Henrique Brito
(1908-1935)

Intro

1 2 3 4

5 **A** F#7/C# F7/C E7/B E

5 6 7 8

9 A A/C# E7 E7

9 10 11 12

13 F#m G#7 C#m C#m/G#

13 14 15 16

17 B7(9) B7(9) E7(9) E7(b9) Harm.-----12^a
E7

17 18 19 20

21 F#7/C# F7/C E7/B E7

21 22 23 24

25 A7 A7/G D7M/F# D6/F#

25 26 27 28

2 Dm⁶/F Dm/F A/C# F#7

29

57 B⁷ B⁷(13) E⁷ E⁷(#5)

61 A C^{#7} D/A A/C[#]

65 Bm/D E⁷/B E⁷(#5) A A/G

69 D/F[#] Dm/F A/E F^{#m}

73 Bm E⁷(13) A E⁷

77 Bm/F[#] F A/C[#] A F^{#m}

81 Bm E⁷(13) A

Toma lá, dá cá

Choro

Transcrição:
Renato Costa

Henrique Britto
(1908-1935)

♩ = 90

A

D/F# D Em

F#7 Bm E7 A7

D/F# D B7 Em

G Gm/Bb D/A B7 E7 A7 D

17

gliss. gliss.

D/F# D Em

21

F#7 Bm/D E7 A7

25

gliss. gliss.

D/F# D B7 Em

29

G Gm/Bb D/A B7 E7 A7 D

33 **B** C^7

F#7 Bm B7 Em

37 C^7 C^6

Em/G Bm/F# C#/E# F#7

41

Bm B7 Em

45

Em/G Bm/F# C#/E# F#7 Bm

49

F#7 Bm B7 Em

53

Em/G Bm/F# C#/E# F#

57

Bm B7 Em

61

Em/G Bm/F# C#/E# F#7 Bm

65 **A**

gliss. gliss.

D/F# D Em

69

F#7 Bm E7 A7

73

gliss.

D/F# B7 Em

77

G/B Gm/Bb D/A B7 E7 A7 D

Trio

* Adaptação de trecho executado ao piano

6

81 **C**

D/A D7/C G/B B/D# D°

85

D♭° E° G° B♭° D♭° D7/A D7/C G

89

D/A D7/C G/B B7/F# F°

M.D.

H.A. -----|

8va -----|

93

E♭7 G/D D7 G A

97 **A**

D/F# D Em

101

F#7 Bm E7 A7

105

D/F# D B7 Em

109

G/B Gm/Bb D/A B7 E7 A7 D

Toma Lá, Dá Cá

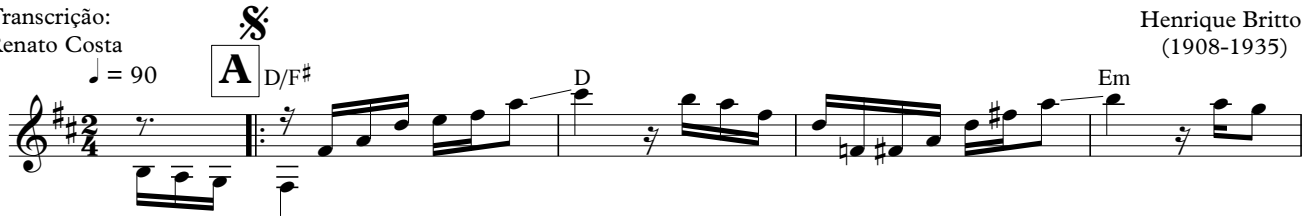
Choro

Transcrição:
Renato Costa

Henrique Britto
(1908-1935)

♩ = 90

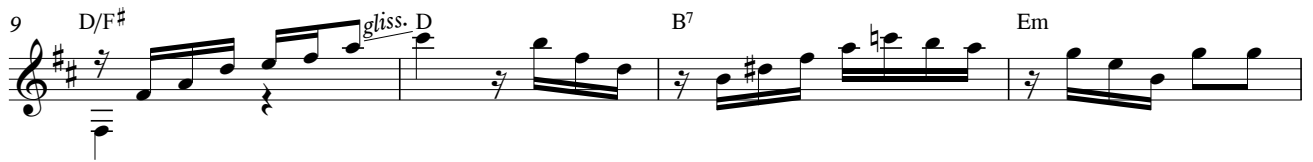
A D/F#



5 F#7 Bm E7 A7

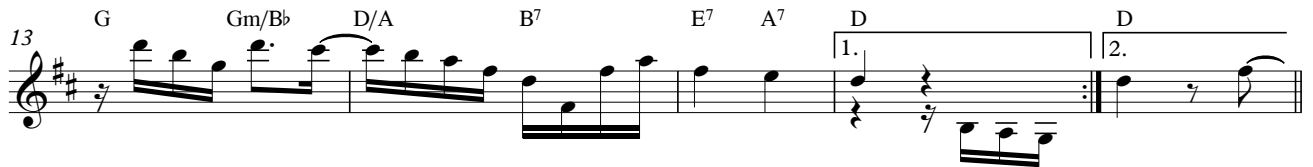


9 D/F# gliss. D B7 Em



To Coda
To Fine

13 G Gm/Bb D/A B7 E7 A7 D D



18 **B** F#7 Bm B7 Em



22 Em/G Bm/F# C#/E# F#7



2
26

Bm B7 Em

30

Em/G Bm/F# C#/B# 1. Bm 2. Bm

D.S. al Coda

Trio

C

35

D D/A D7/C G/B B/D# D°

1.

40

D♭° E° G° B♭° D♭° D7/A D7/C G

44

B7/F# F° Eb7

2.

D.S. al Fine

Fine

48

G/D D7 G A

D

D