

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Lucas Barbosa da Silva

**TEM CHORO SIM!**  
**APONTAMENTOS SOBRE CARACTERÍSTICAS IDIOMÁTICAS DOS CHOROS**  
**ORIGINAIS PARA FLAUTA DOCE**

Porto Alegre  
2023

Lucas Barbosa da Silva

**TEM CHORO SIM!  
APONTAMENTOS SOBRE CARACTERÍSTICAS IDIOMÁTICAS DOS CHOROS  
ORIGINAIS PARA FLAUTA DOCE**

Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientadora: Profa. Dra. Lucia Becker Carpena

Porto Alegre  
2023

CIP - Catalogação na Publicação

da Silva, Lucas Barbosa  
TEM CHORO SIM! APONTAMENTOS SOBRE CARACTERÍSTICAS  
IDIOMÁTICAS DOS CHOROS ORIGINAIS PARA FLAUTA DOCE /  
Lucas Barbosa da Silva. -- 2023.  
134 f.  
Orientadora: Lucia Becker Carpena.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de  
Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2023.

1. flauta doce. 2. idiomatismo da flauta doce;. 3.  
choro. 4. repertório da flauta doce. I. Carpena, Lucia  
Becker, orient. II. Título.

Lucas Barbosa da Silva

**TEM CHORO SIM!  
APONTAMENTOS SOBRE CARACTERÍSTICAS IDIOMÁTICAS DOS CHOROS  
ORIGINAIS PARA FLAUTA DOCE**

Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientadora: Profa. Dra. Lucia Becker Carpena

Aprovada em 31 de julho de 2023.

**BANCA EXAMINADORA:**

---

Profa. Dra. Lucia Becker Carpena - UFRGS  
(Orientadora e presidente da banca)

---

Profa. Dra. Ana Paula Peters - UNESPAR

---

Profa. Dra. Daniele Cruz Barros - UFPE

---

Profa. Dra. Marília Raquel Albornoz Stein - UFRGS

Às minhas avós, Alaíde Vasconcelos da Silva (*in  
memoriam*) e Maria Helena da Silva

## AGRADECIMENTOS

Desenvolver pesquisa pode ser processo gerado a partir de uma rede de colaboradores, principalmente em se tratando de uma investigação que iniciou em um período no qual estávamos com restrições por conta da pandemia da Covid-19. Agradeço a Deus por ter me possibilitado condições de realizar o trabalho. Agradeço também à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão da bolsa ao longo do curso.

Agradeço à minha família, minhas avós, mãe, irmã, tias, primas, pelo apoio, compreensão e pelo afeto ao longo dessa jornada e ao meu pai (*in memoriam*).

A Mychel Lucena, pela colaboração, compreensão e apoio.

Agradeço aos meus colegas do programa de pós-graduação e aos colegas de turma de flauta doce.

À minha orientadora Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lucia Becker Carpena pelos encontros, discussões, sugestões e contribuições, tanto no processo da pesquisa, como no meu desenvolvimento artístico.

Ao grupo de pesquisa Repertórios da Flauta Doce, coordenado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lucia Becker Carpena.

Ao PPGMUS/UFRGS, professores e funcionários, em especial a professora Cristina Capparelli e o professor Fredi Gerling, pelas contribuições no desenvolvimento do trabalho.

A BSB Musical Recife, Curso de Música da UECE e Centro Universitário Leonardo da Vinci (UNIASSELVI), instituições nas quais trabalhei ao longo desse período e recebi apoio dos funcionários, colegas e alunos.

Ao Flauta de Bloco, grupo representativo do Curso de Música da UFPE.

A Daniele Cruz Barros, professora e amiga. Obrigado por compartilhar conhecimentos, pesquisas, partituras, ideias, projetos e música.

Aos professores e amigos que colaboraram em meus recitais: Luciana Câmara, Fernando Müller, Ladson Matos, Lucas Maia, George Rocha, Sabrina Santos e Davson Moura.

Aos compositores Liduíno Pitombeira, Lucia Cysneiros e Dierson Torres, que escreveram obras dedicadas a mim.

Aos compositores Emanuel Santana, Pedro Tavares, Evandro Jorge e Flávio Soares, que escreveram obras para os recitais de mestrado.

Ao Departamento de Música da UFPE por possibilitar as gravações dos recitais e todo suporte necessário, assim como às professoras Ana Carolina Nunes Couto e Virginia Cavalcanti, aos técnicos Denis Feitosa, Missionário José e Chico do Piano.

Aos professores que compuseram as bancas de defesa e recital ao longo do curso: Ana Paula Peters, David Castelo, Marília Stein e Noara Paoliello.

Agradeço a rede de colaboradores que contribuíram para o desenvolvimento da pesquisa, são músicos, professores, compositores e flautistas: Acácio Cardoso, Alfredo Zaine, André de Castro, Anete Weichselbaum, Antônio Rafael dos Santos, Artur Ortenblad, Bruno Barroco, Carlos Ernest Dias, Cláudio Menandro, Cléa Galhano, Cristal Veloso, Dagmar Wilgo, Eliane Leão, Gustavo de Francisco, Hudson Lacerda, Ingrid Barancoski, Júlia M. Barbosa, Karla Dias, Laurence Pottier, Loneka Wilkinson Battiste, Luciana Kiefer, Marcela Abreu, Marco Cesar Brito, Maria Cristina Lemes de Souza Costa, Martita Ghirlanda, Maurilio Nunes Vieira, Meila Tomé Pihler, Odir Caius, Osório Perez, Patrícia Michelini Aguilar, Paula Callegari, Pedro M. Barbosa, Raul Costa d'Ávila, Romero Damião, Sebastião Theodoro Gomes, Sergio Barrenechea, Sergio Barza, Sergio Gomes e Sizínio A. Filho.

## RESUMO

O presente trabalho é uma pesquisa no campo das Práticas Interpretativas e apresenta um levantamento dos choros compostos originalmente para flauta doce no Brasil, realizado a partir de publicações, catálogos, discografia e contato direto com compositores e flautistas. A metodologia é estruturada na abordagem multi-estratégica, trazendo aspectos quantitativos, relativo às obras e às características presentes nelas, e aspectos qualitativos, apresentando as características idiomáticas e não-idiomáticas para a flauta doce. A identificação de 55 choros originais revela uma produção significativa, que inicia em 1976 e segue até o nosso recorte, fevereiro de 2023, contemplando diferentes formações instrumentais com a flauta doce. A partir da identificação dos choros originais para flauta doce, apresentamos características idiomáticas pertencentes à flauta doce. O trabalho pode contribuir para a difusão das obras e pode incentivar pesquisas e catalogações futuras sobre a flauta doce e o choro, assim como incentivar compositores, flautistas e professores de flauta doce a compreenderem as características idiomáticas próprias da flauta doce, além disso pretende incentivar a interpretação das obras catalogadas e estudadas a partir do aprofundamento proposto pelo presente trabalho.

**Palavras-chave:** flauta doce; idiomatismo da flauta doce; choro; repertório da flauta doce.



## ABSTRACT

The present study is a research in the field of Interpretive Practices and presents a survey of the *choros* originally composed for recorder in Brazil, from publications, catalogues, discography and direct contact with composers and flutists. The methodology is structured in the multistrategic approach, bringing quantitative aspects, relative to the works and the characteristics present in them and qualitative aspects, presenting the idiomatic and non-idiomatic characteristics to the recorder. The identification of 55 originals *choros* reveals a significant production, which begins in 1976 and continues until our snip, February of 2023, contemplating different instrumental formations with the recorder. From the identification of the original *choros* for recorder, we present idiomatic characteristics belonging to the recorder. The study can contribute to the dissemination of works and can encourage future research and cataloging about the recorder and *choro*, as well as composers, flutists and recorder teachers to understand the idiomatic characteristics of the recorder, in addition, it intends to encourage the interpretation of the cataloged and studied works from the deepening proposed by the present work.

**Keywords:** recorder; idiomatismo of recorder; *choro*; recorder's repertoire.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1	<i>Anabasis</i> – Exemplo na obra <i>Der Himmel lacht!</i> de J. S. Bach.....	29
Figura 2	<i>Anabasis</i> – Exemplo no choro <i>Subindo ao Céu</i> , de Aristides Borges.....	30
Figura 3	Flauta tenor, Helder Harmonic.....	34
Figura 4	Flauta eletroacústica Elody.....	34
Figura 5	Compassos 52-54 ( <i>Chôro</i> – Hudson Lacerda).....	74
Figura 6	Compassos 52-54 ( <i>Chôro</i> – Hudson Lacerda).....	75
Figura 7	Compassos 3-6 ( <i>Lembrando Altamiro</i> – Edson Rodrigues).....	75
Figura 8	Compassos 3-6 ( <i>Lembrando Altamiro</i> – Edson Rodrigues).....	76
Figura 9	Compasso 53 ( <i>Fuzarca</i> - Belini Andrade).....	77
Figura 10	Compasso 53 ( <i>Fuzarca</i> - Belini Andrade).....	77
Figura 11	Compassos 1-4 ( <i>Quatro Peças Para Flautas Doces/II Fugato</i> – E. Escalante)	81
Figura 12	Compassos 5-8 ( <i>Colibri</i> – E. Santana).....	81
Figura 13	Compassos 12-13 ( <i>Flauta Doce Seresteira</i> – O. Caius).....	82
Figura 14	Compassos 12-14 ( <i>Petulante</i> – Belini Andrade).....	82
Figura 15	Compassos 61-64 ( <i>Choro do Fabio</i> – Rafael dos Santos).....	83
Figura 16	Compassos 1-2 ( <i>Brejeira</i> – E. Villani Côrtes).....	92
Figura 17	Compassos 1-2 ( <i>Choro [Cinco Miniaturas]</i> – E. Villani Côrtes).....	93
Figura 18	Compassos 1-3 ( <i>Luquinha no Choro</i> – Dierson Torres).....	94
Figura 19	Compassos 66-67 ( <i>Luquinha no Choro</i> – Dierson Torres).....	94
Figura 20	Compassos 60-61 ( <i>Choro do Fabio</i> – Rafael dos Santos).....	95
Figura 21	Compassos 27-28 ( <i>1º Choro para Flautas</i> – José Euclides dos Santos)	96
Figura 22	Compassos 14-15 ( <i>Flauteando</i> – Jonathan Malaquias).....	97
Figura 23	Compassos 12-13 ( <i>Caro Lucas</i> – Lucia Cysneiros).....	99
Figura 24	Compassos 26-27 ( <i>Marafona</i> – Belini Andrade).....	101
Figura 25	Compassos 1-3 ( <i>Prosa com Ribinha</i> – Martita Ghirlanda).....	101
Figura 26	Compassos 23-24 ( <i>Uma flauta doce</i> – Belini Andrade).....	103
Figura 27	Compassos 25-26 ( <i>Poemas da Terra II</i> – Bruno Kiefer).....	103
Figura 28	Compassos 8-9 ( <i>Fugato</i> – Eduardo Escalante).....	104

## LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1	Número de obras por compositores.....	69
Gráfico 2	Relação do uso das tonalidades/modo.....	80
Gráfico 3	Instrumentação por ocorrência.....	84
Gráfico 4	Flauta(s) doce(s) <i>a capella</i> .....	85
Gráfico 5	Flauta(s) e regional.....	86
Gráfico 6	Flauta(s) e teclado.....	86
Gráfico 7	Formações mistas.....	87
Gráfico 8	Ocorrência do uso de articulações/acentos.....	89
Gráfico 9	Relação do uso de dinâmicas nas composições.....	90
Gráfico 10	Ocorrência das indicações de dinâmicas/nuanças.....	92
Gráfico 11	Uso das ligaduras.....	98
Gráfico 12	Número de obras que utilizam ornamentos.....	104
Gráfico 13	Ocorrências do uso dos diferentes tipos de ornamentos.....	105

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

CPM – Conservatório Pernambucano de Música  
EMB – Centro de Educação Profissional Escola de Música de Brasília  
EMBAP – Escola de Música e Belas Artes do Paraná  
IFPE – Instituto Federal de Pernambuco  
SCTB – Soprano, contralto, tenor e baixo  
TEs – Técnicas Estendidas  
UEMG – Universidade Estadual de Minas Gerais  
UFMG – Universidade Federal de Campina Grande  
UFMA – Universidade Federal do Maranhão  
UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais  
UFPB – Universidade Federal da Paraíba  
UFPE – Universidade Federal de Pernambuco  
UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro  
UFRN – Universidade Federal do Rio Grande do Norte  
UFSM – Universidade Federal de Santa Maria  
UnB – Universidade de Brasília  
UNESP - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"  
UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

## SUMÁRIO

<b>RESUMO .....</b>	<b>8</b>
<b>ABSTRACT .....</b>	<b>9</b>
<b>LISTA DE FIGURAS.....</b>	<b>10</b>
<b>LISTA DE GRÁFICOS.....</b>	<b>11</b>
<b>LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS .....</b>	<b>12</b>
<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>15</b>
1.1 Metodologia.....	17
<b>2 O IDIOMATISMO E A FLAUTA DOCE .....</b>	<b>21</b>
2.1 O idiomatismo como linguagem instrumental .....	22
2.2 O Idiomatismo como linguagem musical .....	25
2.3 A escrita idiomática para flauta doce .....	27
<b>3 A FLAUTA DOCE NO CHORO – ASPECTOS HISTÓRICOS .....</b>	<b>37</b>
3.1 A inserção da flauta doce no choro .....	41
3.2 Choro, Chorinho e Chorões – Da manifestação cultural à consolidação do gênero.....	37
3.3 Clube do Choro de Brasília.....	42
3.4 Compositores de choros para flauta doce .....	48
3.4.1 Compositores da década de 1970 .....	49
3.4.2 Compositores da década de 1980 .....	51
3.4.3 A década de 1990 e os anos 2000 .....	52
3.4.4 De 2019 a 2022.....	55
3.5 Transcrições e adaptações.....	58
3.6 Um caso à parte: as valsas-choro .....	61
<b>4 CHOROS ORIGINAIS PARA FLAUTA DOCE – ASPECTOS IDIOMÁTICOS .....</b>	<b>63</b>
4.1 Ponto de partida: fontes.....	63
4.2 Características idiomáticas dos choros para flauta doce .....	71

4.2.1	Flautas utilizadas.....	72
4.2.2	Extensão e tessitura das flautas utilizadas .....	73
4.2.3	Tonalidade.....	79
4.2.4	Instrumentação.....	83
4.2.5	Articulação/Acentos .....	88
4.2.6	Dinâmica/Nuança .....	90
4.2.7	Ligaduras, respirações e fraseados.....	97
4.2.8	Escalas, arpejos e figuras melódicas características .....	99
4.2.9	Ornamentação e dedilhado .....	102
4.3	Choro e barroco .....	105
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>107</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>111</b>
	<b>APÊNDICE A – Quadros informativos das obras.....</b>	<b>129</b>
	<b>APÊNDICE B – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido .....</b>	<b>133</b>

## 1 INTRODUÇÃO

O choro, gênero da música popular urbana, vem se fazendo presente no cenário dos instrumentos de sopro desde o seu surgimento, no século XIX. Pela sua popularização e familiaridade, muitos de nós flautistas doces acabamos tocando este repertório tido como tradicional. Os choros de Pixinguinha, por exemplo, são presentes no repertório dos flautistas. Quantos de nós já não tocamos *Brasileirinho*, de Waldir Azevedo?

Eu também me encontrei inserido dentro desse cenário. Quando estava na formação do curso técnico em flauta doce (2013), um dos primeiros grupos do qual fiz parte foi o Som de Vento, formado por mim, pela também flautista Mirty Kátlyh e pela percussionista Kalyne Alves. Nesse período, parte do repertório era inspirado no CD *Não tem choro*, gravado pelo flautista Ricardo Kanji.

A partir dessa prática, tive o primeiro contato com um choro original para flauta doce, *Dialogando*, de Avena de Castro. A cópia da partitura disponibilizada pelo meu professor à época, Marco Antônio Barcellos, apresentava informações escassas. Não constava, por exemplo, o nome do compositor. Oralmente, Marco Barcellos indicou que a obra era de Avena de Castro e que se tratava de uma obra original para flauta doce. Essa prática não é incomum ao mercado editorial brasileiro, muitas obras não são publicadas, e acabamos tendo à disposição cópias ruins e com poucas informações, muitas vezes sem sequer mencionar a autoria. No recital de conclusão do curso técnico, uma das obras presentes no repertório foi *Duas Meninas*, de Edmundo Villani Côrtes, em que o primeiro movimento – *Brejeira*, traz características típicas do choro.

Quando entrei na UFPE, no curso de Licenciatura em Música, tive acesso a outra prática com o grupo Flauta de Bloco. Pude conhecer uma outra experiência, a de composições escritas para um determinado intérprete, como o *Choro para Daniele Cruz*, escrito para a coordenadora do grupo. No curso de Licenciatura, mantive a prática do choro, e no recital de conclusão uma das obras do meu repertório foi *Choro*, de Antônio Rafael dos Santos, com arranjo da flautista Patrícia Michelini.

A partir dessas vivências, surgiram alguns questionamentos em relação aos choros compostos originalmente para flauta doce, tendo como ponto de partida a

necessidade de identificar quais e quantas são essas obras. Para isso, estabeleci como objetivo principal investigar o repertório de choros compostos originalmente para flauta doce no Brasil, buscando, a partir deles, características que possam apontar para a admissibilidade de uma escrita idiomática para o instrumento.

Os objetivos específicos que desenvolvi a fim de realizar a investigação foram: compreender as circunstâncias que motivaram a composição dos choros (quando, onde, por quê, para quem); identificar os recursos mais explorados pelos compositores na melodia da flauta, como articulação, dinâmica, instrumentação, tonalidade, arpejos, dedilhados, ornamentação; identificar passagens idiomáticas e não-idiomáticas; apontar o papel dos intérpretes no desenvolvimento do repertório de choros para flauta doce.

As pesquisas relacionadas à performance de choro com a flauta doce ou que mencionam os choros originais ainda são poucas. Isso em parte reflete o cenário de pós-graduação na área de flauta doce no país, em que o mestrado acadêmico (UFRGS) e mestrado profissional (UFRJ) são relativamente recentes, surgiram somente a partir de 2018. Segundo Santos e Barrenechea (2006, p. 1009) é notória a escassez de publicações e de pesquisas nessa temática. Entretanto, minha pesquisa revelou uma ampla gama de referências em torno do tema e também, as únicas pesquisas existentes sobre choros para flauta doce até o momento, que são as de Santos e Barrenechea (2006), Santos (2008, à qual não tivemos acesso), Abreu (2012) e Santos e Leão (2013).

A investigação acerca do idiomatismo poderá contribuir para os intérpretes/flautistas, compositores, arranjadores e professores de flauta doce. É importante conhecer a disponibilidade de recursos, assim como os meios de obtenção e produção de som que o instrumento apresenta para a construção de novas sonoridades, sendo que a flauta doce expõe inovações em sua técnica que podem vir a fazer parte de novas obras. Além disso, é importante compreender em que contexto estão desenvolvidas tecnicamente as presentes obras, se mais ligadas a práticas do repertório tradicional da flauta doce ou à música contemporânea, ou ainda ligadas às práticas do universo do choro.

Inicialmente apresentamos a metodologia desenvolvida em nosso trabalho. Adotamos a abordagem multiestratégica, voltada a investigar os aspectos qualitativos e quantitativos dos choros originais para flauta doce. Além disso, realizamos



entrevistas com flautistas, compositores e músicos, a fim de esclarecer os questionamentos que surgiram no desenvolvimento da pesquisa.

Nos capítulos seguintes apresentamos a revisão de literatura, a fim de expor o conhecimento atual acerca das definições relacionadas ao idiomatismo e as pesquisas voltadas para a área de flauta doce. Apontamos o desenvolvimento histórico da flauta doce na prática do choro, a inserção do instrumento no gênero, os compositores que escreveram para flauta doce e os períodos em que tivemos choros compostos para a flauta, incluindo um hiato na produção destes.

No quarto capítulo apresentamos os resultados da pesquisa e descrevemos nossa interpretação a respeito das características idiomáticas e não idiomáticas presentes no repertório, os processos composicionais utilizados pelos compositores e suas ocorrências em relação ao repertório, assim como as particularidades existentes nos choros compostos para flauta doce. Por fim, trazemos nossas considerações finais.

Tendo em vista a crescente produção de choros para flauta doce no Brasil, assim como a presença do choro em programas de recitais e gravações, é pertinente a investigação da utilização dos procedimentos composicionais utilizados pelos compositores, na busca pela identificação (ou não) de uma escrita idiomática para flauta doce.

É importante salientar que o choro também se fez presente no repertório dos dois recitais apresentados como requisitos parciais no curso, ambos sob orientação artística da Profa. Dra. Lucia Carpena. No primeiro recital, tocamos *Camila leu a carta*, de Flavio Oliveira e *Choro – Série Brasileira*, de Edmundo Villani-Côrtes. No segundo recital apresentamos *Senhor Barbosa e Caro Lucas*, de Lucia Helena Cysneiros; *Calota*, de Sebastião T. Gomes; *Flauta doce seresteira*, de Odir Caius; *Saudades do Japão e Os três amigos*, de André de Castro e as obras *Dengosa e Marafona*, de Belini Andrade.

## 1.1 Metodologia

Apresentaremos os procedimentos metodológicos adotados na pesquisa, com fim de expor seu desenvolvimento.

### **Definindo método, abordagem e tipo**

O método dialético, segundo Marconi e Lakatos (2017), parte da construção de um discurso com diversos autores. Portanto seguimos essa perspectiva, entendendo o campo da pesquisa como algo em movimento, apontando mudanças da perspectiva quantitativa para qualitativa e possibilitando também interpretações de posicionamentos contrários à nossa construção a respeito dos conceitos expostos no presente trabalho.

A pesquisa se estabeleceu, portanto, num viés quali-quantitativo, tendo em vista a necessidade de fazer o levantamento das obras, apontando a produção existente e a recorrência da utilização dos recursos composicionais (aspectos quantitativos), assim como a necessidade de análise dos choros e a investigação sobre a caracterização da produção para a flauta doce (aspectos qualitativos).

Pesquisas multiestratégicas são desenvolvidas no intuito de apresentar as duas abordagens de forma que a investigação se desenvolva de maneira satisfatória, como podemos observar em Williamon *et al.*: “quando as questões de pesquisa não podem ser respondidas satisfatoriamente em um único estudo usando abordagens qualitativas ou quantitativas, elas podem ser combinadas em pesquisas multiestratégicas.”<sup>1</sup> (WILLIAMON, *et al*, 2021, p. 42).

A pesquisa se constrói do tipo exploratória, de acordo com Maconi e Lakatos (2017, p. 205): “são investigações de pesquisa empírica, cujo objetivo é a reformulação de questões ou de um problema (...)”. Além disso as autoras apontam que a partir dessas perspectivas pode se obter tantas descrições quantitativas como qualitativas do objeto de estudo. Assim, nossa pesquisa foi se constituindo e se configurando a partir da sua realização, possibilitando uma estruturação, delimitações e a própria investigação.

### **Das técnicas de pesquisa**

Foi necessária a utilização de diferentes técnicas de pesquisas, algumas com viés da construção qualitativa, como o levantamento das obras e suas quantificações,

---

<sup>1</sup> When research questions cannot be answered satisfactorily in a single study using qualitative or quantitative approaches, they can be combined in multistrategy research. (WILLIAMON, *et al*, 2021, p. 42)

e outras de características qualitativas, como os apontamentos sobre as características idiomáticas presente nas mesmas.

### **Revisão bibliográfica**

No desenvolvimento da pesquisa foi necessário realizar uma revisão bibliográfica, que possibilitou a constituição de um referencial teórico, estabelecido pelos autores Mosser (1975), Barros (1998), Pottier (2011) e Cardoso (2021). Todos apresentam como ponto em comum investigações voltadas a características idiomáticas da flauta doce. Também construímos uma articulação de saberes com pesquisas na área do idiomatismo e da história da flauta doce e do choro. De acordo com Marconi e Lakatos (2017), o procedimento permite uma busca a partir da estaca zero, construindo fontes documentais, identificando pesquisas semelhantes.

### **Pesquisa documental - Levantamento das obras**

A pesquisa documental se desenvolveu a fim de localizar os choros compostos originalmente para flauta doce. De acordo com Marconi e Lakatos (2017, p. 190), “A característica da pesquisa documental é tomar como fonte de coleta de dados apenas documentos, escritos ou não, que constituem o que se denomina de fontes primárias.” Portanto, para identificarmos o repertório investigamos em diferentes fontes:

1. Catálogos de obras brasileiras originais para flauta doce, como BARROS (2010) e CARPENA (2014);
2. Partituras publicadas, como o Caderno de Música Pernambucana para Flauta Doce (Vol. 1, 2010, e Vol. 2, 2019), Cadernos de Música da UFCG (2013, Vol. 1 e Vol. 2), Projeto Duo Brasil (2011, 2016).
3. Discografia
4. Diálogo com os compositores e com a comunidade de flauta doce para a identificação de obras que possivelmente não tenham sido publicadas, através de um formulário eletrônico.

### **Entrevistas**

Foram utilizados dois tipos de entrevistas na construção da nossa pesquisa. A entrevista estruturada que, de acordo com Marconi e Lakatos (2017), segue um roteiro estabelecido. Essas foram desenvolvidas através de correio eletrônico com Carlos Ernest Dias e Daniele Cruz Barros. Ambos os participantes concordaram com sua participação através da assinatura do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), que segue em anexo neste trabalho.

Outras entrevistas se desenvolveram de forma não dirigida, como estabelece Marconi e Lakatos (2017). Romero Damião e Maurílio Nunes foram dois desses entrevistados, e nestas entrevistas não havia um roteiro, dando total liberdade ao entrevistador e ao entrevistado. Essas entrevistas ocorreram através de redes sociais (WhatsApp), por meio de mensagens de texto e de voz.

## 2 O IDIOMATISMO E A FLAUTA DOCE

A criação de novas obras, assim como a difusão e propagação de diferentes repertórios é um trabalho que, em grande medida, resulta da colaboração entre compositores e intérpretes, bem como do desenvolvimento técnico-artístico de ambos em seus ofícios. A compreensão do idiomatismo surge desse trabalho em conjunto: do músico, que é conhecedor dos limites e possibilidades de seu instrumento, e do compositor, que busca criar, inovar e experimentar a partir de novos materiais sonoros, técnicas de composição e técnicas estendidas, inclusive com o uso de meios eletrônicos e digitais.

A flauta doce possui uma família extensa, com diferentes modelos e um amplo repertório, que vai desde o século XII até a contemporaneidade. Do ponto de vista organológico, é um aerófono de sopro direto, cujo som é produzido por bisel, tem oito furos e tubo aberto. É um instrumento que apresenta características que o tornam singular, como, por exemplo: os vários modelos históricos e os novos modelos desenvolvidos nos séculos XX e XXI; a possibilidade de utilização de dedilhados diferentes para uma mesma altura<sup>2</sup>; a especificidade na realização de dinâmicas e da própria projeção sonora do instrumento; o uso de diapasões históricos e sistemas de afinação desiguais e a variedade das diferentes articulações.

Sendo assim, é necessário identificar as características idiomáticas historicamente estabelecidas relacionadas à flauta doce, levando em consideração as diferentes transformações pelas quais o instrumento passou. Essa compreensão contribui para a construção de uma relação de cooperação entre o flautista doce e o compositor, mediada pelo instrumento em si, apresentando como resultado a produção de novas obras na literatura do instrumento. Portanto, pesquisas no campo do idiomatismo musical contribuem para diversas áreas, sendo uma delas as Práticas Interpretativas.

---

<sup>2</sup> Dedilhados presentes em tratados históricos de flautistas como Silvestro Ganassi (1535) e Jacques Martin Hotteterre (1708) e dedilhados desenvolvidos no século XX registrados em obras de Hans Martin Linde (1971) e Walter van Hauwe (1987).

## 2.1 O idiomatismo como linguagem instrumental

As pesquisas sobre idiomatismo dentro do campo das Práticas Interpretativas vêm se mostrando cada vez mais necessárias e eficientes. Os trabalhos de Cardoso (2021) e Louzeiro (2013) apresentam o conceito de idiomatismo a partir da etimologia do termo e dos estudos linguísticos, e apontam que na música o seu sentido já está estabelecido no campo epistemológico.

Cardoso (2021, p. 24-28) apresenta os três principais tipos de idiomatismo ligados à música: como linguagem musical, linguagem composicional e linguagem instrumental. Quanto à linguagem instrumental, Cardoso (2021, p. 25) explica: “O idiomatismo instrumental é resultado do reconhecimento das capacidades especiais, específicas, de cada instrumento”. No mesmo trabalho, conforme se percebe no trecho abaixo, o autor também elucida o porquê da necessidade de pesquisas voltadas ao idiomatismo:

A pesquisa sobre o idiomatismo musical não se dedica apenas a falar de técnicas específicas de algum instrumento, mas sim, da busca por um resultado sonoro melhor, mais adequado ao instrumento, onde suas características possam ser melhores aproveitadas e assim se consiga que a música fique mais atraente, mais rica. (CARDOSO, 2021, p. 101)

O conhecimento das técnicas convencionais, assim como das técnicas estendidas, faz parte desse processo de exploração do instrumento. Para este trabalho, adotamos como conceito de técnicas estendidas<sup>3</sup> duas características apontadas por Castelo (2018, p. 28):

1. São técnicas incomuns a um determinado estilo. Não encontraremos uma obra renascentista ou barroca utilizando multifônicos, por exemplo;
2. Incorporam elementos extra-instrumentais, de ordens gestuais, cênicas e sonoras. Sendo assim, não encontraremos obras compostas antes do século XX em que o flautista toque e cante simultaneamente, por exemplo.

Para conhecer as possibilidades de uso da flauta doce também se faz necessário conhecer as experimentações com meios eletroacústicos e de

---

<sup>3</sup> Neste trabalho utilizaremos os termos “técnicas estendidas”, “técnicas expandidas” e “técnicas não-convencionais” como sinônimos.

improvisação, assim como as técnicas que vêm surgindo, como o uso de pedais de distorção com a flauta doce, com sintetizadores, sendo esta uma tarefa que fica a cargo não apenas dos compositores, mas também dos flautistas. A esse respeito, Cardoso (2021) traz o seguinte alerta:

O idiomatismo é algo que envolve a composição, certamente, porém o próprio flautista doce tem que saber as possibilidades do seu instrumento. [...] Diante do exposto sugerimos um olhar para um repertório mais variado, com técnicas diferentes, não ter medo de técnicas expandidas, de repertório novo, de obras que exijam mais daquilo que o flautista sempre fez. (CARDOSO 2021, p. 104)

Portanto, trabalhos sobre o idiomatismo não contribuem apenas para a criação de novas composições e como ferramenta para os compositores, mas também para que os próprios flautistas conheçam as possibilidades de seu instrumento, proporcionando a eles novos meios de expressão e recursos para a interpretação das obras.

Amorim (2018, p. 44) aponta os mesmos três tipos de idiomatismo elencados por Cardoso (2021) e pontua que essa construção foi estabelecida por Nascimento em sua dissertação e que ele também é de conformidade com essa visão. A título de ilustração, Amorim (2008, p. 47) traz o exemplo de utilização da escrita idiomática para violão por Melchior Cortez e destaca a importância do *performer* na consolidação de uma linguagem, possibilitando novas perspectivas ao uso do instrumento. Segundo Amorim (2008, p. 47): “Melchior Cortez (1882-1947) é um exemplo concreto de como a manipulação de algumas ferramentas idiomáticas do instrumento, naquele período, não se restringia ao instinto genial deste ou daquele compositor.”

Nosso trabalho se ancora no eixo do idiomatismo como linguagem instrumental, com o propósito de investigar características idiomáticas presentes nos choros compostos originalmente para flauta doce, buscando contribuir com os flautistas, para que possam interpretar características idiomáticas neste repertório. Entendemos que o conhecimento dos recursos idiomáticos de um instrumento colabora não apenas para a criação de uma obra específica, mas para que se possa criar novas composições respeitando as particularidades do instrumento, oferecendo aos intérpretes obras exequíveis e com diferentes possibilidades sonoras. Também é nosso objetivo possibilitar que compositores e arranjadores identifiquem trechos não-

idiomáticos para que esses possam ser reelaborados de maneira adequada, satisfatória, contribuindo para o aumento e desenvolvimento do repertório de choros para flauta doce.

E o que seria uma obra idiomática? Borém (2000, p. 96) apresenta quatro pontos que caracterizam uma obra como idiomática. Partindo da ótica da performance musical, o autor os aponta como “fatores fundamentais”, são eles:

1. Exequibilidade de todos os parâmetros musicais;
2. Um nível razoável de conforto em sua realização;
3. Satisfação para o intérprete que estuda a obra;
4. Interesse do ponto de vista do público.

Porém, consideramos que os pontos 3 e 4 trazem consigo uma conotação subjetiva; os interesses do intérprete e do público podem variar devido a diversos fatores, sendo o principal deles o idiomatismo. Em nossa percepção, se uma obra não é idiomática e apresentar trechos inexecutáveis, pode trazer frustração ao intérprete e resultar em performances desastrosas, atingindo negativamente o público.

Destacamos aqui a importância dos intérpretes no estabelecimento de critérios da exequibilidade de uma obra, cuidando para que não utilizem seu desenvolvimento técnico como parâmetro. Por exemplo: o intérprete pode ter uma limitação na sua habilidade técnica ao instrumento e, baseado nessa limitação, apontar uma obra ou passagem como não sendo idiomática. Dessa forma, é necessário que o intérprete enxergue além de seus próprios limites e reflita se, por exemplo, com o exercício da prática deliberada não seria possível alcançar os resultados desejados pelo compositor. Idiomático não é sinônimo de fácil, mas sim resultado do emprego de uma linguagem que seja voltada para a utilização de um instrumento e suas possibilidades. Sendo assim, Souza e Winter (2020, p. 9) propõem a classificação de trechos idiomáticos através de três eixos:

1. Passagens não-idiomáticas;
2. Passagens de dificuldades técnicas extremas;
3. Passagens de dificuldades técnicas usuais.

Essa distinção só será possível a partir da ótica de um intérprete que observa além do seu desenvolvimento técnico-musical.

Amorim (2008) também traz a ideia de que a construção da linguagem idiomática não se dá como fato isolado, um fim em si mesmo, mas também como



ferramenta utilizada pelos compositores. Borém (1998, p. 53) aponta o processo de escrita idiomática para contrabaixo partindo da experimentação e do diálogo entre o compositor Eduardo Bértola e o próprio Borém. Essa interação também contribuiu em outras obras do compositor, que cultivou a escrita idiomática para o contrabaixo (BORÉM, 1998, p. 71). Visto assim, o conhecimento das ferramentas e recursos idiomáticos do instrumento pode vir a fornecer ao compositor uma nova linguagem em suas obras.

Brito (2019) alerta que é necessário o conhecimento do idiomatismo do instrumento para que o músico consiga se desenvolver em sua totalidade na prática do choro, tema de nossa pesquisa. O pesquisador evidencia o ponto como uma preparação para a participação nas rodas de choro

É fortalecendo a capacidade de perceber a melodia, a harmonia e o ritmo, somando ao conhecimento da forma da música em partes A, B ou C, que a Roda de Choro contribui decisivamente para a formação prática do músico instrumentista. Nota-se que, ao participar das Rodas de Choro, o músico adquire uma experiência importante para sua trajetória artística em vários aspectos relevantes que são decorrentes da oralidade. O praticante do Choro pode se preparar estudando os métodos consagrados para orientar-se sobre a técnica específica e o idiomatismo no instrumento. O conhecimento e a memorização do repertório através da percepção instrumental, a partir das gravações consagradas, têm a sua importância nesse processo de formação, porém a oralidade complementa o conhecimento, proporcionando a observação e a apreensão de detalhes fundamentais que, em alguns casos de registros fonográficos e em partituras, não podem ser traduzidos por textos, tais como expressões, estilos, *rubato* ou frases, por exemplo. (BRITO, 2019, p. 44-45)

Sendo assim, o músico não deve se limitar a conhecer apenas a obra em questão, mas ir em busca desses aspectos que podem contribuir com a construção da sua performance, possibilitando um bom desenvolvimento do seu trabalho.

## 2.2 O Idiomatismo como linguagem musical na prática do choro

Associado ao tema do idiomatismo musical como linguagem instrumental, este trabalho contempla a inserção da flauta doce no choro. E tomamos aqui o choro não só como gênero consolidado, que ao decorrer do século XIX foi passando por diversas transformações, mas como estilo interpretativo e que continua se mantendo

no cerne da música popular brasileira urbana. A esse respeito é importante mencionar que desde 2020 o choro se encontra em processo de patrimonialização no Brasil pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), com a realização de seminários *on line*, sobre registro, legado e desenvolvimento do gênero<sup>4</sup>.

É importante observar como se construiu uma linguagem idiomática do choro, como gênero e estilo, para instrumentos que não pertenciam à formação instrumental inicial do gênero (flauta transversa, cavaquinho e violão de seis cordas). Segundo Brito (2019, p. 18), “O tradicional conjunto de choro que, posteriormente, foi chamado de regional, tem como formação instrumental básica predominante a flauta, o cavaquinho e o violão de 6 cordas (terno)”. Brito explica que o termo “terno” é atribuído ao esse trio de “pau e cordas”, típico da formação característica do choro: a flauta transversa (de madeira), o violão e o cavaquinho (de cordas). Instrumentos como piano, violão de sete cordas, bandolim e saxofone foram sendo incorporados posteriormente à formação do regional.

A respeito da inclusão de outros instrumentos no trio inicial, Borges (2008) versa sobre o desenvolvimento do violão de sete cordas, e Orosco e Milhomen (2019) discutem sobre a evolução idiomática no cavaquinho através do arranjo de Messias Britto para *Carinhoso*, de Pixinguinha, que explora a escrita polifônica no instrumento. No caso da flauta doce, ela assume o papel do instrumento responsável pela melodia principal, função que instrumentos como a flauta transversa e o saxofone já ocupavam. Com raras exceções temos, entre as composições analisadas nessa pesquisa, choros para flauta doce solo, como *Camila leu a carta* (2006), do compositor Flávio Oliveira.

O trabalho de Luísa Camargo Oliveira (2017) busca identificar características idiomáticas a partir de gravações do piano no contexto do choro, não como instrumento solista, mas na prática em conjunto. Sua pesquisa propôs a identificação de recursos e possibilidades do piano que contribuíram para a construção de uma performance idiomática e pertencente ao gênero. A investigação se desenvolveu a partir dos registros de dois pianistas “chorões” e que, apesar de atuarem no mesmo gênero, apresentam particularidades interpretativas. Tendo em vista essa colocação,

---

<sup>4</sup> <https://www.gov.br/iphan/pt-br/assuntos/noticias/ciclo-de-seminarios-online-discute-legado-da-roda-de-choro> e <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/5823/em-processo-de-registro-roda-de-choro-sera-tema-de-seminarios-online-em-novembro>

é importante entender que, por ser um gênero, as performances não serão meras mimeses de uma concepção geral, cada instrumentista certamente desenvolve seu próprio “sotaque” dentro da sua prática como aponta a pesquisadora, mas independente das particularidades é necessário respeitar o idiomatismo do gênero e do instrumento, para ser compreendido como pertencente à prática do choro, ao mundo do choro.

Sobre a escrita idiomática para os instrumentos melódicos no choro, Valente (2014, p. 45) aponta, de maneira ampla, que geralmente os compositores escrevem com uma preocupação voltada a respeitar a idiomaticidade dos instrumentos. “Em relação à estrutura melódica do choro, notamos que a maioria das melodias do gênero são idiomáticas, ou seja, vinculam-se diretamente ao instrumento para a qual foi composta.” (*idem*). A autora também reitera que muitas vezes a melodia é apresentada por um instrumento de sopro e que, apesar da utilização de partituras, também é comum a prática de tocar de memória e de improvisação.

### 2.3 A escrita idiomática para flauta doce

O trabalho de Cardoso (2021) é a publicação mais recente no Brasil dentro da temática do idiomatismo para flauta doce e apresenta o conceito de idiomatismo na visão de flautistas doces e de professores de flauta doce. Cardoso (2021, p. 26) informa que os estudos na área são escassos, tanto no Brasil como em outros países, com poucas publicações que trazem essa discussão de forma objetiva. Alguns deles apenas tangenciam esse tópico, reforçando a escassez de trabalhos na área e a necessidade de novas pesquisas. Em seu trabalho, Cardoso discute a problemática em torno da definição do que seja idiomatismo na/da flauta doce e em suas considerações aponta que é uma pesquisa que dá um primeiro passo em direção à definição do que seja o idiomatismo em flauta doce.

A flauta doce é um instrumento de origem europeia que tem a música dos séculos XVII e XVIII como repertório principal, ao qual estão associadas a maioria das técnicas do instrumento. Portanto, como aponta o trabalho de Barros (1998), é necessário conhecer a escrita da flauta doce nesse período, a fim de compreendermos os elementos idiomáticos ali presentes. Diversos autores acima mencionados

estabeleceram correlações entre a música europeia dos séculos XVII e XVIII e o gênero de música popular brasileira urbana que surgiu na segunda metade do século XIX (ARAGÃO, 2011, p,10). A seguir, apresentamos alguns dos paralelos entre a música europeia dos séculos XVII e XVIII e o choro propostos na literatura revisada.

Segundo Sève (2016) a retórica e o contraponto tonal<sup>5</sup> são elementos presentes tanto na música dos séculos XVIII como no choro, apontando características similares entre as estruturas das obras e as características interpretativas.

Descendente, em parte, de danças europeias contemporâneas aos períodos clássico e romântico, o choro fundamenta-se em diversos aspectos estruturais do tonalismo sedimentados a partir do barroco tardio, quando a retórica ainda fazia parte da vida cultural e o modelo para o discurso sonoro, vocal ou instrumental, era a fala. (SÈVE, 2016, p. 88)

Em consonância com Sève, Filho (2010) apresentará o paralelo entre a melodia acompanhada e o uso do baixo com harmonia cifrada, realizada por diversos instrumentos, assim como ocorre no choro, através do estudo do CD *Vivaldi e Pixinguinha* (2003), gravado pela Camerata Carioca e dirigido por Radamés Gnattali em 1980. O autor também sustentaria que o contraste de timbres e intensidade presentes na música barroca com o nome de *chiaroscuro* (claro-escuro) se apresenta de maneira nítida no choro. Já Marques (2016) aponta que no choro o contraponto ocorre de maneira que a melodia deve se estruturar dentro dos padrões harmônicos presentes na obra e a interdependência das vozes na textura polifônica.

Pelo fato de Pixinguinha não escrever a harmonia para os arranjos tocados pelas orquestras de rádio, até porque o violonista e o cavaquinista não liam partitura, não temos registro do pensamento norteador de sua concepção harmônico-melódica. Portanto levantamos a hipótese que o princípio latente de seu contraponto fosse como em J. S. Bach, com o baixo cifrado, e não com o pensamento verticalizado proposto por Rameau. (MARQUES, 2016, n.p.)

Marques também menciona a improvisação e a ornamentação como elementos em comum entre a música barroca e o choro, que “como nas danças barrocas”, os improvisos no choro ocorrem nas repetições das seções.

---

<sup>5</sup> Termo que vem do latim *punctos contra puntum* (nota contra nota) – é uma técnica musical usada na composição de duas ou mais vozes melódicas, fortemente trabalhada do período renascentistas ao período romântico, passando pelos períodos barroco e clássico. (SÈVE, 2021, p. 118)

Para Sève (2016), assim como na música barroca, o choro apresenta frequentemente partituras que não apontam detalhamentos em sua notação, onde diversas vezes as decisões sobre articulação, dinâmica e agógica ficam a cargo do intérprete. Isso se deve porque muitas vezes o choro como prática musical prescinde da partitura, ou seja, se estabeleceu em grande medida pela oralidade. Sève ainda apresenta o paralelo entre as *Sonatas Metódicas*<sup>6</sup> (1728/1732) de G. P. Telemann e o choro, discorrendo sobre a ornamentação rítmico-melódica presente em ambos. Outro ponto importante que Sève traz é a utilização do movimento anacrústico, muito presente na música de J. S. Bach e no choro: “O choro e outros gêneros brasileiros, assim como a música de J. S. Bach, parecem estar marcados pela força do movimento anacrústico.” (n.p.). Valente (2014, p. 46) também corrobora essa afirmação, apontando diversos inícios anacrúsicos presentes no choro e no repertório do século XVIII, com uma ou duas notas e também anacruses atípicas.

Sève (2019) analisa a retórica presente no choro, tendo como principal fundamento o desenvolvimento do discurso no período barroco e a associação de elementos musicais que evoquem ou provoquem emoções humanas, a partir do uso de figuras retórico-musicais. O autor faz um paralelo e apresenta a utilização dessas figuras no choro, comparando-as com seu uso por compositores do período barroco, a exemplo da *anabasis* presente na cantata *Der Himmel lacht! Die Erde jubiliert* (O céu sorri! A Terra jubila!, BWV 31), de J. S. Bach, e da mesma figura retórica em *Subindo ao céu*, de Aristides Borges, ambas expressando a ascendência e promovendo o afeto de elevação, no sentido de uma escalada.

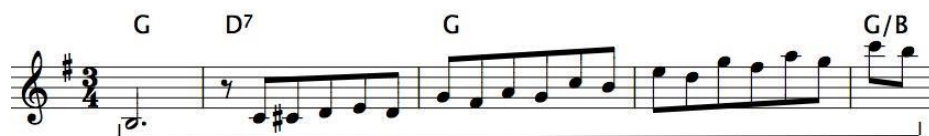
**Figura 1** – *Anabasis* – Exemplo na obra *Der Himmel lacht!*, de J. S. Bach.<sup>7</sup>



<sup>6</sup> Conjunto de doze sonatas compostas com a intenção de apresentar, de forma didática, as convenções dos estilos francês e italiano de ornamentação, de onde deriva o nome da obra, “Sonatas Metódicas”.

<sup>7</sup> Tradução do texto: Levanta-te, pois, espiritualmente com Cristo, alma piedosa!

**Figura 2** – *Anabasis* – Exemplo no choro *Subindo ao Céu*, de Aristides Borges.



Fonte: Sève (2016, p. 78)

Além das questões conectadas ao discurso, à afetividade e ao sistema de notação, características ligadas à interpretação destes repertórios também explicitam as similaridades entre as práticas musicais europeias do século XVIII e o choro, como é o caso do uso da *inegalité*<sup>8</sup>, bastante comum na música barroca francesa e também presente no gênero popular urbano carioca do século XIX.

A análise de uma significativa amostragem de partituras e gravações de choros torna admissível observar que em seu estilo, por exemplo, encontram-se alguns procedimentos usados na música europeia dos séculos XVIII e XIX — tais como o fluxo melódico em *motto perpetuo*, a *inegalité* e o baixo-contínuo do estilo barroco. (SÈVE, 2016, n.p.)

Modesto e Berg (2021) apontam, sem nomeá-los, que os músicos já observavam a semelhança entre a música barroca e o choro a partir de diversos elementos musicais, o que levou muitos deles a fazerem gravações demonstrando esse paralelo. Como exemplo podemos apontar o trabalho de Altamiro Carrilho com a gravação dos LPs *Clássicos em Choro* (1979-1980). Além desse temos também o LP *Vivaldi e Pixinguinha*, lançado por Radamés Gnattali e a Camerata Carioca em 1980; em 1998 o CD *Bach e Pixinguinha* por Mario Sève e Marcelo Fagerlande; em 2000 *Bach in Brazil*, gravado pela Camerata Brasil, sob direção de Henrique Cazes e em 2011 o álbum *Choros meets Bach*. Modesto e Berg apontam que, segundo Isehour e Garcia, outra semelhança entre a música barroca e o choro são os conjuntos com poucos músicos. A improvisação no acompanhamento, a indução de harmonia implícita e a liberdade de criação de contracantos são outros elementos apontados por Modesto e Berg (2021).

Com base nos aspectos mencionados pelos autores acima, podemos observar as semelhanças gerais entre a música barroca e o choro, referentes a características musicais (como a estrutura de linha melódica acompanhada de baixo

<sup>8</sup> Trata-se de uma prática de tocar seqüências de notas de maneira desigual (*inégal*), provocando o efeito de balanço, *swing*.

cifrado e harmonia realizada por um grupo instrumental variado, por exemplo) e interpretativas (como a improvisação e a ornamentação).

Em entrevista concedida a Claudio Petter, Marcelo Fagerlande<sup>9</sup> aponta as similaridades existentes entre a ornamentação no choro e na música barroca: “o choro encontra princípios improvisativos semelhantes aos da música barroca a partir do momento em que a liberdade da improvisação melódica se restringe às variações e ornamentações” (FAGERLANDE, Entrevista informal, 2000, apud DAUELSBERG, 2001, p. 129). O cravista também aponta outras formas de ornamentação e improvisação na música barroca. Por sua vez, Dauelsberg (2001, p. 128) faz a analogia entre a ornamentação que o compositor Arcangelo Corelli propõe em seu *Adagio* para violino e baixo contínuo e o trabalho desenvolvido por Altamiro Carrilho, com os choros de Pixinguinha.

Partimos então da compreensão das características idiomáticas presentes nas obras para flauta doce no período barroco, como base para tentarmos identificar características idiomáticas nos choros originais para flauta doce. Barros (1998, p. 33-35) aponta características idiomáticas da flauta doce presentes na *Suíte em lá menor* (TWV 55:a2) do compositor alemão G. Ph. Telemann (1681-1767) e indica que o idiomatismo presente na obra de Telemann é reconhecido por diversos pesquisadores. A autora esclarece que um dos elementos que destaca a qualidade das composições de Telemann para flauta doce é justamente sua adequabilidade idiomática.

Por ter domínio da flauta doce, o compositor alemão conhecia as tonalidades mais adequadas para a flauta doce, assim como sua tessitura e construiu uma escrita idiomática que exige virtuosismo e técnica. O exemplo de Telemann demonstra que é necessário que o compositor tenha conhecimento das possibilidades e dos limites do uso do instrumento. Thomas Mosser (1975) desenvolve um trabalho pioneiro nessa área e buscou investigar o desenvolvimento de uma escrita idiomática para flauta doce nas obras do compositor alemão, o pesquisador reforça as particularidades da flauta doce: “a flauta doce é um instrumento único com seu próprio idioma, ou seja, seu

---

<sup>9</sup> Professor Titular da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), atuando nas áreas de Baixo Contínuo e Cravo.

próprio conjunto de limitações e capacidades.” (MOSSER, 1975, p. 2<sup>10</sup>). Sendo assim, é preciso ter conhecimento dos recursos que o instrumento oferece para que se desenvolva uma escrita idiomática para ele.

Mosser (1975, p. 94-95) evidencia que o idiomatismo é composto por alguns parâmetros, muitos deles confirmados por Barros (1998) e Cardoso (2021). A partir destes autores, estes são os parâmetros que foram selecionados para a análise da idiomatidade dos choros estudados neste trabalho:

- tonalidade escolhida;
- tessitura utilizada;
- uso das notas nas extremidades da extensão do instrumento;
- escalas, arpejos e figuras melódicas;
- dinâmica;
- articulação e fraseado;
- ornamentação e
- dedilhado.

A criação das obras respeitando as características idiomáticas descritas acima resulta do conhecimento e da exploração do instrumento para o qual se escreve, não podendo deixar de mencionar o nível de desenvolvimento técnico-musical do flautista. Para que isso se faça presente na literatura musical, é necessário que os flautistas exponham esses pontos em diálogo com os compositores. Souza e Winter (2020) apresentam a colaboração entre compositor e intérprete na reelaboração de passagens não-idiomáticas, que só foi possível a partir da experimentação e do diálogo entre ambos. Os pesquisadores trazem ainda um alerta: que as passagens não-idiomáticas podem resultar em trechos impossíveis de serem executados, assim como no desgaste e frustração do intérprete na preparação da obra. Portanto, trechos não-idiomáticos não só dificultam o desenvolvimento da obra, como trazem prejuízos em cadeia ao instrumentista, à obra, ao compositor e ao público.

A colaboração entre compositor e intérprete, citada anteriormente no trabalho de Borém (1998), também pode ser observada no trabalho de Pereira e Callegari (2011, p. 6). Segundo as autoras, essa relação foi o que possibilitou a construção de

---

<sup>10</sup> The recorder is a unique instrument with its own idiom, that is, its own set of limitations and capabilities. (MOSSER, 1975, p. 2)



uma escrita idiomática para flauta doce e cravo, no trabalho desenvolvido em conjunto com o compositor Carlos Almada na obra *Variações para duo de flauta e cravo*. O trabalho de Barros e Brafman (2019) também destaca a interação entre compositor e intérprete na área de flauta doce, com a diferença de que eles investigam o campo da construção da interpretação na obra *Ciranda*, composta por Ricardo Brafman. Tullio (2005) aponta três fatores que possibilitam o desenvolvimento de uma escrita idiomática, são eles:

Muitos compositores apresentam em suas obras aspectos idiomáticos devido a três motivos: por tocarem o instrumento, pela experiência de composições anteriores ou pela aproximação com os instrumentistas. O conhecimento do instrumento e sua técnica é que fazem a escrita e a música se tornarem idiomáticas. (TULLIO, 2005, p. 16)

A exploração do instrumento, a colaboração compositor-intérprete, experimentações do uso do instrumento de diferentes maneiras certamente trazem uma nova perspectiva frente ao conceito de idiomatismo, no sentido de conhecer o instrumento em sua totalidade, de entender suas possibilidades e suas restrições. Também é importante levar em consideração as transformações nas técnicas de execução da flauta doce e as mudanças que ocorreram e continuam a ocorrer na construção do instrumento. O que é apresentado como idiomático para a flauta doce no contexto da “chamada música antiga”<sup>11</sup> é bem diferente do que foi desenvolvido a partir das descobertas com a música experimental da segunda metade do século XX. Os trabalhos de Barros (2010) e Van Hauwe (1992) apresentam diversas técnicas que foram desenvolvidas por flautistas e compositores durante esse período. Essa percepção é reforçada pelo autor português Louzeiro (2013) ao mencionar as transformações da escrita idiomática para violão, denominado “guitarra” em Portugal.

Quanto ao repertório que examinamos, se a análise de obras clássicas e românticas nos deu uma visão importante sobre os aspectos da cultura e da tradição guitarrísticas, o estudo de obras mais recentes permitiu-nos observar a evolução dos recursos da escrita para este instrumento. (LOUZEIRO, 2013, p. 192)

---

<sup>11</sup> Tomo aqui como conceito de música antiga um conceito temporal, de repertórios europeus ou de origem europeia do século XII ao século XIX, definido por autores como Haynes (2007) e Harnoncourt (1988).

Portanto, podemos observar que o próprio conceito de idiomatismo instrumental passou por transformações e que devem ser levados em conta as possibilidades e os recursos que os instrumentos nos proporcionam. No caso da flauta doce ainda podemos ressaltar as novas flautas que vêm sendo desenvolvidas, com maior extensão e com lábio intercambiante de metal, madeira ou resina, a exemplo da *Eagle Recorder*, da construtora Adriana Breuknik e *Helder Harmonic Recorder*, da marca Mollehauer (Fig. 3), e com recursos eletroacústicos como a *Elody Recorder*, da marca Mollehauer (Fig. 4).

**Figura 3** – Flauta tenor, Helder Harmonic.



Fonte: Recorder Home Page

**Figura 4** – Flauta eletroacústica Elody.



Fonte: Recorder Home Page

Louzeiro (2013, p. 192) afirma que “uma escrita instrumental idiomática é aquela que, em valorização do discurso musical, pondera as virtudes do instrumento em causa, bem como as suas técnicas e os seus recursos próprios”. Portanto, consideramos como escrita idiomática aquela que utiliza os recursos disponibilizados pelo instrumento, respeitando os limites da exequibilidade. Sendo assim, mesmo nos séculos XX e XXI, uma obra composta para a flauta doce por vezes apresenta limitações ao não explorar as diversas possibilidades sonoras que o instrumento oferece. Além disso, muitas vezes encontramos composições que comparam a escrita

da flauta doce a da flauta transversa, restringindo o uso da flauta doce e por vezes a inferiorizando, estigma apontado por O'Kelly (1995). Portanto, é necessário defendermos a flauta doce como instrumento capaz de tocar qualquer tipo de repertório, desde que este tenha uma escrita idiomática.

É importante lembrar que as técnicas estendidas (TEs) já estão incorporadas ao uso comum da flauta doce e que todos que queiram se relacionar com o instrumento devem conhecer os seus diversos recursos.

Este cenário torna-se mais complexo uma vez que a apropriação das TEs tornou-se central na formação de profissionais dedicados à flauta doce. A referida formação baseia-se tanto no domínio do repertório antigo quanto no domínio do repertório contemporâneo. Seria razoável presumir que um instrumentista formado nesses padrões possa fazer uso de quaisquer recursos técnicos à sua disposição na performance de qualquer repertório ao qual se dedique. (CASTELO, 2018, p. 40)

Hoje já não cabe mais a proposição de compreender as TEs como um recurso opcional do instrumento. Como Castelo (2018) aponta, as técnicas estendidas já estão incorporadas ao vocabulário técnico e ao repertório da flauta doce. É necessário que professores de flauta doce, flautistas doces e compositores estejam inteirados desses recursos. No choro, no contexto da música popular urbana, encontramos instrumentistas que fazem uso das TEs. Como exemplo temos o consagrado flautista Altamiro Carrilho com a flauta transversa. Pereira (2016), em seus estudos, aponta procedimentos rítmicos e melódicos que Altamiro empregava nos choros.

A partir da elaboração das transcrições das gravações de Altamiro Carrilho, registradas no CD coletânea série Millennium, foram encontrados em suas interpretações alguns elementos rítmicos e melódicos, incorporados às músicas pela criatividade, inventividade do músico e pelo seu conhecimento da linguagem empregada no choro. Esses elementos foram divididos em três categorias: ornamentos, técnicas estendidas, procedimentos rítmicos e melódicos. (PEREIRA, 2016, p. 34)

Em sua análise, Pereira (2016) cita que Altamiro utilizava técnicas como glissando e frulatto em suas práticas, ou seja, técnicas não tão usuais dentro do gênero. Mesmo o choro sendo um gênero que surge no século XIX e de linguagem e forma predominantemente tonal, é possível se incorporar TEs em sua performance, trazendo elementos da contemporaneidade ao gênero. Um exemplo que podemos

apresentar com a flauta doce é a gravação ao vivo do músico Charles da Flauta numa roda de choro em Londrina em 2019<sup>12</sup>. Na performance da música *1x0* de Pixinguinha, Charles utiliza técnicas como *frulatto*, também utilizado pelo flautista doce Ricardo Kanji na música *Teus Olhos*, no CD *Não tem choro* (2004), o que sugere uma certa recorrência na utilização dessa técnica.

A investigação sobre o idiomatismo presente nos choros originais para flauta doce faz parte da *práxis* musical, da aplicabilidade do idiomatismo, de apontar os meios e as diversas possibilidades existentes para a exploração do instrumento dentro do gênero. Também nos propomos a investigar o papel específico da flauta doce dentro do choro.

A esse respeito, Barros (2010) aponta o papel da flauta doce na construção da estética musical do século XX, indicando o trabalho fundamental que o instrumento teve no desenvolvimento de novas sonoridades e no seu reaparecimento dentro de um panorama maior. No sentido do fazer musical, o renascimento da flauta doce no século XX contribuiu com tendências estéticas do período. Podemos também afirmar que isso não se deu apenas com a música de concerto. A flauta doce se insere no contexto do choro, no século XX, certamente de maneira menos impactante do que na música contemporânea de concerto, mas, mesmo assim, sua importância deve ser considerada, pois podemos identificar a atuação deste instrumento, rotineiramente associado à música de concerto, dentro de um dos primeiros gêneros de música popular urbana do Brasil.

---

<sup>12</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=spEU8tUDwq8>.

### 3 A FLAUTA DOCE NO CHORO – ASPECTOS HISTÓRICOS

No presente capítulo abordaremos o contexto em que a flauta doce se insere no choro, assim como as particularidades presentes no decorrer do percurso histórico da década de 1970 até fevereiro de 2023.

#### 3.1 Choro, Chorinho e Chorões – Da manifestação cultural à consolidação do gênero.

A música brasileira se apresenta muito diversa em seus gêneros, ritmos e instrumentação. O choro, que surge na segunda metade do século XIX, e segundo Oliveira (2006, p. 18) se apresenta como uma fusão de danças e músicas europeias com elementos africanos e nacionais, formando um dos gêneros presentes nessa efervescência multicultural, teve bastante popularidade do seu aparecimento até a primeira metade do século XX e revela um repertório que ficou consolidado. Segundo Weffort (2002, p. 8) não há um consenso em relação à precisão da data do nascimento do choro, mas diferentes historiadores apresentam os seguintes marcos temporais: 1830, 1845 e 1870.

Segundo Cazes (2021, p. 15), o fenômeno de surgimento das músicas populares urbanas não aconteceu apenas no Brasil, mas também em outros locais das Américas, como Cuba e Martinica, originando-se a partir de variações da polca. Os diferentes resultados são provenientes da mistura de elementos culturais e religiosos trazidos pelos europeus e pelos africanos escravizados, oriundos de diferentes locais do continente africano.

A própria denominação de um dos primeiros gêneros da música popular urbana brasileira apresenta diferentes frentes. Cazes (2021, p. 16-17) expõe quatro teorias que tentam explicar a origem do nome “choro”. A primeira é a de Luís da Câmara Cascudo, tendo origem no termo *xolo*, baile realizado pelos escravos nas fazendas. A segunda é a de Ary Vasconcelos, que apresenta o termo com origem nos *chormeleiros*, que era a designação de um agrupamento de músicos do período colonial. A terceira teoria é de José Ramos Tinhorão, de que o termo surge a partir da “melancolia gerada pelas baixarias do violão”. Cazes discorda de todas as

especulações apresentadas, pois não concorda que um fenômeno urbano tenha origens rurais e apresenta por último a sua concepção: “acredito que a palavra ‘choro’ seja uma decorrência da maneira chorosa de frasear, que teria gerado o termo chorão, que designava o músico que ‘amolecia’ as polcas”.

Cazes (2021, p.19) aponta o seguinte:

Em resumo: ‘choro’ foi primeiro uma maneira de tocar. Na década de 1910 passou a ser também uma forma musical definida. (...) Mais recentemente, choro voltou a significar uma maneira de frasear, aplicável a vários tipos de música, brasileira ou não.

Ou seja: o termo ganhou diversas conotações e vem sendo designado para sentidos diferentes. Ana Paula Peters (2006) corrobora com essa visão e apresenta o desenvolvimento do choro em três esferas: como manifestação festiva ou conjunto instrumental, como maneira de tocar e por último se consolida como gênero.

A atuação de Pixinguinha e sua popularidade contribuem para o estabelecimento e a construção do choro como gênero musical. Sève (2016) aponta que diversas das danças que estavam presentes no estilo “choroso” de tocar, passaram a ser chamadas de choro. Segundo Cazes (2021, p. 19), o choro mais recentemente votou a ganhar essa conotação estilística, porém, como aponta Sève, já consolidado como gênero. Ainda em Weffort (2002), podemos identificar essa discussão do desenvolvimento do choro enquanto gênero. Segundo Souza (2016), o choro se estrutura dentro das duas condições – gênero e estilo. De acordo com Cazes, (2021, p. 19) é a partir de 1970 que o termo “chorinho” passa a ser utilizado para designar “a forma mais cristalizada do choro”. Sendo assim, podemos identificar que até o seu processo de consolidação enquanto gênero, “choro” foi o termo utilizado com diversos sentidos, mas sempre voltado a designar a forma como se tocava.

### **Quintais, rádios e mídias**

A partir de 1870, diversos compositores começam a montar o cenário de criações de novas obras para o gênero carioca; compositores como Henrique Alves de Mesquita e Joaquim Callado, a pianista, pianeira e pioneira Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth e tantos outros. Podemos observar o choro conquistar espaços nos salões nobres da capital. Na década de 1880 temos a atuação de Anacleto de Medeiros à frente da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro. O choro ganha

novos espaços e começa a se inserir cada vez mais no processo de educação musical de novos músicos. Sobre o aludido, Cazes (2021, p. 29) explana:

Como em geral as bandas eram responsáveis pelo processo de educação musical de seus componentes, e tendo elas chorões como mestres, foi natural que houvesse um efeito multiplicador da cultura chorística, fazendo surgir mais e mais músicos que dominavam a linguagem.

Em 1907 Anacleto faleceu precocemente aos quarenta anos, mas seu trabalho como músico até então contribuiu com a construção de relações entre as bandas e o choro, possibilitou um trabalho mútuo, incluindo também os primeiros registros sonoros. Segundo Junior e Clímaco (2016), os primeiros fonógrafos apresentavam limitações tecnológicas e precisavam de muita intensidade sonora para uma boa captação, contando assim com a participação da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro sob direção do maestro Anacleto de Medeiros, pela Casa Edison.

Nascido em 23 de abril de 1897, Alfredo da Rocha Vianna (Pixinguinha) vem ao mundo no período em que o choro se encontra em tremenda exaltação. A convivência na pensão carioca frequentada por importantes personalidades ligadas à música contribuiu para a formação musical de Pixinguinha, que despontou no cenário do choro nas décadas de 1920 e 1930 (CAZES, 2021, p. 51). Ainda segundo Cazes (2021, p. 30), por volta de 1910, com a contribuição de Candinho do Trombone e Pixinguinha, o maxixe começa a receber uma maior importância, apresentando obras mais complexas e sendo essa a faceta que mais aproxima o choro da cultura afro-brasileira, sendo símil ao *ylú* de *lansã*<sup>13</sup>.

Na década de 1930, surgem os regionais, grupos de formação camerística constituídos de músicos nordestinos, reflexo de uma tendência da época, de exaltação da cultura nordestina. Segundo Cazes (2021, p. 83), a existência desses grupos foi crucial para o desenvolvimento das rádios, pois não demandava a necessidade de

---

<sup>13</sup> O termo pode ser *llú* ou *Ylú* de acordo com site <https://andrejaued.webnode.com.br/estudos-e-pesquisas/lista-de-instrumentos/atabaque/> Segundo Castro (2019) na nação *Ketu* o termo é usado para se referir a um ritmo específico tocado para a orixá *lansã*.

escrever arranjos, já que os músicos tinham a habilidade de improvisar e acompanhar os cantores.

Atingia a música popular brasileira o surto cultural nordestino que, na literatura, foi representado pelo lançamento do romance *A bagaceira* [de José Américo de Almeida], em 1928. No carnaval carioca daquele ano, a música mais cantada foi a embolada *Pinião*, dos Turunas da Mauricéia. Foi a partir destes grupos que surgiu a inspiração para a formação de regionais da década de 1930, que se tornaram imprescindíveis. (PETERS, 2006, p. 145)

No fim da década de 1930 e na década de 1940 temos em destaque o trabalho de Jacob do Bandolim. Neste período, o músico começou a organizar rodas de choro em sua casa, defendendo o “choro caseiro” como verdadeiro espaço da preservação desse gênero. O gênero aqui referido retomou sua prática nos quintais, “o grande espaço do choro.” (PETERS, 2006, p. 147). Segundo Cazes (2021, p. 103-104), Jacob teve sua carreira ofuscada devido ao grande sucesso de Waldir Azevedo, a música “Brasileirinho”, em dezembro de 1949 e esse episódio o marcou até o fim de sua vida.

A pesquisadora Margarida Autran aponta que a década de 1940 foi o período áureo do choro, mas que em seguida o gênero é minimizado e só volta a ganhar espaço na década de 1970.

Sempre tocado amadoristicamente, o choro teve uma curta fase de sucesso, na década de 40, mas logo desapareceu novamente, para ser enfim redescoberto nos anos 70, durante um período musicalmente marcado pelo esvaziamento da música urbana intelectualizada e pela maciça imposição de ritmos importados. (ARTEPENSAMENTO<sup>14</sup>, 2005)

Na própria década de 1940 é possível identificar o prenúncio de um enfraquecimento do gênero: a mídia se voltava às novas manifestações culturais e ritmos estrangeiros se faziam presentes na cultura do país. “Comercialmente, o choro ia desaparecendo, devido principalmente à ascensão do samba e à invasão de novos gêneros estrangeiros como o bolero, a rumba, o cha-cha-cha e o *cool jazz*.” (PETERS, 2006, p. 147). O surgimento da televisão, o crescimento da bossa nova, a criação de grupos de jazz e a inserção de ritmos estrangeiros como o rock e o iê-iê-iê quase provocaram o desaparecimento do choro.

Assim, nas análises históricas produzidas sobre as transformações ocorridas no campo da música popular ao longo da década de 1960 que resultariam numa reconfiguração e consagração da MPB ao final do mesmo período, o choro praticamente desaparece da narrativa (REZENDE, 2014, n. p.)

---

<sup>14</sup> Disponível em: <https://artepensamento.ims.com.br/item/renascimento-e-descaracterizacao-do-choro/>



### 3.2 A inserção da flauta doce no choro

A presença da flauta doce no choro se deu, principalmente, pela existência de flautistas doces nos diferentes ambientes em que se tocava choro e pelo fato de os compositores terem afinidade com o instrumento e com o gênero. É importante entendermos que o período em que isso acontece, por volta da década de 1970, é momento que se pode chamar de “renascimento” do choro, concomitante com a criação dos clubes de choro Brasil afora, em uma atmosfera de reconsolidação do gênero e de reconquistas de espaços e de público.

Patrícia Michelini Aguilár em sua tese de doutorado intitulada “A flauta doce no Brasil: da chegada dos jesuítas à década de 1970”, aponta que há indícios do uso da flauta doce no Brasil desde 1551, século XVI (AGUILAR, 2017, p. 60). Segundo a pesquisadora, assim como na Europa, do fim do século XVIII ao fim do século XIX temos um declínio das práticas com a flauta doce, pelo menos na esfera pública. E, tal como ocorreu na Europa, a flauta doce volta à cena musical no Brasil durante a primeira metade do século XX. Em 1937, Hans-Joachim Koellreutter, flautista, compositor, regente e educador musical alemão, chegou ao Rio de Janeiro e, embora não tocasse flauta doce, o compositor alemão difunde a prática da música barroca, promovendo a utilização do instrumento.

A pesquisadora Aguilár aponta o trabalho do compositor Hans-Joachim Koellreutter como incentivador do uso da flauta doce no Brasil no século XX, inclusive difundindo esse uso em diversas regiões do país. Koellreutter foi um grande incentivador da execução de música antiga no Brasil, tendo ele mesmo realizado vários concertos de música barroca com sua flauta. Veremos adiante que suas iniciativas em São Paulo, Rio de Janeiro, Curitiba e Salvador, dentre outras cidades, foram essenciais para despertar o interesse de jovens músicos brasileiros pelo repertório renascentista e barroco, e conseqüentemente pelos instrumentos usados nestes períodos, como a flauta doce. (AGUILAR, 2017)

Ainda de acordo com Aguilár (2017, p. 126-127), na década de 1950 há referências do uso da flauta doce em Recife e, no final da mesma década, surge o

primeiro método brasileiro para o instrumento<sup>15</sup>. Na década de 1960 é possível constatar uma prática consistente do uso do instrumento em diversos estados do Brasil, como Bahia, Pernambuco, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul e São Paulo. Segundo Barros (2010, p. 56-57), a partir de 1976 a flauta doce começa a adentrar os espaços universitários nos cursos superiores de forma crescente e regular, constando como instrumento secundário nos cursos de Licenciatura em Educação Artística – Habilitação em Música, como demonstra o depoimento de Isolde Frank, professora aposentada de flauta doce da UFRGS:

Comecei em 1969 como professora horista para atender o Curso de Licenciatura. O Bruno Kiefer foi a pessoa que motivou a direção do [Instituto de] "Belas Artes" para incluir a flauta doce nos instrumentos para a Licenciatura.<sup>16</sup>

A progressiva inserção da flauta doce em espaços universitários é fruto de práticas de ensino e performance que se desenvolveram no Brasil, principalmente a partir da década de 1970. Na década de 1980 surgem os primeiros cursos de bacharelado em flauta doce, em 1980 na UFSM (sendo o curso fechado em 2005) e na UFPE em 1988 (ainda em atividade). Esse trabalho contínuo de expansão da flauta doce no ensino superior contribuiu para que, além disso, a pesquisa em e sobre flauta doce se desenvolvesse. Fruto disso, temos a criação do primeiro mestrado em Práticas Interpretativas - Flauta doce do Brasil na UFRGS, em 2017, e a primeira turma de doutorado em Práticas Interpretativas - Flauta doce em 2023, na mesma instituição.

Coincidentemente ou não, o renascimento do choro ocorre quase que paralelamente com a reinserção da prática da flauta doce no cenário da música brasileira de concerto. E a presença da flauta doce no choro começa no período em que a flauta doce conquista espaços importantes, como o ensino superior.

### 3.3 Clube do Choro de Brasília

Na década de 1970, o choro se encontra em um momento de retomada de espaço na cena musical brasileira. Segundo Autran (2005), é a partir dos dois

---

<sup>15</sup> MAHLE, Maria Aparecida. Primeiro Caderno de Flauta Block. São Paulo: Irmãos Vitale, 1959.

<sup>16</sup> Depoimento de Isolde Frank, flautista doce e professora aposentada da UFRGS, em correspondência eletrônica com Lucia Carpena, flautista doce e atualmente professora da UFRGS, em dezembro de 2022.

concertos de choro realizados no fim da década de 1970, nas cidades do Rio de Janeiro (Sala Cecília Meirelles) e São Paulo (Coreto Jardim da Luz), patrocinados pelas respectivas prefeituras, que inicia “indiscutivelmente” o renascimento do gênero. Surgem então diversas iniciativas de resgate de memória ainda tão recente e, infelizmente à época, tão pouco presente.

Segundo Pereira (2004, p. 26), é nesse cenário que surge o Clube do Choro de Brasília, em meados de 1970, a partir das reuniões informais nas casas de Raimundo de Brito, Celso Alves Cruz e Odette Ernest Dias. Segundo Clímaco (2008, p. 165), o primeiro anfitrião do choro em Brasília foi o jornalista Raimundo de Brito. Após a sua morte, as reuniões passaram a acontecer na casa de Celso Cruz e Odette Ernest Dias, e essas reuniões aconteciam antes mesmo de 1974, ano em que ela chega a Brasília com a finalidade de assumir a cátedra de Flauta Transversal no Departamento de Música da Universidade de Brasília<sup>17</sup>.

A partir das falas de Odette, essas reuniões musicais informais foram denominadas de “clube do choro” e ganharam status oficial nas matérias de jornais que traziam o termo em novembro de 1976. Foi só em 1977 que o Clube do Choro ganha sede em espaço cedido pelo governo brasiliense, conforme afirma Clímaco (2008, p. 174): “Foi assim que as instalações subterrâneas de um vestiário situado próximo ao Centro de Convenções de Brasília, sob a estrutura de uma pista de danças (...), foi cedida para ser a sede do Clube”.

Muitos dos músicos que compunham o Clube do Choro eram funcionários públicos que estavam de mudança do Rio para Brasília, pois com a mudança da capital federal do país muitos desses trabalhadores tiveram que migrar para o Centro-Oeste.

A transferência da Capital do Rio de Janeiro para Brasília trouxe para o Distrito Federal uma grande leva de funcionários públicos, entre os quais se incluíam alguns chorões ilustres. O guitarrista Avena de Castro, o flautista Bide, o percussionista Pernambuco do Pandeiro, o saxofonista Nilo Costa, o trombonista Tio João e o violonista Hamilton Costa, entre outros, se juntaram aqui à pianista Neusa França, à flautista Odette Ernest Dias, ao percussionista Valcir e ao cavaquinista, Francisco Assis Carvalho. (PEREIRA, 2004, p. 25)

---

<sup>17</sup> De nacionalidade francesa e formada no Conservatório de Paris, Odette se mudou para o Brasil em 1952 para integrar a Orquestra Sinfônica Brasileira, no Rio de Janeiro.

Desta maneira, o choro, gênero originalmente carioca, sendo tocado por muitos músicos nordestinos, chega a Brasília e passa por um processo de valorização e de ressignificação pelos cidadãos da nova capital.

[...] o gênero musical choro e suas práticas passaram a ser percebidos como uma matriz cultural carioca que se atualiza na cidade de Brasília em vários momentos, evidenciando na sua base, em cada um desses momentos, a polifonia de vozes mencionada, o encontro entre diferentes representações. (CLÍMACO, 2015, p. 138)

Pela falta de manutenção do espaço existente, o local de encontro dos chorões foi se deteriorando, causando o afastamento dos músicos e do público do local, provocando o fechamento do Clube do Choro de 1984 a 1994. Os músicos mantiveram suas atividades de forma contida durante esse período. Só em 1995, com a eleição de Reco do Bandolim como diretor, foi dado o início da reforma do espaço, concluída em 1997. A partir daí o Clube do Choro ganha novamente visibilidade, desponta no cenário nacional e forma a parceria com a Escola de Choro Raphael Rabello.

É importante lembramos que essas mudanças não ocorreram todas no mesmo momento, foram se dando de forma gradativa. Clímaco aponta em seu trabalho (2008, p. 142-143/200-201) que o professor Ricardo Dourado Freire identificou quatro fases do desenvolvimento do choro em Brasília, às quais Magda Clímaco acrescentou uma quinta fase. A primeira fase é referente à chegada dos chorões; a segunda fase é marcada pelas reuniões de maneira informal na casa dos anfitriões; a terceira fase refere-se à fundação do Clube do Choro de Brasília; a quarta fase refere-se à década de 1990, na reestruturação do Clube do Choro e a quinta fase é a atuação e a produção mais recente da nova geração de chorões e da Escola de Choro Raphael Rabello. Os dados musicológicos de Pereira (2004) e Clímaco (2015) vão ao encontro da interpretação de Carvalho (2015), que aponta o choro como um dos gêneros pertencentes ao ambiente multicultural de Brasília, fazendo parte da identidade da cidade e se consolidando como prática tradicional.

### **Avena de Castro, a flauta doce e o Clube do Choro de Brasília**

Segundo Carneiro (2015, p. 69-72), a partir da década de 1970 o choro passa por transformações e acaba perdendo espaço na cena musical brasileira. Buscando uma maior presença e a reinserção do choro no cenário nacional, instrumentistas criam clubes de choro em diversas cidades com o intuito de ser um refúgio e de

impedir o desaparecimento do gênero e sua prática. Carneiro aponta que foi no ambiente da classe média urbana que o choro ganha espaço em Brasília, tendo apoio do Estado e tendo como elemento embrionário as reuniões que aconteciam nos sábados à tarde na casa da flautista Marie Thérèse Odette Ernest Dias. Para conseguirem junto ao governo um espaço adequado fez-se necessário a criação de um regimento.

Foi nesse ambiente musical que surgiram os primeiros choros originais para flauta doce e Heitor Avena de Castro foi um dos primeiros compositores a escrever choros para o instrumento. Segundo Carneiro (2015, p. 20), o compositor carioca nasceu em 1919, um período em que a música popular urbana ainda se encontrava em consolidação e transitou entre os anos 1920 e 1930 até chegar a uma aceitação por parte do público. Este momento da música brasileira traria condições ao futuro envolvimento de Avena de Castro com o choro.

De acordo com Carneiro (2015, p. 23-24), Avena de Castro teve como o primeiro instrumento o piano e sua primeira professora foi sua madrinha. Aos doze anos ele inicia os estudos de cítara alpina com Carlos Tyll, com bastante êxito, chegando a realizar concerto com a orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro (CARNEIRO, 2015, p. 29). Avena de Castro continuou se aperfeiçoando no instrumento e tendo contato direto com a música popular, dando-lhe oportunidade de conhecer diversos chorões como Pixinguinha e Jacob do Bandolim, e teve atuação marcante no cenário do choro carioca. Também se apresentava bastante com o duo de cítaras ao lado de seu irmão Humberto. Eis que surge a Bossa Nova e o Choro passa a existir em segundo plano.

Em 1961, Avena de Castro gravou um CD sob influência da Bossa Nova, que também se fez presente na prática de diversos chorões. Segundo Carneiro (2015, p. 42), Avena de Castro se mudou do Rio de Janeiro para Brasília em 1960, em consequência da transferência da capital. No ambiente do interior do país surgiam novas oportunidades de trabalho:

No dilema entre permanecer no Rio de Janeiro e tentar uma vida na nova capital, Avena optou por se reinventar. Decidiu migrar para uma cidade recém-inaugurada e, trabalhando no escritório de empreiteiras, ampliar sua vivência em outro contexto. (CARNEIRO, 2015, p. 42)

Avena de Castro foi indicado em 1977 como o primeiro presidente do Clube do Choro de Brasília. Segundo Clímaco (2008, p. 173), na ata da *Assembleia Geral da Fundação e Instalação e Eleição dos membros da Diretoria do Conselho Fiscal do Clube do Choro de Brasília* constam as assinaturas dos sócios fundadores, a indicação da diretoria e de Avena de Castro como presidente. Além disso, segundo Clímaco (2008, p. 159), Avena também foi presidente da Ordem dos Músicos de Brasília.

(...) escolheu-se o nome de Avena de Castro como primeiro presidente e, como pode se perceber na ata presente em anexo, foi oficializada em reunião realizada no apartamento de Odette Ernest Dias, no dia 9 de setembro de 1977, a fundação do Clube do Choro de Brasília. (CARNEIRO, 2015, p. 75)

Santos e Barrenechea (2006) apontam a atuação de Carlos Ernest Dias, filho de Odette, como flautista dentro desse contexto. Os autores apresentam duas obras de Avena de Castro dedicadas a Carlos, o que comprova sua participação no círculo dos chorões de Brasília. Segundo o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, foi a partir de 1977, com treze anos de idade, que Carlos iniciou sua trajetória artística tocando flauta doce no Clube do Choro em Brasília. Hoje Carlos atua como professor de oboé da UFMG. Em relação a esse contexto, Carlos esclarece o seguinte:

Eu presenciei o nascimento do Clube do Choro, em 1977, durante uma série de reuniões que aconteciam na casa de meus pais, na SQS 311 Sul, bloco E apto 506. As reuniões aconteciam nos sábados à tarde, e eram muito animadas. Importantes músicos compareciam, e numa dessas reuniões, fui convidado pelo guitarrista e compositor Avena de Castro para tocar um choro na roda, e assim eu me batizei como “chorão”, tocando flauta doce. Cheguei a realizar alguns trabalhos como membro do grupo, mas não foi possível dar continuidade devido à minha pouca idade na época.<sup>18</sup>

Em entrevista realizada via e-mail, concedida à nossa pesquisa, Carlos esclarece alguns pontos em relação a sua prática. É importante entendermos esse papel do intérprete, mesmo que tenha sido por um curto período, mas nos situa o contexto no qual essa prática se desenvolveu. Questionado sobre a sua formação enquanto flautista, Carlos informa que iniciou na flauta doce por volta dos sete ou oito anos de idade, nos Seminários de Música da ProArte, no Rio de Janeiro, com o

---

<sup>18</sup> Carlos Ernest Dias, entrevista realizada em 23/01/2022.

flautista Homero “Homerinho” de Magalhães Filho, filho do pianista Homero Magalhães.

É importante destacar que os três choros compostos para flauta doce no Clube do Choro de Brasília são dedicados a Carlos Ernest Dias e todos evidenciam o seu talento e virtuosismo no instrumento. Os três choros são: *Dialogando*, de Heitor Avena de Castro, composto em 1976 e dedicado a Carlos Ernest Dias e Odette Ernest Dias; *Flauteando em Ibitipoca*, também de Avena de Castro, composto em 1977 e “dedicado ao jovem e excelente flautista doce Carlinhos Ernest Dias” e *Calota – Choro nº 3*, de Sebastião Theodoro Gomes, composto em 1979 e “oferecido ao talentoso jovem Carlinhos”. O maestro Sebastião Theodoro Gomes foi muito atuante no Clube do Choro de Brasília, compondo para diversas formações instrumentais. Além de compositor é oboísta, maestro e foi professor de oboé da UnB.

Carlos Ernest Dias fez a seguinte declaração a respeito de sua relação com os compositores que dedicaram obras a ele:

O Avena de Castro era um homem muito carismático, excelente compositor, e um citarista inspirado. Possui composições emblemáticas, como *Evocação de Jacob*, *Quando fala o coração* e *Sábado à tarde*. Minha relação com ele era de admiração, a admiração de um garoto de treze anos que gostava de ouvir e tocar choros de Pixinguinha e outros compositores. Ele me dedicou duas músicas, os choros *Flauteando em Ibitipoca* e *Dialogando*, dedicado a mim e à minha mãe, Odette Ernest Dias. Já com o compositor, oboísta e violonista Sebastião Gomes eu tive poucas relações, eu apenas o escutava como violonista nas rodas de choro, mas ainda assim ele me dedicou o choro *Calota*, que era meu apelido na época. Ainda pretendo gravar esses choros, sendo que o *Dialogando*, eu já gravei, mas tocando oboé ao lado de minha mãe, Odette, na flauta e da pianista Berenice Menegale.<sup>19</sup>

Portanto, podemos notar claramente a atuação de Carlos no ambiente do Clube do Choro de Brasília desde o seu início estrutural, em 1976, ano em que, segundo Clímaco (2008, p. 167), as reuniões passam a ocorrer com mais frequência na casa de Odette, mãe de Carlos. Uma informação que devemos considerar é que segundo Beth Ernest Dias, irmã de Carlos, em seu trabalho sobre as obras de Avena de Castro (2016, p. 10) ela informa que *Dialogando* “é um aproveitamento do choro *Um e outros*, composto em junho de 1968. Ao criar uma segunda voz para esse choro,

---

<sup>19</sup> Carlos Ernest Dias, entrevista realizada em 23/01/2022.

pensando na extensão da flauta doce, Avena o renomeou”. Então, é possível observar o cuidado e respeito às particularidades que Avena de Castro teve com a flauta doce.

Questionado sobre a importância do desenvolvimento de uma escrita idiomática de choros para flauta doce, Carlos, que possivelmente foi o primeiro a executar obras originais para o instrumento, relata as limitações e as possibilidades do uso do instrumento:

A flauta doce é restrita em extensão e em volume de som, portanto ela requer alguns cuidados especiais ao entrar numa roda de choro. A região grave da flauta doce, por exemplo, é bastante limitada em volume de som, e requer uma amplificação adequada para que os outros músicos da roda a escutem. O compositor deve, portanto, evitar essa região, a meu ver. Por outro lado, a flauta doce é capaz de executar passagens extremamente rápidas na região médio-aguda, sendo esta a meu ver, uma das melhores características do instrumento. Também a facilidade de *staccatos* rápidos é uma boa característica a ser explorada.<sup>20</sup>

Destacamos aqui outro membro da família Ernest Dias que é ligado à flauta doce e ao choro, Claudia Ernest Dias. Claudia é professora de flauta doce e sua formação ocorreu na Escola de Música de Brasília. Junto a Tina Pereira, criou em 1989 os Flautistas da ProArte, grupo voltado para a musicalização através da MPB, com a flauta doce sendo um dos instrumentos pertencentes ao grupo. Certamente a prática e as vivências de Claudia no ambiente do Clube do Choro de Brasília contribuem para sua atuação como professora de flauta doce utilizando o repertório de Música Popular Brasileira.

### 3.4 Compositores de choros para flauta doce

A partir deste momento, passaremos a descrever brevemente a utilização da flauta doce em choros compostos originalmente para o instrumento, de modo que o leitor perceba o arco de tempo, as características de cada período e as concepções utilizadas pelos diferentes compositores. Para tanto, apresentaremos de modo sucinto os compositores, agrupados a partir das datas de suas composições, as datas de suas produções e particularidades importantes que contribuem para entendermos o contexto em que os choros originais para flauta doce foram compostos.

---

<sup>20</sup> Carlos Ernest Dias, entrevista realizada em 23/01/2022.



Dividimos o nosso recorte em 4 períodos, a saber: 1970-1980, 1980- 1990, 1990-2018 e 2018-2022. Nos anos 1990 temos apenas uma obra, portanto estendemos o período até 2010. Entre 2010 e 2018 não identificamos nenhuma obra e retomamos o nosso recorte com o último período, entre 2018 e 2022. Para ter uma outra perspectiva indicamos a observação do quadro apresentado no apêndice A. Não foi possível reunir o mesmo tipo de informação sobre todos os compositores, por isso não seguiremos um padrão.

### 3.4.1 Compositores da década de 1970

Pereira e Callegari (2011, p. 6) referem que um dos aspectos da primeira geração de compositores para flauta doce no Brasil, apontada por Barros, foi o uso de características dos gêneros da música popular urbana, como o choro, a modinha e a valsa. Segundo Barros (2010, p. 68), essa primeira geração é a de compositores nascidos até 1940 e que tiveram o ponto culminante de suas produções para flauta doce na década de 1970.

Dos dezenove compositores apresentados por Barros, podemos apontar que nesse período da década de 1970 apenas dois compositores escreveram choros para flauta doce. Bruno Kiefer apresenta um choro composto originalmente para quarteto de flautas doces, o *Poemas da Terra Nº 2* (1976) e Calimério Soares nos traz a *Serenata Nº 3* (1979), escrita originalmente para oboé e piano, mas com uma indicação do próprio compositor para execução na flauta doce. Os próximos choros registrados por Barros são das décadas seguintes: Villani-Côrtes (*Cinco Miniaturas, 1980 e Série Brasileira 1991*), *Chôro* de Hudson Lacerda (2002) e *Choro para Daniele Cruz* (2010) de Marco Cesar.

#### **Bruno Kiefer (1923-1987)**

Um nome marcante no cenário da flauta doce com o choro é o de Bruno Kiefer, que compôs diversas obras para flauta doce e em 2003 teve sua obra completa para flauta doce registrada em CD. Compositor, flautista, pesquisador e professor, segundo Carpena (2014, p.171), Bruno Kiefer nasceu em 1923 em Baden-Baden na Alemanha e por conta da perseguição do governo nazista, seus pais, opositores do regime,

imigraram em 1933 para o estado de Santa Catarina. Dois anos depois, Bruno se mudou para Porto Alegre e viveu na capital gaúcha até a sua morte. De acordo com Carpena (2014, p. 172), Bruno Kiefer foi o responsável pela criação da disciplina de História da Música Brasileira no curso superior de Música na UFRGS, uma contribuição ímpar para o ensino superior de música no país.

O segundo movimento da sua obra *Poemas da Terra* (1976), escrita para quarteto de flautas doces e dividida em cinco movimentos, é o primeiro choro para quarteto de flautas doces escrito no Brasil. Em que pese não ter a forma clássica do choro, podemos reconhecer na escrita de Kiefer elementos característicos do choro, como a forma ABA, as síncopes e o ritmo do acompanhamento, que emula o pandeiro. Como traz Palopoli e Prado (2019), há padrões rítmicos presentes na construção dos choros apontando três como principais: *tresillo*, síncopa característica e ritmo de *habanera*. Podemos identificar os três padrões presentes no segundo movimento dos *Poemas da Terra*. Em concordância com nossos apontamentos, Barros (2010) traz a seguinte afirmação:

O *Poema II*, de forma ABA, apresenta a estrutura rítmico-melódica do choro brasileiro, exceto na harmonia sugerida pela melodia da flauta contralto, que nem sempre é reforçada no acompanhamento das demais flautas. Estas fazem pequenas interferências inesperadas (rítmicas e intervalares) sobre o tema. (BARROS, 2010, p. 164)

Além disso, o compositor utiliza recursos como uma linha do baixo cromática e arpejada e um desenvolvimento cromático na melodia.

### **José Euclides dos Santos (?-?)**

Segundo o flautista e professor Romero Damião da UFCG, José Euclides dos Santos fez parte do primeiro quadro de professores contratados pela UFPB em 1978 para atuar no Núcleo de Extensão e Cultura. É nesse período que ele compõe o 1º *Choro para flautas*:

Em 78 fomos contratados e o grupo (Cordas e Sopros) foi montado. As músicas foram sendo arranjadas ou compostas, depois uma ação da reitoria lançou um disco com as performances dos grupos artísticos da UFPB. Foi nesse período que o então violinista Jose Euclides dos Santos escreveu a composição.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Romero Damião, entrevista realizada em 28/12/2022.

A composição de José Euclides dos Santos é reflexo de uma prática que vinha sendo desenvolvida na cidade de Campina Grande. Segundo Tejo (2007, p. 2) o choro faz parte das práticas culturais e artísticas da cidade desde 1920, tendo sua pesquisa um corpus com o recorte de 1940 até 2004.

Desde 1940 até o finalzinho dos anos 70 o choro era consumido e representado em suas variadas interfaces como, por exemplo, estava presente nas festas de reisado, aniversário, casamentos, carnavais e até mesmo em ocasiões folclóricas como o bumba-meu-boi, e quanto mais o choro se misturava a outros tipos de festas, como por exemplo, o carnaval, mais variedades de relações sociais ele apresentava. (TEJO, 2007, p. 3)

### 3.4.2 Compositores da década de 1980

Após as cinco composições da segunda metade da década de 1970 - *Poemas da Terra II*, *Dialogando*, *Flauteando em Ibitipoca*, *1º Choro para flautas* e *Calota* - marcando o início dos choros originais para flauta doce, a década de 1980 traz novos choros para flauta doce, delineando a continuação da produção para o instrumento. As composições da década de 1980 são de Antônio Rafael Carvalho dos Santos e Edmundo Villani Côrtes.

#### **Antônio Rafael Carvalho dos Santos (1953-)**

Bacharel em piano pela Faculdade Mozarteum de São Paulo e doutor em Pedagogia e Performance do Piano pela Universidade de Iowa. Desde 1981 é professor da UNICAMP e vem desenvolvendo pesquisas na área de música popular. Pouco antes de ingressar na UNICAMP, Rafael compôs *Chôro* e *Choro do Fabio*.

#### **Edmundo Villani-Côrtes (1930-)**

Compositor mineiro, natural de Juiz de Fora, segundo Filho (2012, p. 1100) iniciou os estudos musicais de forma autodidata aos oito anos e teve como seu primeiro instrumento o cavaquinho. Em 1961 assume a direção do CEMJF. Segundo (BARROS, 2010, p. 70), na década de 1970, a pedido de um colega que dirigia uma academia de música, o maestro Bernardo Federovski, Villani passou a escrever para flauta doce. Em entrevista concedida a Daniele Barros o compositor conta que

mostrou obras para diversos instrumentos e canto a um editor e esse lhe propôs que escrevesse para flauta doce e piano, por ser mais fácil de vender, pois muitas pessoas iniciam seus estudos musicais com a flauta doce.

Foi a partir dessa proposta que em 1980 foram publicadas pela editora Cultura Musical as *Cinco Miniaturas* para flauta doce e piano. Segundo Pereira e Rocha (2020), a obra é um “cartão de boas-vindas” à música brasileira e posteriormente acabou recebendo quinze versões para diferentes formações, escritas pelo próprio compositor. Em 2010, no ano comemorativo de seus 80 anos, Villani compôs outra obra significativa para flauta doce, *Duas Meninas*, cujo segundo movimento (*Brejeira*) possui claramente um caráter de choro.

Sendo assim, temos duas fases marcantes da trajetória da flauta doce no choro. A fase inicial, na década de 1970, com composições inspiradas a partir das rodas do choro, da atuação dos intérpretes e da existência do Clube do Choro de Brasília. E na década de 1980 uma segunda fase, de criações que marcam o diálogo de compositores que estavam ligados ao ambiente acadêmico e com a cultura popular urbana. Este diálogo acaba por inserir o choro em novos espaços, como conservatórios, escolas de música, universidades e salas de concerto. Isso ocorre no mesmo período em que os cursos superiores de bacharelado em flauta doce surgem, como falamos anteriormente.

### 3.4.3 A década de 1990 e os anos 2000

No início da década de 1990, em 1991, temos mais um choro e uma valsa de Villani-Cortes, movimentos da *Série Brasileira*, composta para flauta doce soprano ou flauta transversa e piano (BARROS, 2010, p. 234), além da obra de Flávio Oliveira, *Camila leu a carta*.

#### **Flávio Oliveira (1944-)**

Em 2006 Flávio Oliveira compõe o primeiro choro para flauta doce solo do Brasil, *Camila leu a carta*. Natural da cidade de Santa Maria iniciou seus estudos musicais de forma autodidata. Diplomou-se em Grego e Português pela UFRGS. Foi professor de História da Música no Departamento de Música da UFRGS e bolsista na Alemanha pelo Instituto Goethe e pela liga Der Volkerfreundschaft/DDR (República

Democrática Alemã). Lançou em 2002 o CD *Tudo Muda – A Música de Flávio Oliveira*, o qual lhe rendeu dois prêmios. (CARPENA, 2014, p. 171)

### **Belini Andrade (1920-2017)**

Entre 2005 e 2010 há uma vasta produção do compositor mineiro Belini Andrade (1920-2017). Natural de Abaeté, estado de Minas Gerais, deixou um trabalho de mais de 400 obras para diversas formações instrumentais. Belini compôs um tipo de música presente no contexto das rodas de choro mineiras. Segundo Linhares (2016, p. 32), Belini cria o Clube do Choro de Minas Gerais na década de 1980, juntamente com seu irmão Wagner, atuando como diretor artístico. Em 1984 seu irmão criou o bar Beco do Choro e os dois espaços se tornaram cenários marcantes na prática do choro mineira até encerrarem suas atividades em 1989.

É o trabalho de Abreu (2012) que nos traz mais informações sobre a produção de Belini para flauta doce, apontando a influência direta da relação do compositor com o flautista Maurílio Vieira, que se dedicava à interpretação dos choros de Belini para flauta doce. Em 2013 Maurílio gravou o CD *Choro Doce – Maurílio Nunes e convidados interpretam Belini Andrade* com as obras do renomado compositor mineiro. Um outro aspecto muito interessante nas obras compostas para flauta doce apontado no trabalho de Abreu (2012, p. 44) é que elas são escritas nas tonalidades mais viáveis ao instrumento. Maurílio aponta que houve um processo de experimentação e de adaptação para que as composições resultassem idiomáticas para a flauta doce. Ele também relata que adquiriu uma flauta doce em si bemol para tocar as obras escritas para clarinete e saxofone e que, a partir daí, Belini passou a escrever obras para este instrumento (ABREU, 2012, p. 77). Portanto, vemos mais uma vez a colaboração entre compositor e a importância da presença do intérprete para o desenvolvimento de novas obras.

Fato curioso na trajetória de Belini foi o incidente no qual durante uma viagem, quando o compositor-militar foi transferido a trabalho, ele perdeu seu caderno de partituras.

Durante a viagem para o Rio, Belini pediu ao amigo Zé Tião, que iria com ele até parte do caminho, que guardasse com ele um caderno de partituras de suas composições, pois sua mala estava cheia. Zé Tião ia para São Paulo e Belini se esqueceu de pegar o caderno com ele. Já em Resende, Belini

começou a ouvir choros de sua autoria, vindos de São Paulo, com nomes de outros compositores. Zé Tião, mais tarde, revelou a Belini que havia vendido o caderno em São Paulo. A composição *Espinha de Bacalhau*, que ficou conhecida e registrada publicamente como sendo de autoria do clarinetista Severino Araújo, regente por muitos anos da Orquestra Tabajara, é um dos vários choros que estariam no caderno vendido. Em resposta ao incidente, Belini compôs o choro *Café Amargo*, que foi, segundo Sizínio Filho, em texto extraído do site [www.samba-Choro.com.br](http://www.samba-Choro.com.br), onde a partitura está disponível: “Em homenagem ao Sr. Severino Araújo, da Orquestra Tabajara, depois de uma pequena desavença no que diz respeito ao “*ESPINHA DE BACALHAU!*” (ABREU, 2012, p. 21)

Através do exposto, descobrimos que um dos choros popularizados entre as rodas, *Espinha de Bacalhau*, é de autoria do mestre Belini Andrade, um dos grandes nomes do choro e que compôs diversas obras originais para flauta doce.

### **Sizínio Filho (1955-)**

Intérprete e compositor mineiro, Sizínio Filho trabalhou juntamente com o compositor Belini e com o flautista Maurílio. Compôs *Pro Maurílio Flautear*, para flauta transversa ou flauta doce e dedica a obra ao amigo, colega das rodas de choro. Em 2008 o compositor publicou o álbum *Flauteando em Dó*.

Como se pode ver, o trabalho desenvolvido pelo mestre Belini foi além de suas composições, formando uma escola de compositores e intérpretes. Sobre a parceria de Sizínio com Belini, Linhares (2016, p. 47) aponta o seguinte: “Natural de Abaeté, Sizínio (60 anos, psicólogo aposentado, violonista e compositor) esteve sempre a seu lado como admirador e companheiro, incluindo a parceria na composição de oito choros.”. Sizínio também colaborou na edição, revisão e publicação do segundo álbum de partituras de Belini, além de ter oito composições em parceria com ele.

### **Odir Caius (1968-)**

Odir Caius nasceu em Aracaju, no estado de Sergipe e iniciou os estudos musicais aos onze anos de idade. Foi o primeiro chorão a utilizar a flauta doce em Sergipe. Além de flautista doce, Odir é também professor e compositor. Sérgio Thadeu em entrevista para o trabalho de mestrado de Alexandre Azevedo (*A cena atual do choro em Aracaju: discursos e identidades*, 2017, p. 105) aponta Odir como um dos responsáveis pela renovação do choro em Sergipe e do desenvolvimento do choro forrozado. Atualmente o compositor informou que vem trabalhando em um CD autoral, com choros compostos para flauta doce. Não temos informação das datas das

composições, mas pela data de gravação de suas obras (2009-2011) podemos supor que sua produção ocorreu na primeira década dos anos 2000.

### **Marco César (1960-)**

Fundador do primeiro curso de bandolim e cavaquinho em um conservatório no Brasil, Marco César é natural de Pesqueira, no estado de Pernambuco. Professor do IFPE e do CPM, é compositor, arranjador e bandolinista. Em 2019, pela UFRN, defendeu sua dissertação de mestrado, “Contribuição da Vivência na Roda de Choro para a Formação do Músico Instrumentista”. Em 2010, escreveu *Choro para Daniele Cruz*, dedicando à flautista e professora da UFPE. A peça foi publicada no primeiro volume do Caderno de Música Pernambucana para Flauta Doce, em 2010.

#### 3.4.4 De 2019 a 2022

O levantamento dos choros originais para flauta doce teve como data limite para coleta o mês de fevereiro de 2023 e não apontou nenhuma composição entre 2011 e 2018. Entretanto, apesar desta lacuna sem novas obras, a retomada das composições tem característica marcante: compositores mais velhos, com uma vasta experiência enquanto compositores, como Edson Rodrigues e Eduardo Escalante, começaram a escrever choros para flauta doce. Isso nos parece reflexo da prática dos flautistas doces em diálogo com os compositores, promovendo a composição de novos choros. Edson Rodrigues compõe para o grupo Flauta de Bloco e teve obras suas gravadas pelo grupo no CD *Folias Pernambucanas* (2022) e Eduardo Escalante compõe para o Quinta Essentia Quarteto, que registrou obras dele no CD *Falando Brasileiro* (2014).

### **Eduardo Escalante (1937-2020)**

Nascido em Buenos Aires, Argentina, Eduardo Escalante se radicou no Brasil em 1949. Segundo Livero e Razabone (2010, p. 188), Escalante teve uma estreita relação com o folclore brasileiro e atuou como regente e compositor, tendo sido professor do Instituto de Artes da UNESP. Sua última composição para flauta doce é

datada de 2011, na qual um dos movimentos é um choro, se chama *Quatro Peças Para Flauta Doce* e é dedicada ao grupo Quinta Essentia.

### **Martita Ghirlanda (1960-)**

Natural de Brasília, iniciou sua trajetória musical na Escolinha de Música da professora Neusa França e em seguida encaminhou seus estudos de piano na EMB. Teve apenas uma iniciação formal com a flauta doce e seu desenvolvimento com o instrumento se deu de forma autodidata. Com graduações na área de Administração e Matemática, além de mestrado na área de Administração Pública, Martita se afastou do piano por questões de saúde, o que lhe aproximou ainda mais da prática com a flauta doce. Atualmente é servidora pública aposentada, segue tocando em rodas de choro e compõe utilizando a flauta doce e retomando o contato com o piano. A compositora informou que *Prosa com Ribinha*, único choro da compositora ao qual tivemos acesso a partitura, entrou para o repertório da Escola Brasileira de Choro Rafael Rabello.

### **Edson Rodrigues (1942-)**

Homenageado do Carnaval de Recife em 2020, o maestro Edson Rodrigues nasceu na capital do Frevo e também é compositor, arranjador, professor e instrumentista. É licenciado em Música pela UFPE, onde também fez pós-graduação em Etnomusicologia. Foi fundador da Banda Municipal do Recife, professor do CPM e professor substituto no Departamento de Música da UFPE. Tido como um dos maiores ícones do frevo, desde 1957 atua nos carnavais recifenses e em 2018 compôs o choro *Lembrando Altamiro* para o grupo Flauta de Bloco.

### **Dierson Torres (1953-)**

Professor aposentado do Departamento de Música da UFPE, é natural de Recife. Nascido em 1953, é bacharel em Regência pela UFRJ, onde também estudou composição com Henrique Morelenbaum. Foi fundador e dirigente do coral da Faculdade de Ciências Humana de Olinda (FACHO). Dierson foi professor do CPM, onde criou o Coro de Câmara e o Conjunto de Música Antiga, atuou como regente convidado da Orquestra Sinfônica do Recife e continua escrevendo para conjuntos vocais e instrumentais. Em 2021 escreveu a *Suíte Recife* para flauta doce e piano, a



pedido de Lucas Barbosa no ocorrido de seu recital de bacharelado, tendo um dos movimentos um choro.

### **Emanuel Santana (1978-)**

Licenciado em música pela UFPE, é natural do Município de São Lourenço da Mata, estado de Pernambuco. Iniciou seus estudos preliminares de flauta doce em 1995 no curso de extensão e capacitação profissional da UFPE, sob a orientação do professor Valdemiro André de Lima. Logo após deu início ao curso de flauta transversal como aluno do Curso de Extensão da UFPE, tendo como orientadora a professora Maria da Conceição Gico Casado Benck. Entre os anos de 1998 a 1999, estudou pífano com Egildo Vieira do Nascimento, ex-flautista do Quinteto Armorial e professor do curso de extensão da UFPE. Foi integrante do Grupo Cascabulho, atuando como flautista e pifanista (2000-2005). Em 1999-2000, participou das Bandas Girassol e Evocação a Pernambuco, dirigida pelo Percussionista Naná Vasconcelos. Atuou como flautista na Orquestra de Choro da UFPE de 2014-2015. De 2009 até o momento é flautista da orquestra de frevo de bloco lírico Cordas e Retalhos sob a regência do maestro Edson Rodrigues. Em 2018 Emanuel compôs o choro *Colibri* em homenagem ao Duo Colibri, formado pelas flautistas Daniele Cruz e Laurence Pottier.

### **Lucia Helena Cysneiros (1957-)**

Natural de Garanhuns, no estado de Pernambuco, é graduada em Licenciatura em Educação Artística (1976) e Licenciatura em Música (2007) pela UFPE, tendo recebido a I Comenda Josefina Aguiar em 2006, como aluna destaque do Departamento de Música da UFPE. É mestra em Etnomusicologia (2012) pela UFPB e em 2015 concluiu o primeiro módulo do *The San Francisco International Orff Course*, na Califórnia/EUA. Iniciou seus estudos musicais em Garanhuns como aluna de piano da professora Zulmira Henrique e em seguida com a professora Silvia Galvão. Nesta cidade atuou como organista e trabalhou com grupos vocais vinculados à igreja católica. O repertório musical ligado a antigas tradições de louvor à Virgem Maria proporcionou-lhe o desenvolvimento de seu projeto de mestrado em Etnomusicologia na UFPB.

Com arranjos e composições vem integrando o repertório de diversos grupos vocais, entre eles, o Contracantos (UFPE), de grupos instrumentais como o Flauta de Bloco da UFPE e o Duo Colibri, contando ainda com a apresentação de composições para dueto composto para cravo e flauta doce. Em 2021 Lúcia escreveu dois choros dedicados ao flautista doce Lucas Barbosa, *Senhor Barbosa* e *Caro Lucas*, e em 2022 a compositora escreveu mais um choro, *Imburana*, dedicado ao seu pai Maurilo Campos Matos, criado para o grupo Flauta de bloco, gravado no CD homônimo em 2023.

### 3.5 Transcrições e adaptações

Além das composições originais para flauta doce, precisamos destacar arranjos, transcrições e adaptações feitos pelos próprios compositores, que se encarregaram de fazer as devidas alterações respeitando o idiomatismo do instrumento e obras que apresentam gravações realizadas com a flauta doce, como os choros compostos por João Tomé e interpretados por Meila Tomé no CD *Piquenique*. Portanto o critério de incluir essas obras na pesquisa é que, apesar de não serem originais para a flauta doce, as transcrições e adaptações foram realizadas pelos próprios compositores. Certamente se formos fazer um levantamento dos diversos choros arranjados para flauta doce, teremos muito mais obras, mas esse não é o objetivo da nossa pesquisa.

Pottier (2011, p. 20) deixa clara a importância de respeitar o idiomatismo do instrumento em detrimento da manutenção fiel ao texto musical original. “Assim será preciso reescrever as passagens não realizáveis na flauta doce inspirando-se na obra original. Deve-se sempre privilegiar o que é “flautístico”, mesmo que para isso seja preciso afastar-se da partitura original”. A autora pontua aspectos que devem ser levados em conta para que a transcrição ocorra de forma eficiente, idiomática: tessitura, respirações, dinâmicas, estilos, ligaduras e acompanhamento.

#### **Cacilda Borges Barbosa (1914-2010)**

Natural do Rio de Janeiro, ingressou em 1928 no Instituto Nacional de Música no Rio de Janeiro, hoje atual Escola de Música da UFRJ. Estudou composição com Francisco Braga e colaborou com Villa-Lobos nas décadas de 1930 e 1940, como

diretora do Serviço de Música do Rio de Janeiro. Foi a primeira mulher a compor choro para flauta doce e também a primeira a escrever o choro em forma de fuga, aproximando o choro à flauta doce, instrumento que tem seu repertório predominantemente barroco e a uma forma musical típica do período barroco. Cacilda escreveu os *Estudos Brasileiros – Fuga 5* para voz e provavelmente ela mesma indicou e fez as cópias para flauta doce.

Tivemos acesso a duas cópias das fugas 5 e 6, uma delas cedida por Daniele Cruz e a outra pela família e disponibilizada pela professora Ingrid Barancoski da UNIRIO. A respeito das partituras, Daniele esclarece: “Tive acesso às fugas da compositora Cacilda Borges em uma Oficina de Música Antiga de Curitiba, em curso ministrado pelo professor Helder Parente, provavelmente no ano de 1985”<sup>22</sup>. Ela também informa que o professor utilizou a formação de quartetos de flauta doce para a execução das fugas 5 e 6.

Certamente as obras de Cacilda merecem um estudo musicológico mais aprofundado, acerca da formação instrumental, do ano e das circunstâncias de sua composição. Como o objetivo do nosso trabalho é trazer informações que contribuam sobre as questões idiomáticas dos choros originais para flauta doce, não aprofundaremos nossa investigação dentro da ótica musicológica. Consideramos somente a *Fuga Nº 5* como transcrição para flauta doce, pois apresenta indicações das flautas em dó e em fá, e até o momento não pudemos precisar se essa transcrição foi realizada pela autora ou pelo flautista Helder Parente. A cópia da *Fuga Nº 6* apresenta uma estrutura própria para voz (canto), a parte da flauta contralto se encontra uma oitava abaixo e não há indicação de uso de diferentes flautas. Também tivemos acesso às fugas 8, 9 e 19 e pelas mesmas razões acreditamos que são para voz (canto). A *Fuga Nº 19* está publicada pela plataforma Musica Brasilis e indica a formação para vozes.

Sobre a data da transcrição das fugas, podemos afirmar que certamente é a primeira transcrição do gênero voltada para flauta doce no Brasil. Na cópia da *Fuga Nº 6* é indicada a data de 1946. Sendo assim, acreditamos que a *Fuga Nº 5* tenha sido composta também na década de 1940. Paz (2013) aponta a relação de Cacilda com

---

<sup>22</sup> Mensagem eletrônica em 26/02/2023.

o choro se deu a partir de seu pai que tocava bandolim, instrumento bastante utilizado pelos chorões. Segundo Lima (2019) a primeira composição de Cacilda é de 1928 e ela foi bastante influenciada pelo choro, como se vê pelo uso das síncopas e do contraponto entre as quatro vozes.

#### **Calimério Soares (1944-2011)**

Compositor, também atuou como professor na UFU. Doutor em Música (Composição) pela Universidade de Leeds, Inglaterra. A *Serenata Nº 3* foi composta originalmente para oboé e piano em 1979. O trabalho de Barros (2010, p. 224) e o álbum de partituras do projeto DuoBrasil (FRANCO e LANDIM, 2011, p. 92) indicam a possibilidade de execução na flauta doce, dada pelo próprio compositor. Sendo assim, apesar de não ser composta originalmente para flauta doce, o compositor, que tem várias outras obras para flauta doce, indica *Serenata Nº 3* que a obra é destinada à flauta doce. Segundo Franco e Landim (2011, p. 91) Calimério também era organista e tocava flauta doce.

#### **Hudson Lacerda (1976-)**

A transcrição de *Chôro*, do compositor Hudson Lacerda, foi desenvolvida pelo próprio compositor. Composta em 2002 originalmente para teclado, a versão para flauta doce soprano e instrumento grave é dedicada a Lissandra Sampaio. Portanto, Hudson teve o cuidado de fazer uma transcrição propícia a flauta doce, respeitando as particularidades do instrumento. Compositor e violonista mineiro, atuou como professor substituto na UFMG e na UEMG.

#### **Claudio Menandro (1956-)**

*Flauta doce no Maxixe*, de Claudio Menandro, faz parte do álbum lançado em 2009 pelo compositor e gravada em 2005 pela flautista Ana Fumaneri. Segundo o compositor, a obra foi escrita por volta de 2003/2004, para violão/cavaquinho e posteriormente adaptada para flauta doce. O trabalho foi tão eficaz que podemos observar a influência dessa alteração instrumental no título. É importante mencionar outra obra do Claudio, composta originalmente para flauta doce por volta da década de 1990 com o título de *Essa é pro Tofe* e posteriormente adaptada para a rabeca, tendo seu título alterado para *Baião de Rabeca*. Natural da Bahia e radicado em

Curitiba, Menandro é multi-instrumentista e compositor, atuando em distintas áreas da música, como a música antiga e a música popular.

Podemos observar que as transcrições são de diferentes gerações de compositores e com atuações e formações distintas, o que indica que a produção vem se estabelecendo por vezes de forma ainda tímida, mas presente.

É importante destacar o papel dos flautistas doces na composição, arranjo e transcrição de choros para seu instrumento. Com exceção da obra de Calimério, as transcrições acima mencionadas foram realizadas pensando na atuação das flautistas doces Lissandra Sampaio e Ana Fumaneri. No caso dos choros compostos originalmente para flauta doce, vimos a estreita relação entre compositor e intérprete em várias das peças, comprovada pela dedicatória aos flautistas e pelos relatos de flautistas e compositores. Ou seja, o trabalho dos intérpretes contribuiu significativamente para o desenvolvimento de novas obras, adaptações e arranjos de obras já existentes.

### 3.6 Um caso à parte: as valsas-choro

Muitas vezes no mesmo ambiente do choro se executam valsas. Claramente possuem uma construção diferente da dança originalmente europeia, trazendo aspectos da cultura brasileira. As valsas-choro ou valsas-brasileiras inspiraram diversos compositores. Em nosso levantamento identificamos algumas dessas obras compostas originalmente para flauta doce e vamos comentá-las brevemente, uma vez que não é nelas que se encontra a ótica do nosso trabalho.

Compositores como Edmundo Villani Côrtes, Belini Andrade e Martita Ghirlanda compuseram obras que se enquadram nesse contexto. Flávio Oliveira compôs *Uma Carta Musical* que apresenta seções de valsa brasileira e um toque de choro. Apresentaremos a seguir outros dois compositores que criaram valsas brasileiras escritas originalmente para flauta doce.

#### **Francisco Mignone (1897-1986)**

Compositor, regente e pianista, foi diretor do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e presidente da Academia Brasileira de Música. Segundo Reis (2010, p.75) a

música de Mignone apresenta um caráter mais popular, produzida como uma música do contexto urbano. Mignone compôs doze *Valsas de Esquina* (1938-1943) e doze *Valsas-Choro* (1946 – 1955).

*As Valsas de Esquina e Valsas-Choro* foram fortemente influenciadas pela música popular brasileira. Elas são o resultado da convivência do compositor com os grupos de choro, os chorões, quando executava valsas de caráter seresteiro, como também outras danças, na flauta, acompanhado pelos violões e cavaquinhos dos companheiros nas festas de salão (REIS, 2010, p. 65)

No catálogo de obras do compositor<sup>23</sup> publicado pela Academia Brasileira de Música consta a *Valsinha*, a obra foi composta em 1976 para flauta doce soprano e flauta doce contralto. Possivelmente essa obra teve influência da música popular urbana e se enquadra no contexto das valsas-choro brasileiras que incluímos em nosso trabalho. Infelizmente não tivemos acesso à partitura.

### **Carmo Bartoloni (1956-2018)**

Compositor, percussionista e professor, atuou lecionando na Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP). Em 2000 compôs *Sonata a Dois* para flauta doce contralto e cravo. Não tivemos acesso a partitura, mas no trabalho de Barros (2010, p. 132) a autora aponta o seguinte:

Nesta sonata encontram-se alguns aspectos tipicamente brasileiros, como as estruturas melódicas da valsa no estilo do compositor Ernesto Nazareth. É preciso ressaltar que, durante toda a peça, o material harmônico é constituído de acordes estendidos - com notas adicionais – e harmonias de quarta – o que remete frequentemente à música popular. (BARROS, 2010, p. 132)

Portanto supomos que a obra teve uma influência da música popular urbana, com uma valsa que se inclui no que chamamos de valsa brasileira.

---

<sup>23</sup> Disponível em: [https://abmusica.org.br/wp-content/uploads/2021/04/francisco-\\_mignone.pdf](https://abmusica.org.br/wp-content/uploads/2021/04/francisco-_mignone.pdf)

## 4 CHOROS ORIGINAIS PARA FLAUTA DOCE – ASPECTOS IDIOMÁTICOS

No presente capítulo trataremos das características idiomáticas da flauta doce e suas usualidades nos choros originais para o instrumento, assim como apontaremos possíveis aspectos não-idiomáticas.

### 4.1 Ponto de partida: fontes

O ponto de partida para o nosso trabalho foi, como não podia deixar de ser, o levantamento dos choros originais para flauta doce e seus registros sonoros. Não seria possível fazer uma análise idiomática dos choros sem ter conhecimento das obras existentes e suas gravações. Já aqui surgiu a primeira dificuldade: apesar do choro ser um dos primeiros gêneros da música popular urbana brasileira e ter uma ampla prática, ainda não temos um quantitativo expressivo de obras publicadas para flauta doce. Para ter acesso à maioria delas é necessário entrar em contato com os compositores e intérpretes, o que é um reflexo do frágil mercado editorial brasileiro do campo da música.

A segunda dificuldade em relação às fontes foi a falta de uma base de dados unificada e atualizada sobre o repertório brasileiro para flauta doce. Partimos de dois catálogos, produzidos por Barros (2010) e Carpena (2014). Barros (2010) apresentou em seu trabalho de doutoramento um catálogo pioneiro, com 277 obras escritas por compositores brasileiros do século XX até a primeira década do século XXI. Inspirada no trabalho de Barros, Carpena (2014) publicou, no âmbito do projeto de pesquisa intitulado “Prata da Casa”, um catálogo com 68 obras escritas por compositores ligados à UFRGS. Os trabalhos das duas pesquisadoras possibilitam aos flautistas doces e ao público interessado acesso a um amplo conjunto das obras escritas para flauta doce no contexto da música brasileira dos séculos XX e XXI. Além destas duas fontes, foram consultadas outras publicações com temas específicos, como:

- a coletânea *Chorinhos em Desfile III, IV e V*, com obras de Belini Andrade, publicados respectivamente em 2006, 2008 e 2008;
- o caderno *Choro Brasileiro*, do compositor Cláudio Menandro (2009);

- os *Cadernos de Música Pernambucana para Flauta Doce* (2010 e 2019), organizados por Daniele Barros (UFPE);
- os álbuns de partituras (2011 e 2016) do projeto DUOBRASIL, formado por Betiza Landim (flauta doce) e Daniela Carrijo (piano);
- os *Cadernos de Música* (volume 1 e 2), organizados por Carlos Alan Peres da Silva e publicados pela UFCG (2013);
- os cadernos de choros *Sábado à Tarde*, com obras de Avena de Castro, coordenado pela flautista Beth Ernest Dias (2016).

Alguns dos choros encontrados são comercializados por editoras da área da música, como os *Poemas da Terra*, de Bruno Kiefer, pelas editoras Novas Metas (1980) e Tre Fontane (2018); *Cinco Miniaturas Brasileiras*, de Villani-Côrtes (Editora Cultura Musical, 1978); *Série Brasileira*, de Villani-Côrtes (Editora Musical Arlequim, 1991) e *Dois Meninas – Sonhadora e Brejeira*, de Villani-Côrtes, comercializada pelo site Musica Brasilis. Outras obras foram cedidas por meio de flautistas doces, dos próprios compositores ou seus familiares. Também pudemos realizar uma consulta direta e solicitar as partituras a compositores como André de Castro, Antônio Rafael dos Santos, Bruno Barroco, Dierson Torres, Edson Rodrigues, Emanuel Santana, Hudson Lacerda, Lucia Cysneiros, Marco Cesar, Martita Ghirlanda e Odir Caius. Tivemos acesso às cópias das obras de Cacilda Borges Barbosa através de contato com seus familiares Pedro M. Barbosa e Júlia M. Barbosa, com a professora Ingrid Barancoski (UNIRIO) e com a flautista Daniele Cruz Barros (UFPE). As partituras das obras de Eduardo Escalante foram disponibilizadas por Gustavo de Francisco - Quinta Essentia Quarteto, grupo ao qual o compositor dedicou sua obra. As partituras de Belini Andrade e Sízínio foram disponibilizadas pelo flautista Maurílio Vieira e os manuscritos de Avena de Castro e Sebastião T. Gomes foram disponibilizados pelo professor Carlos Ernest Dias (UFMG).

Outra questão está relacionada à práxis do choro. Muitos compositores concebem a obra e acabam não a transcrevendo em partitura, pois estão imersos numa prática de tradição oral que não necessita de tal registro naquele momento, como é o caso de Odir Caius e Martita. Há poucas partituras disponibilizadas desses autores.

A tradição oral sempre foi a essência da música popular do começo do século XX, e essa tradição se estendeu através do tempo, pois sem o registro em



partituras, os músicos tocavam de memória. Sempre foi uma prática comum ao músico tocar de “ouvido”, ou seja, sem o auxílio de uma partitura. (VALENTE, 2018, p. 287)

Portanto essa prática se mantém vigente, não pelos músicos não saberem ler partitura, mas por não terem proficiência com a escrita ou ainda por não precisar de fato do registro escrito da obra dentro daquele contexto da prática do choro. Estas obras estão citadas no quadro apresentado na página 132 do apêndice deste trabalho.

### **Registros sonoros**

São poucos os materiais fonográficos que trazem registros de choros originais para flauta doce e as razões que podem levar a isso são, entre outras, a pouca difusão do repertório, a dificuldade de acesso às partituras e aos meios de gravação profissional e sua divulgação. A primeira gravação que consta em nosso levantamento é o choro das *Cinco Miniaturas Brasileiras* para piano e flauta doce do compositor Edmundo Villani-Côrtes, registrado no CD *Histórias de Imanhucumã* (1996), gravado por Luis Beduschi (flauta doce) e Luciane Beduschi (piano). De todos os registros encontrados, destacamos o CD *Choro Doce* (2013), com obras de Belini Andrade, que contém dezesseis faixas, todas com flauta doce, pois se trata da mídia que contém mais registros de choros com flauta doce.

A discografia de choros originais para flauta doce, em ordem cronológica, é a seguinte:

- *Histórias de Imanhucumã* (CD), 1996. Intérpretes: Luis Beduschi (flauta doce) e Luciane Beduschi (piano).
- *Waves* (CD), 1998. Intérpretes: Luis Beduschi (flauta doce) Luciane Beduschi (piano).
- *Poemas da Terra - Obra completa de Bruno Kiefer para flauta doce* (CD), 2003. Multi-intérpretes.
- *Descansando* (CD), 2005. Multi-intérpretes.
- *Projeto DuoBrasil* (CD), 2006. Intérpretes: Betiza Landim (flauta doce) e Daniele Carrijo (piano).
- *Sescanção 2009: Mostra Sergipana de Música* (CD), 2009. Multi-intérpretes.

- *Sescanção 2011: Mostra Sergipana de Música* (CD), 2011. Multi-intérpretes.
- *Projeto DuoBrasil* (CD), 2011. Intérpretes: Betiza Landim (flauta doce) e Daniele Carrijo (piano).
- *Choro Doce – Maurílio Nunes e convidados interpretam Belini Andrade* (CD), 2013. Multi-intérpretes.
- *Prosa com Ribinha (faixa de áudio)*, 2013. Multi-intérpretes.
- *Falando Brasileiro* (CD), 2014. Intérprete: Quinta Essentia Quarteto.
- *Chorando com Belini – Os Choros de Belini Andrade por vários intérpretes* (CD), 2016. Multi-intérpretes.
- *Sábado à tarde – A cítara e os choros de Heitor Avena de Castro* (CD 1), 2016. Multi-intérpretes.
- *Vira virou* (CD), 2017. Intérprete: Quinteto Sopro Novo Yamaha.
- *Continent(e)s* (CD), 2019. Intérpretes: Duo Colibri (Daniele Cruz Barros e Laurence Pottier, flautas doces).
- *Três de Julho* (vídeo), 2020. Intérprete: Odir Caius
- *Choro do Aprendiz* (vídeo), 2021. Intérpretes: Brunno Barroco (flauta doce) e Bruno Ferreira (violão).
- *Flauta doce seresteira* (vídeo), 2021. Intérpretes: Odir Caius (flauta doce) e Rivaldo (violão de 7 cordas).
- *Folias Pernambucanas* (CD), 2022. Flauta de Bloco.
- *Flauteando em Dó* (CD), 2022. Multi-intérpretes.
- *Imburana* (CD), 2023. Flauta de Bloco.

É importante entendermos a inserção da flauta doce no choro através dos registros fonográficos, portanto também apresentamos gravações de arranjos de choros que utilizam flauta doce. As duas primeiras obras citadas na lista abaixo não foram gravadas com flauta doce, mas com a *tin whistle*, flauta tradicional irlandesa, que possui características muito próximas da flauta doce e destacamos o ano das gravações, 1965 e 1975, época em que os primeiros choros para flauta doce estavam sendo escritos.

- *Som de Prata em Flauta de Lata* (LP), 1965. Carlos Poyares (flauta), Regional de Canhoto.

- *Som de Prata, Flauta de Lata* (CD), 1975. Carlos Poyares (flauta, tamborim, caxeta), Lúcio França (cavaquinho), Ivan Augusto Pires (violão), José Pinheiro (violão 7 cordas), José Reli (Pandeiro), Josevandro Pires de Carvalho (reco-reco, agogô, tamborim, caxeta), Sílvio Luís Fernandes (surdo).
- *Flauta de Lata* (LP), 1978. Carlos Poyares (flauta)
- *Círculo Mágico* (CD), 1996. Multi-intérpretes.
- *Distribution of Flowers* (CD), 1998. Intérpretes: Clea Galhano (flauta doce) e Tony Hauser (violão).
- *Não tem choro (chorando com os amigos)* (CD), 2004. Multi-intérpretes.
- *Piquenique, Choros e Valsa. João Tomé* (CD), 2005. Multi-intérpretes.
- *Diaspora.pt* (CD), 2008. Sete Lágrimas.
- *Circle of the Dance. Alma Brasileira* (CD), 2010. Pleasing Dog Music. Multi-intérpretes.
- *Canções Brasileiras* (CD) 2014. Multi-intérpretes.
- *Latin Reverie* (CD), 2016. Intérpretes: Clea Galhano (flauta doce) e Rene Izquierdo (violão).
- *Brasileirinho* (faixa de áudio), 2016. Intérpretes: Clea Galhano (flauta doce) e Clarice Assad (piano e voz).
- *Engolindo o Choro* (CD), 2019. Multi-intérpretes.

Também é necessário mencionarmos os choros compostos por João Tomé, que atuou no Clube do Choro de Brasília, sendo um dos membros fundadores, como aponta Pereira (2004, p. 22). Aqui a situação é bem similar com as transcrições que ocorrem com o repertório antigo para flauta doce (POTTIER, 2011, p. 12-13). Não há uma indicação de instrumentação na partitura, mas ela pode ser executada respeitando o estilo e o idiomatismo do instrumento. Os choros foram interpretados por Meila Tomé no CD *Piquenique* (2005), no qual foram registradas quatro peças com flauta doce: *P. R.* (1946), *Pisa Quente* (1950), *Piquenique* (1952) e *Touro Sentado*

(1957). O CD *Piquenique* do compositor mineiro disponibilizou, através do Musibraille<sup>24</sup>, as partituras em PDF e em musicografia Braille.

Um dos primeiros choros composto para flauta doce por Avena de Castro foi gravado em 1978, uma performance ao vivo do próprio compositor disponibilizada no link <https://www.youtube.com/watch?v=aBr7SwP5mDc><sup>25</sup> através do canal do Instituto Piano Brasil. Em entrevista, Carlos Ernest Dias relata que também gravou o mesmo choro, mas ao oboé, junto a sua mãe Odette Ernest Dias na flauta e com a pianista Berenice Menegale em 2007. A primeira gravação com flauta doce, o instrumento ao qual o choro foi criado, se dá apenas em 2016, com Carla Dias na flauta doce.

Durante a pesquisa novos registros sonoros estão em andamento. O flautista e compositor Odir Caius informou que está em processo de finalização de seu CD com choros compostos por ele para flauta doce.

### **As muitas funções de um levantamento**

Lembro que, como aponta Rossbach (2019, p. 6-7), o catálogo por vezes não se finda em sua primeira elaboração e está passível de revisões e reelaborações devido a diversos fatores, como a limitação de tempo da pesquisa que o gerou, a necessidade de pesquisas mais aprofundadas sobre os compositores e o fato de que sempre há novas obras sendo compostas, o que implica em atualização periódica do catálogo, lista ou inventário. Para o autor, “Listas de obras, inventários ou catálogos, mesmo incompletos ou com deficiências, podem auxiliar na elaboração de um catálogo temático.” (2019, p. 5). Foi com este propósito que organizamos o nosso trabalho, cujo foco principal é a busca por critérios de identificação de elementos idiomáticos presentes nos choros originais para flauta doce e que tem como base o inventário destes choros, disponível no apêndice desta dissertação.

Acreditamos que, além de sua função nesta pesquisa, o levantamento também contribuirá para a difusão das obras, possibilitando a flautistas, professores, alunos e compositores o conhecimento de obras originais para o nosso instrumento, a flauta doce. Carpena e Güntzel (2013) lembram que não é incomum as obras serem tocadas apenas em sua estreia, o que dificulta a circulação das obras no meio flautístico. “Em geral, as obras são executadas apenas na sua estreia, em caráter local

---

<sup>24</sup> <http://www.musibraille.com.br> – Projeto voltado a aprendizagem musical de pessoas com deficiência visual, disponibilizando software adequado à notação musical em Braille.

<sup>25</sup> A performance de *Dialogando* inicia em 26'50”.

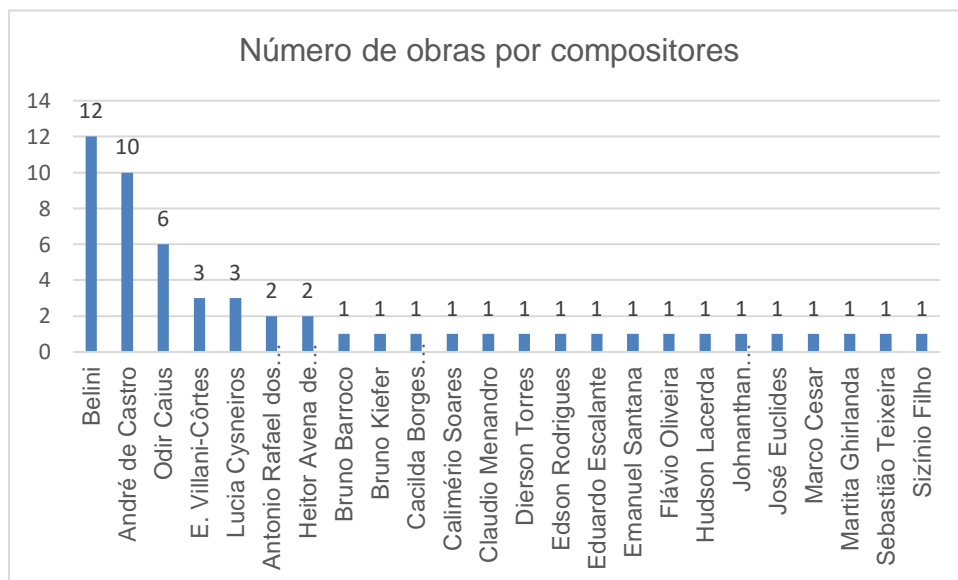
e para um público reduzido, sem chegar ao público mais amplo de flauta doce ou mesmo ao grande público” (*idem*, p. 26-27). Daí advém a importância de um inventário como o nosso, além dos já citados acima.

### Resultado do levantamento

Em nosso levantamento conseguimos identificar 55 choros e 6 valsas compostos originalmente para flauta doce entre 1976 e 2022, além de 4 transcrições escritas pelos próprios compositores, apresentando diversas formações instrumentais, como flauta solo, flauta e piano, flauta e cravo, flauta e regional, quarteto de flautas e flauta e instrumento grave<sup>26</sup>. Das 64 obras, apenas 8 foram compostas por mulheres. Identificamos vinte compositores, sendo dezenove homens e três mulheres, o que reflete a já conhecida pequena participação feminina no universo da composição.

Segue abaixo um gráfico indicando a relação de obras das quais tivemos acesso às partituras, em ordem decrescente por compositor.

**Gráfico 1 – Número de obras por compositores**



Fonte: Elaborado pelo autor

<sup>26</sup> No trabalho de Barros (2010, p.167) é informado que a transcrição da obra *Chôro* de Hudson Lacerda foi feita pelo próprio compositor para flauta doce e “instrumento grave”. Na estreia foi executada por flauta doce e fagote.

O compositor que escreveu maior número de choros para flauta doce é Belini Andrade, que também é o compositor do qual se tem mais obras gravadas. A produção de Belini para flauta doce se deu graças à parceria com o flautista Maurílio Nunes, o que ilustra mais uma vez a importância do trabalho do intérprete no fomento de novos repertórios. Outro ponto importante a se mencionar é que o compositor escolhia previamente o instrumento para o qual viria a compor, o que nos leva a imaginar que ele buscava respeitar o idiomatismo presente em cada instrumento. Sobre o processo composicional do mestre mineiro, em entrevista a Marcela Abreu, Maurílio diz o seguinte:

Então começou a sair música, ele escrevia, na época ele me pediu qual era a extensão, chegou a comprar uma flauta doce, acho que ele tava disposto a tocar na época lá. Então eu mostrei pra ele na época o que era possível e ele começou a escrever e nesse aqui, álbum três, já começa a aparecer um monte de coisa que ele coloca pra flauta doce, né? (VIEIRA, 2012 *apud* ABREU, 2012, p. 76)

Maurílio Nunes Vieira era flautista e amigo do Belini, e seu trabalho como intérprete também se reflete na obra de outro compositor, Sizínio Filho. Maurílio tem diversos choros dedicados a ele e uma valsa dedicada à sua esposa, Maria Célia.

Belini escreve grande parte da sua obra de choros tendo escolhido previamente um instrumento, que é identificado na partitura. Os instrumentos escolhidos são muitas vezes aqueles executados por músicos próximos a ele, o que rendeu composições para bandolim, trombone e clarineta, por exemplo. “(...) às vezes a gente lembra daquela pessoa e a pessoa tá ligada ao instrumento.” No caso da flauta doce, foi tecida uma relação forte entre Belini e o flautista Maurílio Nunes Vieira, a quem o compositor dedicou algumas peças. A parceria com Maurílio motivou Belini a compor para o instrumento e resultou na gravação de seu último disco, *Choro Doce*, de 2012. (ABREU, 2012, p.11)

É preciso também trazer outro ponto importante: incluímos em nosso levantamento as valsas, porque entendemos que estas se enquadram nas características da valsa brasileira, muito presente no ambiente do choro. Segundo Sève (2015, p. 88-89) a valsa teve uma reverberação no Brasil desde a chegada das valsas vienenses e cresceu em popularidade. O autor pontua que a valsa brasileira também é denominada de valsa-choro e foi incorporada aos conjuntos regionais no fim do século XIX e no século XX. Sève lembra que o gênero europeu ganha características interpretativas da modinha e segundo Severiano (2013, p. 202) nos

anos 1930 chegou a ser um dos ritmos mais gravados do Brasil. Segundo Sève (2015, p. 87) a valsa brasileira é um dos gêneros ligados à linguagem do choro.

O gênero assumiu características interpretativas e melódicas da modinha e passou a ser identificada como um gênero seresteiro. Não por acaso, diversos compositores, como o poeta e modinheiro Catulo da Paixão Cearense, ao colocar letras nas valsas, começaram a popularizá-las ainda mais, transformando-as em canções românticas. (SÈVE, 2015, p. 89)

Apesar de identificarmos essa música tão presente no ambiente do choro, não a incluiremos no *corpus* do nosso trabalho. O objetivo da nossa pesquisa é voltado a obras em compasso binário que se desenvolvam dentro do gênero choro. Portanto, futuras pesquisas podem se desenvolver investigando tais composições.

Conhecido o universo com o qual nossa pesquisa se ocupou, passamos à apresentação das características idiomáticas encontradas nos choros originais para flauta doce.

#### 4.2 Características idiomáticas dos choros para flauta doce

Os parâmetros considerados que apontam a idiomaticidade de uma peça para flauta doce foram apontadas por Mosser (1975), Barros (1998), Pottier (2011) e Cardoso (2021) e foram utilizadas nesta pesquisa. São elas:

- extensão, tessitura e o uso das notas dos extremos da extensão do instrumento;
- tonalidade;
- acompanhamento/instrumentação;
- articulação;
- dinâmica;
- indicação de ligaduras (de articulação), respirações e fraseado;
- escalas, arpejos e figuras melódicas características;
- ornamentação e dedilhado.

Acrescentamos ainda um outro elemento que pode apontar para a idiomaticidade de uma obra: o tipo de flauta doce utilizado.

#### 4.2.1 Flautas utilizadas

O levantamento das obras mostra que a flauta doce mais utilizada pelos compositores é a flauta soprano em dó, que se faz presente em 31 dos 55 choros, representando aproximadamente a presença em 56% das obras. O instrumento se faz presente tanto como solista como em diferentes formações instrumentais, consideramos aqui as obras para flauta doce em dó.

Podemos especular que a flauta soprano seja a mais utilizada por ser o instrumento mais popular daqueles da família da flauta doce ou então, por ter extensão semelhante à da flauta transversa, instrumento tradicional no choro. Diversas das obras destinadas para flauta doce em dó não especificam se são para soprano ou tenor, ou ainda que a escolha fique a cargo do flautista. Não pudemos determinar se isso decorre da falta de informação do compositor sobre a existência de mais de uma flauta doce em dó ou não.

A flauta contralto aparece em 22 choros, o que representa aproximadamente 40% das obras. O instrumento está tanto em formações camerísticas, em quartetos de flautas, como em formações como solista com regional. O uso da flauta contralto com regional exige mais cuidado para o equilíbrio com os demais instrumentos, tendo em vista que o instrumento soa na altura real na qual está escrita e corre o risco de ser abafado pelos demais instrumentos.

Duas das obras de Belini, *Mentira* e *Fuzarca*, são para flauta doce soprano em si bemol, uma exceção absoluta no repertório brasileiro e que representa aproximadamente 3% do repertório. Sobre a escolha deste instrumento, Maurilio Nunes, que gravou os choros de Belini explica que em sua opinião o instrumento tem um som mais cheio<sup>27</sup>. O flautista possui dois exemplares desta flauta, um construído pelo *luthier* brasileiro Roberto Holz e o segundo pela fábrica suíça Küng. A soprano em si bemol permite a execução de obras que foram compostas originalmente para saxofone em si bemol ou clarinete em si bemol sem a necessidade de transposição. Esta situação nos parece importante no que diz respeito ao uso da flauta doce no choro: a partir da existência de instrumentos em afinações pouco usuais, para fim de evitar transposição, passamos a ter composições próprias para este instrumento.

---

<sup>27</sup> Entrevista informal concedida a Lucas Barbosa realizada por WhatsApp em 29/03/2022.



Não há nenhum choro, dos quais tivemos acesso a partitura escrito especificamente para flautas graves (tenor ou baixo), elas estão nas formações dos quartetos ou se mostram como opções quando o compositor escreve para flauta doce em dó, mesmo que não sejam indicadas expressamente, como é o caso das composições do Belini Andrade, que não especifica se a obra é para flauta soprano ou tenor. Uma das obras que tivemos acesso apenas a gravação, *Três de Julho* de Odir Caius, é composta para flauta doce tenor e regional.

Outro ponto importante são dois choros escritos para flauta doce contralto ou soprano/tenor. No caso de *Uma flauta doce*, do compositor Belini, ele escreve duas versões, uma na tonalidade em dó maior, para flauta em dó e outra em fá maior, para flauta contralto. A transposição é necessária não só por uma questão de tessitura, mas para que a flauta contralto soe como solista em meio ao regional e não seja abafada pelos outros instrumentos. Apesar da música apresentar duas versões, contabilizamos apenas como uma em nosso levantamento, pois a música é a mesma, pontuando-a como para a versão da flauta em dó, como publicada pelo compositor. Entretanto, a gravação existente é com a versão para flauta contralto.

Observamos uma situação semelhante em *Registro em Cartório*, de André de Castro. Diferentemente do Belini, André não transpõe. Talvez o compositor aponte as duas possibilidades de instrumentação pela tessitura se adequar a ambos os instrumentos, porém, a flauta soprano soa uma oitava acima, o que traz a característica de instrumento solista nesse contexto. A flauta contralto vai soar na altura na qual a obra está escrita, podendo, numa região média, ter sua sonoridade ofuscada pelo regional ou piano, perdendo assim a importância melódica, resultando em um não-idiomatismo no ponto de vista da instrumentação.

#### 4.2.2 Extensão e tessitura das flautas utilizadas

O primeiro ponto a ser observado foi o respeito à extensão da flauta doce, pois obviamente não é possível executar passagens que fogem à extensão do instrumento. A esse respeito adotamos o conceito apresentado por Cardoso:

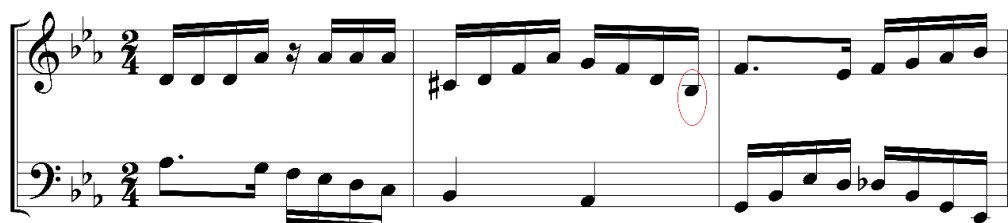
A extensão abarca todas as notas que um instrumento/voz consegue atingir, é a distância compreendida entre o som mais grave e o mais agudo do

instrumento/voz. Já a tessitura trata apenas do conjunto de notas emitidas de forma confortável, que fazem parte de uma gama de notas usuais de um determinado instrumento/voz. (CARDOSO, 2021, p. 53)

Cardoso (2021) também aponta que a tessitura<sup>28</sup> é um dos aspectos que faz parte do contexto da obra. Para o pesquisador, tessitura está ligada ao conforto do instrumentista e extensão a possibilidades do instrumento. Em seu trabalho, Cardoso unificou os dois parâmetros, não os dividiu em sua análise, e seguimos o mesmo padrão em nossa pesquisa.

Mosser (1975, p. 4) toma como um dos aspectos mais importantes para sua análise a tessitura das obras, pontuando que esse se sobressai sobre outros. Portanto, podemos apontar algumas obras ou trechos de obras que apresentam características não-idiomáticas. Uma delas é no compasso 52 do *Chôro* de Hudson Lacerda, para flauta doce soprano. Na versão original a última nota do compasso 53 não seria possível de realizar na flauta doce soprano, cuja nota mais grave é o dó3.

**Figura 5 – Compassos 52-54 (*Chôro* – Hudson Lacerda)**



Fonte: Edição própria

Segue abaixo o compasso 53 com a adaptação realizada pelo próprio compositor, tornando o trecho idiomático para a flauta doce soprano do ponto de vista da extensão do instrumento.

<sup>28</sup> Assim como Cardoso (2021) adotamos extensão e tessitura como apenas um parâmetro.

**Figura 6** – Compassos 52-54 (*Chôro* – Hudson Lacerda)

Fonte: Edição própria

Em *Lembrando Altamiro*, do compositor Edson Rodrigues, temos outros dois exemplos: a linha melódica da flauta contralto apresenta um  $\text{mi}^3$ , fora da extensão do instrumento e a clave oitavada na linha do tenor é um indício de que talvez o compositor estivesse se baseando numa escrita para coral.

**Figura 7** – Compassos 3-6 (*Lembrando Altamiro* – Edson Rodrigues)

Fonte: Edição própria

A relação entre a escrita para coro e para flauta doce parece não ser tão incomum. Cardoso (2021, p. 53) aponta que a similaridade entre os nomes das flautas e os naipes do coro pode ser um destes fatores. O autor ainda faz um alerta, apontando que peças escritas para flauta doce com esse entendimento podem trazer problemas, como baixos com poucos harmônicos e agudos estridentes “pois tudo soará uma oitava acima do que está escrito.” E informa que “na família da flauta doce quem soa na tessitura de uma voz de soprano de um coral é a flauta doce tenor, que,

por ter um timbre escuro, sugere que a altura tocada é mais grave do que realmente se escuta” (*idem*). Segue abaixo o trecho da Figura 8 com a escrita adequada à flauta doce:

**Figura 8** – Compassos 3-6 (*Lembrando Altamiro* – Edson Rodrigues)

The image shows a musical score for four staves. The first staff is the melody, starting with a circled '8' in the first measure. The second staff is the Flauta Doce part, with a red box highlighting the notes. The third and fourth staves are accompaniment. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The notes in the Flauta Doce part are: G4, A4, Bb4, G4, F4, E4, D4, C4.

Fonte: Edição própria

Outra questão que podemos apontar é sobre as transposições. É certo que a flauta doce não é um instrumento que tenha a escrita transposta. A respeito disso, o pesquisador português Luís L. Henrique (2018, p. 259), que desenvolveu trabalho na área de organologia, adverte o seguinte: “Nota-se que apesar de haver modelos em dó e fá, a música para flauta de bisel nunca está transposta: o executante deverá conhecer a dedilhação para cada nota das flautas em dó (soprano, tenor) e em fá (contralto, baixo) isoladamente.” Entendemos que a partir do exposto a mesma regra se aplica às demais flautas, como a soprano em si bemol, a tenor em ré e a contralto em sol. Sobre a escrita para os instrumentos, Luís L. Henrique (2018) informa que costumeiramente as flautas sopranino, soprano, baixo e contrabaixo são grafadas uma oitava abaixo (mediante o uso de chave de oitava na clave correspondente), enquanto que a flauta contralto e tenor soam na oitava na qual estão escritas.

É consenso que é habitual entre os flautistas aprender o uso do dedilhado para flautas com diferentes afinações, uma vez que comumente utilizamos flautas com afinação em dó e em fá. A escrita não é transposta para o instrumento, mas o flautista que deve ter habilidade de dominar os instrumentos com diferentes afinações. No caso da flauta doce em si bemol, utilizada por Belini, o motivo inicial para seu uso é que diversos choros são compostos para instrumentos em si bemol, como o saxofone e o

clarinete. Uma flauta doce nessa afinação facilita a leitura e possibilita a execução da peça sem necessidade de transposição.

Portanto, o compositor utiliza de um artifício pouco comum na linguagem idiomática do instrumento, que é a de transpor a peça, a fim de evitar que o flautista tenha que dominar um outro dedilhado. A armadura indica a tonalidade de dó maior ou a relativa lá menor mas, como vimos na *coda* (compasso 53), o compositor termina com o arpejo de dó maior e a cifra está em si bemol maior, indicando que a tonalidade da obra é si bemol maior e está transposta para dó maior, dessa forma como a peça está escrita, o flautista com a flauta em si bemol, vai ler e digitar como se estivesse com uma soprano em dó. Segue abaixo o recorte do último compasso de *Fuzarca*.

**Figura 9** – Compasso 53 (*Fuzarca* - Belini Andrade)



Fonte: Edição própria

Segue abaixo o exemplo de como a obra poderia ter sido escrita para flauta doce em si bemol:

**Figura 10** – Compasso 53 (*Fuzarca* - Belini Andrade)



Fonte: Edição própria.

Os três exemplos acima situam características tidas como não-idiomáticas; com exceção do primeiro exemplo, nenhum deles traz trechos inexecutáveis, mas apresentam uma escrita não convencional para flauta doce.

### **Notas dos extremos da extensão da flauta**

Na nossa investigação não encontramos nenhuma obra que demonstre uso excessivo, insistente ou inadequado das notas dos extremos da extensão da flauta.

As peças tendem a passar por regiões graves e super agudas, mas não as utilizam como pontos de apoio. Observamos, portanto nos choros um uso idiomático no âmbito da escrita para a flauta doce.

A flauta doce apresenta um tubo e características acústicas peculiares, não são todas as notas da extensão do instrumento que vão soar bem, por conta dos dedilhados de forquilha e das quebras de registro. Por exemplo, escrever um trecho longo numa região muito grave do instrumento pode acabar produzindo passagens complicadas, difíceis de executar dependendo das notas envolvidas. Ainda no caso da região grave, dependendo da instrumentação e do acompanhamento, muitas vezes as passagens da flauta podem ser pouco audíveis.

O choro, além de apresentar contraste em sua forma, geralmente com modulações entre uma seção e outra, tem como característica importante o encaminhamento melódico marcado por saltos, escalas, arpejos e cromatismos. A melodia tende a se movimentar de forma que evita a escrita musical em apenas uma região do instrumento, ou seja, a insistência em trechos com notas da extremidade do instrumento.

A respeito dos direcionamentos melódicos, Sève (2021, p. 98) afirma que nos choros e gêneros afins a melodia geralmente apresenta perfis ondulantes e linhas descendentes precedidas por salto e aponta que, de acordo com Philip Tagg, “A simples troca do vocabulário tonal (entre tons maiores e menores, ou entre modos, por exemplo) pode alterar radicalmente o carácter de uma melodia.” (*idem*). A respeito da dinâmica, articulação e carácter, Tagg apresenta três eixos que podem ser determinantes para o desenvolvimento da melodia: “quão alto ou baixo é apresentada, em parte ou no todo; o timbre ou o instrumento utilizado; e o tipo de sotaque e dicção usados, se existirem letras incluídas” (*idem*).

Portanto observamos que é também comum no ambiente do choro o revezamento ou troca de instrumentos que executam a melodia. Por vezes os instrumentos harmônicos que estão como acompanhadores se encarregam de tocar a melodia ou improvisar junto ao instrumento solista. Podemos observar tal proposta nas gravações dos choros do Belini Andrade e em três choros de André de Castro, são eles: *De tarde e sem alarde*, *Um choro para o Rafael* e *Registro em cartório!*

Além dessa alternância na execução da melodia, um recurso que os compositores podem explorar é a troca de flautas, comum na música com técnicas

estendidas do século XX e XXI. O flautista pode trocar de instrumento entre as seções, promovendo uma variação de timbres, ou até mesmo utilizar um instrumento preparado<sup>29</sup> para tal efeito, inserindo técnicas desenvolvidas na contemporaneidade a um gênero que se faz presente e difundido no presente momento.

#### 4.2.3 Tonalidade

A flauta doce é um instrumento capaz de tocar em qualquer tonalidade e encontramos obras com esse fim já no século XVIII, quando Johann Christian Schickhardt compõe suas 24 sonatas para traverso ou violino e baixo continuo (*L'alphabet de la musique*, Op. 30, c. 1735), com clave francesa<sup>30</sup> para flauta doce. Hunt (1962, p. 82, *apud* Mosser, 1975, p. 33) apresenta a citação de Johann Mattheson, compositor e teórico alemão do século XVIII, afirmando a flauta doce ser o único instrumento das madeiras que capaz de tocar em qualquer tonalidade.

Já Hotteterre (1968<sup>31</sup>, p.16, *apud* Mosser, 1975, p. 47/50) aponta que tonalidades com mais de quatro bemóis e cinco sustenidos não são tão utilizadas para a flauta doce, sendo empregadas raramente.

Mosser (1975) levou em conta os apontamentos de J. Hotteterre e inclui em sua investigação a observação que fez das tonalidades empregadas por Telemann em suas obras para flauta doce. Podemos observar que na obra de Telemann há um cuidado e um respeito pelas características idiomáticas da flauta doce, provenientes do conhecimento que o compositor tinha do instrumento. Sobre Telemann, Barros comenta:

As tonalidades que dominam a maioria de suas peças para flauta doce, o uso de notas especiais do instrumento, a tessitura explorada e as combinações timbrísticas empregadas, tudo isto demonstra que o compositor tinha em mente não só o produto musical desejado, como os meios a serem adotados para atingi-lo através de um determinado instrumento. (BARROS, 1998, p. 34)

---

<sup>29</sup> Recurso no qual o instrumento é modificado, acrescentando objetos com intuito de manipulação do timbre.

<sup>30</sup> Clave de sol na 1ª linha, comumente utilizada na França nos séculos XVII e XVIII. Possibilita a transposição em uma terça menor acima, adequando a música composta para traverso à flauta doce.

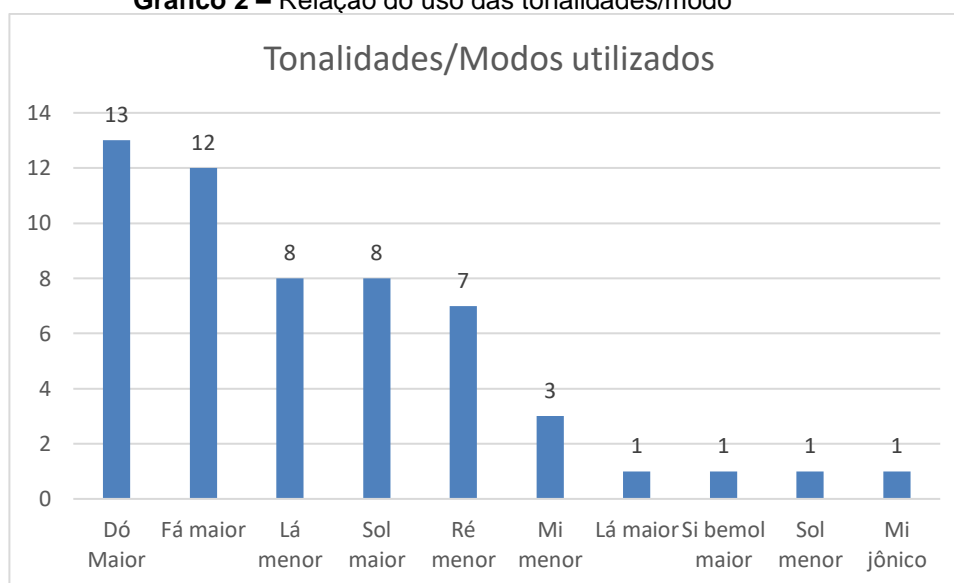
<sup>31</sup> Tradução em inglês, do tratado publicado originalmente em francês em 1707.

Na investigação de Cardoso (2021), realizada com a comunidade ligada à flauta doce, os participantes colocaram a tonalidade como segundo ponto mais importante para uma obra ser considerada idiomática.

Em seu repertório tradicional, constituído principalmente por obras do período barroco, não encontramos armaduras com muitos bemóis ou sustenidos. Geralmente se utiliza até dois ou três, no máximo quatro acidentes na armadura na maioria das peças para flauta doce. Evidentemente há exceções, que geralmente exigem um elevado grau técnico do flautista. (CARDOSO, 2021, p. 59)

Também observamos as tonalidades das 55 obras das quais tivemos acesso às partituras, sendo 51 obras originais para flauta doce e 4 transcrições. As tonalidades utilizadas nas obras são: dó maior, fá maior, lá menor, ré menor, sol maior, mi menor, fá maior/menor, lá maior, mi jônico, si bemol maior, sol maior/menor, sol menor.

**Gráfico 2 – Relação do uso das tonalidades/modo**



Fonte: Elaborado pelo autor

Nenhum dos choros traz em sua armadura mais que três acidentes, revelando assim uma característica idiomática importante. Apenas um dos choros é modal, *Quatro Peças Para Flautas Doces/II Fugato* de E. Escalante, em mi jônico, que traz quatro alterações em sua estrutura. A maior quantidade de obras é em tonalidades com nenhum acidente na armadura (dó maior) e um acidente na armadura (fá maior). Portanto, encontramos respeito às tonalidades mais usuais da flauta doce e mais confortáveis para os instrumentos do regional. Podemos observar no exemplo abaixo



as alterações indicando o modo de mi jônico, e nesse caso os acidentes surgem para caracterizar o modo.

**Figura 11** – Compassos 1-4 (*Quatro Peças Para Flautas Doces/II Fugato* – E. Escalante)

Fonte: Edição própria

Encontramos acidentes ocorrentes<sup>32</sup>, além dos fixos estabelecidos na armadura de clave, inclusive com passagens cromáticas, comuns ao choro. Nos próximos exemplos apontamos os acidentes com características cromáticas, nas formações de duas flautas doces, flauta doce soprano e regional.

**Figura 12** – Compassos 5-8 (*Colibri* – E. Santana)

Fonte: Edição própria

<sup>32</sup> Bohumil Med, 1996, p. 37.

**Figura 13** – Compassos 12-13 (*Flauta Doce Seresteira* – O. Caius)



Fonte: Edição própria

Passagens cromáticas trazem dificuldades para a flauta doce em dois aspectos, o uso de dedilhados mais complexos e notas com diferentes equilíbrios na coluna de ar. Não são passagens impossíveis de fazer; flautistas como Roger Bernolin (1973) e Wolfram Waechter (1976) propõem estudos com passagens cromáticas e escalas e arpejos em diferentes tonalidades. O que entendemos como não idiomático em termos de cromatismo são passagens com notas com muitos acidentes em saltos e passagens com furos duplos, pois podem trazer complicações nas combinações de dedilhado e na quebra da coluna de ar.

Há também as passagens cromáticas pertencentes ao ambiente do choro tanto nas melodias como nos contrapontos, “seja nas conduções de baixos, em seqüências de acordes invertidos, ou em outras vozes mais ativas (relacionadas a baixarias, como as tocadas pelo violão, o oficleide, o trombone, o sax tenor, etc.).” (SÈVE, 2021, p.113).

A respeito do uso do cromatismo Sève (2021, p. 114-117) aponta diversas situações nas quais o recurso pode ser utilizado tanto na melodia como na harmonia e em contrapontos, sendo uma dessas situações o uso com acorde diminuto como vemos no exemplo abaixo.

**Figura 14** – Compassos 12-14 (*Petulante* – Belini Andrade)

Fonte: Edição própria

Baixos cromáticos podem ser utilizados de forma ascendente ou descendente. No quarteto de flautas geralmente a flauta baixo se encarrega de tal função, devendo se ter bastante atenção, pois o instrumento soa uma oitava acima. A escrita tem que ser pensada de forma equilibrada principalmente em relação a flauta tenor, que soa na altura ao qual está escrita na partitura e por vezes se coloca como

uma das “vozes mais ativas” como citamos acima. Podemos observar no exemplo abaixo (fig. 15) passagens cromáticas ocorrendo nas linhas do tenor e do baixo.

**Figura 15** – Compassos 61-64 (*Choro do Fabio* – Rafael dos Santos)

Fonte: Edição própria

#### 4.2.4 Instrumentação

Este tópico se baseia em dois conjuntos de evidências:

- material = partitura
- empírica = da prática musical e do registro sonoro.

No que se refere às evidências materiais (partituras), vamos utilizar como base o sistema de catalogação usado por Carpena (2014) no livro-catálogo *Prata da Casa*, onde a autora apresenta um catálogo das obras compostas para flauta doce por compositores ligados à UFRGS, agrupadas por instrumentação. Em nosso trabalho, adaptamos os critérios de instrumentação de Carpena para as instrumentações encontradas nos choros.

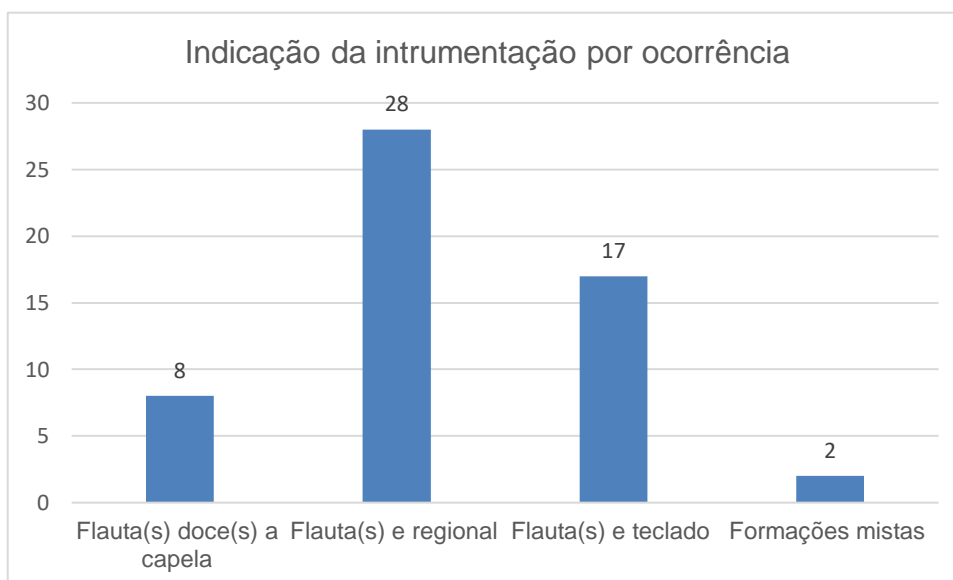
##### 1. Flauta(s) doce(s) *a capella* (8)

- flauta solo (1)
- duas flautas (2)

- quatro flautas (5)
2. Flauta(s) doce(s) e regional (28)
    - uma flauta (24)
    - quatro flautas (3)
    - cinco flautas (1)
  3. Flauta(s) doce(s) e teclado (17)
    - flauta(s) e piano (14)
    - flauta(s) e cravo (3)
  4. Formações mistas (2)
    - flauta doce, transversa e regional (1)
    - flauta doce e instrumento grave (1)

O gráfico abaixo mostra o quadro geral de todos os choros originais para flauta doce agrupados conforme as diferentes categorias de instrumentação. Nele podemos ver que cerca de 51% das obras são compostas para a formação de instrumento solista e regional, formação típica do contexto do choro.

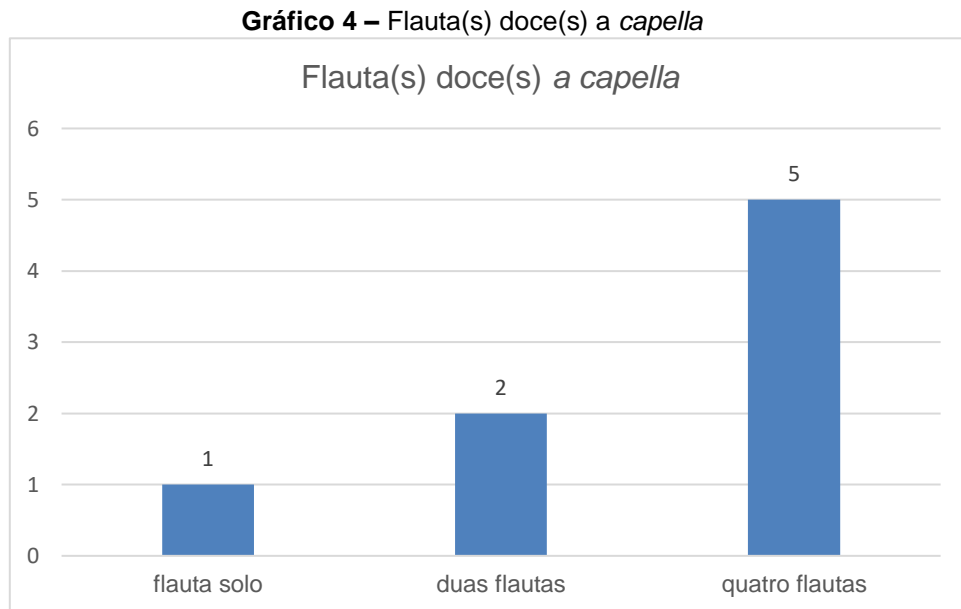
**Gráfico 3** – Instrumentação por ocorrência



Fonte: Elaborado pelo autor

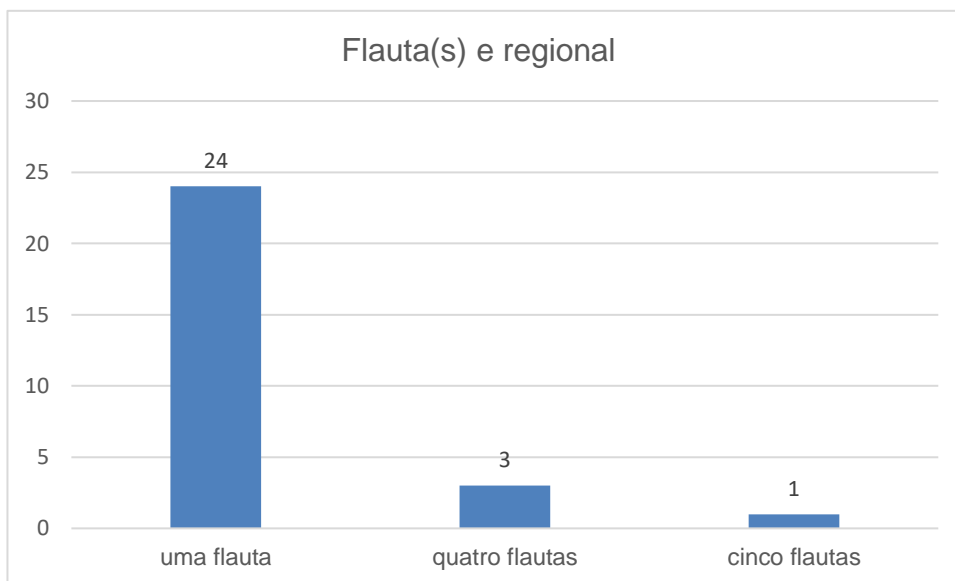
Na categoria “flauta *a capella*” (Gráfico 04), temos apenas um choro para flauta doce solo, *Camila leu a carta*, de Flávio Oliveira. Encontramos dois choros para

duas flautas e cinco choros para quarteto de flautas, o que parece refletir a formação mais comum para conjunto de flautas doces.



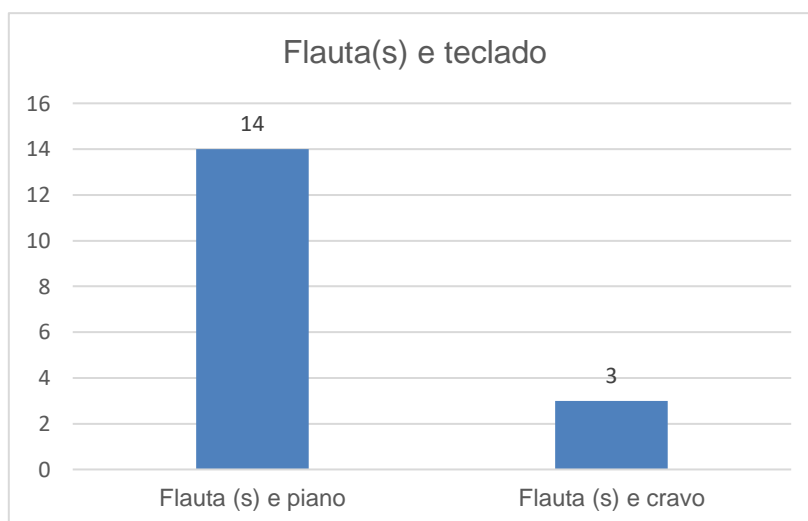
Fonte: Elaborado pelo autor

Os demais choros são todos com acompanhamento, o que reforça o caráter coletivo da prática do choro, sobretudo para instrumentos melódicos. A formação mais presente é para flauta doce soprano e acompanhamento de regional/instrumento harmônico. As obras do compositor André de Castro são compostas com o acompanhamento escrito para piano, mas ele indica a possibilidade de também se executar com o regional. Agrupamos estas obras na formação para flauta doce e piano, pois entendemos que foram concebidas em primeira ordem dessa maneira.

**Gráfico 5 – Flauta(s) doce(s) e regional**

Fonte: Elaborado pelo autor

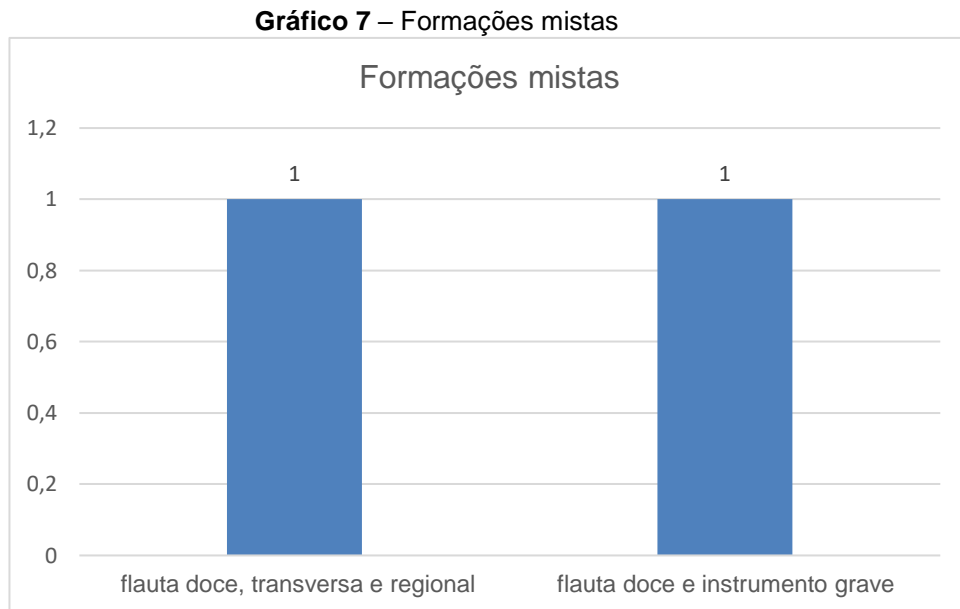
A formação de flauta solo e regional representa cerca de 44% do repertório dos choros originais, aqui podemos inferir que isso ocorrer pela própria formação do choro, de ter um instrumento solista, acompanhado por instrumento harmônico.

**Gráfico 6 – Flauta(s) doce(s) e teclado**

Fonte: Elaborado pelo autor

A categoria “formações mistas” é a que possui menos obras, cerca de 4%, talvez por fugir à formação tradicional de quarteto de flautas doces e também à formação tradicional de choro, de instrumento melódico com um instrumento harmônico. A criação para essa formação talvez requeira mais cuidado, tendo em vista

que os instrumentos se encarregarão de desempenhar todas as funções presentes no choro, a levada rítmica, o contraponto, a melodia e a harmonia.



Fonte: Elaborado pelo autor

Em relação ao segundo critério de instrumentação, da prática musical e do registro sonoro, percebemos que as próprias partituras de certa forma são imprecisas em relação às informações sobre a obra. Muitas delas só têm autoria e algumas não indicam sequer a instrumentação e obtivemos tais respostas a partir do diálogo com os compositores e com os flautistas. Isso é reflexo de uma música que descende de práticas da oralidade, que não tem a necessidade de exprimir todos os detalhes através do registro gráfico.

De acordo com Souza (2013), a não-exigência da leitura da partitura no momento da performance é uma das características do choro, baseado na prática e na memória. A autora chega até a considerar a exigência de leitura como uma ferramenta limitante da prática do choro. A esse respeito, o pesquisador Ivaldo de Lara Filho, que investiga sobre os chorões de Brasília, afirma:

A alma do Choro é livre. Ele não se prende aos registros, escritos ou gravados, nem a convenções sobre sua forma, sobre modo como deve ser tocado, sobre os instrumentos que lhe são característicos. O chorão é antes de qualquer coisa um intérprete. Ele nunca foi, em toda a sua vida de chorão, um reprodutor de partitura. Se um dia assim o fez, ele ainda não era um chorão. Pois que se nasce como chorão no exato momento em que se faz a

primeira interpretação própria de um choro, quando se ousa, pela primeira vez, alterar qualquer coisa na música, seja ela *Carinhoso* de Pixinguinha ou *Vôo da Mosca* de Jacob do Bandolim. (LARA FILHO, 2009, p. 183)

Um dos exemplos é *Calota*, de Sebastião T. Gomes, que não apresenta nenhuma indicação referente ao instrumento utilizado ou acompanhamento. Através da informação com o flautista para a qual a obra foi composta, identificamos que a mesma foi escrita originalmente para flauta doce e apesar de não haver harmonia ou acompanhamento indicado, provavelmente era acompanhado por regional, tendo em vista que foi composta no ambiente musical do clube do choro de Brasília. Um outro recurso que reforça essa concepção é a gravação ao vivo de um recital realizado na Sala da Funarte em Brasília, “Choro nas Quartas - Noite de Sebastião Theodoro Gomes”, em 12 de agosto de 1981<sup>33</sup>. Na gravação, onde a melodia é realizada com a flauta transversa, podemos observar o acompanhamento com o regional.

Outro exemplo que trazemos são as obras de Odir Caius, que só apresenta a melodia da flauta por escrito. A informação dos instrumentos que acompanham podemos averiguar nas gravações existentes, citadas na lista dos registros sonoros.

#### 4.2.5 Articulação/Acentos

Identificamos vinte obras para as quais os compositores apresentam indicações de articulações e acentos, o que representa aproximadamente 36% da nossa amostragem. Belini Andrade, autor do maior número de choros para flauta doce, vai apresentar tais indicações em apenas três das suas doze obras, ou seja, um quarto da sua produção, o que pode indicar que o compositor espera que o flautista seja capaz de ele próprio escolher as articulações que julgar mais adequadas.

As indicações mais frequentes apresentadas são o *staccato* e o *sforzando*. São recursos que são obtidos de maneira idiomática à flauta doce, utilizando a troca de articulações para tal resultado. Belini é o único compositor que utiliza a indicação de *marcato*.

É necessária uma atenção para o uso dos acentos e diferentes articulações. Uso de *staccato* com ligadura de forma simultânea é uma escrita não muito usual para

---

<sup>33</sup> Gravação disponibilizada através do canal do Instituto Piano Brasileiro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LY2QjCwIT90>. *Calota* inicia em 27’.

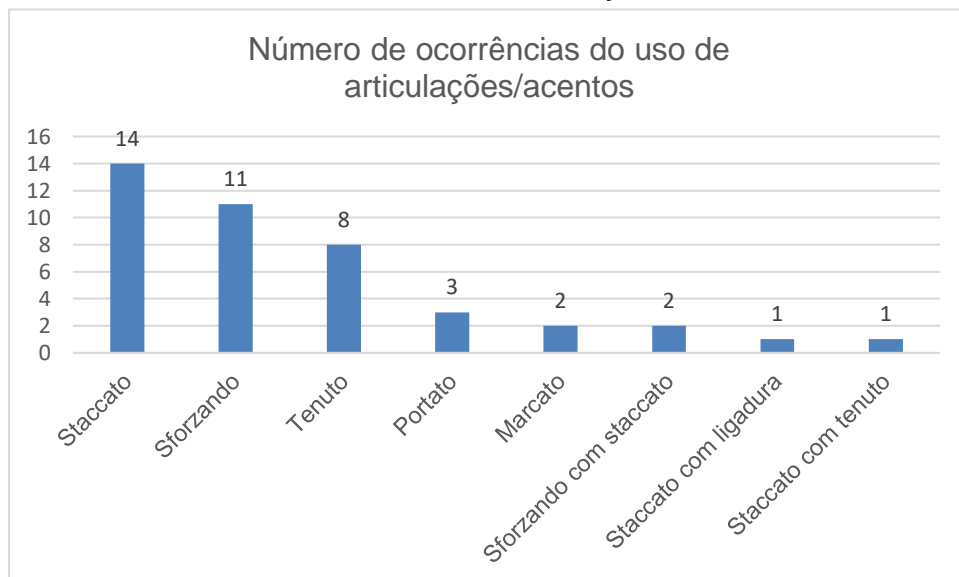


flauta doce, mas realizável. Na investigação de Cardoso (2021, p. 96) dois participantes apontam um trecho como não idiomático justamente por apresentar tal proposta. Essa indicação se faz presente na obra que mais aponta diferentes tipos de articulação, *Serenata N. 3*, de Calimério Soares, talvez por ela ter sido originalmente composta para oboé, trazendo assim uma característica distante do idiomatismo da flauta doce. Nesta peça Calimério Soares faz uso de *staccato*, *sforzando*, *tenuto*, *staccato* com ligadura e *staccato* com *tenuto*.

A compositora Lucia Cysneiros indica no início das suas três obras o uso da articulação *portato*, deixando claro seu conhecimento sobre uma característica idiomática importante da flauta doce. A articulação *legato*, utilizada no contexto do choro por instrumentos como a flauta transversa, o saxofone e o clarinete sobretudo em frases longas e saltos grandes, não se apresenta como idiomática para a flauta doce. A indicação de *portato*, reforça a escrita idiomática ao instrumento.

Utilizamos como nomenclatura para tais acentos a apresentada no curso de extensão de Teoria Musical da UFMA<sup>34</sup>.

**Gráfico 8 – Ocorrência do uso de articulações/acentos**



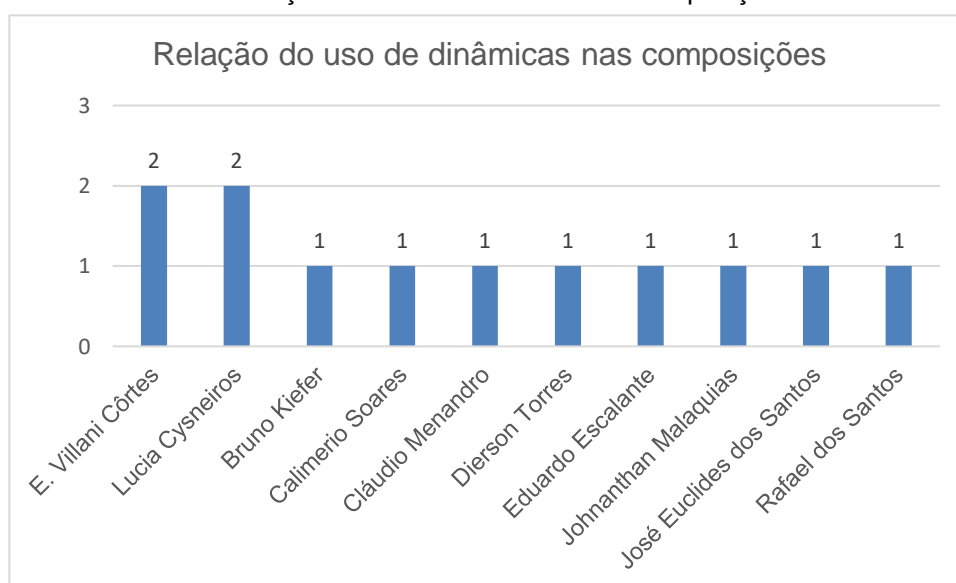
Fonte: Elaborado pelo autor

<sup>34</sup> Disponível em: [http://musica.ufma.br/bordini/ext/unidades/unidade\\_01b.html](http://musica.ufma.br/bordini/ext/unidades/unidade_01b.html)

#### 4.2.6 Dinâmica/Nuança

Das 55 obras, observamos as indicações de dinâmicas em apenas doze delas, o que representa cerca de 22% das obras. Além do mais, observamos certa recorrência em alguns compositores. E. Villani-Côrtes e Lucia Helena Cysneiros compuseram três choros cada um e, talvez pela instrumentação das obras, cada compositor indicou dinâmicas em dois de seus três choros. As obras de Villani com indicação de dinâmica são para flauta doce e instrumentos de teclado (piano/cravo) e as obras de Lucia com indicação de dinâmica são a peça para flauta doce e cravo e a peça para quarteto de flauta doce e regional. Rafael dos Santos compôs dois choros e fez indicações de dinâmica em apenas um, que tem uma formação instrumental maior: quarteto de flautas [SCTB]. O outro choro é composto para duo de flautas doces. Os demais compositores apresentados no gráfico abaixo compuseram apenas uma obra cada um e apontaram indicações de dinâmica.

**Gráfico 9 – Relação do uso de dinâmicas nas composições**



Fonte: Elaborado pelo autor

Observando o quadro acima, podemos supor que a indicação de dinâmica também esteja relacionada à instrumentação. Quanto maior a formação instrumental, ou formações com outros instrumentos, mais importante a necessidade de tais especificações.

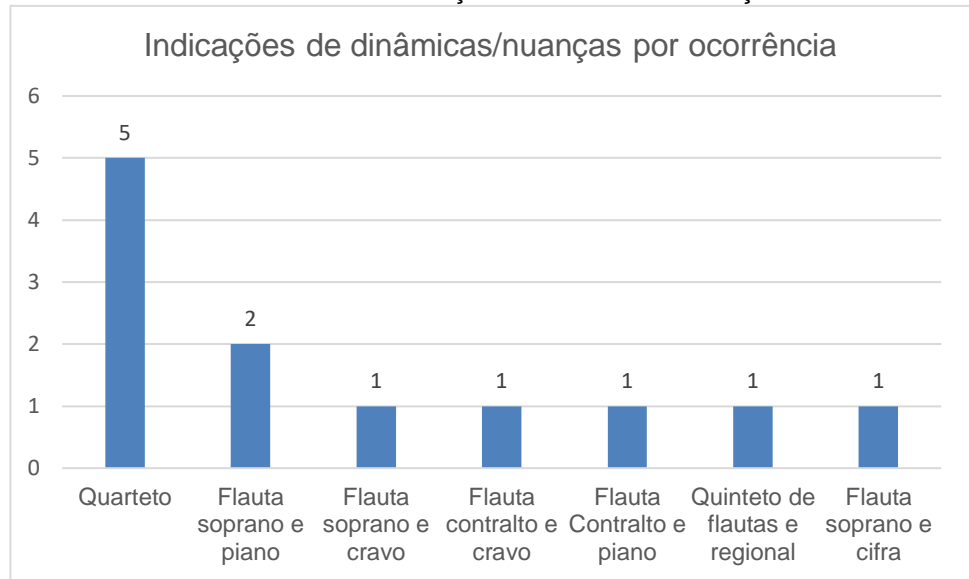
Os compositores tendem a não indicar dinâmicas para a flauta doce, provavelmente por acreditar que o instrumento é limitado nesse quesito. A esse respeito a flautista Laurence Pottier afirma:

A nuança é um problema real para o flautista doce. Será necessário utilizar todas as capacidades sonora possíveis, e a utilização do vibrato expressivo parece inevitável. Pode-se também utilizar os dedilhados secundários para fazer nuanças *piano*. (POTTIER, 2011, p. 21)

Mosser (1975, p. 156-157) aponta que não é frequente a indicação de dinâmicas para flauta doce e que o instrumento possui suas particularidades, e certo efeito pode ser alcançado de maneira significativa através de dedilhados alternativos e sombreamentos dos orifícios. Ainda sobre o uso de dinâmicas, Cardoso (2021, p. 61-62) também aponta para a necessidade do uso de dedilhados alternativos para tal feito, mas faz um alerta para o equilíbrio do sopro com tais dedilhados, pois se não houver um ajuste pode ocorrer problemas na afinação. O autor ainda aponta que em sua pesquisa um dos participantes chama atenção para a dinâmica posta como sugestão, intencionalidade, do que como imposição.

A dinâmica é um parâmetro musical que deve ser pensado para flauta doce de forma diferente de outros instrumentos. Enquanto nos demais instrumento o contraste entre *f* e *p* pode parecer bem claro, na flauta doce estas diferenças de intensidades são sutis, dada a reduzida gama de dinâmica do instrumento. Sendo assim, o uso da dinâmica na flauta doce não está necessariamente ou unicamente voltado para expor intensidades forte ou fraca e sim, para sugerir contrastes, demandar expressões, modelar e colorir o som das notas. (CARDOSO, 2021, p. 62)

Nos choros encontramos o emprego de *crescendo*, *decrescendo*, *mp*, *mp* (*súbito*) *p*, *mf*, *f*, *sfz*. Podemos observar o emprego do uso das dinâmicas em diferentes formações instrumentais.

**Gráfico 10–** Ocorrência das indicações de dinâmicas/nuanças

Fonte: Elaborado pelo autor

A maior parte das peças nas quais os compositores empregam dinâmicas são aquelas para quarteto de flautas, tornando a intencionalidade e o equilíbrio sonoro entre as próprias flautas mais propício e idiomático.

Na obra para flauta contralto e cravo *Duas Meninas – Brejeira* o compositor indica apenas *mezzoforte* para a flauta e para o cravo no início da obra. Pela flauta encontrar com uma escrita na região aguda, possivelmente ela equilibra bem com a sonoridade do cravo, tornando o trecho idiomático do ponto de vista da dinâmica. Podemos observar que isso acontece também no compasso 15 de *Caro Lucas*, de Lucia Cysneiros.

**Figura 16 –** Compassos 1-2 (*Brejeira* – E. Villani Côrtes)

Fonte: Edição própria

No choro que faz parte das *Cinco Miniaturas*, Villani-Côrtes aponta uma proposta que aparentemente pode causar desequilíbrio. A flauta soprano inicia numa região grave com a dinâmica *f*, assim como o piano; a flauta com uma figura melódica ascendente e o piano em um cromatismo descendente. Do ponto de vista da dinâmica, poderíamos também considerar o trecho como não-idiomático, pois os instrumentos seguem caminhos sonoros opostos nesse primeiro compasso.

**Figura 17** – Compassos 1-2 (Choro “*Cinco Miniaturas*” – E. Villani Côrtes)

Fonte: Edição própria

A instrumentação flauta doce – piano, tida como ingrata, merece ser melhor compreendida e precisa ter um caminho de mão dupla, entre a escrita da peça e sua testagem. Como apresenta Leticia Arnold em pesquisa recente, para que a obra seja concebida de maneira idiomática “é um caminho multifatorial, que envolve o conhecimento e estudo dos instrumentos empregados de forma específica, além da reflexão sobre as suas características sonoras combinadas.” (ARNOLD, 2023, p. 70)

Na obra *Flauta Doce no Maxixe*, de Cláudio Menandro, temos escrita apenas a melodia com cifra para acompanhamento, com indicações de mudanças de dinâmicas. Sendo assim, é necessário que os instrumentos que estejam tocando junto com a flauta fiquem atentos para a obtenção de uma dinâmica equilibrada, ou seja, se a flauta tocar *forte*, os instrumentos que a acompanham podem estar um nível abaixo de dinâmica, para que o trecho se torne idiomático e tenha equidade sonora, como podemos observar nos compassos 3 e 4 de *Luquinha no Choro*, para flauta contralto e piano. Na introdução, em que o piano tem uma frase solista, o compositor propõe *mf* no compasso 3; quando há a entrada da flauta, o compositor emprega a dinâmica

*mf* para esta, que assume a da melodia, e indica a dinâmica *mp* para o piano, que assume a função de acompanhamento.

**Figura 18** – Compassos 1-3 (Luquinha no Choro – Dierson Torres)  
Fonte: Edição própria

Nos compassos 66-67 o compositor emprega *forte* para os dois instrumentos, o que consideramos como respeito ao idiomatismo, pois a flauta encontra-se numa tessitura aguda e o piano em um caráter/com função de acompanhamento.

**Figura 19** – Compassos 66-67 (Luquinha no Choro – Dierson Torres)

Fonte: Edição própria

O uso do *forte* na região grave da flauta doce pode simplesmente não funcionar tão bem quanto o desejado, pois pode ocasionar a emissão de harmônicos agudos, por isso nessa região utilizamos o “ar quente”. O uso do *forte* nessa região pode resultar em um som com harmônicos ou ruídos indesejados, assim como o uso de *piano* na região aguda da flauta vai requerer dedilhados alternativos para a

obtenção de tal efeito. No *Choro do Fabio*, o compositor escreve um *p* para a flauta soprano numa região aguda, e o uso do dedilhado alternativo, mesmo que não indicado pelo compositor, possibilita tal efeito, reforçando o idiomatismo do trecho.

Figura 20 – Compassos 60-61 (*Choro do Fabio* – Rafael dos Santos)

Fonte: Edição própria

A condução melódica também pode colaborar com as intenções de dinâmica. Frases ascendentes tendem a ter o efeito de *crescendo* e frases descendentes o efeito de *decrescendo*, e o compositor pode se aproveitar e potencializar esse efeito, utilizando a indicação de dinâmicas como observamos nos compassos 27- 28 do 1º *Choro Para Flautas*.

Figura 21 – Compassos 27-28 (1º Choro Para Flautas – José Euclides dos Santos)

The image shows a musical score for four staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are a bass clef and a treble clef. The music is in 2/4 time and one flat. The first two staves have red boxes above them, and the second staff has a red box below it. The music consists of eighth and sixteenth notes with various articulations and slurs.

Fonte: Edição própria

Além disso a articulação pode proporcionar a obtenção de tal efeito de dinâmica. Por exemplo, articulações como *stacatto* podem proporcionar o efeito de *piano*, articulações em *portato* podem trazer o efeito de *forte*. Nos choros de Lucia Cysneiros ela indica a articulação *portato* no início das obras. Em *Flauteando*, Johnathan Malaquias faz uso do *staccato* para reforçar a sonoridade piano.



Figura 22 – Compassos 14-15 (*Flauteando* – Jonathan Malaquias)

The musical score for measures 14-15 of *Flauteando* by Jonathan Malaquias is presented in five staves. The top three staves are for Flute 1, Flute 2, and Flute 3, all in 2/4 time. The first staff starts with a *mf* dynamic. The second and third staves have *p* dynamics circled in red. The fourth staff is for Piano, showing chords F6 and Gm7 with *mp* and *p* dynamics. The fifth staff is for Double Bass, with *mp* dynamics. The score includes various articulation marks like accents and slurs.

Fonte: Edição própria

As marcações em vermelho são referentes à mudança real, apontada nesse compasso. As demais indicações de dinâmica foram apresentadas em compassos anteriores ao recorte, as colocamos para contextualizar a explicação.

#### 4.2.7 Ligaduras, respirações e fraseados

Aqui observamos que as ligaduras são empregadas como indicação de articulação. A flautista Laurence Pottier traz o seguinte alerta a respeito da utilização das ligaduras para o instrumento:

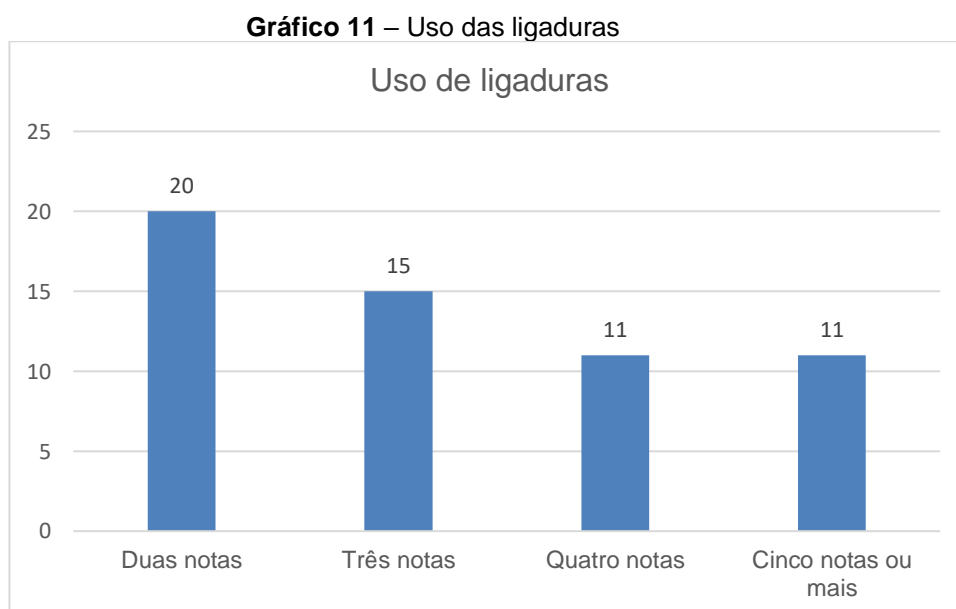
As ligaduras são um problema concreto para o flautista doce. De fato, esse instrumento não foi concebido para a execução “sustenuto”. Em geral, as obras originais não comportam muitas ligaduras e, nesse caso, elas são sempre realizáveis. (POTTIER, 2011, p. 22)

Portanto, o uso de ligaduras para a flauta doce tem que ser bem concebido, caso contrário apresentará trechos inexecutáveis ao instrumento ou trechos que

acabam trazendo ruídos em sua execução. Como solução, Pottier propõe o uso de ligaduras mais curtas, podendo também fazer uso de dedilhados alternativos, para realizar de forma satisfatória as ligaduras.

Na investigação de Cardoso (2021) ele também observa o uso das ligaduras e traz um aspecto importante no idiomatismo do instrumento, que é a quebra de registro. O autor também aponta que o planejamento do uso das ligaduras, seja por saltos ou graus conjuntos, é um dos pontos que precisa ser levado em conta pelos compositores. Um dos participantes de sua pesquisa comenta que *“Ligaduras de três notas ou mais notas não me parecem corresponder muito a uma escrita idiomática para o nosso instrumento”* Cardoso (2021, p. 63).

Em nosso levantamento identificamos o uso de ligaduras de articulação em 26 obras, o que representa aproximadamente 47%, quase que metade da nossa amostragem. Isso reflete o cuidado dos compositores em expressarem a articulação que desejam, o problema que encontramos é que muitas vezes essas articulações não são idiomáticas para o instrumento.



Fonte: Elaborado pelo autor

Das 26 obras nas quais identificamos ligaduras, vinte delas utilizam o recurso da ligadura entre duas notas, o que representa aproximadamente 77% do repertório e sugere um potencial idiomático na utilização de ligaduras de articulação entre duas notas, corroborando como aponta Pottier (2011) e Cardoso (2021), onde ligaduras de duas notas/de notas diatônicas duas a duas são mais idiomáticas para a flauta doce.

Não só o número de notas ligadas demanda cuidado. A região na qual as ligaduras estão escritas podem provocar quebra de registro ou até um dedilhado que provoque desconforto. Observamos tal prática em *Caro Lucas*, onde no compasso 12-13 a compositora utiliza de ligadura ascendentes em saltos, o que pode acabar provocando quebra de registros ou ruídos indesejados.

**Figura 23** – Compassos 12-13 (*Caro Lucas* – Lucia Cysneiros)

Fonte: Edição própria

A ligadura de expressão/fraseado é um outro recurso de pode ser utilizado, mas com cuidado. Frases muito longas não são idiomáticas para flauta doce. Apenas três das 55 obras utilizam ligaduras de expressão, são elas: *Luquinha no Choro*, *Lembrando Altamiro* e *Serenata N. 3*, e somente a última utiliza ligaduras de articulação e de fraseado, talvez por ter sido escrita originalmente para oboé e piano.

A respeito da indicação de respirações, o uso é indicado em apenas uma obra: *Camila leu a carta*. Isso pode indicar uma maior familiaridade do compositor com o instrumento, assim como o conhecimento dos limites do flautista e das suas concepções de fraseados.

#### 4.2.8 Escalas, arpejos e figuras melódicas características

O que os autores Cardoso (2021) e Mosser (1975) apresentam em suas pesquisas como unanimidade em relação à realização dos arpejos é o uso de dedilhados convenientes ao instrumento. Mosser (1975) lembra:

Na flauta doce, certas notas em qualquer extremo de sua tessitura apresentam problemas e devem ser manuseadas com cuidado. Além disso, escalas, arpejos, e outras figuras melódicas variam muito em adequação ao instrumento. Em alguns casos o compositor evita certos padrões que podem ser inadequados para o instrumento, ou difíceis, e que pode até aparecer em outra parte do mesmo movimento, como em trio sonata. Outras vezes, ele pode mudar deliberadamente o material para atender a flauta doce. Certos tipos de melodia parecem ter sido considerados adequadas a este instrumento, enquanto outras não (MOSSER, 1975, p. 94-95)<sup>35</sup>

Em relação ao uso de escalas em qualquer tonalidade Cardoso (2021) aponta que isso é comum para os instrumentos modernos, mas não para flauta doce. Segundo o autor, no século XIX, quando ocorre a sistematização e institucionalização do ensino musical, a flauta doce se estabelece num contexto de instrumento para uso doméstico, se colocando distante do ambiente profissional das salas de concerto.

A falta de um método de técnica para flauta doce, escrito nos moldes daqueles do século XIX e como todos os instrumentos daquele período têm, é uma lacuna no ensino/aprendizado do instrumento até hoje, com poucos materiais publicados. Em flauta doce, o processo pedagógico de como resolver problemas técnicos passa basicamente pela abordagem do professor, herança da relação mestre-discípulo dos séculos XVII e XVIII, apogeu da flauta doce. (CARDOSO, 2021, p. 92)

Porém, a inexistência de métodos para flauta doce escritos no século XIX não impossibilita o estudo sistemático e a realização das escalas, uma vez que no século XX foram publicados diversos materiais para flauta doce visando o desenvolvimento da técnica sobretudo digital, claramente baseados nos materiais do século XIX. Como mencionado anteriormente e à guisa de exemplo, Bernolin (1973) apresenta 700 exercícios diatônicos e cromáticos de escalas e arpejos. Alguns dos participantes da investigação de Cardoso (2021), relatam que as escalas cromáticas são factíveis no instrumento.

Em sua investigação, Mosser (1975) aponta que certos tipos de arpejos são idiomáticos para a flauta doce. O autor aponta que certamente a executabilidade das escalas e arpejos sofrem interferência da tonalidade em que estão escritos e que as

---

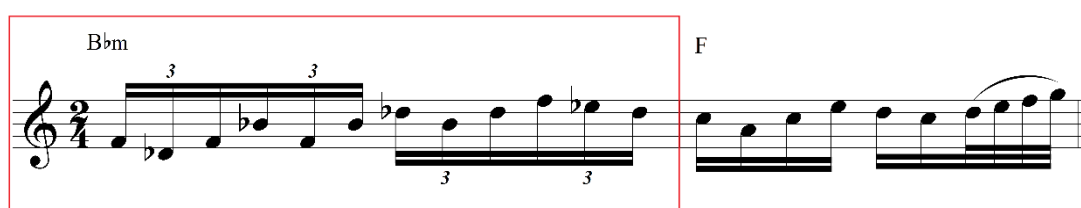
<sup>35</sup> On the recorder certain notes at either extreme of its range present problems and must be handled carefully. Also, scales, arpeggios, and other melodic figures vary greatly in suitability to the instrument. In some cases the composer avoids certain melodic patterns which might be unsuited to the instrument, or difficult, and which may even appear in another part in the same movement, as in a trio sonata. Other times he may deliberately change material to suit the recorder. Certain types of melody seem to have been considered appropriate to this instrument, while others were not. (MOSSER, 1975, p. 94-95)

figuras melódicas que se constroem na forma de *baixo de Alberti* são mais adequadas para a flauta doce. Como exemplo, Mosser (1975) elencou os aspectos mais comuns utilizados nos arpejos na obra de G. P. Telemann.

Alguns aspectos comuns nos arpejos utilizados por Telemann para flauta doce são: a extensão (geralmente de uma oitava), o tipo (tridíacos) e a duração igual das notas que os compõem. Arpejos com notas seguidas repetidas raramente aparecem e arpejos com intervalos muito amplos como o intervalo de décima, por exemplo, não se encontram nas partes escritas para flauta doce. (MOSSER, 1975, *apud* BARROS, 1998, p. 39)

No exemplo abaixo podemos observar uma passagem que entendemos como não-idiomática pela velocidade do trecho e por apresentar o que Mosser (1975) coloca como dedilhados difíceis (fá3-réb3) e com uma extensão de um intervalo de décima, entre a nota mais grave e a mais aguda do trecho. Já no compasso seguinte há um arpejo idiomático, com saltos de terça e extensão adequada.

**Figura 24** – Compassos 26-27 (*Marafona* – Belini Andrade)



Fonte: Edição própria

No exemplo abaixo, apresentamos uma passagem que consideramos como idiomática em relação aos arpejos. Apesar de apresentar diferença na duração das notas, a extensão é de no máximo uma oitava e os trechos que não são triádicos, apresentam nota com maior duração, oferecendo ao flautista tempo hábil para sua realização.

**Figura 25** – Compassos 1-3 (*Prosa com Ribinha* – Martita Ghirlanda)



Fonte: Edição própria

Portanto, observamos que vários são os elementos melódicos escritos que estabelecem ou não o idiomatismo de uma peça ou passagem: a estrutura da figura melódica, a tonalidade, a duração das notas, a extensão, o dedilhado, e acrescentamos aqui a articulação. Como vimos anteriormente, o uso do *legato* em passagens com saltos grandes não tem sido considerado idiomático para a flauta doce.

#### 4.2.9 Ornamentação e dedilhado

As digitações utilizadas para executar as notas da flauta doce, também chamadas de dedilhados, podem contribuir ou dificultar a fluência e a exequibilidade musical. Tal realização não se restringe a uma questão puramente mecânica, mas também timbrística, como aponta Cardoso:

Dependendo do dedilhado utilizado, podemos ter notas abertas, brilhantes, ou o contrário, fechadas e escuras. Geralmente as notas com características fechadas e escuras são aquelas resultantes de posições/dedilhados que chamamos de “forquilha” ou “garfo” (no qual se levanta um dedo entre outros dois que estão cobrindo orifícios). Estas notas de forquilha podem aparecer em maior número dependendo da tonalidade, o que faz com que a música fique com uma cor mais escura, fechada. (CARDOSO, 2021, p. 60)

Como abordamos em capítulos anteriores, o uso exagerado de dedilhados em forquilha pode resultar num trecho não idiomático, por conta do excesso de movimentos e da complexidade da combinação dos dedos. Além disso, passagens com a recorrência de furos duplos e da utilização do oitavo orifício da flauta<sup>36</sup> podem resultar em trechos não idiomáticos. Segundo Mosser (1975) o uso de dedilhados “em garfo”<sup>37</sup> é um fator importante na questão idiomática.

Sobre o uso do oitavo orifício, sobretudo em passagens rápidas, também resulta em um trecho não-idiomático, como podemos observar no exemplo abaixo.

---

<sup>36</sup> Localizado na extremidade inferior da flauta, ao final do tubo, também conhecido como o “pé” da flauta.

<sup>37</sup> One factor which influences whether or not a fingering pattern is difficult is the necessity of using “forked” fingerings. (MOSSER, 1975, p. 41)

Figura 26 – Compassos 23-24 (*Uma flauta doce* – Belini Andrade)

Fonte: Edição própria

Identificamos três obras que fazem uso de tal dedilhado, o que expressa cerca de 5% no repertório. No caso de *Poemas da Terra* de Bruno Kiefer, composta para flauta soprano, duas contraltos e uma tenor, o dedilhado ocorre na flauta contralto, através de um salto, mas em um andamento muito alto, que dificulta a execução do fá#. É possível realizar tal trecho com a troca de vozes entre a soprano e a contralto 1 na última nota do compasso 25. No caso de *Fugato* do Eduardo Escalante, a nota também é precedida por um salto.

Figura 27 – Compassos 25-26 (*Poemas da Terra II* – Bruno Kiefer)

Fonte: Edição própria

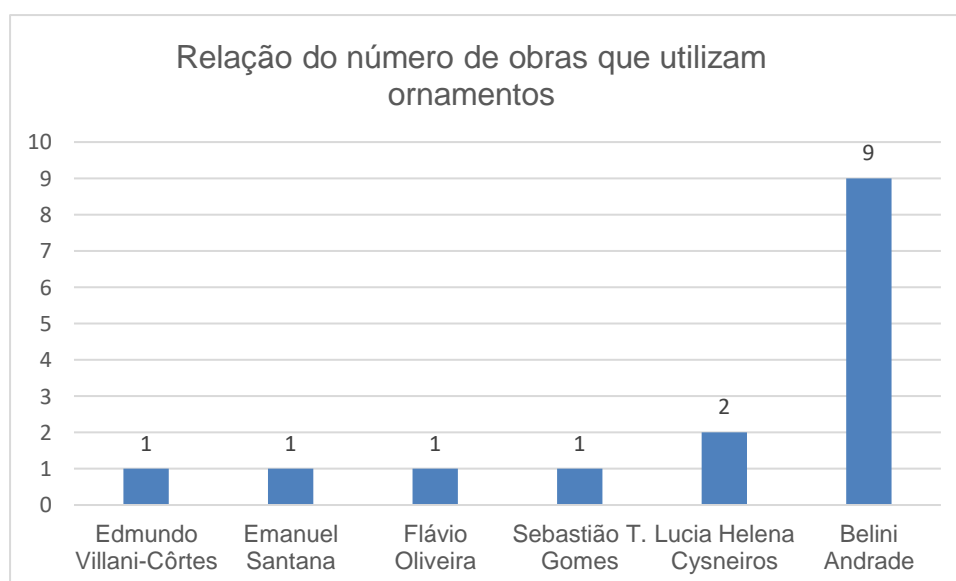
**Figura 28** – Compassos 8-9 (*Fugato* – Eduardo Escalante)



Fonte: Edição própria

Em relação ao uso de ornamento, os compositores os utilizam de forma restrita. O compositor que usou maior quantidade de ornamentos foi Belini Andrade e a obra que apresenta mais tipos de ornamentos é *Camila leu a carta*, de Flávio Oliveira. Talvez por ser escrita para flauta doce solo, o compositor tomou o cuidado de expressar as necessidades que ele tem em relação ao uso de ornamentos. Das 55 obras, 15 tem indicações da utilização de ornamento, o que representa cerca de 27% do repertório.

**Gráfico 12** – Número de obras que utilizam ornamentos

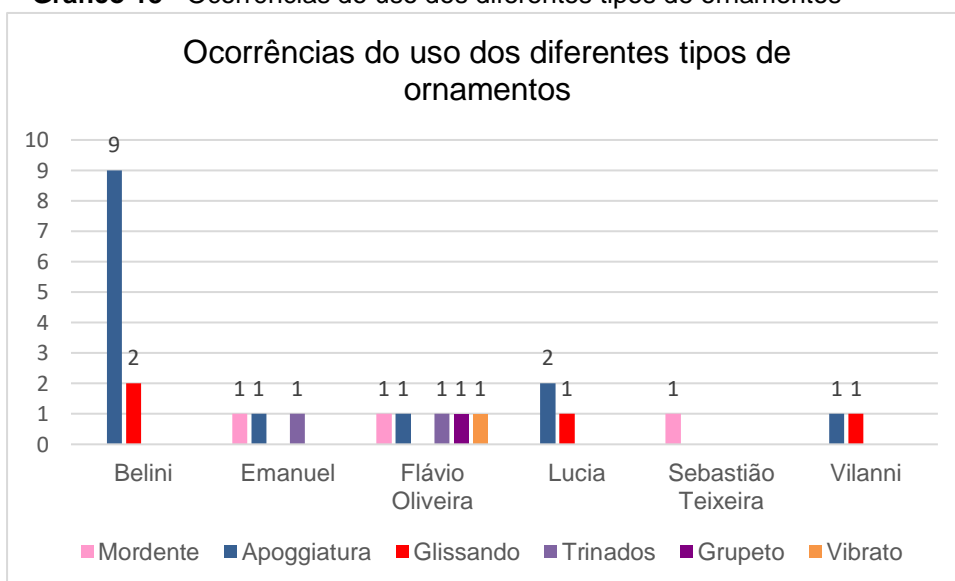


Fonte: Elaborado pelo autor



O gráfico abaixo apresenta as ocorrências do uso dos diferentes tipos de ornamentos nos choros originais para flauta doce. Há também obras que apresentam ornamentos escritos dentro da música como o choro *Colibri* de Emanuel Santana e outras com ornamentos fixos, como em *Camila leu a carta*, de Flávio Oliveira (mordente, *apoggiatura*, trinado, grupeto e vibrato). Entretanto, em nosso trabalho a ótica se direciona a indicações de ornamentos através de símbolos.

**Gráfico 13** - Ocorrências do uso dos diferentes tipos de ornamentos



Fonte: Elaborado pelo autor

#### 4.3 Choro e barroco

Outra característica que mencionamos no capítulo anterior que se destaca nos choros para flauta doce é a relação da linguagem contrapontística do choro com a da música barroca. Os *Estudos Brasileiros* em formas de fuga compostos por Cacilda Borges Barbosa e o chorinho *Fugato* de Eduardo Escalante refletem essa interlocução entre a música barroca e o choro. As obras destes compositores são únicas em todo o conjunto de choros originais para flauta doce que receberam o tratamento imitativo típico do Barroco e pouco usual no choro. No capítulo anterior apresentamos diversos aspectos que trazem essa correlação entre as duas práticas

musicais, mas em relação a um processo composicional característico do século XVIII (a fuga), podemos observar claramente nas obras dos compositores citados acima.

Outra característica da música barroca que também se faz presente em alguns choros é a instrumentação para flauta doce e cravo, que encontramos nas composições de Lucia Cysneiros, Villani-Côrtes. Estes compositores nos apresentam uma sonoridade que, devido ao uso de arpejos, por vezes trazem a lembrança do som de um instrumento de cordas dedilhadas acompanhando a flauta, instrumentação comum na formação do choro, onde o violão assume esse papel por diversas vezes, trazendo a característica brejeira presente no choro.

Outro aspecto interessante é a escrita de ornamentos (mencionados acima), elementos muito presentes no período barroco e que, como apontamos acima, também se estabelecem no choro. Além disso, a cadência de picardia, usual na música dos séculos XVII e XVIII, também se faz presente em um dos choros, *Camila leu a carta*. Após um longo trecho na tonalidade de sol menor, o compositor realiza uma modulação nos cinco últimos compassos, onde ele só emprega a terça do acorde como a última nota das obras, apresentando o efeito da “terça de picardia”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossa pesquisa se voltou à investigação das características idiomáticas presentes nos choros compostos originalmente para flauta doce. Para tal, primeiramente foi realizado o levantamento das obras existentes, algo inédito no cenário do choro e da própria flauta doce brasileira. A partir do conjunto de 55 choros originais encontrados, assim como 4 transcrições elaboradas pelos compositores, totalizando 60 choros, procedemos à análise das características presentes em 55 obras (aquelas às quais tivemos acesso às partituras), em busca de uma possível idiomatidade na escrita para flauta doce.

Para a fundamentação teórica, utilizamos autores que conceituam o idiomatismo instrumental e desenvolveram pesquisas no âmbito do idiomatismo para flauta doce. Também se fez necessário compreender o paradigma histórico do contexto da flauta doce no choro. A inserção da flauta doce no ambiente do choro, com composições originais para o instrumento, se dá a partir da década de 1970, historicamente ainda muito recente.

Os 55 choros compostos originalmente para flauta doce representam uma produção significativa. Não se trata de algo pontual ou episódico, mas uma prática que vem se desenvolvendo e se difundindo no Brasil não só a partir da criação de novas obras, mas também das gravações e das poucas publicações existentes.

Santos e Barrenechea (2006, p. 1009) afirmam que “Apesar de originalmente obras do gênero choro não terem sido escritas levando-se a flauta doce em consideração, quando executadas neste instrumento, tais composições exigem exímia habilidade técnica do flautista”. Essa situação ocorre em diversos tipos de repertório: melodias escritas para outros instrumentos e que os flautistas acabam tocando sob forma de arranjos ou transcrições que não levam em consideração os limites e as possibilidades da flauta doce. Sobre este tema, Santos e Leão (2013) apresentam a construção da pesquisa que investiga o desenvolvimento da performance de alunos de flauta doce, em nível de curso técnico, com obras não originais para o instrumento, e dividindo-as em três níveis: inicial, intermediário e avançado.

Conhecer a extensão da flauta doce não é suficiente para a construção de uma escrita idiomática e que possibilite a exploração do instrumento, é necessário conhecer as particularidades do instrumento. E esse desconhecimento da flauta doce, suas possibilidades e potencialidades se mostrou muito presente em nossa investigação: obras que apresentam escritas equivocadas, choros escritos para flauta soprano sem a clave adequada, obras escritas para quarteto de flauta em moldes de quarteto vocal, trechos escritos uma oitava abaixo, transposições incomuns para a flauta doce, uso excessivo de ligaduras em saltos grandes ou de fraseado. Estes aspectos que considereei na perspectiva da presente análise não-idiomáticos, que podem prejudicar uma passagem em específico, podem ser resolvidos na interação entre o próprio flautista e compositor. Observamos que obras nas quais se tem registro de colaboração entre compositor e flautista, assim como experimentações, apresentam características mais ligadas a uma escrita idiomática da flauta doce.

O idiomatismo não se refere apenas a funcionalidades sonoras, mas também à sistematização da escrita para a flauta doce. Como apresentamos durante a investigação, o idiomatismo instrumental se encarrega de entender os processos característicos da escrita para um devido instrumento, no nosso caso a flauta doce. Nesse sentido, os diálogos dos compositores com intérpretes são importantes e muitas vezes decisivos no estabelecimento de uma escrita idiomática para flauta doce que compreenda as questões singulares do instrumento, como o uso de dedilhados alternativos, dinâmicas, ornamentos, ligaduras, tonalidades propícias, entre outros.

Com nossa pesquisa pudemos observar que, de modo geral, houve um cuidado dos compositores em considerar as peculiaridades da flauta doce e suas características idiomáticas, seja por estarem em relações de trocas de saberes com os flautistas doces (que é o caso de Belini Andrade, Bruno Kiefer, Claudio Menandro, Dierson Torres, Flávio Oliveira, Heitor Avena de Castro, Hudson Lacerda, José Euclides dos Santos, Marco Cesar, Sebastião T. Gomes e Sizínio A. Filho) ou por eles mesmos serem flautistas doces, que é o caso de André de Castro, Bruno Barroco, Calimério Soares, Emanuel Santana, Lucia Cysneiros, Martita Ghirlanda, Odir Caius. Possivelmente a compositora Cacilda Borges Barbosa também tinha contato com flautistas, além da obra mencionada no trabalho ela também tem outra composição para flauta doce e piano.

Odir Caius é um exemplo de como um compositor flautista pode contribuir para a ampliação do uso da flauta doce no choro. Alexandre Azevedo deixa clara a importância da atuação de Odir na cena musical sergipana, difundindo o choro com a flauta doce, compondo obras e participando de festivais. Portanto observamos o papel do intérprete como figura crucial para o desenvolvimento do repertório.

Odir Caius (1968-): Foi o primeiro chorão a introduzir a flauta doce no choro em Sergipe. Esta inovação chamou a atenção do público por ser um instrumento considerado limitado por muitos e não é comum ser utilizado para executar choros. Odir Caius é professor de música e autor de alguns choros, tais como: “Uma flauta doce no choro”, “João Rodrigues no choro”, “Um canto de flauta doce”, “Chorinho para Vieira 7 cordas” e “SOFISE”, sendo este último selecionado para participar do Sescanção 2009. (ANDRADE, 2014, p. 63-64 apud AZEVEDO, 2017, p. 200)

A flauta doce se apresenta como instrumento ligado à renovação do choro e com diversas inovações, como composições para flauta doce em si bemol e no desenvolvimento do choro forrozado, com a atuação de Odir Caius em Sergipe. Em entrevista concedida ao pesquisador Alexandre Santos de Azevedo, o radialista Sérgio Thadeu diz o seguinte a respeito do compositor e flautista doce Odir Caius:

O Odir [Caius] já faz esse trabalho, o Renovação do Choro<sup>38</sup>, que já desenvolve esse trabalho também, com o forró. Ou seja, boa parte dos grupos colocam essa puxada aí. E vocês também fazem um trabalho com choro forrozado. E outra, nós temos vários acordeonistas aqui, que é o principal instrumento do choro forrozado, que é o acordeom. A gente percebe que muitos regionais colocam um acordeonista. (CRUZ, 2016, apud AZEVEDO, 2017, p. 171)

Também precisamos pontuar em relação à incorporação das técnicas estendidas da flauta doce ao choro. Seu uso ainda é discreto e pode ser mais explorado pelos compositores. A troca de flautas no mesmo choro também não é muito usual. A variação timbrística da melodia faz parte da prática do choro e essa troca de flautas pode proporcionar tal efeito.

Muitas das obras foram dedicadas a flautistas ou compostas por encomenda ou pedido dos mesmos. Sendo assim, observamos aqui a importância do intérprete

---

<sup>38</sup> Provavelmente um erro de digitação, o entrevistado estava discorrendo sobre o processo de renovação do choro.

na difusão do repertório existente, assim como no desenvolvimento de novas obras, na renovação e ampliação do repertório da flauta doce. A partir da identificação das características idiomáticas da flauta doce, o músico pode colaborar diretamente com os compositores, no intuito de criação de obras que satisfaçam aos compositores, intérpretes e público.

Em nosso entender, o presente trabalho pode contribuir para além do âmbito da prática musical dos flautistas e compositores, se estendendo para a área da pedagogia do instrumento. A compreensão das características idiomáticas e apresentação dos processos composicionais utilizados podem se desenvolver e contribuir para a construção de materiais didáticos voltados para o ensino da flauta doce.

A investigação também apontou o paralelo existente entre o choro e a música barroca, seja pela instrumentação (uso de instrumento melódico acompanhado por instrumento harmônico cifrado), por processos composicionais (como a fuga), pelo uso de ornamentos e a prática das improvisações. Essa relação colabora no sentido de trazer o flautista a uma prática que lhe é familiar. O repertório da música europeia dos séculos XVII e XVIII se apresenta como recorrente na formação dos flautistas e explorar os recursos desenvolvidos em tal repertório pode aproximar o flautista do choro, tipicamente brasileiro, e possibilitar uma inserção dentro das práticas do gênero.

## REFERÊNCIAS

### Bibliográficas

ABREU, Marcela Nunes. **Três choros para flauta de Belini Andrade: Morena Marta, Estrambótico e Uma Flauta Doce**. 83f. Dissertação (Mestrado em Música) Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/AAGS-998GHL>

AGUILAR, Patrícia. **A flauta doce no Brasil: da chegada dos jesuítas à década de 1970**. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-31102017-151628/pt-br.php>

AMORIM, Humberto. Idiomatismos na produção para violão de Melchior Cortez (1882-1947). **DEBATES| UNIRIO** – Cadernos de Pós-graduação em música, n. 21, p.43-79, nov., 2018. Disponível em: <http://seer.unirio.br/revistadebates/article/view/8448>

ARAGÃO, Pedro de Moura. **O BAÚ DO ANIMAL: ALEXANDRE GONÇALVES PINTO E O CHORO**. 333f. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

ARNOLD, Leticia. **EM BUSCA DE UMA AMPLIAÇÃO DO REPERTÓRIO BRASILEIRO PARA FLAUTA DOCE E PIANO: O PROCESSO DE ELABORAÇÃO DE ARRANJO INÉDITO DE O GEMEDOR, DE GILVAN CHAVES (1923-1986)**. 87f. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2023. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/257774>

AUTRAN, Margarida. **Renascimento e descaracterização do choro**. Disponível em: <https://artepensamento.ims.com.br/item/renascimento-e-descaracterizacao-do-choro/>

AZEVEDO, Alexandre Santos de. **A cena atual do choro em Aracaju: discursos e identidades**. 202f. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/26964>

BARROS, Daniele Cruz. **A flauta doce no século XX: o exemplo do Brasil**. Recife: Editora Universitária UFPE, 2010.

BARROS, Daniele Cruz. **ESTILOS MUSICAIS EM TELEMANN – o exemplo da suíte em lá menor**. Dissertação (Mestrado em Música) - Centro de Pós-graduação, Pesquisa e Ensino, Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro, 1998.

BARROS, Daniele Cruz; BRAFMAN, Ricardo. CIRANDA: uma abordagem performática. In: **PERFORMA'17: Livro de Atas da Conferencia Internacional de Performance Musical**. 1 ed. p. 114-122. Universidade de Aveiro, 2019.

**Biblioteca Nacional**. Catálogo Online. Disponível em: [acervo.bn.gov.br/sophia\\_web/Resultado/Listar?guid=44d9a679e70c144a0f99](http://acervo.bn.gov.br/sophia_web/Resultado/Listar?guid=44d9a679e70c144a0f99).

BORÉM, Fausto. Duo Concertant–Danger Man de Lewis Nielson: aspectos da escrita idiomática para contrabaixo. **Per Musi**, Belo Horizonte, v. 2, p.40-49, 2000.

BORÉM, Fausto. Lucípheres de Eduardo Bértola: a colaboração compositor-performer e a escrita idiomática para contrabaixo. **Revista OPUS**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 5, p. 48-75, 1998. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/62>

BORGES, Luís Fabiano Farias. **Trajatória estilística do Choro: o idiomatismo do violão de sete cordas, da consolidação a Raphael Rabello**. (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade de Brasília, Brasília, 2008. Disponível em: <http://repositorio2.unb.br/jspui/handle/10482/4070>

BRITO, Marco César de Oliveira. **Contribuição da vivência na roda de choro para a formação do músico instrumentista**. 113f. 2019. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/28740>



CAETANO, Marcela Lacerda; CALLEGARI, Paula Andrade. *Projeto Brasileiro: um relato de experiência do Grupo de Flauta Doce da UFU*. **XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**, São Paulo, 2014. Disponível em: [https://www.researchgate.net/profile/Paula-Callegari/publication/271830361\\_Projeto\\_Brasileirinho\\_um\\_relato\\_de\\_experiencia\\_do\\_Grupo\\_de\\_Flauta\\_Doce\\_da\\_UFU/links/54d292400cf25017917ec296/Projeto-Brasileirinho-um-relato-de-experiencia-do-Grupo-de-Flauta-Doce-da-UFU.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Paula-Callegari/publication/271830361_Projeto_Brasileirinho_um_relato_de_experiencia_do_Grupo_de_Flauta_Doce_da_UFU/links/54d292400cf25017917ec296/Projeto-Brasileirinho-um-relato-de-experiencia-do-Grupo-de-Flauta-Doce-da-UFU.pdf)

CARDOSO, Acácio Tavares. **Investigando o conceito de idiomatismo da flauta doce a partir do ponto de vista de flautistas e professores do instrumento**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/230854>

CARLOS ERNEST DIAS. In: **DICIONÁRIO Cravo Albin da música popular brasileira**. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2002-2021. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/carlos-ernest>

CARNEIRO, Gabriel de Campos. **O CHORO DE UMA CÍTARA. Biografia micro-histórica do músico (Heitor) Avena de Castro**. 153f. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música em Contexto Universidade de Brasília, Brasília, 2015. Disponível em: <http://repositorio2.unb.br/jspui/handle/10482/19812>

CARPENA, Lucia (org.). **Prata da Casa: obras para flauta doce escritas por compositores ligados à UFRGS**. Porto Alegre: UFRGS, 2014.

CARPENA, Lucia Becker; GÜNTZEL, Aline Pause. *As obras para flauta doce e instrumentos de teclado do projeto “Prata da Casa – Obras para flauta doce escritas por compositores ligados a UFRGS”*. **Ensaio: Revista cultural do Conservatório de Tatuí – n. 81**. Tatuí, Nº 81, p. 26-33, jul.- ago., 2013.

CASTELO, David de Figueiredo Correia. **A técnica estendida como elemento veiculador da expressão musical na performance contemporânea da flauta doce**. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/154082>

CAZES, Henrique. **Choro: do quintal ao municipal**. São Paulo: Editora 34, 5 Edição, 2021.

**Ciclo de Seminários online**. Disponível em: <https://www.gov.br/iphan/pt-br/assuntos/noticias/ciclo-de-seminarios-online-discute-legado-da-roda-de-choro>

CLAUDIA ERNEST DIAS. In: **Museu da Pessoa**. Disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/pessoa/claudia-ernest-dias-23175>.

CLÍMACO, Magda de Miranda. **Alegres dias chorões: o choro como expressão musical no cotidiano de Brasília**. 393 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Departamento de História, Universidade de Brasília, Brasília, 2008. Disponível em: <http://repositorio2.unb.br/jspui/handle/10482/1740>

CLÍMACO, Magda de Miranda. Escola brasileira de choro Raphael Rabello e clube do choro: interação eficaz nos processos de significação e ensino do choro em Brasília. **Revista Música Hodie**, Goiânia, V.15 - n.2, 2015, p. 137-150.

Clube do Choro de Belo Horizonte. **101 anos de Heitor Avena de Castro, considerado o único citarista popular do Brasil e grande difusor do Choro**. Disponível em: [www.clubedochorodebh.com.br/2020/12/101-anos-de-heitor-avena-de-castro.html](http://www.clubedochorodebh.com.br/2020/12/101-anos-de-heitor-avena-de-castro.html)

Clube do Choro de Belo Horizonte. **Com tristreza, o Choro mineiro se despede do mestre Belini de Andrade**. Disponível em: [www.clubedochorodebh.com.br/2017/12/com-tristreza-o-choro-mineiro-se.html](http://www.clubedochorodebh.com.br/2017/12/com-tristreza-o-choro-mineiro-se.html)

DAUELSBERG, Claudio Peter. **A IMPORTÂNCIA DA IMPROVISAÇÃO NA FORMAÇÃO MUSICAL DO INTÉRPRETE**. Dissertação (Mestrado em Música), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

ERNEST DIAS, Beth (org.). **SÁBADO A TARDE. AVENA DE CASTRO, A CÍTARA E O CHORO EM BRASÍLIA**. Brasília: X2 Produções, 2016.

FILHO, Armando Araújo de Mendonça. VIOLINO, CRAVO E PANDEIRO: DIÁLOGOS ENTRE A MÚSICA BARROCA E O CHORO. **Anais. VI ENECULT**, Salvador, Bahia, 2010. Disponível em: <http://www.vienecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload/24830.pdf>

FRANCO, Daniela Carrijo; BETIZA; Fernandes Landim. Música brasileira para flauta doce e piano. In: **Revista diálogos: linguagens em movimento**. Ano 3, N. 1, jan.-jun., 2015. p. 9-21. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/revdia/article/view/2935/2056>

FRANCO, Daniela Carrijo; LANDIM, Betiza Fernandes. Música brasileira erudita para flauta doce e piano: ampliação do repertório e organização de catálogo de obras. **Revista Música Hodie**, [s. l.], v. 6(2), p. 85–94, 2007. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/musica/article/view/1580>

HAUWE, Walter van. **The Modern Recorder Player**. Vol. 3. Londres: Schott, 1992.

JUNIOR, Sebastião Nolasco; CLÍMACO, Magda de Miranda. Anacleto de Medeiros: um olhar sobre a atuação de um mestre do choro e das bandas no cenário sociocultural carioca. **XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**, Belo Horizonte, 2016. Disponível em: [https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2016/4094/public/4094-14298-1-PB.pdf](https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2016/4094/public/4094-14298-1-PB.pdf)

LARA FILHO, Ivaldo Gadelha de. **O CHORO DOS CHORÕES DE BRASÍLIA**. 208f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2009. Disponível em: <http://repositorio2.unb.br/jspui/handle/10482/7359>

LIMA, Leticia dos Santos. **Ritmoplastia by Cacilda Borges Barbosa: A Performing Edition**. Dissertation. (Doctoral of Musical Arts), University of Houston, 2019. Disponível em: <https://www.proquest.com/openview/c367022ce1d70fc6bac8d72dad59c540/1?pq-origsite=gscholar&cbl=44156>

LINHARES, Leonardo Barreto. **OS CHOROS DE BELINI ANDRADE: estilo composicional e suas implicações na performance musical**. 102f. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/AAGS-AHGJ4A>

LIVERO, Iracele Vera; RAZABONE, Luciana. Eduardo Escalante, o folclore e a Escola Guarnieri: uma estreita ligação. **Mimesis**, Bauru, v. 32, n. 2, p. 183-190, 2010.

LOUZEIRO, Pedro Nuno Marreiros. **A Escrita Idiomática para Guitarra na Música Contemporânea**. Dissertação, (Mestrado em Música). Universidade de Évora, Aveiro, 2013. Disponível em: <https://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/16159>

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos da metodologia científica**. 8 ed. São Paulo: Atlas, 2017.

MARQUES, André Repizo. O contraponto no duo de Pixinguinha e Benedito Lacerda. **XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**, Belo Horizonte, 2016. Disponível em: [https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2016/4202/public/4202-14318-1-PB.pdf](https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2016/4202/public/4202-14318-1-PB.pdf)

MED, Bohumil. **Teoria da Música**. 4 ed. Brasília: MusiMed, 1996.

MEDAGLIA, Júlio. A flauta encantada de Odette Ernest Dias. In: **Concerto**. Disponível em: <https://concerto.com.br/node/244928>

MODESTO, Márcio; BERG, Silvia Maria Pires Cabreira. A ornamentação melódica como elemento de improvisação do choro brasileiro e suas similaridades com a música barroca. In: Victoria Elí Rodríguez; Javier Marín-López; Belén Vega Pichaco; (Org.). **En, desde y hacia las Américas: Músicas y migraciones transocénicas**. 1 ed. Madrid: Editorial Dykinson S.L., 2021, p. 287-307.

MOSSER, Thomas Richard. **The Recorder Idiom In The Instrumental Music Of Georg Philipp Telemann**. 433 f. Dissertação (Doutorado em Música). West Virginia University, Morgantow, 1975.

O'KELLY, Eve. **Recorder today**. Melbourne: Cambridge University Press, 1990.

OLIVEIRA, Luísa Camargo Mitre de. **Uma Roda de Choro no piano: Práticas idiomáticas de performance a partir de gravações dos pianistas Cristóvão Bastos e Laércio de Freitas**. 151f. Dissertação. (Mestrado em Música) – Programa de Pós-

Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/AAGS-ARZN4L>

OROSCO, Maurício; MILHOMEM, Rafael. Carinhoso de Pixinguinha para cavaquinho, por Messias Britto: idiomatismo ampliado e texturas variadas em planos musicais simultâneos. **Revista Vórtex**, Curitiba, v.7, n.1, 2019, p.1-19. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/2668/1764>

PALOPOLI, Cibele; PRADO, Daniel Gutierrez. Identificação de padrões rítmicos sincopados em melodias de Choros. **XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**, Pelotas, 2019. Disponível em: [https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2019/6067/public/6067-20758-1-PB.pdf](https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2019/6067/public/6067-20758-1-PB.pdf)

PAZ, Ermelinda A. **Pedagogia Musical Brasileira no Século XX**. 2 ed. Brasília: Editora MusiMed, 2013.

PEREIRA, Erika Ruas. **A Trajetória do Clube do Choro de Brasília**. Monografia. (Especialização em Turismo e Hospitalidade), Centro de Excelência em Turismo, Universidade de Brasília, Brasília, 2004. Disponível em: [https://bdm.unb.br/bitstream/10483/360/1/2004\\_ErikaRuasPereira.pdf](https://bdm.unb.br/bitstream/10483/360/1/2004_ErikaRuasPereira.pdf)

PEREIRA, Marcelo dias Dores. **Procedimentos rítmico-melódicos na performance de Altamiro Carrilho: um estudo de caso aplicado ao ensino do choro**. 78f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016. Disponível em: [https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/AAGS-AGWHFL/1/disserta\\_\\_o\\_marcelopereira\\_2016.pdf](https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/AAGS-AGWHFL/1/disserta__o_marcelopereira_2016.pdf)

PEREIRA, Marija Mihajlovic; ROCHA, Miriam Bastos. Um cartão de boas vindas à música brasileira: cinco miniaturas brasileiras de Villani-Côrtes. **6º Nas Nuvens... Congresso de Música**, de 01 a 08 de dezembro de 2020, ANAIS. Disponível em <http://musica.ufmg.br/nasnuvens> ISSN: 2675-8105

PEREIRA, Mayra; CALLEGARI, Paula Andrade. A inserção de instrumentos antigos na música contemporânea brasileira: reflexões sobre as Variações para duo de flauta e cravo de Carlos Almada. **PERFORMAR '11 - Encontros de Investigação**

**em Performance.** Universidade de Aveiro, 2011. Disponível em:  
[https://www.researchgate.net/publication/271830154\\_A\\_insercao\\_de\\_instrumentos\\_antigos\\_na\\_musica\\_contemporanea\\_brasileira\\_reflexoes\\_sobre\\_as\\_Variacoes\\_para\\_duo\\_de\\_flauta\\_e\\_cravo\\_de\\_Carlos\\_Almada](https://www.researchgate.net/publication/271830154_A_insercao_de_instrumentos_antigos_na_musica_contemporanea_brasileira_reflexoes_sobre_as_Variacoes_para_duo_de_flauta_e_cravo_de_Carlos_Almada)

PETERS, Ana Paula. Do choro aos meios eletrônicos e uma visão interartes. Algumas reflexões para uma História Cultural do Choro. In: **IV FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE-EMBAP**, Curitiba, 2006. Anais. Curitiba: EMBAP, 2006, p. 141-151

POTTIER, Laurence. Transcrições para flauta doce, um repertório novo e eclético. Tradução de Daniele Cruz Barros. In: **Novos caminhos da flauta doce**. Palestras e Pesquisas. Org. Daniele Cruz Barros. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2011.

**Prata da Casa:** obras para flauta doce escritas por compositores ligados à UFRGS. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/pratadacasa/>

**Processo de registro do choro.** Disponível em:  
<http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/5823/em-processo-de-registro-roda-de-choro-sera-tema-de-seminarios-online-em-novembro>

REIS, Fernando Cesar Cunha Vilela Dos. **O IDIOMÁTICO DE FRANCISCO MIGNONE NAS 12 VALSAS DE ESQUINA E 12 VALSAS-CHORO**. 333f. Tese. (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em:  
<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-19112010-114323/pt-br.php>

REZENDE, Gabriel Lima S. S. Uma década e alguns segundos nas disputas entre “tradicionalistas” e “modernos”: o declínio do choro e o encontro entre Jacob do Bandolim e Zimbo Trio. **XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**, São Paulo, 2014. Disponível em:  
[https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2014/3277/public/3277-9948-1-PB.pdf](https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2014/3277/public/3277-9948-1-PB.pdf)

ROSSBACH, Roberto Fabiano. O levantamento de dados para um catálogo temático de obras musicais. **XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**, Pelotas, 2019. Disponível em:  
[https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2019/5595/public/5595-20778-1-PB.pdf](https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2019/5595/public/5595-20778-1-PB.pdf)

SANTOS, Larissa Camargo. **CHORO PARA FLAUTA DOCE: UM ESTUDO DE TÉCNICAS QUE PROMOVEM A PERFORMANCE MUSICAL**. 2008. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música e Artes Cênicas. Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2008.

SANTOS, Larissa Camargo; BARRENECHEA, Sérgio Azra. A Flauta Doce no Choro: Aspectos Interpretativos. In: **Anais do XVI Congresso da ANPPOM**. Brasília: Editora da UNB, 2006. Disponível em: [https://www.anppom.org.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2006/CDROM/POSTERES/13\\_Pos\\_Perf/13POS\\_Perf\\_02-042.pdf](https://www.anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/POSTERES/13_Pos_Perf/13POS_Perf_02-042.pdf)

SANTOS, Larissa Camargo; LEÃO, Eliane. Choro para flauta doce: um estudo de técnicas que promovem a performance. In: LEÃO, Eliane (Org). **Pesquisa em Música: apresentação de metodologias, exemplos e resultados**. Editora CRV. Curitiba: 2013

SÈVE, Mario. Choro e fraseado - notação, regras e interpretação. In: IV Simpósio Brasileiro de Pós-graduandos em Música. **Anais do IV SIMPOM**. Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <http://seer.unirio.br/simpom/article/view/5848/5293>

SÈVE, Mário. A retórica musical e o choro. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 6, v. 1, p.56-91, jan.-jul. 2019. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/13149>

SÈVE, Mário. Choro: gênero ou estilo? **XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**, Belo Horizonte, 2016. Disponível em: [https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2016/4001/public/4001-14302-1-PB.pdf](https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2016/4001/public/4001-14302-1-PB.pdf)

SÈVE, Mário. **Fraseado do Choro: uma análise de estilo por padrões de recorrência**. 1 ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 2021.

SÈVE, M. O fraseado do Choro: algumas considerações rítmicas e melódicas. **ANAIS DO III SIMPOM – Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música**,

UNIRIO, SIMPOM: Práticas Interpretativas, n. 3, p. 1147-1157, 2014. Disponível em: <http://seer.unirio.br/simpom/article/view/4717/4209>

SÈVE, Mário. QUATRO ROSAS: mudanças interpretativas no fraseado de uma valsa-brasileira. **Debates - UNIRIO**. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <http://seer.unirio.br/revistadebates/article/view/5149/4659>

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira. Das origens a modernidade**. 3 ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

SOUZA, Sabrina; WINTER, Leonardo Loureiro. Colaboração Compositor-Intérprete na Reelaboração de Passagens Não-Idiomáticas no Violão. **Revista Vórtex**, Curitiba, v.8, n.3, p. 1-34, 2020. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/3982/2704>

SOUZA, Willian Fernandes de. **Distinções de gênero e estilo nas práticas de choro**. n. 4 (2016): Anais do IV SIMPOM. Disponível em: <http://seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/5733/5181>

TEJO, Giovana Batista. Entre sensibilidades e sociabilidades: a história do chorinho em Campina Grande (1940-2004). Associação Nacional de História – ANPUH, **XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA**, 2007. Disponível em: [https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548210565\\_827b209c9a6c9acdbf0908f58db6cf78.pdf](https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548210565_827b209c9a6c9acdbf0908f58db6cf78.pdf)

TULLIO, Eduardo Fraga. **O idiomatismo nas composições para percussão de Luiz D’Anunciação, Ney Rosauero e Fernando Iazzeta: análise, edição e performance de obras selecionadas**. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2005.

VALENTE, Paula Veneziano. A improvisação no choro: história e reflexão. **Da Pesquisa**, Florianópolis, v. 7, p. 281-292, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/14092/9176>

VALENTE, Paula Veneziano. **Transformações do choro no século XXI: estruturas, performances e improvisação**. 2014. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade de São Paulo, São Paulo.



2014. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-05112014-093131/publico/PaulaVenezianoValenteVC.pdf>

WEFFORT, Alexandre Branco. **CHORO: EXPRESSÃO MUSICAL BRASILEIRA.** Caminhos de aproximação ao universo do choro. 2002. Tese (Ciências Musicais). Conservatório Nacional de Lisboa, Rio de Janeiro, 2002. Disponível em: [https://www.academia.edu/15634088/CHORO\\_EXPRESS%C3%83O\\_MUSICAL\\_BRASILEIRA](https://www.academia.edu/15634088/CHORO_EXPRESS%C3%83O_MUSICAL_BRASILEIRA)

WILLIAMON, Aaron.; GINSBORG, Jane; PERKINS, Rosie; WADDELL, George. **Performing Music Research: Methods in Music Education, Psychology, and Performance Science.** Oxford University Press, 2021.

### **Partituras**

ANDRADE, Belini Alves de. **Chorinhos em Desfile III.** Álbum de partituras. Belo Horizonte: Souza Reis, 2006.

ANDRADE, Belini Alves de. **Chorinhos em Desfile IV.** Álbum de partituras. Belo Horizonte: Souza Reis, 2008.

ANDRADE, Belini Alves de. **Chorinhos em Desfile V.** Álbum de partituras. Belo Horizonte: Souza Reis, 2008.

ANDRADE, Belini Alves de. **Maria Célia.** Belo Horizonte: Edição do autor, 2015.

BARBOSA, Cacilda Borges. **Estudos Brasileiros, Fuga Nº 19,** Musica Brasilis, Manuscrito.

BARBOSA, Cacilda Borges. **Estudos Brasileiros, Fuga Nº 5,** Edição do autor.

BARBOSA, Cacilda Borges. **Estudos Brasileiros, Fuga Nº 6,** Edição do autor.

BARBOSA, Cacilda Borges. **Estudos Brasileiros, Fuga Nº 8**, Edição do autor.

BARBOSA, Cacilda Borges. **Estudos Brasileiros, Fuga Nº 9**, Edição do autor.

BARROCO, Bruno. **Choro do Aprendiz**. Edição do autor.

BARROS, Daniele Cruz (org.). **Caderno de Música Pernambucana para Flauta Doce**, v. 2. Recife: Editora da Universidade Federal de Pernambuco, 2019.

BARROS, Daniele Cruz (org.). **Caderno de Música Pernambucana para Flauta Doce**, v. 1. Recife: Editora da Universidade Federal de Pernambuco, 2010.

BERNOLIN, Roger. **ECOLE DE FLUTE A BEC 700 EXERCISES DE GAMMES ET ARPEGES**. Alphonse Leduc, Paris, 1973

CAIUS, Odir. **Flauta Doce Melodia**. Edição do autor.

CAIUS, Odir. **Flauta Doce Seresteira**. Edição do autor.

CAIUS, Odir. **JOÃO RODRIGUES NO CHORO**. Edição do autor.

CAIUS, Odir. **PARA RECORDAR**. Edição do autor.

CAIUS, Odir. **Sofise**. Edição do autor.

CAIUS, Odir. **UMA FLAUTA DOCE NO CHORO**. Edição do autor.

CASTRO, André de. **Choro de olhos azuis**. Edição do autor.

CASTRO, André de. **Choro para um churrasco**. Edição do autor.

CASTRO, André de. **De tarde e sem alarde**. Edição do autor.

CASTRO, André de. **Dominguinho em Viamão**. Edição do autor.

CASTRO, André de. **É campeão!** Edição do autor.

CASTRO, André de. **Os três amigos**. Edição do autor.

CASTRO, André de. **Registro em cartório!** Edição do autor.

CASTRO, André de. **Saudades do Japão**. Edição do autor.

CASTRO, André de. **Um choro para o Rafael**. Edição do autor.

CASTRO, André de. **Um lindo dia para uma bela noite**. Edição do autor.

CASTRO, Heitor Avena de. **Flauteando em Ibitipoca**. Edição do autor, 1977.

CYSNEIROS, Lucia Helena. **Caro Lucas**, Edição do autor, 2021.

CYSNEIROS, Lucia Helena. **Imburana**, Edição do autor, 2022.

CYSNEIROS, Lucia Helena. **Senhor Barbosa**, Edição do autor, 2021.

ERNEST DIAS, Beth (org.). **SÁBADO À TARDE. CHOROS DE AVENA DE CASTRO. Melodias e Cifras**. Brasília: X2 Produções, 2016.

ESCALANTE, Eduardo. **QUATRO PEÇAS PARA FLAUTA DOCE**. Quintaessentia.

FILHO, Sizínio. **Pro Maurilio Flautear**. Edição do autor.

FRANCO, Daniela Carrijo; LANDIM, Betiza Fernandes. **Projeto DuoBrasil: Música brasileira erudita para falta doce e piano**. Álbum de partituras. Uberlândia, 2016.

FRANCO, Daniela Carrijo; LANDIM, Betiza Fernandes. **Projeto DuoBrasil: Música brasileira erudita para falta doce e piano**. Álbum de partituras. Uberlândia, 2011

GHIRLANDA, Martita. **PROSA COM RIBINHA**. Edição do autor.

GOMES, Sebastião Teixeira. **Calota**. Cópia de Lael Carvalho de Castro, 1979.

KIEFER, Bruno. **Poemas da Terra**. Münster: Tre Fontane, 2018.

LACERDA, Hudson. **Choro**, Edição do autor, 2002.

MALAQUIAS, Jonathan. **Flauteando**. Edição do autor, 2021.

MENANDRO, Cláudio. **CHORO BRASILEIRO**. Curitiba, 2009.

OLIVEIRA, Flávio. **Camila Leu a Carta!** (Ein musikalischer Brief). Münster: Tre Fontane, 2013.

OLIVEIRA, Flávio. **Uma Carta Musical** (Ein musikalischer Brief). Münster: Tre Fontane, 2013.

RODRIGUES, Edson. **Lembrando Altamiro**. Edição do autor, 2018.

SANTANA, Emanuel. **Colibri**. Recife: Produção Independente, 2019.

SANTOS, Antonio Rafael dos. **O Choro do Fabio**. Edição do autor.

SILVA, Carlos Alan Peres da. (Org.) **Cadernos de música da UFCG: grupo Cordas e Sopros**. - Ano 1, v. 1, n. 1. Campina Grande. EDUFCG, 2013.

SILVA, Carlos Alan Peres da. (Org.) **Cadernos de música da UFCG: Romero Ricardo Damião de Araújo**. - Ano 1, v. 2, n. 1. Campina Grande. EDUFCG, 2013

TORRES, Dierson. **Suíte Recife**. Edição do autor, 2021.

VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo. **Cinco Miniaturas**, Cultura Musical, 1978.

VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo. **Duas Meninas**. Musica Brasilis, Rio de Janeiro, 2014.

VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo. **Serie Brasileira**, Arlequim, 1991.

WAECHTER, Wolfram. **STUDIEN + ÜBUNGEN**, NOETZEL EDITION, 1976 e 1990.

### **Registros Fonográficos**

Brasileirinho (Faixa de áudio). Intérpretes: Clea Galhano (flauta doce) e Clarice Assad (piano e voz). 2016. Disponível em: <http://cleagalhano.com/recordings/>.

Canções Brasileiras (CD) 2014. Multi-intérpretes. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=thlFJDh2rlg&list=PL3mYM0Yy26cu\\_5giSY7LZD2F45PRR95Rg](https://www.youtube.com/watch?v=thlFJDh2rlg&list=PL3mYM0Yy26cu_5giSY7LZD2F45PRR95Rg)

Chorando com Belini – Os Choros de Belini Andrade por vários intérpretes (CD), 2016. Multi-intérpretes. Disponível em: <https://soundcloud.com/belini-andrade/sets/chorando-com-belini-os-choros-de-belini-andrade-por-varios-interpretes>

Choro do Aprendiz (vídeo), 2021. Intérpretes: Brunno Barroco (flauta doce) e Bruno Ferreira (violão). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FnlRyIY3ihw>

Choro Doce – Maurílio Nunes e convidados interpretam Belini Andrade. Multi-intérpretes. Belo Horizonte: 2013. CD. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/4ZQHcsWY3C8NzYWCRV1ay7?si=Zg-PofNjSMCwcGGA6pCAuQ>

Circle of the Dance. Alma Brasileira. Multi-intérpretes. Minnesota: Pleasing Dog Music, 2010. CD.

Círculo Mágico. Multi-intérpretes. Saint Paul: 1996. CD. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/3ilWQDj5bLzPZ4KnUy3gUO?si=iRz7m6TSSEiYK7QV8jNLzw>

Continent(e)s. Intérpretes: Duo Colibri (Daniele Cruz Barros e Laurence Pottier, flautas doces). Recife: 2019. CD.

Descansando (CD), 2005. Multi-intérpretes. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/album/31w0mg7PN4A4HkKRm2Gp1E?si=9HuoalmfQVeI\\_2NPW5hVZg](https://open.spotify.com/intl-pt/album/31w0mg7PN4A4HkKRm2Gp1E?si=9HuoalmfQVeI_2NPW5hVZg)

Diaspora.pt, 2008. Sete Lágrimas. 2008 Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/5aGxaQLIW6nHVVWH020oOh?si=wWgpMFmpTliuRikfF6vxQ>

Distribution Of Flowers. Intérpretes: Clea Galhano (flauta doce) e Tony Hauser (Violão). Minneapolis: The Schubert Club, 1998. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/6RJ4oJyFN6wZxUe5OuxKL4?si=Wp6uQ9P4Qgil2LU5jBLwnA>

Engolindo o Choro. Multi-intérpretes. São Paulo: 2019. CD.

Falando Brasileiro. Intérprete: Quinta Essentia Quarteto. São Paulo: Selo Kalamata Música. 2014. CD. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/23G1GJI9Di9qXO01CNZiW5?si=adtUmJsXScGW--9RbY4Tjg>

Flauta de Lata. Carlos Poyares, (LP). 1978. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/album/4eCrh3ERcCgU1rd1F0lciz?si=qIVhk2GcTbev6hn0OS\\_PhA](https://open.spotify.com/intl-pt/album/4eCrh3ERcCgU1rd1F0lciz?si=qIVhk2GcTbev6hn0OS_PhA)

Flauta doce seresteira (vídeo), 2021. Intérpretes: Odir Caius (flauta doce) e Rivaldo (violão de 7 cordas). Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=EvUEfmoTd2Y>

Flauteando em Dó, 2022. Multi-intérpretes. Disponível em:  
<https://open.spotify.com/intl-pt/album/1dlUNiLoD5hyGlpnTgNenT?si=vNP3TAjwT2GSSdL-74kGJw>

Folias Pernambucanas, Flauta de Bloco. Recife: 2022. CD

Histórias de Imanhucumã. Intérpretes: Luis Beduschi (flauta doce) e Luciane Beduschi (piano). Waldenburg:1996. CD.

Imburana, Flauta de Bloco. Recife, 2023. CD. Disponível em: [www.bit.ly/imburana](http://www.bit.ly/imburana)

Latin Reverie. Intérpretes: Clea Galhano (flauta doce) e Rene Izquierdo (violão). Minneapolis: 2016. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/4K2w4x9NqhcuDWKcUoSNgz?si=THklisxiTae75TrZffmplg>

Não tem choro (chorando com os amigos). Multi-intérpretes. São Paulo: Paulus, 2019. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/album/6fxFiDtfFDGFpwh3G8TV5o?si=l4jZJ\\_2nQNGuMK5I7oY4Kg](https://open.spotify.com/intl-pt/album/6fxFiDtfFDGFpwh3G8TV5o?si=l4jZJ_2nQNGuMK5I7oY4Kg)

Piquenique, Choros e Valsa. João Tomé. Multi-intérpretes. Brasília: 2005. CD

Poemas da Terra. Obra completa de Bruno Kiefer para flauta doce. Multi-intérpretes. Porto Alegre: 2003. CD.

Projeto DuoBrasil. Intérpretes: Betiza Landim (flauta doce) e Daniela Carrijo (piano). Uberlândia: 2006. CD

Prosa com Ribinha (vídeo), 2013. Multi-intérpretes. Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=mWguwQHdbbE>

Sábado à tarde – A cítara e os choros de Heitor Avena de Castro (CD 1), 2016. Multi-intérpretes

Sescanção 2009: Mostra Sergipana de Música. Multi-intérpretes. Sergipe: 2009. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/4GEIZc9ycnJIUwmEx9oNjI?si=ySOObPgZQDagkNkfqL27xA>

Sescanção 2011: Mostra Sergipana de Música. Multi-intérpretes. Sergipe: 2011. CD.

Som de Prata em Flauta de Lata (LP), 1965. Carlos Poyares (flauta), Regional de Canhoto. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/album/7L5k5VIXrh0Y3IijUiVBDS?si=jQ0EqTK9QLW-VS3\\_dKI5iQ](https://open.spotify.com/intl-pt/album/7L5k5VIXrh0Y3IijUiVBDS?si=jQ0EqTK9QLW-VS3_dKI5iQ)

Som de Prata, Flauta de Lata, 1975. CD. Carlos Poyares (flauta, tamborim, caxeta), Lúcio França (cavaquinho), Ivan Augusto Pires (violão), José Pinheiro (violão 7 cordas), José Reli (Pandeiro), Josevandro Pires de Carvalho (reco-reco, agogô, tamborim, caxeta), Sílvio Luís Fernandes (surdo). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fsG4JGks7Hs&t=16s>

Três de Julho (vídeo), 2020. Intérprete: Odir Caius. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sLf0GPMj5pY>

Vira virou. Intérprete: Quinteto Sopro Novo Yamaha. 2017.CD. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/12wSKbWb3vKbY23RkhE8C4?si=QaXonTnAQXaRNcgmPWbDkw>

Waves. Intérpretes: Luis Beduschi (flauta doce) Luciane Beduschi (piano). Freiburg im Breisgau: 1998. CD.



**APÊNDICE A – Quadros informativos das obras (por ordem cronológica de composição)**

<b>Ano</b>	<b>Compositor</b>	<b>Título da Obra</b>	<b>Instrumentação</b>
1976	Bruno Kiefer	Poemas da Terra nº 2	Quarteto de flautas - SCCT
1976	Heitor Avena de Castro	Dialogando	Flauta Transversa, Flauta doce e Regional
1977	Heitor Avena de Castro	Flauteando em Ibitipoca	Flauta soprano e Regional
1977	José Euclides dos Santos	1º Choro para flautas	Quarteto de Flautas - SCTB
1979	Sebastião T. Gomes	Calota – Choro nº 3	Flauta Soprano e Regional
1980	Antonio Rafael Carvalho dos Santos	Choro do Fabio	Quarteto de Flautas - SCTB
1980	Antonio Rafael Carvalho dos Santos	Choro	Duo de flautas – Soprano e Contralto.
1980	Edmundo Villani Côrtes	Choro vivo saltitante (Cinco Miniaturas)	Flauta soprano e piano
1991	Edmundo Villani Côrtes	Choro allegreto (Série Brasileira)	Flauta soprano e piano
2005	Belini Andrade	Uma flauta doce	Flauta doce em dó / Flauta doce contralto e regional
2005	Belini Andrade	Calouro	Flauta doce em dó e regional
2006	Belini Andrade	Marafona	Flauta doce em dó e regional
2006	Belini Andrade	Deixa de potoca	Flauta doce em dó e regional
2006	Belini Andrade	Zé Bolão	Flauta doce contralto e regional
2006	Belini Andrade	Queimadinho	Flauta doce contralto e regional
2006	Belini Andrade	Parafuso	Flauta doce contralto e regional
2006	Belini Andrade	Petulante	Flauta doce contralto e regional

2006	Belini Andrade	Primeira chamada	Flauta doce em dó e regional
2006	Flávio Oliveira	Camila leu a carta	Flauta soprano solo
2007	Belini Andrade	Mentira	Flauta doce em si bemol e regional
2008 (publ.)	Sizínio A. Filho	Pro Maurilio Flautear	Flauta soprano e regional
2010	Belini Andrade	Dengosa	Flauta doce em dó e regional
2010	Belini Andrade	Fuzarca	Flauta doce em si bemol e regional
2010	Edmundo Villani Côrtes	Duas Meninas (Brejeira)	Flauta contralto e cravo
2010	Marco Cesar Brito	Choro para Daniele Cruz	Quarteto de flautas – SCTB e regional
2011	Eduardo Escalante	Quatro Peças para Flauta doce (Fugato – Chorinho)	Quarteto de Flautas - SCTB
2013	Martita Ghirlanda	Prosa com Ribinha	Flauta soprano e regional
2018	Edson Rodrigues	Lembrando Altamiro	Quarteto de flautas – SCTB e regional
2018	Emanuel Santana	Colibri	Escrito para o duo de flautas – soprano e contralto
2021	André de Castro	Saudades do Japão	Flauta contralto e piano e/ou regional
2021	André de Castro	Choro de olhos azuis	Flauta soprano e piano e/ou regional
2021	André de Castro	Os três amigos	Flauta soprano e piano e/ou regional
2021	André de Castro	Registro em cartório!	Soprano ou contralto e piano e/ou regional
2021	André de Castro	Um choro para o Rafael	Flauta contralto e piano e/ou regional
2021	André de Castro	Um lindo dia para uma bela noite	Flauta soprano e piano e/ou regional
2021	André de Castro	Dominguinho em Viamão	Flauta soprano e piano e/ou regional

2021	André de Castro	De tarde e sem alarde	Flauta contralto e piano e/ou regional
2021	André de Castro	Choro para um churrasco	Flauta e piano e/ou regional
2021	André de Castro	É Campeão!	Flauta soprano e piano e/ou regional
2021	Bruno Barroco	Choro do Aprendiz	Flauta doce soprano e regional
2021	Dierson Torres	Suíte Recife – Para flauta doce e piano (Luquinha no choro)	Flauta contralto e piano
2021	Jonathan Malaquias	Flauteando	Escrito para quarteto /quinteto - SCCTB e regional
2021	Lucia Helena Cysneiros	Caro Lucas	Flauta soprano e cravo
2021	Lucia Helena Cysneiros	Senhor Barbosa	Flauta soprano e cravo
2022	Lucia Helena Cysneiros	Imburana	Quarteto de flautas – SCTB e regional
s/d	Odir Caius	João Rodrigues no Choro	Flauta soprano e regional
s/d	Odir Caius	Flauta doce melodia	Flauta soprano e regional
s/d	Odir Caius	Para Recordar	Flauta soprano e regional
s/d	Odir Caius	Flauta doce seresteira	Flauta soprano e regional
s/d	Odir Caius	Sofise	Flauta soprano e regional
s/d	Odir Caius	Uma flauta doce no choro	Flauta soprano e regional

**Transcrições**

Ano	Compositor	Título da Obra	Instrumentação
s/d	Cacilda Borges Barbosa	Estudos Brasileiros – Fuga N° 5	Quarteto de flautas - SCTB
1979	Calimério Soares	Serenata nº 3	Flauta soprano e piano
2002	Hudson Lacerda	Chôro	Flauta soprano e instrumento grave
2003/2004	Cláudio Menandro	Flauta Doce no Maxixe	Flauta soprano e regional

**Outros choros originais identificados (sem acesso às partituras)**

Data	Compositor	Título da Obra
s/d	Odir Caius	Um canto de flauta doce
s/d	Odir Caius	Chorinho para Vieira 7 cordas
s/d	Odir Caius	Três de Julho
2012	Martita Ghirlanda	Tarde Chuvosa

**Valsas**

Data	Compositor	Título da obra
1976	Francisco Mignone	Valsinha
1991	Edmundo Villani-Côrtes	Valsa (Série Brasileira)
1995	Flávio Oliveira	Uma Carta Musical (Ein musikalischer Brief)
2000	Carmo Bartoloni	Sonata a Dois
2006	Martita Ghirlanda	Acalanto para Heloísa
2015	Belini Andrade	Maria Célia

## APÊNDICE B – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido



Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
Instituto de Artes  
Departamento de Música  
Programa de Pós-Graduação em Música  
Mestrado em Música - Práticas Interpretativas



### TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

Você está sendo convidado(a) a participar da pesquisa (**Choros para flauta doce: uma investigação sobre o idiomatismo nas obras compostas para o instrumento**), desenvolvida por Lucas Barbosa da Silva, discente do Programa de Pós-graduação em Música na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). O objetivo central do estudo é investigar o repertório de choros compostos para flauta doce, em busca de características identitárias de uma escrita idiomática para o instrumento.

Sua participação é voluntária, isto é, ela não é obrigatória, e você tem plena autonomia para decidir se quer ou não participar, bem como retirar sua participação a qualquer momento. Você não será penalizado de nenhuma maneira caso decida não consentir sua participação, ou desistir da mesma. Contudo, ela é muito importante para a execução da pesquisa.

A qualquer momento, durante a pesquisa, ou posteriormente, você poderá solicitar ao pesquisador informações sobre sua participação e sobre a pesquisa, o que poderá ser feito através dos meios de contato explicitados neste Termo.

A sua participação consistirá em responder perguntas enviadas via e-mail. As questões são relacionadas ao repertório de choros originais para flauta doce, assim como características adjacentes ao tema.

Ao final da pesquisa, todo material será mantido em arquivo, por pelo menos 5 anos.

O benefício direto relacionado com a sua colaboração nesta pesquisa é o de prestar informações que podem contribuir para a construção de conhecimento no campo de estudos relacionados à temática da mesma, assim como contribuirá para o saber e o domínio sobre o assunto aos músicos, compositores e demais interessados.

Também pedimos licença para citar nominalmente o entrevistado, assim como a utilização de toda entrevista no trabalho.

Os resultados da pesquisa serão apresentados durante a defesa da dissertação, onde a banca examinadora avaliará todo o trabalho, conferindo a qualidade e relevância da pesquisa desenvolvida.

Contato com o(a) pesquisador(a) responsável

Tel: .....

E-mail: lucaslbbarbosa@hotmail.com

Recife, \_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_

Declaro que entendi os objetivos e condições de minha participação na pesquisa intitulada (Choros para flauta doce: uma investigação sobre o idiomatismo nas obras compostas para o instrumento) e concordo em participar.

\_\_\_\_\_

(Assinatura do participante da pesquisa)

Nome do participante: