

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

LETÍCIA ARNOLD

**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)**

PORTO ALEGRE

2023

LETÍCIA ARNOLD

**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)**

Dissertação de Mestrado submetida ao 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.

Orientador: Prof. Dr. Daniel Wolff

PORTO ALEGRE

2023

## CIP - Catalogação na Publicação

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) / Leticia Arnold. -- 2023.  
87 f.

Orientador: Daniel Wolff.

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

1. Arranjo. 2. Flauta doce e piano. 3. Música brasileira contemporânea. I. Wolff, Daniel, orient. II. Título.

LETÍCIA ARNOLD

**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)**

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Música (área de concentração: Práticas Interpretativas).

Orientador: Prof. Dr. Daniel Wolff

Aprovada em 31 de março de 2023.

BANCA EXAMINADORA:

---

Prof. Dr. Daniel Wolff – UFRGS  
(Orientador e presidente da banca)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lucia Becker Carpena – UFRGS

---

Prof. Dr. Ney Fialkow – UFRGS

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Patricia Michelini Aguilar – UFRJ

## AGRADECIMENTOS

A colaboração acadêmica é fundamental para o desenvolvimento de uma pesquisa, o que torna impossível finalizar esta dissertação sem agradecer às pessoas que a viabilizaram. Agradeço profundamente aos colegas musicistas que cooperaram enviando materiais, trocando experiências e contribuindo com sugestões. Menciono aqui, de forma especial, a querida Betiza Landim, que de forma muito solícita compartilhou parte do seu acervo para análise do repertório; agradeço-a aqui também pelas valiosas e intensas atividades de organização, divulgação e reprodução do repertório brasileiro para flauta doce e piano desenvolvidas através do projeto Duo Brasil, realizadas em parceria com a pianista Daniela Carrijo. Agradecimentos ao Sr. Nicholas Lander (Austrália), responsável pelo site *Recorder Home Page*, que disponibilizou artigos valiosos para a realização desta pesquisa; ao colega de Pós-Graduação Lucas Barbosa, pelos significativos materiais que complementaram esta pesquisa e auxiliaram na escolha da peça para elaboração do arranjo aqui proposto; gratidão também à profa. Dra. Cristina Capparelli Gerling por uma breve, porém proveitosa conversa sobre o que significa idiomatismo no piano.

Aos colegas musicistas que integraram, de forma anônima, o grupo focal proposto nesta pesquisa. Agradeço imensamente pelas oportunas contribuições e pela reflexão coletiva construída acerca do repertório brasileiro escrito para flauta doce e piano. "O diálogo cria base para colaboração", já afirmava Paulo Freire; como é precioso aprender com quem tem mais experiência de música, de palco, de vida!

Ao CNPq, pela bolsa concedida na reta final dos estudos nesse tempo de Mestrado, possibilitando que eu me dedicasse integralmente à pesquisa durante essa fase.

À equipe do Centro de Processamento de Dados (CPD) da UFRGS, o meu muito obrigada pelo suporte e auxílio para instalação e ativação do software NVivo, utilizado na organização dos dados coletados na etapa de grupo focal.

À Biblioteca do Instituto de Artes da UFRGS (e de forma especial, à bibliotecária Sheila Irribarem de Mello Bott), meus agradecimentos pelo cordial e didático atendimento a fim de sanar todas as dúvidas que surgiram em relação às normas vigentes para formatação deste trabalho.

Ao pianista colaborador que me acompanhou durante a exploração do repertório brasileiro escrito para flauta doce e piano, o querido e competente Me. Eduardo Knob, cabem também meus agradecimentos. Muito obrigada por todas as tuas sugestões, pelas sinceras observações e pela disposição contagiante que tu tens em conhecer novos repertórios, testando diferentes abordagens e interpretações. É sempre uma alegria fazer música contigo; espero que essa parceria musical tenha longa data. Admiro-o cada vez mais, como músico e como pessoa!

Agradeço muito também à professora Dra. Lucia Carpena, minha orientadora artística durante este período de Mestrado. Apesar de não seres minha orientadora acadêmica, foi contigo que aprendi a fazer e a gostar de pesquisa (e de flauta doce!), ainda nos tempos da Graduação. Muito obrigada por seres essa referência de professora, musicista, pesquisadora e artista.

Impossível também não agradecer imensamente ao meu orientador acadêmico, professor Dr. Daniel Wolff, pela paciência na orientação da jornada, pela prontidão em responder todas as minhas perguntas e pela profunda gentileza em partilhar seus conhecimentos. Conhecia-te anteriormente como músico e compositor — e confesso, já nutria um grande respeito por ti. Ao conhecer-te agora também como professor orientador desta jornada, tenho uma admiração ainda maior! Muito obrigada pela tua leitura atenta, pelas sugestões sempre bem-vindas e por ser tão acessível; tua leveza na orientação possibilitou uma caminhada muito agradável e tranquila!

Por fim, não poderia deixar de agradecer a quem esteve do meu lado todos os dias, desde que despontaram os meus primeiros anseios em ingressar no Mestrado aqui na UFRGS: minha companheira, Fran, muito obrigada por todo o teu apoio e suporte. Não tenho palavras o suficiente para exprimir o quão grata eu sou por tua paciência, pelos teus encorajamentos, pelo teu suporte e pelo teu amor. Esse período de estudos não teria sido tão leve sem o teu apoio incondicional. Obrigada por ter me incentivado nos momentos difíceis e celebrado, com sincera alegria, todas as conquistas!

## RESUMO

A pesquisa em questão teve como objetivo a proposição de um arranjo inédito para flauta doce e piano, elaborado a partir da investigação das interações sonoras entre ambos os instrumentos no repertório brasileiro escrito para esta formação nos séculos XX e XXI. Apesar desta ser uma formação instrumental relativamente comum no repertório contemporâneo, a bibliografia consultada aponta dificuldades existentes no equilíbrio sonoro entre flauta doce e piano; assim, o cerne da pesquisa foi a procura por estratégias e estruturas de arranjo que possam ser utilizadas, de forma a compensar as fragilidades e desenvolver as potencialidades desta formação instrumental. A metodologia utilizada incluiu a revisão de literatura de arranjo, da escrita idiomática para flauta doce e piano de forma específica, além da análise do repertório já existente para essa formação; um estudo em grupo focal, com instrumentistas com experiência em música de câmara, no intuito de propor a reflexão sobre as relações sonoras entre flauta doce e piano a partir de uma amostra do repertório; e, por fim, o processo de planejamento e elaboração do arranjo da obra *O gemedor*, do compositor pernambucano Gilvan Chaves.

**Palavras-chave:** Flauta doce e piano; Música brasileira contemporânea; Arranjo; Idiomatismo.

## ABSTRACT

The aim of the present research was the production of a new arrangement for recorder and piano, conceived through the investigation of the sound interactions between both instruments in Brazilian repertoire composed for this instrumentation on the twentieth and twenty first centuries. Despite being an usual combination in the contemporary repertoire, the bibliography indicates existing problems of sound balance between recorder and piano; therefore, the core of the research was the pursuit of arrangement strategies and structures that could be used to make up for the weaknesses and to develop the potential of this instrumental combination. The methodology included a literature review about arrangement and idiomatic writing for recorder and piano, in addition to an analysis of the pre-existing repertoire wrote for this formation; a focal study group made with musicians with large experience in ensemble music, to propose thoughts about the relationship between recorder and piano in a sample of the repertoire; and finally, the process of planning and writing an arrangement for recorder an piano of *O Gemedor*, a song written by Brazilian composer Gilvan Chaves.

**Keywords:** Recorder and piano; Contemporary Brazilian Music; Arrangement; Idiomaticism.



## LISTA DE FIGURAS E QUADROS

<b>Figura 1:</b> <i>Passacaglia (Two baroque sadness y una vals ‘desvairada’ para él)</i> , de Antonio Celso Ribeiro, c. 13–15.....	20
<b>Figura 2:</b> <i>Tema e Variações – Variação II (Sonata para flauta doce e piano)</i> , de Osvaldo Lacerda, c. 49–51.....	21
<b>Figura 3:</b> <i>Tema e Variações – Variação IV (Sonata para flauta doce e piano)</i> , de Osvaldo Lacerda, c. 137–141.....	28
<b>Figura 4:</b> <i>Serenata Nº 3, de Calimério Soares, c. 14–16.....</i>	29
<b>Figura 5:</b> Exemplos destacados da interação da flauta doce soprano e piano nos compassos 13 e 45–46, respectivamente, da <i>Serenata Nº3</i> de Calimério Soares ...	33
<b>Figura 6:</b> <i>Métopas (Três peças para flauta doce e piano)</i> , de Martin Heuser, c. 8...	33
<b>Figura 7:</b> <i>Métopas (Três peças para flauta doce e piano)</i> , de Martin Heuser, c. 1: comparativo entre a composição original e a alteração sugerida no grupo focal .....	35
<b>Figura 8:</b> <i>O Gemedor</i> , de Gilvan Chaves, c. 105–107: coda com frase originalmente interpretada por trombone emprestada para a versão final do arranjo.....	41
<b>Figura 9:</b> Primeira versão da introdução de <i>O Gemedor</i> , para flauta doce soprano	44
<b>Figura 10:</b> Segunda versão da introdução de <i>O Gemedor</i> , para flauta doce contralto .....	45
<b>Figura 11:</b> Terceira versão da introdução de <i>O Gemedor</i> , para flauta doce tenor ...	46
<b>Figura 12:</b> Comparativo com a extensão da melodia prevista para a flauta doce nas tonalidades de si bemol maior, mi bemol maior e mi maior.....	50
<b>Quadro 1:</b> Esquema formal do arranjo de <i>O Gemedor</i> – versão inicial .....	48
<b>Quadro 2:</b> Esquema formal do arranjo de <i>O Gemedor</i> – versão final .....	49
<b>Figura 13:</b> Reprodução do quadro de extensão das flautas doces proposto por Guest (2009).....	51
<b>Figura 14:</b> Reprodução do quadro de extensão das flautas doces proposto por Hunt (1977).....	52
<b>Figura 15:</b> Amostra do mapa estrutural detalhado do arranjo de <i>O gemedor</i> , c. 41–45 .....	53
<b>Figura 16:</b> Amostra do mapa estrutural detalhado do arranjo de <i>O gemedor</i> , c. 32–35 .....	53

<b>Figura 17:</b> Melodia cifrada do arranjo completo .....	55
<b>Figura 18:</b> Primeira versão da primeira parte da introdução, c. 1–4.....	57
<b>Figura 19:</b> Padrão da zabumba .....	58
<b>Figura 20:</b> Segunda versão da primeira parte da introdução, c. 1–4.....	58
<b>Figura 21:</b> Comparativo entre a versão original e a versão alterada dos c. 11–13 na parte de piano do arranjo .....	59
<b>Figura 22:</b> Preenchimento de acorde com arpejo na versão final da parte de piano, c. 12–13 .....	60
<b>Figura 23:</b> Referência ao <i>blues</i> na primeira parte da seção B' (c. 46–48).....	62
<b>Figura 24:</b> Seção B'' (c. 65–70) .....	63
<b>Figura 25:</b> Extrato do mapa do arranjo, c. 97–99 .....	64
<b>Figura 26:</b> Quatro opções testadas na parte de piano dos compassos finais .....	65
<b>Figura 27:</b> Linha do contrabaixo elétrico (transcrição de <i>Baião de Dois</i> , de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira) .....	66
<b>Figura 28:</b> Célula rítmica aplicada à flauta doce (c. 5) e ao piano (c. 15).....	66
<b>Figura 29:</b> Padrão do triângulo .....	66
<b>Figura 30:</b> Padrão do triângulo aplicado às linhas de flauta doce e piano, c. 22 e 23 .....	67
<b>Figura 31:</b> Padrão do triângulo aplicado à mão esquerda do piano, c. 24–27 .....	67
<b>Figura 32:</b> Padrão de baião no piano, com sugestão de realização proposta por Collura (2009, p. 77).....	68

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>1 REVISÃO DE LITERATURA</b> .....	15
1.1 Arranjo e as práticas de reelaboração musical .....	15
1.2 Fontes literárias e exemplos do repertório .....	17
1.3 Escrevendo para flauta doce e piano .....	21
<b>2 METODOLOGIA</b> .....	26
2.1 Seleção dos participantes do grupo focal .....	26
2.2 Seleção do repertório .....	26
2.4 Questões abordadas .....	30
2.4.1 Experiência e domínio do repertório .....	30
2.4.2 Percepções acerca do repertório da audição .....	31
2.4.3 Equilíbrio entre flauta doce e piano .....	34
2.4.2 Desafios para performance, composição e arranjo .....	36
<b>3 ELABORAÇÃO DO ARRANJO</b> .....	38
3.1 Metodologia para escrita do arranjo .....	39
3.1.1 Fase de planejamento .....	40
3.1.1.1 Definição da obra .....	40
3.1.1.2 Definição da instrumentação .....	41
3.1.1.3 Reflexão sobre as condições de performance .....	47
3.1.2 Fase de elaboração .....	47
3.1.2.1 Definição da forma .....	48
3.3 Escrita do arranjo .....	54
3.3.1 Princípios para a escrita do arranjo .....	54
3.3.2 A forma do arranjo .....	54
3.2.3 Evocações ao baião .....	65
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	69
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	72
APÊNDICE A – Arranjo final (grade) .....	75
APÊNDICE B – Arranjo final (flauta doce) .....	81
APÊNDICE C – Mapa do arranjo .....	83
APÊNDICE D – Link para gravação do arranjo .....	87

## INTRODUÇÃO

Os tempos pandêmicos foram desoladores, de muitas formas diferentes.

Creio que se eu tivesse que apontar uma circunstância que tenha sido positiva e talvez não fosse viável, a não ser pelo terrível quadro que a pandemia de COVID-19 proporcionou, seria o fato de que em 2020 eu tive a oportunidade de participar de uma série de *masterclasses* e cursos com grandes mestres da música, do Brasil e do exterior. Eventos gratuitos, viabilizados por instituições públicas, com excelência de conteúdo e na modalidade *online* – ou seja, sem a necessidade de sair de casa para participar. De fato, aproveitei todas as oportunidades a que tive acesso, pelas quais sou eternamente grata.

Uma destas pérolas foi a descoberta do Festival Internacional de Música em Casa (FIMUCA), promovido pela Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (EMUFRN). Na edição de 2020, tive o privilégio de participar do curso de "Composição e Arranjo", no qual uma das palestras, de forma bem específica, marcou-me profundamente. Com a condução do compositor, arranjador e pianista brasileiro Rafael Martini, refletimos sobre o que significa ser arranjador. Martini sugeriu na ocasião uma analogia: a de que o trabalho de um arranjador é similar ao de um escultor, que retira o que ele não quer do material básico, do bloco de mármore intacto. Isso porque a questão do arranjador é: "o que eu posso fazer? Tudo! E então, o que eu *não* quero fazer...?". É uma tarefa de desapego: posso usar todos os materiais e manipulá-los de tantas formas, com diferentes técnicas, e dentro desse arsenal ilimitado escolho o que não convém para aquele arranjo e descarto.

Dados os devidos créditos a Martini, essa analogia é muito próxima ao que séculos antes foi afirmado pelo artista renascentista Michelangelo Buonarroti (1475-1564), que teria declarado que ao esculpir, sua tarefa era simplesmente retirar tudo o que fosse supérfluo, pois a escultura já estava completa dentro do bloco de mármore (BUONARROTI apud WALLACE, 2008, p. 20). Guardadas as proporções (e longe de pretender comparações com um gênio da arte como Michelangelo), essa foi a principal ambição ao propor o tema de pesquisa aqui explorado: refinar minha escrita de arranjos, aprendendo a omitir o que não é essencial à obra a partir do estudo de métodos sobre o tema, análise de arranjos e composições, além de realizar trocas de experiências com outros instrumentistas. Estudar a manipulação de diferentes

técnicas, de forma a ser apta a enxergar no mármore a escultura final a ser entregue ao público, utilizando os dois principais instrumentos da minha caminhada musical até aqui: a flauta doce e o piano.

Esta é uma combinação instrumental muito utilizada dentro do repertório brasileiro, especialmente em composições originais para essa formação. Na obra *A flauta doce no século XX: o exemplo do Brasil*, Barros apresenta um extenso catálogo comentado das obras para flauta doce compostas no Brasil no século XX. Ao analisarmos o índice de obras por instrumentação, é interessante perceber que na categoria de música de câmara, a formação mais comum é justamente flauta doce e piano: são ao todo 79 obras catalogadas. Em comparação, são 12 obras para flauta doce e violão e outras 12 para flauta doce e cravo (BARROS, 2010, p. 314).

Outra fonte de pesquisa que reitera a relevância quantitativa do repertório para flauta doce e piano é o catálogo de obras para flauta doce escritas por compositores ligados à UFRGS, o *Prata da Casa* (CARPENA, 2014). Na lista de obras por instrumentação, novamente há um destaque para as músicas destinadas para flauta doce e instrumentos de teclado (no caso deste catálogo, contemplando peças com cravo ou piano): dentro da categoria de música de câmara, são 12 obras no total destinadas para esta formação, das quais 9 são especificamente para flauta doce e piano.

Ainda que seja relevante em termos quantitativos, esse é um recorte do repertório que tem pouca presença nas salas de concerto, além de muitas vezes os próprios instrumentistas desconhecerem as obras disponíveis, que são pouco editadas, publicadas e gravadas (FRANCO; LANDIM, 2007). As autoras mencionadas, inclusive, têm realizado um belíssimo trabalho de catalogação, editoração, gravação e apresentação da música brasileira contemporânea para flauta doce e piano, através do Projeto DuoBrasil.

Embora a combinação instrumental flauta doce e piano seja muito utilizada em composições, o mesmo não se aplica necessariamente a reelaborações musicais publicadas (sejam elas arranjos, transcrições ou adaptações). Entre o material encontrado na realização desta pesquisa, há um número restrito de arranjos publicados elaborados para essa instrumentação, e o fato de ainda não haver um levantamento publicado em catálogo deste repertório torna a investigação mais complexa. Foram encontradas algumas adaptações de canções, originalmente

elaboradas para voz e piano, ou ainda transcrições de obras compostas para outros instrumentos, sem relevância quantitativa.

Outro elemento que motivou a escolha desta temática é a minha jornada pessoal com a música, já que meus primeiros passos foram justamente com estes dois instrumentos: flauta doce e piano. O *divisi* mais abrupto dessa caminhada ocorreu a partir da entrada no curso de licenciatura em Música, em 2009, onde optei pela flauta doce como meu instrumento principal, dando, portanto, prioridade ao seu repertório e ao seu estudo. Mas, por diversos caminhos e razões, o piano esteve comigo, fosse para acompanhar meus alunos nas aulas, fosse para acompanhar colegas, amigos e amigas em bancas e recitais. Hoje, considero-me flautista<sup>1</sup> e pianista, ainda que novamente meu instrumento de estudo no ambiente acadêmico seja a flauta doce.

Minha experiência como intérprete também pesa na escolha do tema. Apesar de ser uma formação instrumental relativamente comum no repertório contemporâneo, confesso que ao preparar algumas obras, como flautista, tive a nítida impressão de estar sendo soterrada pela massa sonora do piano e, ainda que estivesse na qualidade de solista da obra, era relegada a mera coadjuvante da cena musical, o que poderia insinuar que nem sempre há uma relação harmoniosa entre flauta doce e piano nas obras compostas para essa instrumentação. Autores como Thorn (s.d) e Enfield (1973), estudados nesta pesquisa, elencam diversas complicações existentes na relação instrumental entre flauta doce e piano, especialmente em termos de equilíbrio sonoro. Assim, a investigação aqui apresentada parte também de uma reflexão sobre as relações entre ambos instrumentos, na intenção de propor uma reelaboração de suas interações sonoras. O ponto de partida foi o seguinte problema: é possível detectar elementos nas obras já arranjadas para flauta doce e piano, que tornem viável e mais equilibrada a relação entre estes dois instrumentos? Quais estratégias e estruturas de arranjo podem ser utilizadas, de forma a compensar as fragilidades e desenvolver as potencialidades desta formação instrumental, adotando assim uma escrita idiomática para flauta doce e piano em combinação?

Assim sendo, o percurso metodológico aqui adotado será apresentado em três diferentes seções, cada qual em um diferente capítulo. No primeiro, apresento o

---

<sup>1</sup> Ao longo desta pesquisa, o termo “flautista” será utilizado para referir-se a quem toca flauta doce.

estudo de métodos específicos de arranjo, na busca por orientações que auxiliem no posterior processo de elaboração de um arranjo inédito para flauta doce e piano. Paralelo a este conteúdo, está o exame da relação instrumental entre flauta doce e piano em obras destinadas a esta formação, tendo como escopo peças brasileiras compostas nos séculos XX e XXI<sup>2</sup>. Ambos caminhos serão apresentados de forma concomitante, buscando no repertório exemplos que confirmem, revoguem ou complementem as orientações encontradas nas obras literárias sobre arranjo. O segundo capítulo apresenta uma proposta de aprofundamento da reflexão das interações sonoras estabelecidas entre flauta doce e piano. Para tanto, foi realizado um estudo em grupo focal com instrumentistas especialistas (no caso, pianistas e flautistas com experiência em música de câmara), que trocaram impressões a partir de uma amostra de repertório original escrito para essa formação instrumental. Por fim, o terceiro capítulo expõe o cerne desta pesquisa: a apresentação do processo de planejamento e elaboração de um arranjo inédito para flauta doce e piano, tomando como base os estudos sobre arranjo, as análises do repertório escrito para flauta doce e piano e as observações coletadas em grupo focal.

---

<sup>2</sup> O repertório explorado engloba peças brasileiras dos sécs. XX e XXI; como fonte de pesquisa essencial, foram utilizadas as obras apresentadas nos catálogos de partitura do Projeto DuoBrasil, referenciadas ao fim deste trabalho.

## 1 REVISÃO DE LITERATURA

Esta primeira seção trata de uma revisão e consulta às fontes literárias a respeito de três subtemas ligados à pesquisa. Primeiramente, será explorada a literatura específica da área do arranjo, a fim de delimitar o seu conceito e diferenciá-lo das outras formas de reelaboração musical existentes.

Em um segundo momento, de forma a dialogar com o repertório escrito para flauta doce e piano, será apresentada uma seção com exemplos musicais que confirmem ou revoguem situações específicas dadas pelos teóricos da literatura do arranjo. Foram consultadas as obras *Arranging concepts*, de Dick Grove (1985); *The contemporary arranger*, de Donald Sebesky (1984); *Arranjo*, de Carlos Almada (2010) e *Arranjo – método prático* (volumes 1, 2 e 3), de Ian Guest (2009). O repertório selecionado para exemplificação é constituído por composições originais escritas para flauta doce e piano por compositores brasileiros nos sécs. XX e XXI; o motivo para utilização de composições originais deve-se, especialmente, à falta de um escopo maior de arranjos e outras formas de reelaboração musical publicados encontrados pela pesquisadora que pudessem servir como fonte de comparação e análise.

Por fim, a terceira parte desta revisão literária ocupa-se das questões específicas da escrita musical para flauta doce e piano. Os trabalhos de Thorn (s.d), Enfield (1973), Hunt (1977), O'Kelly (1990), Pottier (2011), Rocha (2017) e Cardoso (2021) integram a lista de materiais consultados que tratam das particularidades de uma escrita idiomática para estes instrumentos.

### 1.1 Arranjo e as práticas de reelaboração musical

Um dos motores que provocou a realização desta pesquisa foi o fato de que, até o momento, foram encontrados poucos registros publicados de arranjos escritos especificamente para flauta doce e piano dentro do repertório brasileiro. Ainda que não haja uma abundância de arranjos publicados identificados, ou ainda também poucas instruções específicas para orientação da escrita para flauta doce e piano em combinação, a literatura acerca de arranjos é vasta. Em termos de terminologia, utilizaremos a expressão "reelaboração musical" para indicar os diferentes tratamentos compreendidos nela (transcrição, orquestração, redução, arranjo, adaptação e paráfrase, no caso, são todos processos de reelaboração musical). As



definições tratadas nesta pesquisa tem como base o trabalho de Pereira, que através de estudos históricos, aborda as distinções dos tipos de reelaboração, apresentando suas características, finalidades e seu uso ao longo do tempo (PEREIRA, 2011). Como uma das etapas desta pesquisa é a proposição de uma reelaboração musical, cabe aqui uma breve diferenciação das formas existentes para a delimitação do objetivo proposto.

Cada prática de reelaboração musical lida com diferentes níveis de fidelidade às obras originais: enquanto a transcrição, orquestração e redução tem seus aspectos estruturais preservados, as adaptações e arranjos possuem menor compromisso com a fidelidade, manipulando os aspectos estruturais da obra original (e ainda podemos relacionar aqui a paráfrase, que seria uma reescritura total da obra).

Orquestração e redução, do ponto de vista do trabalho proposto, não serão práticas de reelaboração investigadas. O processo de orquestração envolve reelaborações para o meio orquestral, o que foge da temática em questão pois a instrumentação-alvo é flauta doce e piano. A prática da redução, por sua vez, é aplicada quando uma obra que é reduzida de um meio instrumental maior (como uma orquestra, por exemplo) para um menor (tal como para quarteto de cordas, ou piano), o que também não será apresentado nesta pesquisa.

Transcrição, segundo Pereira, é uma das práticas de reelaboração musical mais utilizadas, ao lado do arranjo (PEREIRA, 2011, p. 54). Ao realizarmos uma transcrição, há uma busca por fidelidade ao material original, preservando-se aspectos de sua estrutura; o que é manipulado caracteristicamente, porém, é o meio instrumental. Transcrever é reelaborar uma obra, de forma que ela seja destinada para uma formação instrumental diferente da que era designada anteriormente.

O termo arranjo, por vezes, é tratado como sinônimo para todas as práticas de reelaboração anteriormente mencionadas (PEREIRA, 2011, p. 175); entretanto, também ao processo de arranjo é relevante definirmos os conceitos, a partir da literatura específica e da observação do uso da terminologia. Em contraste com a prática da transcrição, o arranjo possui menor grau de fidelidade em relação à obra original. Além das alterações do meio instrumental, a estrutura musical é manipulada de forma mais ampla, com inclusive "a possibilidade de trazer algum trecho como um momento mais livre, como se fosse um improviso" (PEREIRA, 2011, p. 215). O conceito é ampliado por Adolfo, que afirma que elaborar um arranjo "consiste em

organizar ideias musicais, ornamentar ou vestir uma música (...)” (ADOLFO, 2017, p. 5).

Quando tratamos de arranjo no âmbito da música popular, também podemos considerar qual é o grau de interferência que é possível darmos ao arranjador. Quais elementos podem manipulados? Pode-se alterar a melodia, rearmonizar ou mudar a rítmica de uma determinada canção? O que é original e o que é arranjo? Essas são questões apresentadas por Aragão (2000), que reflete sobre o que exatamente é a obra original dentro da música popular, e pergunta: "uma 'levada' característica de alguma música, por exemplo, constituiria parte do original ou já parte do arranjo em si? O original de uma música popular seria representado apenas por melodia e harmonia?" (ARAGÃO, 2000, p. 103).

Por fim, é necessário também definirmos o que seria uma adaptação musical. Este é um termo que é utilizado em ampla escala, já que adaptações não são restritas à música em si: podemos aplicá-las no contexto da literatura, do cinema e do teatro também. Nesse sentido, de todas as práticas anteriormente analisadas, podemos considerar que a adaptação é, possivelmente, o mais genérico de todos os termos (PEREIRA, 2011, p. 216). Sua prática é próxima à do arranjo, já que permite um certo grau de liberdade de manipulação dos elementos de uma determinada peça, e por vezes as fronteiras entre um processo de reelaboração e outro podem parecer um tanto quanto nebulosas. Porém, o seu maior contraste está ligado às razões que motivam as alterações musicais; enquanto que no arranjo as escolhas não necessitam de uma justificativa para serem tomadas, na prática das adaptações, as alterações “são feitas em função de adequar a obra a algo, seja um instrumento, um determinado público, contexto ou gênero” (PEREIRA, 2011, p. 219).

## 1.2 Fontes literárias e exemplos do repertório

Grove (1985, p. 1) afirma que é responsabilidade do arranjador investigar e obter um conhecimento progressivo sobre os instrumentos para os quais está escrevendo, procurando as potencialidades e fragilidades daquele(s) instrumento(s)-alvo(s). Esta pesquisa pode se dar por diversos caminhos: pelo estudo de manuais de instrumentação e orquestração e métodos de arranjo, quando existentes; pela análise de obras específicas de um(a) determinado(a) compositor(a); pela comparação de obras originais reelaboradas para outro meio instrumental; pelo estudo técnico

daquele instrumento específico ou ainda, pelo contato direto com instrumentistas especialistas.

Na realização desta pesquisa, todos os caminhos acima descritos foram explorados. O estudo através das fontes literárias, possivelmente, foi a etapa mais desafiadora, visto que poucas informações específicas foram encontradas nos materiais analisados. Esse fator tornou ainda mais relevante o estudo e análise do repertório escrito para esta formação, além da consulta a instrumentistas especialistas em flauta doce e piano, o que se deu através da realização de um encontro de grupo focal.

Um dos desafios encontrados ao realizarmos esta investigação foram as poucas orientações específicas encontradas em publicações da área de arranjo direcionadas para a instrumentação flauta doce e piano. Nos métodos de Grove (1985) e Sebesky (1984), por exemplo, não há sequer menção à flauta doce e à família do instrumento, com suas respectivas extensões e características. Guest (1996), por outro lado, inclui algumas informações sobre a escrita para flauta doce no primeiro volume da sua série de métodos, ainda que sem maiores orientações específicas. As menções estão no quadro de classificação dos instrumentos por emissão (onde a flauta doce está junto com os instrumentos de sopro com emissão por meio de um sistema de apito, p. 51), além do quadro de extensão e transposição, com as extensões das flautas soprano, soprano, contralto, tenor e baixo exemplificadas (p. 54).

Essa escassez de orientações mais específicas foi também retratada por Cuervo, que ao descrever os procedimentos adotados pelo compositor Felipe Adami ao elaborar sua obra *Sonetos de Amor*<sup>3</sup>, afirma que foram essenciais o “estudo, experimentação e registro da sonoridade diretamente com a intérprete”, além da base de pesquisa em referenciais literários contemporâneos sobre a flauta doce, visto que “o instrumento vem sendo sistematicamente excluído dos manuais de orquestração” (CUERVO, 2012, p. 159-160)<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Felipe Kirst Adami (1977) é natural de Porto Alegre/RS; sua obra *Sonetos de Amor*, para flauta doce e piano, data de 1999 (BARROS, p. 125-126).

<sup>4</sup> Entendemos aqui que o mais adequado seria apontar que a flauta doce é ignorada (e não excluída) dos manuais de orquestração, visto que a omissão não é feita de maneira intencional. Ainda assim, fato é que há uma carência de menções ao instrumento em publicações do tipo.

Os manuais de arranjo consultados foram utilizados, principalmente, para estudo das diferentes técnicas de manipulação de vozes, além da coleta de informações sobre a escrita para piano, presente em todos os métodos examinados. Guest (1996), por exemplo, aborda pontos importantes sobre a escrita melódica para instrumentos da chamada “seção harmônica” (na qual está incluído o piano):

O som da maioria dos instrumentos da seção harmônica tem por natureza o ataque bastante acentuado em cada nota e a diminuição de densidade no prolongamento da nota. Com outros instrumentos (por exemplo, sopros ou violinos), acontece o contrário: menos ataque e mais sustentação do som nas notas prolongadas. Por isso, estes combinam bem com aqueles, em uníssono ou oitavas [...]. (GUEST, 1996, p. 75)

É exatamente este o caso quando combinamos piano e flauta doce: compondo a seção harmônica, o piano possui potência no ataque das notas, e seu decaimento pode ser preenchimento ao dobrarmos as linhas melódicas com a flauta doce em uníssono ou oitavas, por exemplo. Há que se considerar, entretanto, que a flauta doce não é um instrumento de temperamento fixo, diferentemente do piano. É um ponto de atenção importante para passagens em uníssono, já que por diferenças de temperamento na afinação, elas podem não soar, de fato, em uníssono. Isso não impede o uso deste recurso, já que o flautista pode se valer de dedilhados alternativos para eventuais ajustes de afinação, quando necessário. É importante observar também que a flauta doce, no decorrer do séc. XX, teve a sua construção adaptada justamente pelas demandas advindas das combinações com outros instrumentos com temperamento igual.

O design das flautas doces posteriormente propostas por Dolmetsch emergiu como distinto dos modelos históricos, em grande parte devido às inovações de seu filho Carl, que foi encarregado da oficina de flauta doce em 1926. Considerando que o repertório [do instrumento] se expandiu a partir de 1939 com a inclusão de obras contemporâneas em que a flauta doce foi combinada com piano moderno, outros instrumentos de sopro e cordas, [a adoção de] temperamento igual e diapasão moderno tornou-se obrigatória. (LASOCKI e EHRLICH, 2002, p. 359)<sup>5</sup>

Na passagem a seguir, temos um exemplo musical onde podemos observar a mão direita do piano em oitavas ou uníssono com a flauta doce contralto:

---

<sup>5</sup> The design of Dolmetsch recorders did subsequently emerge as distinct from historical models, largely due to the innovations of his son Carl, who was put in charge of the recorder workshop in 1926. As his repertoire expanded after 1939 to include contemporary works in which the recorder was combined with modern piano, other wind instruments, and strings, equal temperament and modern pitch became obligatory.

**Figura 1:** *Passacaglia (Two baroque sadness y una vals 'desvairada' para él)*, de Antonio Celso Ribeiro<sup>6</sup>, c. 13–15



Fonte: elaboração da autora.

Grove (1985) também apresenta diversas indicações e cuidados necessários ao escrevermos para o piano. Além de instruções como considerar a extensão máxima de uma mão como uma nona ou décima (p. 36), ou sugerir que uso do pedal pode ser deixado a cargo do intérprete (ainda que seja possível indicar de forma específica o uso em passagens que exijam esta demanda), o autor afirma que a região mais grave do piano, apesar de não ser tão utilizada, presta-se para efeitos percussivos (p.34). Podemos observar esse tipo de uso, por exemplo, no terceiro movimento da *Sonata para flauta doce e piano* de Osvaldo Lacerda, com *clusters* na região grave do piano:

<sup>6</sup> Antonio Celso Ribeiro é natural de Pouso Alegre/ MG. Nascido em 1962, o compositor possui diversas obras para flauta doce em diferentes combinações instrumentais. A peça em questão, *Two baroque sadness y una vals 'desvairada' para él*, foi composta em 2006 (CARRIJO e LANDIM, 2011, p. 43).

**Figura 2:** Tema e Variações – Variação II (Sonata para flauta doce e piano), de Osvaldo Lacerda, c. 49–51

Fonte: elaboração da autora.

### 1.3 Escrevendo para flauta doce e piano

Quando estamos compondo ou reelaborando algo musicalmente, é imprescindível considerarmos os pontos fortes e fracos do instrumento para o qual a escrita está direcionada; o mesmo deve ser ponderado quando o instrumento em questão aparece em combinação com outros, que possivelmente apresentarão características sonoras distintas. Thorn afirma, por exemplo, que não necessariamente uma peça que foi composta originalmente para outros instrumentos de madeira irá funcionar para flauta doce, e vice-versa (THORN, [s.d.]).

O autor é respaldado por O’Kelly ao afirmar que, em comparação com outros instrumentos de madeira, a flauta doce possui menos flexibilidade na execução de uma ampla variedade de dinâmicas (THORN, [s.d.]; O’KELLY, 1990, p. 26). Ao contrário de outros instrumentos de sopro, nos quais com maior volume de ar podemos obter também mais volume sonoro, na flauta doce a coluna de ar deve ser constante, e um volume de ar maior ou menor pode significar, além de queda na qualidade de timbre, desafinação. O’Kelly salienta que, devido às características físicas da flauta doce,

Mudanças na velocidade da coluna de ar, através da manipulação da embocadura, que podem ser utilizadas para realçar a cor timbrística da flauta<sup>7</sup> vão produzir apenas um inaceitável senso de desafinação na flauta doce, a não ser que seja feito com muito cuidado. (O’KELLY, 1990, p. 26, tradução própria)<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Aqui, o termo “flauta” refere-se à flauta transversal (do inglês *flute*).

<sup>8</sup> Changes in the velocity of the airstream which, by manipulation of the embouchure, may be used to enhance and colour the timbre of the flute will produce only an unacceptable sense of out-of-tuneness in the recorder unless used with great care.

As diferentes regiões em uma flauta doce também possuem diferentes potencialidades; efeitos de piano não são factíveis no registro agudo, bem como há pouca margem para tocar-se forte as notas do registro grave (O’KELLY, 1990, p. 39). É um ponto de muito cuidado quando estamos tratando da flauta doce em combinação com o piano, que possui um espectro de variação de intensidade sonora muito mais amplo, além de afinação fixa. Isso não significa, porém, que não é possível fazer dinâmica com a flauta doce; especialmente através da combinação de articulação, dedilhados alternativos, alterações no valor total de duração das notas, além da manipulação da velocidade da coluna de ar, pode-se obter diferentes efeitos da variação dos planos de intensidade. A relação do uso de dedilhados alternativos com os efeitos de dinâmica é um tópico explorado por Castelo, que afirma que “o timbre e a dinâmica estão associados ao dedilhado da flauta doce. A ele também está associada a afinação do instrumento” (CASTELO, 2018, p. 43).

Em termos de extensão, pelo fato da flauta doce ter uma família de instrumentos, é possível utilizarmos uma variada extensão sonora. É preciso considerar as particularidades de cada instrumento, levando em conta a sua extensão característica, além de evitar o uso de certas notas que podem ser impossíveis de se realizarem numa passagem rápida, por exemplo, dependendo das notas que a cercam. Em uma mesma obra, é possível solicitar ao flautista que troque de instrumento, o que não limita então a extensão a uma única flauta/registo; entretanto, para isso é necessário prever um tempo hábil para troca da flauta durante a execução da peça. Além disso, deve-se considerar que nem todo instrumentista possui à sua disposição toda a família de flautas doces.

Quando combinarmos a flauta doce com outros instrumentos, é importante lembrar de suas limitações (...) a dinâmica comparativamente suave da flauta doce significa que ela pode ser apagada (...) a falta de flexibilidade dinâmica da flauta doce pode não combinar com as possibilidades expressivas de outros instrumentos (THORN, [s.d.], tradução própria)<sup>9</sup>

Hunt, em sua obra acerca da flauta doce e o repertório a ela destinado, dedica um apêndice com direcionamentos a compositores que se interessem a escrever para

---

<sup>9</sup> When using recorders with other instruments it is important to remember their limitations. (...) the comparatively soft dynamic does mean that it can be swamped (...) the lack of dynamic flexibility of the recorder so that the expressive possibilities of the instrument do not match those of other instruments.

o instrumento. O autor comenta a importância de se ter em mente para que tipo de flautistas a peça está sendo escrita, e aconselha que todo compositor deveria testar e tocar o instrumento para conhecer seus potenciais reais (HUNT, 1977, p. 166). Tal declaração encontra eco nas orientações apresentadas por Grove, que aponta a importância do estudo técnico dos instrumentos para os quais o arranjador está escrevendo (GROVE, 1985, p. 1).

Tratando de forma mais específica a respeito da escrita para a flauta doce e seus desafios, Pottier (2011) comenta alguns tópicos encontrados pela autora na elaboração de transcrições (que, de fato, não são o foco desta pesquisa; porém, assim como o arranjo, são uma forma de reelaboração musical a partir de um material original, e reverses semelhantes podem ser encontrados em ambas as práticas). Pottier, que é flautista, afirma que a questão da tessitura pode ser relativamente simples de ser resolvida. Podem ser realizadas transposições, por exemplo, trocas de flauta (quando viável), além de oitavação — que nem sempre será adequada.

Existe também questão da inclusão de respirações no repertório que não foi composto originalmente para instrumentos de sopro. Nessa situação, a saída é planejar respirações naturais e procurar, nas frases, espaços discretos para inserção das mesmas. “Pode-se, quando for o caso, retirar notas ou fazer um *rallentando* na música para retomar o sopro” (POTTIER, p. 21). Alguns elementos não tão comuns também devem ser utilizados pelo flautista para adequar o estilo. Dedilhados alternativos para efeitos de dinâmica, *legatos*, *vibrato*, *rubato* e outros elementos são indispensáveis para adequação à linguagem do repertório estudado (POTTIER, p. 21 - 22).

Diante das adaptações necessárias ao contexto, a autora aconselha:

Assim, será preciso reescrever as passagens não realizáveis inspirando-se na obra [original]. Deve-se privilegiar o que é “flautístico”, mesmo que para isso seja preciso afastar-se da partitura original. É preciso conseguir fazer uma obra para flauta doce que soe de maneira convincente. (POTTIER, 2011, p. 20-21)

Entramos, aqui, no campo do idiomatismo. “*Privilegiar o que é ‘flautístico’*”, como aconselha Pottier, demanda o conhecimento específico da flauta doce, de seu repertório pré-existente e sua linguagem característica. Cardoso (2021) diz que uma escrita idiomática “não se dedica apenas a falar de técnicas específicas de um instrumento, mas sim, da busca por um resultado sonoro melhor, mais adequado ao instrumento (...)” (p. 101). Essa busca é necessária tanto na criação de composições



originais para um instrumento/formação instrumental, como também na escrita das diversas formas de reelaboração musical.

Importante salientar que uma peça ser difícil do ponto de vista técnico não a faz ser não-idiomática; conforme afirma Rocha (2017, p. 42), é importante detectar “(...) em que aspecto a obra busca valorizar as características do instrumento para o qual foi escrita”. Tratando da escrita idiomática para piano, a mesma autora define que:

Uma escrita pianística idiomática diz respeito à ideia de escrever de maneira apropriada à execução musical no instrumento, envolvendo os recursos técnico instrumentais (tipos de toque, dedilhado ao teclado, o uso dos pedais, ressonância, entre outros) como meios expressivos e decorrentes das características do próprio instrumento. (ROCHA, 2017, p. 43)

Embora não tenham sido encontrados materiais na literatura que tratem de forma específica sobre o idiomatismo no piano, podemos recorrer ao extenso repertório composto para o instrumento, bem como métodos e tratados, para examinar quais são os recursos utilizados na escrita pianística; estes elementos podem variar de acordo com o período ou estilo analisado<sup>10</sup>.

Elencados os desafios demandados na busca de uma escrita idiomática, é necessário também refletir as particularidades e cuidados necessários na criação de composições e reelaborações musicais direcionadas para a flauta doce e o piano, em combinação. Thorn (s.d), por exemplo, é um autor que afirma que algumas formações instrumentais funcionam muito bem, como peças escritas para flauta doce e cravo. No entanto, ele desaconselha a associação com o piano por duas razões: pelo contraste entre ambos instrumentos em termos de variação dinâmica e pela linguagem musical do piano em si. Thorn argumenta que as peças que possuem uma relação equilibrada para flauta doce e piano tem esse efeito apenas quando o piano foge de sua sonoridade convencional (associada, para o autor, àquela característica do piano no séc. XIX).

Enfield (1973) também reflete acerca dessa relação instrumental, relatando que unir a flauta doce e o piano em uma composição pode ser desafiador, já que estamos lidando com universos sonoros totalmente opostos. Ele sugere, no entanto, que bons

---

<sup>10</sup> No caso da obra selecionada para elaboração de arranjo proposta neste trabalho, a visão do repertório foi baseada, principalmente, na intensa escuta de gravações e na performance das obras de pianistas brasileiros como André Mehmani, Egberto Gismonti, Hércules Gomes e Salomão Soares.

resultados podem surgir quando se dá atenção ao equilíbrio entre ambos instrumentos, adequando a textura instrumental à ocasião (ENFIELD, 1973, p. 169).

## 2 METODOLOGIA

Nesse capítulo vamos examinar a metodologia utilizada na pesquisa, a qual envolveu a realização de um grupo focal. A escolha por esta técnica de produção de dados deve-se ao fato de que um dos métodos para pesquisa acerca do uso adequado de uma determinada instrumentação musical é a consulta a instrumentistas especialistas; assim, foi proposta uma discussão em grupo focal para troca de ideias entre músicos sobre suas percepções sobre o repertório escrito para flauta doce e piano. De acordo com Ressel et al., o grupo focal é uma técnica que parte do diálogo sobre um tema específico, sob condução de um moderador, onde os participantes reagem e contribuem “ao receberem estímulos apropriados para o debate. Essa técnica distingue-se por suas características próprias, principalmente pelo processo de interação grupal” (RESSEL et al., 2008).

### 2.1 Seleção dos participantes do grupo focal

Westphal, Bógus e Faria (1996, p. 473) afirmam que é importante que os membros do grupo focal possuam entre si um traço comum relevante, de acordo com o objetivo delimitado pela pesquisa. No caso do tema aqui investigado, foram escolhidos seis instrumentistas com experiência musical em repertório de música de câmara, que tivessem a flauta doce ou o piano como o seu instrumento principal.

Três flautistas e três pianistas compuseram o grupo; a condução se deu através de um moderador neutro, que com o auxílio de um roteiro de temas elaborados pela pesquisadora, guiou o diálogo em torno dos tópicos pertinentes para esta investigação. Além dos participantes e do moderador, tivemos a presença de um observador, que tomou nota das principais expressões verbais e não-verbais do grupo. O diálogo foi também documentado em áudio e posteriormente transcrito integralmente pela pesquisadora, para análise das impressões coletadas.

### 2.2 Seleção do repertório

O encontro do grupo focal teve como ponto de partida a audição de uma performance ao vivo de obras escritas para flauta doce e piano, interpretadas pela

pesquisadora em questão e seu pianista colaborador. A fim de promover o diálogo do grupo a partir de exemplos musicais, foram selecionadas três peças para uma amostra do repertório brasileiro escrito para flauta doce e piano. As peças escolhidas para a ocasião foram: *Sonata para flauta doce e piano* (1º movimento – Vivo), de Osvaldo Lacerda (1927 -2011); *Serenata Nº 3*, de Calimério Soares (1944-2011); e, das *Três peças para flauta doce e piano* de Martin Heuser (1979), o segundo movimento, intitulado *Métopas*.

Priorizou-se a escolha de peças e movimentos que envolvessem constante interação entre flauta doce e do piano, com raros momentos onde os instrumentos são ouvidos separadamente, para promover uma audição plena da relação entre flauta doce e piano. Também foram privilegiadas peças que tivessem o uso de diferentes flautas; no caso, as duas primeiras peças selecionadas são para flauta doce soprano, enquanto o segundo movimento das *Três peças para flauta doce e piano*, de Heuser, é escrito para flauta doce contralto.

O critério para seleção destas peças tem como base a categorização de compositores que escreveram para flauta doce sugerida por Barros (2010); a partir de características estilísticas e técnicas, a pesquisadora considerou que existem três gerações de compositores, e as três peças escolhidas para a ocasião representam recortes das três gerações: Osvaldo Lacerda integra a primeira geração de compositores, enquanto Calimério Soares compõe a segunda geração e Martin Heuser, a terceira.

Em termos de característica estilística, a primeira geração “é constituída de dezenove compositores nascidos até 1940, cuja criação para flauta doce apareceu majoritariamente nos anos 1970” (BARROS, p. 68). Destacam-se nomes como Villani Côrtes (1930), Bruno Kiefer (1923-1987), Ernest Mahle (1929), Sérgio Vasconcelos Corrêa (1934) e Osvaldo Lacerda. Segundo Barros, em termos de material musical, a primeira geração utiliza linguagens convencionais, com influências nacionalistas (pode-se destacar alguns procedimentos característicos, nesse caso, como “a utilização de elementos de inspiração folclórica, de estruturas neoclássicas e o tratamento contrapontístico” – p .77).

Podemos observar, como exemplo, nesse trecho do terceiro movimento da *Sonata para flauta doce e piano* (1967) de Lacerda, a evidente relação contrapontística entre a linha melódica da flauta doce e a mão direita do piano, muito presente em toda a variação IV deste terceiro movimento exemplificado. Outro detalhe

a ser destacado é a escala utilizada nessa seção: com a presença do quarto grau aumentado (dó#) e a sétima menor (fá natural) e considerando-se que sol é a nota de partida da escala, temos aqui a fusão entre os modos lídio e mixolídio, estrutura escalar muito comum na música nordestina.

**Figura 3:** *Tema e Variações – Variação IV (Sonata para flauta doce e piano), de Osvaldo Lacerda, c. 137–141*



Fonte: elaboração da autora.

A segunda geração, formada por dez compositores, tem sua produção concentrada nos anos 1980, ainda que tenham peças compostas também nos anos 1970 e 1990 (BARROS, p. 70), tendo como grande característica a experimentação sonora. A obra selecionada, *Serenata N°3* (1979) de Calimério Soares, foi a única peça encontrada pela pesquisadora destinada para a formação instrumental flauta doce e piano, no escopo do repertório escrito pelos compositores desta segunda geração. Na verdade, a mesma é uma transcrição elaborada pelo próprio compositor, pois a versão original foi escrita para oboé e piano. As demais obras encontradas compostas nesse recorte do repertório têm formações instrumentais menos convencionais, como quarteto de flautas doces e percussão, combinações com recursos eletrônicos (fitas magnéticas e CDs, por exemplo), ou ainda flauta solo e flauta doce e cravo (mais convencionais no repertório geral do instrumento).

Apesar de não se encaixar no quesito de experimentação sonora no campo da instrumentação escolhida, a *Serenata N° 3* apresenta características experimentais em outros pontos. Há muitas dissonâncias entre flauta doce e piano, o que traz à peça uma sonoridade peculiar; como destaca Barros, o compositor faz uso de diversos tipos de técnicas, empregando “tons inteiros, clusters, cromatismos, quintas abertas e

intervalos de oitava” (p. 224). Além disso, por ter sido reelaborada a partir de uma versão original para oboé, a versão para flauta doce, utilizando a flauta doce soprano, acaba soando uma oitava acima da composição original.

**Figura 4:** *Serenata Nº 3*, de Calimério Soares, c. 14–16

The musical score for *Serenata Nº 3* by Calimério Soares, measures 14-16, is presented in 4/4 time. It features three staves: a single treble clef staff for the flute and a grand staff (treble and bass clefs) for the piano. The flute part begins with a piano (*p*) dynamic and *a tempo* marking, followed by an *allargando* section. The piano part also begins with a piano (*p*) dynamic and *a* marking, followed by an *allargando* section. A cluster of notes is indicated by a bracket and labeled "a) Cluster (mi a mi naturais)".

Fonte: elaboração da autora.

Por fim, a terceira geração é formada por dezessete compositores, sendo dez destes do Rio Grande do Sul, com a obra concentrada nos anos 1990 e 2000. Segundo Barros, “entre as motivações mais marcantes que estimularam essa geração a escrever para flauta doce, a relação entre compositor e flautista foi essencial” (BARROS, p. 71). Em termos de sonoridade e estilos composicionais adotados, o repertório composto pela terceira geração é bastante diverso; o ponto em comum entre as obras desse recorte do repertório é o fato de se tratarem, em sua maioria, de encomendas específicas de flautistas ou conjuntos de flautas doces que fomentaram a criação de novas peças, em intensa atividade cooperativa entre compositores e intérpretes.

Este é o caso também da obra selecionada; Martin Heuser dedicou as *Três peças para flauta doce e piano* (2001) aos intérpretes Luciano Cuervo e Felipe Adami, (flautista e pianista, respectivamente). Dos três movimentos (intitulados *Gárgulas*, *Métopas* e *Cúpulas*), foi selecionado para audição o segundo, que tem como característica a presença de “uma parte de piano em ostinato harmônico (...) sobre o qual são construídas as variações dos dois instrumentos” (BARROS, p. 156).

### 2.3 Registro e documentação

Para organização das informações coletadas, foi utilizado o software NVivo, ferramenta que auxilia na avaliação e interpretação de dados coletados a partir de metodologias qualitativas, como os grupos focais. Além da transcrição integral do encontro do grupo focal, foram analisadas e compiladas as anotações realizadas pelos participantes nos cadernos de partituras distribuídos e as notas tomadas pelo observador presente na ocasião, que registrou as principais contribuições *in loco*.

### 2.4 Questões abordadas

Após a apresentação das peças mencionadas, ocorrida no dia 2 de maio de 2022 no Auditorium Tasso Corrêa do Instituto de Artes da UFRGS, os participantes reuniram-se sob condução de um moderador para dialogar a partir de perguntas abertas, de forma a estimular uma conversa fluida. As questões apresentadas, bem como o resumo das contribuições feitas, estão descritas nos tópicos abaixo.

#### 2.4.1 Experiência e domínio do repertório

Questões apresentadas: Os participantes conhecem o repertório apresentado (por ter tocado já ou assistido/ouvido gravações)? Conhecem outras peças dos compositores em questão (para flauta doce e piano ou outras formações instrumentais)?

Os participantes relataram ter experiências em níveis diversos, em relação ao repertório apresentado. Pôde-se observar um maior conhecimento dos flautistas, em relação aos pianistas; os três flautistas presentes conheciam previamente ao menos uma das peças (por terem tocado, assistido outras performances ao vivo ou gravadas, ou ainda por terem tido contato com o repertório através dos seus alunos). A referência dos pianistas veio pelo contato de outras obras com os compositores interpretados, especialmente Osvaldo Lacerda, para outras formações instrumentais.

#### 2.4.2 Percepções acerca do repertório da audição

Questões apresentadas: Quais contrastes foram observados entre as peças apresentadas? Quais similaridades/conexões podem ser estabelecidas entre esse repertório, para além da formação instrumental? Como vocês descreveriam a textura das peças apresentadas?

Foi no diálogo destas questões que tivemos as impressões mais contrastantes, quando comparados os relatos de flautistas e pianistas. Sobre o repertório como um todo, um dos flautistas participantes manifestou, em anotações pessoais nas partituras distribuídas, que o repertório apresentado demanda “outro tipo de fraseado, mais longo, mais vibrato, cores, dedilhados alternativos”, em relação ao repertório mais explorado na flauta doce, que é o da chamada “música antiga”<sup>11</sup>. Isso demanda do intérprete o desafio de lidar com questões técnicas que não costumam ser os pontos centrais do repertório.

Sobre as peças de forma mais específica, a *Sonata para flauta doce e piano* de Lacerda foi muito bem recebida pelos participantes. Um dos flautistas destacou ter sentido que, hierarquicamente, flauta doce e piano tiveram um tratamento musical muito similar por parte do compositor, com um efeito de fusão entre os timbres dos dois instrumentos. A construção da obra foi citada de forma positiva, sendo mencionada com a peça que melhor funcionou para esta formação instrumental.

Embora alguns pontos tenham sido apontados como possíveis fragilidades (como a manifestação de um dos participantes, que destacou que apesar da textura transparente na parte do piano, as notas mais graves da flauta doce se perderam em alguns momentos), a impressão geral foi de que a peça é muito bem construída. Um dos flautistas menciona que, para além da tessitura, o que lhe parece que faz a peça funcionar tão bem é o tipo de uso que Lacerda faz da flauta doce, com muitas articulações prescritas, fazendo a flauta soar muito homogênea em relação à parte do piano.

Já a *Serenata N° 3* teve percepções muito diversas entre flautistas e pianistas. Todos os flautistas mencionaram, em algum grau, uma sensação de “som oco” na peça, especialmente em virtude da distância intervalar entre a mão direita do piano e

---

<sup>11</sup> O conceito de música antiga, neste contexto, é entendido como o repertório da música europeia ocidental composto entre os séculos XI e XVIII.



a melodia da flauta doce. A impressão foi de um tratamento musical muito diferente para cada um dos instrumentos, tanto em termos de tessitura, quanto também de dinâmica, timbre e articulações, com uma textura descrita pelos participantes como “mal aproveitada”.

É importante destacar que tanto a *Sonata para flauta doce e piano*, de Lacerda, quanto a *Serenata N° 3*, de Soares, possuem exatamente a mesma instrumentação: flauta doce soprano e piano. Entretanto, os flautistas manifestaram que foi apenas na segunda obra mencionada que houve essa sensação de “som oco”, com falta de ressonância. Podemos afirmar, então, que a instrumentação em si não é nem um problema, nem uma solução: não basta procurar ou evitar uma certa região do(s) instrumento(s) para que o som resultante seja favorável.

A impressão de mau aproveitamento da textura não foi unânime. Para os pianistas, houve um melhor equilíbrio nesta peça justamente pelo fato da flauta doce soar mais aguda que o piano e provocar esse efeito de vazio. Um dos pianistas presentes comentou que a presença de registros agudos tanto na parte do piano quanto na da flauta resulta em um efeito muito bonito, com a fabricação de um novo som que não é nem da flauta doce, nem do piano, mas uma fusão de ambos. Outro participante mencionou que alguns problemas por ele detectados na obra de Lacerda, em relação a notas graves que se perdiam em meio à textura, foram resolvidos por Soares com o aproveitamento de notas graves em momentos solo, com destaque para o c. 13, embora a questão apareça de forma problemática alguns compassos adiante, no final da segunda parte da *Serenata* (c. 45–46). Esses compassos realmente chamam a atenção: a mesma região está sendo explorada na flauta doce nas duas situações, entretanto temos um momento de notas prolongadas no piano na região médio/grave no c. 13, enquanto no trecho dos c. 45–46 as notas em *staccato* da flauta doce estão combinadas com uma linha de piano em plena ascensão, em termos de dinâmica. É difícil fazer soar e prevalecer a linha da flauta doce nesse momento.

**Figura 5:** Exemplos destacados da interação da flauta doce soprano e piano nos compassos 13 e 45–46, respectivamente, da *Serenata N°3* de Calimério Soares

Fonte: elaboração da autora

O segundo movimento das *Três peças para flauta doce e piano (Métopas)* teve como um aspecto negativo em destaque uma percepção de que o piano soou muito homogêneo durante toda a peça. O desencontro em uma colcheia entre flauta e mão direita do piano (c. 8) foi entendido tanto quanto um eco quanto um conflito, o que pode funcionar de ambas as maneiras, dependendo da intencionalidade dos intérpretes. Esse mesmo compasso, segundo um dos pianistas presentes, poderia favorecer essa impressão de complementariedade e eco entre as vozes caso a mão direita do piano tivesse sido escrita uma oitava acima (no caso, na mesma oitava da flauta). Abaixo temos o compasso em questão.

**Figura 6:** *Métopas (Três peças para flauta doce e piano)*, de Martin Heuser, c. 8

Fonte: elaboração da autora.

### 2.4.3 Equilíbrio entre flauta doce e piano

Questões apresentadas: Houve, em alguma das peças, algum momento em que foi sentido um desequilíbrio sonoro entre flauta e piano? Em caso positivo, como você descreveria este desequilíbrio? Houve diferença na relação entre flauta e piano nas peças apresentadas com flauta soprano ou flauta contralto?

Nenhuma sessão em específico, nas peças escolhidas para audição, foi elencada pelos participantes como um potencial local de desequilíbrio entre flauta doce e piano. Os participantes destacaram que apesar desta ser uma formação ingrata (por demandar um equilíbrio difícil), ela se torna possível quando combinados três fatores: uma boa construção da peça musical, acústica do local de apresentação favorável e escolhas coerentes dos intérpretes.

É interessante mencionar que os flautistas observaram mais diferenças no equilíbrio do piano com flauta soprano ou contralto, em relação aos colegas pianistas. Um dos flautistas mencionou que a flauta contralto está dentro da extensão vocal (e, portanto, é mais próxima com o canto); isso poderia ajudar a flauta a “se encaixar” na textura musical, aproximando a mão direita do piano com a melodia da flauta doce. Nesse sentido, um dos participantes pianistas sugeriu que modificaria o início de *Métopas*, justamente para favorecer essa aproximação entre piano e flauta doce e evitar um som com pouca ressonância.

A alteração sugerida pelo mesmo envolveria apenas duplicar notas da mão esquerda na mão direita, de forma a obter cinco notas no piano, ao invés de três. Como a peça foi composta para flauta doce contralto, a distância intervalar em relação à mão direita do piano passaria de uma décima primeira para uma sexta, aproximando consideravelmente as vozes.

**Figura 7:** *Métopas* (*Três peças para flauta doce e piano*), de Martin Heuser, c. 1: comparativo entre a composição original e a alteração sugerida no grupo focal

The image displays two musical staves for comparison. The left staff represents the original composition, and the right staff represents a suggested alteration. Both are in 6/4 time. The top staff is for the flute, and the bottom staff is for the piano. The piano part in the original (left) features a simple harmonic accompaniment, while the suggested alteration (right) introduces a more complex, rhythmic accompaniment. Dynamic markings (*p*) and articulation instructions (*legato*, *espress*) are present in both versions.

Fonte: elaboração da autora.

Os pianistas manifestaram também que a tampa do piano poderia ter ficado aberta. Para a performance em si, optou-se por deixar a tampa semiaberta, procurando um meio termo para esta primeira experiência com o repertório sendo mostrado a um público. Os participantes destacaram que a tampa aberta poderia ter favorecido a ressonância de mais harmônicos e cores sonoras, ajudando inclusive a flauta doce a obter mais projeção. Isso é possível especialmente porque o auditório em que ocorreu a performance favorece esse efeito.

Um dos pianistas presentes ressaltou que deve-se aproveitar os momentos de solo do piano para trabalhar com maior potência sonora, mais exuberância. No repertório apresentado, houve poucos momentos de solo de ambos os instrumentos, justamente para favorecer a apreciação da relação de flauta doce e piano. A sessão que poderia ter sido melhor aproveitada, segundo os participantes, está no c. 45 da *Sonata para flauta doce e piano* de Lacerda, onde o piano pela primeira vez aparece como solista.

Um tópico amplamente discutido diz respeito justamente à relação entre flautista e pianista na preparação do repertório para esta formação instrumental. Ao lidar com um instrumento mais frágil em termos de projeção (no caso, a flauta doce), o pianista pode sentir-se intimidado; o resultado, segundo os participantes, seria uma espécie de “efeito-dominó negativo”: o pianista diminui a intensidade do som, o

flautista também, e assim ambos seguem recolhendo-se até que praticamente não existe mais som.

Nesse mesmo sentido, os participantes dialogaram sobre o grau de interferência que os intérpretes podem ter sobre a percepção de equilíbrio (ou desequilíbrio) de uma determinada peça. Um dos flautistas presentes afirmou que é necessário refletir sobre a relação entre flauta doce e piano, porém esta interação não está dada, visto que necessariamente há um flautista e um pianista que participam da equação. Certos pontos podem parecer um problema de equilíbrio não em decorrência de falhas estruturais na composição (ou arranjo), mas sim devido a questões de interpretação; sendo assim, podemos afirmar que o grau de domínio que os intérpretes têm do repertório apresentado afeta diretamente a percepção do público.

#### 2.4.2 Desafios para performance, composição e arranjo

Questões apresentadas: Pensando em termos de interpretação, quais vocês diriam serem os maiores desafios ao preparar uma peça para a formação flauta doce e piano? Em termos de composição ou arranjo, quais conselhos vocês dariam para alguém que está trabalhando com esta formação instrumental?

Ao longo de toda a conversa, os participantes deram contribuições para a construção de performances do repertório escrito para flauta doce e piano. Uma das direções sugeridas, por exemplo, diz respeito à combinação de vários recursos associados, especialmente na flauta doce: fazer uso da articulação, dedilhados alternativos e alterações de duração, para provocar efeitos de dinâmica e potência sonora.

Ao relatar uma experiência de estudo para performance com a *Sonata para flauta doce e piano* de Lacerda, um dos flautistas destacou que o maior desafio foi repensar o modo de tocar flauta doce, buscando utilizar o instrumento de formas diferentes do habitual. Nesse sentido, um dos caminhos explorados na ocasião foi procurar seguir todas as indicações do compositor exatamente como estavam na partitura, sempre buscando a melhor forma de executar na flauta doce os efeitos previstos (especialmente de articulação).

É importante também assumir que flauta doce e piano são instrumentos diferentes, com projeções sonoras muito contrastantes. Um dos flautistas presentes comentou que a partir dessa premissa, é preciso explorar o máximo potencial de cada instrumento, testando os limites de cada um.

Outro participante comentou ter dúvidas se o domínio que cada um dos compositores tinha da flauta doce era suficiente para a escrita para o instrumento; nesse sentido, é necessário retomar o que Grove (1985, p. 1) afirmou a respeito da criação de arranjos (aplicável também aqui a composições) e a responsabilidade de pesquisar-se, por múltiplos caminhos, as características do instrumento para o qual está escrevendo. A relação compositor/intérprete é fundamental, especialmente quando há pouca literatura de referência para consulta. Um dos participantes relatou não haver nada nas peças apresentadas impedindo a música de soar bem.

Os instrumentistas também sugeriram gravar a preparação do repertório, na busca por interações camerísticas que podem passar despercebidas quando se está tocando. Além disso, aconselharam a audição do maior número de obras possíveis dos compositores executados, para diferentes formações instrumentais, obtendo referências de linguagem musical.

Pensando especificamente na elaboração de composições e arranjos, os participantes foram unânimes em afirmar que é necessário que se escreva para essa formação, a fim de ampliar o repertório. Escrever, tocar, testar e não desistir diante dos desafios encontrados, buscando parcerias entre compositores, arranjadores e intérpretes.

### 3 ELABORAÇÃO DO ARRANJO

Na descrição do processo de construção do arranjo, adotarei uma abordagem autoetnográfica, visto que o ponto central é a observação e análise de minhas próprias experiências enquanto arranjadora. Iravedra (2019, p. 121), ao descrever seu processo de pesquisa autoetnográfica na preparação para performances musicais ao vivo, destaca o duplo papel existente nessa situação: o *performer* é, ele mesmo, o pesquisador — e, no caso dessa pesquisa, as circunstâncias são muito próximas. Aqui, apresento-me como arranjadora-pesquisadora, sem desconsiderar a perspectiva da performance na qual também estou envolvida.

A autoetnografia pode ser definida como uma “abordagem à pesquisa e escrita que busca descrever e analisar sistematicamente (*grafia*) experiências pessoais (*auto*), de forma a compreender experiências culturais (*etno*)” (ELLIS, ADAMS e BOCHNER, 2011, n.p, tradução própria). O processo autoetnográfico aqui faz-se especialmente necessário porque “na investigação artística frequentemente o que interessa é precisamente o conjunto de experiências do próprio autor da pesquisa” (IRAVEDRA, p. 124).

Segundo Ellis, Adams e Bochner (2011, n.p), no método autoetnográfico cruzam-se os caminhos da autobiografia e da etnografia. A diferença, no entanto, está no fato de que a autobiografia é um registro posterior e seletivo de experiências pessoais, no qual o autor frequentemente combina suas próprias memórias com entrevistas, fotografias e análise de gravações. A autoetnografia, por sua vez, também é um relato posterior e seletivo, porém “o foco deve estar na análise e na interpretação, diferenciando-se dessa forma da autobiografia, cujo caráter é meramente narrativo” (IRAVEDRA, 2019, p. 124).

Os autores citados ainda destacam que as três principais ferramentas para complementação do processo autoetnográfico seriam a comparação entre as experiências pessoais coletadas e pesquisas já existentes, a realização de entrevistas a membros ligados ao tema de estudo e análise de artefatos culturais relevantes. Pode-se dizer que as três dimensões citadas estão no escopo deste trabalho, através do estudo de literatura e materiais de referência, entrevista realizada em grupo focal e análise de obras escritas para flauta doce e piano, apresentadas no primeiro capítulo desta dissertação.

As observações aqui compiladas foram registradas, essencialmente, de duas formas. O primeiro registro foi a escrita de um diário reflexivo, no qual anotei observações sobre as diferentes versões parciais desde a concepção inicial do mapa do arranjo até a elaboração da versão final revisada do mesmo. Esse documento contém o registro de minhas observações pessoais sobre as experiências testadas em ensaio com o pianista colaborador, indicando quais sessões soaram como o esperado e quais poderiam ser reelaboradas e testadas novamente em ocasião futura. As anotações foram registradas a partir do exercício de escuta posterior de gravações realizadas de trechos dos ensaios. A segunda forma é a análise comparativa dos diferentes arquivos de editoração das partituras na construção do arranjo: a cada alteração significativa no processo de elaboração, criei novos arquivos, para que pudesse posteriormente comparar o desenvolvimento de cada etapa. Ao fim da escrita, tive em mãos uma versão preliminar do mapa e uma versão definitiva, além de quatro versões preliminares do arranjo e uma definitiva do mesmo.

### 3.1 Metodologia para escrita do arranjo

Uma das demandas suprida pelo estudo dos métodos de arranjo foi a sugestão de uma metodologia para o planejamento e elaboração de arranjos musicais; utilizamos a estrutura proposta por Guest (2009). Segundo o autor, na fase de planejamento é necessário alinhar o propósito da escrita com os recursos disponíveis, definindo o objeto de arranjo, a instrumentação, as condições de performance e as características almejadas (abrangendo aqui, por exemplo, adequações de estilo, duração, etc.). Na etapa de elaboração, com a música e a instrumentação definidas, é necessário refletir em relação à forma e à tonalidade, com abertura para eventuais mudanças de tom durante a elaboração do arranjo, a fim de resolver problemas de extensão. O autor ainda acrescenta que em casos de registros adversos, existem três caminhos possíveis, além da troca de tonalidade: mudar a técnica empregada, alterar o instrumento ou ainda utilizar o recurso da oitavação (p.122). O passo seguinte trata da transcrição completa da melodia, seguindo com a cifragem, e por fim, a “elaboração de contracantos, técnicas de bloco e convenções” (p. 123). Grove (1985) também reforça que a escrita completa da melodia deve ser uma das primeiras etapas de elaboração de um arranjo (p. 99).



### 3.1.1 Fase de planejamento

Nessa seção, apresentarei as etapas do processo de planejamento do arranjo, tomando como ponto de partida a definição da obra a ser arranjada, a escolha da instrumentação e as considerações necessárias para adequação às condições de performance.

#### 3.1.1.1 Definição da obra

O primeiro passo aconselhado por Guest (2009) na fase de planejamento do arranjo é a definição da peça a ser reelaborada. Tomando como objetivo a elaboração de um arranjo de uma obra ainda não adaptada para flauta doce e piano e tendo inclinações pessoais para o repertório popular brasileiro, iniciei uma pesquisa por temas musicais diversos, inicialmente sem maiores filtros. A quantidade de opções, no entanto, mostrou ser necessária uma reflexão mais dirigida para uma definição do objeto de arranjo.

A primeira opção cogitada foi a utilização de algum tema folclórico de caráter modal. Utilizei como fonte primária a compilação *500 canções brasileiras*, de Ermelinda Paz (2010). Essa coletânea apresenta amostras de repertório de todas as regiões do país; a questão, no entanto, é que em sua maioria as canções são muito curtas, apresentando por vezes apenas oito compassos. Por não querer descaracterizar o arranjo e, eventualmente, no intuito de promover um aumento do tempo de música criar algo que soasse mais como “tema e variações”, procurei por outros repertórios que fossem viáveis.

O objeto de arranjo foi definido ao ter, em mãos, o *Cancioneiro Pernambucano* (1978), que contém uma compilação de músicas populares organizadas por Leonardo Dantas Silva. Ao analisar o caderno de partituras, uma das obras me chamou a atenção; era uma melodia desconhecida até então por mim, em arranjo vocal a quatro vozes elaborado por Edson Rodrigues (soprano, contralto, tenor e baixo). O título, confesso, também chamou a minha atenção, pois achei-o muito peculiar; tratava-se da canção *O gemedor*, de Gilvan Chaves (1919-1986).

O nome da obra faz alusão ao tema que é explorado pelo compositor na letra da canção, na qual ele afirma que “carro de boi que não geme não é bom; carro de

boi bom é o gemedor”. A referência é em relação aos sons estridentes produzidos por este meio de transporte rural, ainda em uso em algumas regiões do interior do Brasil.

O passo seguinte foi procurar os registros em áudio disponíveis da música, para comparar com o arranjo coral que eu tinha em mãos. A primeira gravação com a qual tive contato é do próprio Gilvan Chaves, presente no Lado B do disco *Mocambo*<sup>12</sup>, de 1956. Várias convenções vocais e instrumentais contidas nessa gravação aparecem no arranjo coral de Edson Rodrigues. A estrutura formal da canção é diferente, com a inclusão de uma melodia apresentada pela sanfona que é utilizada como introdução e interlúdio, além da repetição de seções que não estavam previstas no arranjo coral. Outra gravação consultada é de 1975, contida no disco *Gilvan Chaves, volume 2*<sup>13</sup>, também interpretada pelo compositor. Esta apresenta uma instrumentação mais complexa, com o uso de violinos e naipe de metais; além disso, a frase melódica apresentada pelo trombone na *coda* da peça foi posteriormente utilizada em meu arranjo para flauta doce e piano.

**Figura 8:** *O Gemedor*, de Gilvan Chaves, c. 105–107: *coda* com frase originalmente interpretada por trombone emprestada para a versão final do arranjo



Fonte: elaboração da autora.

### 3.1.1.2 Definição da instrumentação

A etapa seguinte para planejamento do arranjo é a definição da instrumentação. Nesse caso, já estava pré-definido que a instrumentação seria flauta doce e piano, ainda que não tivesse decidido qual flauta doce seria utilizada (prevendo a possibilidade de que, se necessário e viável, fossem feitas trocas de flauta durante a performance). Minha tendência inicial foi a de privilegiar o uso da flauta doce soprano ou a contralto, por duas razões: primeiro, por serem as flautas mais populares<sup>14</sup> da família; e segundo, por eu mesma possuir uma flauta soprano e uma contralto

<sup>12</sup> Disponível em: <https://youtu.be/jz1rbOC7NNw>. Acesso em 26 set 2022.

<sup>13</sup> Disponível em: <https://youtu.be/fzNf8whwSgc>. Acesso em 26 set 2022.

<sup>14</sup> O termo *popular* aqui refere-se ao fato de que são flautas mais acessíveis financeiramente à maioria dos intérpretes; além disso, são as flautas para as quais foi composta uma significativa parte do repertório da flauta doce.

bastante confiáveis, das quais eu gosto muito do timbre. Decidi deixar uma terceira opção em mãos: incluir como alternativa a flauta doce tenor, que ainda é razoavelmente popular e tem o seu registro em uma região que me agrada bastante. Outra razão para adicionar a opção de utilização da flauta tenor está ligada ao fato de que o seu emprego “contribui para demonstrar a seriedade do instrumento, sua utilização em diferentes contextos, e ajuda a desfazer a fama de ‘brinquedo’ ou de instrumento menos importante” (VELLOSO, 2022, p. 9).

Guest aconselha que a instrumentação do arranjo seja definida antes de qualquer etapa da escrita; entretanto, a tonalidade (que deveria ser definida no início do processo de elaboração) tem total relação com a flauta doce selecionada. Para respeitar as indicações de Guest e, ainda assim, conseguir prescrever a instrumentação, optei por um caminho diferente. Escrevi três opções de introdução para a peça: uma primeira versão para flauta doce soprano e piano, com tonalidade em si bemol maior; uma segunda versão para flauta doce contralto e piano, transposta para mi bemol maior; e uma terceira versão, muito próxima à primeira, para flauta doce tenor, com algumas diferenças na reginação do piano. Optei por focar nessa primeira seção e definir para qual flauta doce eu iria destinar o arranjo antes de prosseguir com as demais etapas, considerando a possibilidade, inclusive, deste arranjo inicial da introdução depois ser alterado, parcialmente substituído ou até descartado. No processo final, a introdução foi mantida muito próxima ao que foi escrita nesse laboratório de testes de definição da instrumentação.

Incluí nesta introdução algumas técnicas estendidas, para possibilitar efeitos mais percussivos na flauta; uma das razões de ter escrito três diferentes versões, inclusive, está ligado ao fato de que eu gostaria de testar o quanto o tamanho do tubo da flauta influenciaria na projeção sonora de cada um dos efeitos, que embora não sejam a informação principal, também me agradariam se tivessem uma presença mais efetiva.

Tendo as três opções escritas, levei-as ao meu pianista colaborador, que trouxe algumas observações interessantes ao ter um primeiro contato com o arranjo: “a linha do piano me remeteu muito ao estilo da Chiquinha Gonzaga – por exemplo, com o *Roda iô-iô*. E também com Waldemar Henrique”<sup>15</sup>. Ele tocou então um trecho inicial

---

<sup>15</sup> Essas observações foram registradas em áudio a partir da gravação de ensaios e transcritas, posteriormente, em meu diário pessoal.

de *Uirapuru*, uma das canções que integra as chamadas *Lendas Amazônicas*. Interessante observar que enquanto musicista, já tive um contato muito próximo tanto com a obra da Chiquinha Gonzaga para piano (tocando algumas peças icônicas da compositora ao integrar um conjunto de choro como pianista), quanto com as *Lendas Amazônicas* de W. Henrique (acompanhando alguns cantores em bancas/recitais com esse repertório). Testamos as três opções e trocamos nossas observações; além das nossas percepções no momento, o ensaio foi gravado para que depois eu pudesse comparar as versões de forma mais distante, saindo do meu papel duplo de arranjadora/intérprete. Essas gravações posteriormente também foram analisadas em colaboração com meu orientador acadêmico, para discutirmos as diferentes percepções, e também com minha orientadora artística em um momento de aula. Saliento, no entanto, que para a escolha final da instrumentação considere, com maior peso, as impressões obtidas ao vivo, visto que os registros em gravação podem mascarar certas frequências e alterar a percepção real das interações sonoras existentes.

Figura 9: Primeira versão da introdução de *O Gemedor*, para flauta doce soprano

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 1-4) is marked with a tempo of  $\text{♩} = 80$ . The flute part begins with a rest, followed by a series of eighth notes with accents. The piano accompaniment consists of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. The second system (measures 5-8) is marked with a tempo of  $\text{♩} = 88$  and the instruction *Levemente mais animado*. The flute part plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The piano accompaniment continues with eighth notes and a bass line. The third system (measures 9-10) is marked with *Flz.* and *poco ral.*. The flute part features a long melody with a fermata. The piano accompaniment includes a bass line and a right hand part with a fermata.

Fonte: elaboração da autora

Esta foi a primeira versão que testamos. Meu maior receio, antes de tocar com o pianista, era de que os efeitos percussivos na sessão inicial iriam desaparecer totalmente em meio à textura do piano. Tive essa impressão também enquanto tocava, porém fui surpreendida ao ouvir nosso registro em gravação posteriormente. O efeito percussivo de fato ficou em segundo plano, como era a intenção, porém sou muito mais agudo do que eu pretendia, justamente pela relação do tamanho do tubo da flauta na produção do som. Por essa questão específica, não foi uma versão que

me agradou; além disso, no momento da elaboração do arranjo optei por reescrever essa célula rítmica inicial, visto que a textura estava muito carregada.

**Figura 10:** Segunda versão da introdução de *O Gemedor*, para flauta doce contralto

The musical score is presented in three systems. The first system begins with a tempo marking of  $\text{♩} = 80$ . The second system starts at measure 5 with a tempo marking of  $\text{♩} = 88$  and the instruction *Levemente mais animado*. The third system starts at measure 10 and includes the instruction *Flz.* above the flute staff and *poco ral.* below the piano part. The score includes a flute part and a piano accompaniment.

Fonte: elaboração da autora.

A troca de tonalidade nessa versão foi em vista da afinação das flautas: como as flautas soprano e tenor são afinadas em dó, os esboços foram concebidos em si bemol maior. Para manter o mesmo dedilhado na flauta doce contralto, afinada em fá, fiz a transposição do arranjo para mi bemol maior, subindo toda a parte do piano. Os dois instrumentos soam mais próximos nessa versão, em comparação com a versão para flauta soprano: a flauta contralto é mais grave, e a parte de piano foi transposta uma quarta justa acima. Isso foi feito de forma proposital, para analisar como as vozes

soariam com o registro aproximado. Houve também uma inversão de notas dos acordes na parte da mão direita do piano também nos compassos 7–9, em comparação com a versão para flauta doce soprano em si bemol maior; essa inversão foi feita para que a parte do piano não se sobreponha, em termos de registro, à melodia da flauta doce. Gostei de como soou; a linha de piano, especialmente, pareceu muito mais brilhante, e a textura toda pareceu muito mais preenchida (muito devido à aproximação das partes). A seção percussiva da flauta me agradou também, soando um pouco mais grave que a versão para soprano.

**Figura 11:** Terceira versão da introdução de *O Gemedor*, para flauta doce tenor

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 1-4) is in 2/4 time with a tempo marking of quarter note = 80. The second system (measures 5-8) has a tempo marking of quarter note = 88 and the instruction *Levemente mais animado*. The third system (measures 9-10) features a tenor flute part with a fermata and the instruction *Flz.*, and a piano accompaniment with the instruction *poco ral.*. The score ends with a double bar line.

Fonte: elaboração da autora.

Após tocarmos a terceira versão, minha reação e do pianista foi unânime: concordamos que esta era a opção que melhor soava. Especialmente os compassos com efeito de *frullato* pareceram encaixar muito melhor com o piano, criando um bloco de som em simbiose. O pianista manifestou que, em sua percepção, as duas sessões da introdução funcionaram melhor com a flauta tenor, e disse lamentar que não exista um número maior de obras escritas para esta flauta, pelo fato do seu timbre lhe agradar muito.

Encerrado este primeiro laboratório de testes, a instrumentação foi definida: arranjo para flauta doce tenor e piano, com abertura para alterações na introdução e trocas de tonalidade, que a princípio seria si bemol maior. A introdução, de fato, passou por alguns ajustes até sua versão final; apresentarei os detalhes adiante, no processo de explanação da fase de elaboração.

### 3.1.1.3 Reflexão sobre as condições de performance

Ainda considerando as indicações de Guest para a fase de planejamento, seria necessário refletir sobre as condições de performance da obra arranjada e as características almejadas. Meu objetivo inicial era o de executar a estreia pública do arranjo em meu recital de conclusão do Mestrado em Música – Práticas Interpretativas. Para a ocasião, selecionei um repertório de música brasileira contemporânea escrita para diferentes formações instrumentais, como flauta e violão, trio de flautas e flauta e piano. Um arranjo inédito de música brasileira encaixaria muito bem em tal programa — e de fato, a estreia foi realizada na ocasião do meu recital final de Mestrado. Em relação à duração do arranjo, procurei deixar que a forma escolhida (e a conseqüente duração da peça) fosse independente das formas contidas nas interpretações gravadas por Gilvan Chaves que serviram de referência. Este tópico está detalhado na fase de elaboração, visto que antes de iniciar a escrita do arranjo em si, elaborei um mapa do mesmo, com a forma completa detalhada.

### 3.1.2 Fase de elaboração

Aqui apresento as etapas do processo de elaboração do arranjo: definição da forma do arranjo, com a posterior adoção da uma tonalidade definitiva, resultando na



escrita de um mapa estrutural detalhado que orientou todo o processo de escrita do arranjo.

### 3.1.2.1 Definição da forma

Iniciando a etapa de elaboração, Guest afirma que é necessário definir a forma do arranjo. A fim de demonstrar o andamento do processo, apresentarei aqui a forma registrada no mapa do arranjo em sua primeira concepção (Quadro 1), e a versão definitiva (Quadro 2), para comparação.

**Quadro 1:** Esquema formal do arranjo de *O Gemedor* – versão inicial

Seção	Descrição
Introdução	Primeira parte: piano solo, andamento um pouco mais lento e flauta doce com padrão percussivo alusivo à zabumba
	Segunda parte: flauta doce com fragmentos ornamentados da melodia, em andamento mais rápido
A	Refrão com harmonia convencional
B	Interlúdio
C	Estrofe — piano e flauta dividem a melodia
B	Interlúdio (igual ao B anterior)
A	Refrão (igual ao A anterior)
B	Interlúdio (igual ao B anterior)
C	Estrofe (igual ao A anterior)
A + <i>Coda</i>	Repetição do refrão, sem variações, com <i>coda</i>

Fonte: elaboração da autora

Esta é a estrutura inicial de forma concebida para o arranjo. Seria, em resumo, uma estrutura com introdução, A, B, C com repetição idêntica de todas as seções logo em seguida (exceto a introdução) e uma *coda*. Na primeira versão do mapa essas repetições não estão escritas por extenso, como aconselha Guest; isso foi corrigido posteriormente. Foi no processo de transcrição da melodia por extenso que me dei conta de que estava deixando de lado um princípio importante defendido por Sebesky (1984, p. 6): o da variedade. O autor comenta que este ponto deve ser explorado pelo arranjador para, através da combinação de diferentes cores timbrísticas, capturar e manter a atenção do ouvinte (e isso pode ser realizado em qualquer formação

instrumental – obras corais, música para quartetos de cordas, orquestras, flauta doce e piano, etc.). A repetição igual de seções inteiras do arranjo poderia causar uma indesejável perda de interesse por parte do ouvinte; assim sendo, na versão final da forma, prevê que as repetições, quando acontecessem, deveriam apresentar algum tipo de variedade (ornamentação melódica, inclusão ou omissão de contracantos, reharmonizações parciais ou totais, alterações rítmicas, etc.).

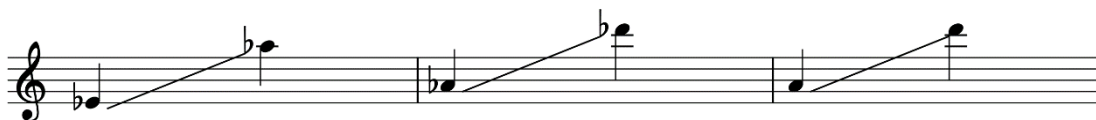
**Quadro 2:** Esquema formal do arranjo de *O Gemedor* – versão final

<b>Seção</b>	<b>Descrição</b>
Introdução	Primeira parte: piano solo, andamento mais lento e flauta doce com padrão percussivo alusivo à zabumba
	Segunda parte: flauta doce com fragmentos ornamentados da melodia, em andamento mais rápido
A	Refrão com harmonia convencional
B	Interlúdio com alusão ao triângulo; piano e flauta doce realizam a melodia da sanfona em terças
C	Estrofe — piano e flauta dividem a melodia
B'	Interlúdio com referência ao <i>blues</i> ; piano e flauta doce realizam a melodia da sanfona em terças.
A'	Refrão rearmônico e mais lento
B''	Interlúdio mais curto e menos denso que os anteriores
C'	Igual ao C, porém com contracanto da flauta doce
Cadência	Flauta doce solo
A + Coda	Repetição do refrão com nova reharmonização e <i>coda</i>

Fonte: elaboração da autora

A tonalidade escolhida foi de si bemol maior, mas outras opções foram testadas. As gravações de Gilvan Chaves que foram utilizadas como referência estão nas tonalidades de mi bemol maior (registro de 1956) e mi maior (registro de 1975); o arranjo coral de Edson Rodrigues, minha primeira fonte de pesquisa, está em si bemol maior.

**Figura 12:** Comparativo com a extensão da melodia prevista para a flauta doce tenor nas tonalidades de si bemol maior, mi bemol maior e mi maior



Fonte: elaboração da autora

A figura acima detalha como seria a extensão da melodia da flauta doce prevista, respectivamente, nas tonalidades de si bemol maior, mi bemol maior e mi maior. A escolha da tonalidade de uma composição ou reelaboração musical está diretamente ligada aos aspectos de extensão e tessitura de um instrumento, e tem íntima relação ao fato de uma escrita musical ser considerada idiomática ou não. Cardoso, em seu trabalho acerca do idiomatismo na escrita para flauta doce, afirma que o cuidado com a tessitura diz respeito não apenas às notas pertencerem à extensão da(s) flauta(s) utilizada(s), mas também a uma preocupação para que se busque “o aspecto de valorizar, de aparecer, de fazer soar bem a flauta doce” (CARDOSO, 2021, p. 58). Esse foi um dos pontos considerados para que o tom fosse definido em si bemol maior: as notas previstas para a flauta doce encaixam-se dentro da extensão da flauta, em uma região onde a maior parte das notas possui boa projeção. Guest, o único autor estudado do campo teórico da escrita de arranjos que menciona a flauta doce, traz um quadro detalhado com a extensão de diferentes flautas doces; o autor caracteriza a região dó 3 – lá 4 como a extensão da flauta doce tenor.

**Figura 13:** Reprodução do quadro de extensão das flautas doces proposto por Guest (2009)

flauta doce soprano em fá\*

flauta doce soprano em dó

flauta doce alto em fá\*

flauta doce tenor em dó

flauta doce baixo em fá\*

\* Observe que as flautas doce em fá são fabricadas em fá, mas anotadas sem transposição (exceto 8ª)

54

Fonte: GUEST (2009, p. 54)

Interessante observar que o quadro de extensão proposto por Guest não é unanimidade. Outros materiais consultados indicam faixas de extensão mais generosas para todas as flautas doces, a exemplo de Hunt. O autor adiciona como informação complementar que o quadro por ele apresentado refere-se à extensão dos instrumentos em geral, que “(...) podem tocar em qualquer tonalidade, embora algumas tonalidades sejam mais fáceis e mais efetivas que outras” (HUNT, 1977, p. 166, tradução própria) – ainda que sem discriminar, exatamente, a que tonalidades estaria se referindo. As extensões prescritas por Hunt são reiteradas por O’Kelly (1990, p. 24–25).

**Figura 14:** Reprodução do quadro de extensão das flautas doces proposto por Hunt (1977)



Fonte: HUNT (1977, p. 166)

A visualização da extensão a ser explorada, com a conseqüente escolha de tonalidade, foi possível após a escrita completa da melodia, definida por Guest (2009, p. 123) e Grove (1984, p. 99) como uma das primeiras etapas a serem realizadas na elaboração de um arranjo. Essa transcrição deve ocorrer registrando “[...] a melodia do arranjo inteiro, por extenso (dispensando sinais de repetições) [...]” (GUEST, 2009, p. 123). Utilizei as gravações de Gilvan Chaves, já mencionadas anteriormente, como fonte de transcrição.

Este foi o passo inicial na elaboração do mapa do arranjo; foi a primeira vez que utilizei essa metodologia ao criar alguma reelaboração musical. Em meus processos anteriores, percebi que sempre trabalhara a escrita por seções, arranjando uma parte completa da música antes de avançar para as seguintes, muitas vezes sem sequer definir em quantas partes construiria a música, se haveriam repetições ou que tipo de variações poderia propor. Senti um certo estranhamento ao adotar esta nova metodologia, mas afirmo com convicção que o balanço final é positivo. Investi muito mais tempo na parte de concepção do arranjo, em comparação com escritas anteriores; mas após ter trabalhado sobre o mapa, a parte de escrita do arranjo em si foi muito fluida, sendo que o finalizei mais rápido do que havia previsto.

Após ter escrito a melodia, comecei o processo de cifragem; utilizei três cores na cifra do arranjo, cada uma com um significado. As cifras na cor preta são aquelas que contém uma harmonização proposta por mim; as cifras em vermelho foram

registradas a partir da gravação de Gilvan Chaves de 1956 e as em roxo, da gravação de 1975 (todas as cifras foram transpostas para o tom de si bemol maior, para facilitar a visualização e comparação). A proposta de realizar esse registro com diferentes opções foi deixar alguns trechos em aberto para combinação das harmonias escolhidas pelo próprio compositor (semelhantes nas duas gravações, porém não idênticas), ao mesmo tempo em que poderia registrar minha assinatura pessoal enquanto arranjadora, propondo rearmonizações parciais ou totais de seções da música.

**Figura 15:** Amostra do mapa estrutural detalhado do arranjo de *O gemedor*, c. 41–45

Ca - fé pra gen-te be-bê pra fa-zê ra - pa - du-ra pra fa-zê mé pro do-tô ga-nhá di -

Fonte: elaboração da autora

No processo de escrita do mapa também previ a criação e inserção de alguns contracantos e convenções que utilizaria posteriormente. No trecho abaixo, por exemplo, registrei um contracanto a ser executado pela flauta doce; a ideia foi inspirada no arranjo coral de Edson Rodrigues, que apresenta este efeito nas vozes de soprano e contralto (em oitavas); o reforço veio pela audição da gravação de Gilvan Chaves de 1975, na qual violinos executam uma subida cromática também no mesmo trecho.

**Figura 16:** Amostra do mapa estrutural detalhado do arranjo de *O gemedor*, c. 32–35

Car-ro de boi ge-men-do na ser - ra car-re-ga - di-nho de ca-na de\_a - cú -

Fonte: elaboração da autora

### 3.3 Escrita do arranjo

#### 3.3.1 Princípios para a escrita do arranjo

Mencionei, no tópico anterior, um dos princípios elencados por Sebesky (1984, p. 11) que devem ser considerados na criação de um arranjo. Trata-se do princípio da variedade, que prima pela manipulação da harmonia e das cores tonais para trazer vitalidade ao arranjo; foi um princípio explorado, como demonstrado na fase de planejamento, na concepção de uma estrutura formal que oferecesse novidades ao ouvinte a cada nova repetição. Outros três elementos essenciais apresentados pelo autor foram levados em conta na escrita do arranjo aqui proposto; são os princípios do equilíbrio, foco e economia. Apresentarei, na seção subsequente, como tais princípios foram obedecidos na elaboração do arranjo em questão.

#### 3.3.2 A forma do arranjo

O equilíbrio é o primeiro ponto abordado pelo autor (SEBESKY, p. 2). Este princípio foi fundamental, pode-se dizer, desde as primeiras concepções do mapa do arranjo, na busca pela melhor distribuição de notas possível (o que é denominado pelo autor como equilíbrio tonal). Uma das situações em que houve a reflexão e busca pelo princípio do equilíbrio foi a distribuição da linha melódica no processo de elaboração do arranjo. Busquei não relegar o piano a um mero acompanhamento rítmico/harmônico, procurando dividir o protagonismo da melodia original entre a flauta doce e o piano em diferentes sessões da peça<sup>16</sup>. Assim, após ter realizado a transcrição completa da peça (apresentada na Figura 17), dividi a melodia entre os dois instrumentos (distribuição que pode ser analisada, em seu quadro completo, no mapa final do arranjo apresentado no Apêndice C).

---

<sup>16</sup> Esse duplo protagonismo foi inspirado no tratamento dado pelos compositores românticos aos *Lieder*, nos quais, segundo Bennett, "(...) o acompanhamento do piano não se contenta em ser mero 'suporte' do canto. Ao contrário, voz e piano dividem igualmente a responsabilidade da música" (BENNETT, 1986, p. 59)

Figura 17: Melodia cifrada do arranjo completo (continua)

**Intro**  
 ♩ = 70      B $\flat$    F   B $\flat$       B $\flat$    A $\flat$    E $\flat$       ♩ = 95

6      B $\flat$ 6      A $\flat$    Cm/G   F   B $\flat$       Fm6   Em(b5)   F $\sharp$ °   E $\flat$ 7M

14      **A**      B $\flat$       E $\flat$    F   B $\flat$

21      Cm   F7      B $\flat$       Bm(b5)   F/C   B $\flat$ 7   E $\flat$    Cm(b5)   B $\flat$    Em(b5)   Cm   F7   B $\flat$

29      E $\flat$    F7      B $\flat$       E $\flat$    F7      B $\flat$       **C**      F7      B $\flat$

35      Em(b5)   F7      B $\flat$       F      B $\flat$       C   Cm   F7      B $\flat$       Cm   F   B $\flat$

42      Cm   F   B $\flat$       **B'**      B $\flat$       Bm(b5)   F/C   B $\flat$

49      E $\flat$    Cm(b5)   B $\flat$    Em(b5)   Cm   F7      B $\flat$       E $\flat$    F7      B $\flat$       E $\flat$    F7



Figura 17: Melodia cifrada do arranjo completo (conclusão)

56 **A'**  $\text{♩} = 80$  B $\flat$  Gm F $\sharp^\circ$  Gm7 C7 Cm D7 Gm B $\flat$  F F $\sharp^\circ$

62 Gm A $\flat$ 7M B $\flat$  **B''** *tr* B $\flat$ 7 E $\flat$  Cm(b5) B $\flat$  Em(b5) Cm F7

70 B $\flat$  **C'** F7 B $\flat$  Em(b5) F7 B $\flat$  F B $\flat$

77 C Cm F7 B $\flat$  Cm F B $\flat$  Cm F B $\flat$  **Cadência**

85 **A''** B $\flat$

92 E $\flat$  F F $\sharp^\circ$  Gm A $\flat$ 7M B $\flat$  **Coda** Em(b5) F7

99 B $\flat$  Em(b5) F7 B $\flat$  Em(b5) F7 B $\flat$  A7 B $\flat$

The musical score is written in a single system with a key signature of two flats (Bb and Eb) and a common time signature. It consists of seven staves of music. The first staff starts at measure 56 and includes a tempo marking of quarter note = 80. The second staff starts at measure 62 and includes a tempo marking of quarter note = 95. The third staff starts at measure 70. The fourth staff starts at measure 77 and is labeled 'Cadência'. The fifth staff starts at measure 85. The sixth staff starts at measure 92 and is labeled 'Coda'. The seventh staff starts at measure 99. The score includes various guitar chords (e.g., Bb, Gm, F#°, Gm7, C7, Cm, D7, A♭7M, B♭7, E♭, Cm(b5), Em(b5), F7, C, Cm, F7, B♭, A♭7M, B♭, Em(b5), F7, A7) and musical notations such as trills (tr), accents (>), and a sixteenth-note bracket (6) under a group of notes in the first staff.

Fonte: elaboração da autora

O segundo princípio apresentado por Sebesky é o do foco, sobre o qual afirma:

Foco impróprio pode levar à confusão por parte do ouvinte, fazendo-o perder o seu interesse. É tarefa do arranjador observar que os ouvidos do seu público estarão direcionados ao elemento principal, e não desviados ou confusos por um fundo poluído. (SEBESKY, p. 4)<sup>17</sup>

Este princípio, de forma específica, provocou alterações significativas na estrutura da primeira parte da introdução do arranjo. O objetivo inicial foi o de escrever uma introdução bipartida; na primeira parte, o piano apareceria como protagonista, apresentando o tema da música de forma breve e em andamento ligeiramente mais lento do que o previsto para o restante da música, enquanto a flauta doce apresentaria um papel percussivo. Na seção seguinte, a flauta iniciaria com um chamado melódico-percussivo, já no andamento da música, e a introdução concluiria com uma linha melódica descendente na parte de flauta doce. Este planejamento resultou na seguinte estrutura para a primeira parte da introdução:

**Figura 18:** Primeira versão da primeira parte da introdução, c. 1–4

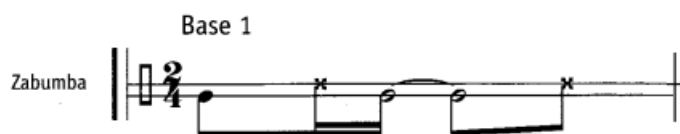
The musical score for Figure 18 consists of three staves. The top staff is for the flute, the middle for the right hand of the piano, and the bottom for the left hand. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. A tempo marking of quarter note = 80 is indicated. The flute part begins with a quarter rest, followed by a series of eighth notes with accents. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex bass line in the left hand, including chords and moving lines.

Fonte: elaboração da autora

O padrão rítmico utilizado como referência para a parte de flauta doce foi o apresentado pela zabumba no que Santos (2018, p. 89) registra como uma primeira opção de base para o baião; a flauta doce interpreta, nessa primeira versão, todas as subdivisões rítmicas sem distinção de timbre.

<sup>17</sup> Improper focus can lead to confusion on the part of the listener – losing his interest. It is the arranger’s job to see that the listener’s ear is directed to the primary element and not diverted or confused by an overbusy background or counter-line.

**Figura 19:** Padrão da zabumba



Fonte: SANTOS, Clímério de Oliveira. Forró: a codificação de Luiz Gonzaga (2013, p. 89)

Ao testar essa versão com o pianista colaborador, percebi que a célula muito subdividida da flauta, por vezes, desaparecia; de fato, não dava para ouvir a célula completa em nenhum dos compassos. Este efeito percussivo, a princípio, seria obtido batendo-se o fim do tubo da flauta, no pé do instrumento, contra a palma da mão; testei também com um anel (batendo o anel no corpo da flauta), para comparar como soaria com um timbre mais agudo. Ainda souu sujo e confuso: faltava foco.

Propus então, uma segunda versão, com uma percussão mais minimalista. Ao invés de marcar todas as subdivisões, optei por acentuar apenas as marcações previstas para o bacalhau<sup>18</sup>. Essa versão foi testada em dois andamentos; como no plano original, com a semínima = 80, e uma opção um pouco mais lenta e mais contrastante com a segunda parte da introdução, com a semínima = 70.

**Figura 20:** Segunda versão da primeira parte da introdução, c. 1–4

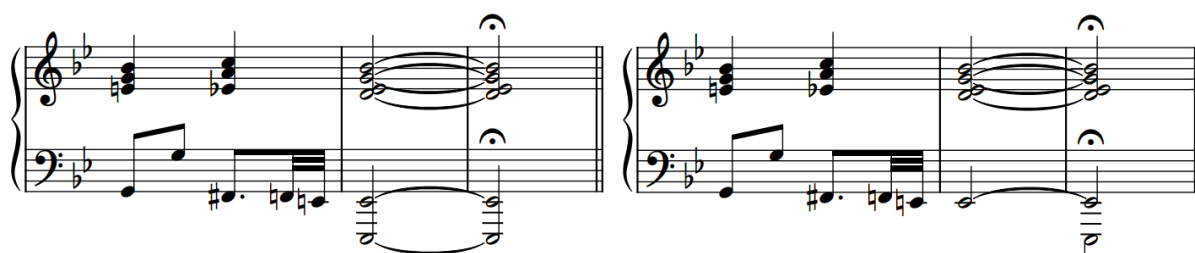
Fonte: elaboração da autora

<sup>18</sup> Na legenda proposta por Santos para registro dos sons da zabumba, as figuras musicais com cabeça preenchida são tocadas com baqueta (golpe fechado); figuras com cabeça em branco, baqueta (golpe aberto) e as notas com cabeça em "X" são destinadas ao bacalhau (uma espécie de baqueta mais fina, de nylon ou madeira). O bacalhau aberto é registrado apenas em X, e o bacalhau fechado com (X).

Ainda sentia que a percussão soava descolada do restante; agradou-me o andamento mais lento, mas ainda não tinha conseguido evocar a imagem inicial pretendida. Na concepção original, escrevi esses quatro compassos evocando a imagem de um carro de som que vem ao longe, passando lentamente pela rua, com um rompimento momentâneo das leis da física, onde o efeito Doppler não se impõe sobre as ondas sonoras. Pedi para o pianista tocar esses quatro compassos então nesse andamento mais lento, mas pensando tudo mais fluido e livre – e tirei a percussão da flauta. O resultado foi muito mais próximo ao que eu buscava. O andamento mais contrastante e a maior liberdade que o pianista pôde ter, especialmente ao não precisar preocupar-se em encaixar as notas da parte do piano no padrão da percussão, soou como essa melodia que vem de longe e de súbito estaciona, para então iniciar de forma oficial no sistema seguinte.

Ainda sobre a introdução, duas outras alterações foram realizadas: meu colega pianista contribuiu com uma sugestão de alteração para facilitar a exequibilidade da linha do piano no compasso 12. Considerando que o cromatismo descendente na mão esquerda deve ser tocado de forma rápida, acaba sendo imprecisa a chegada no compasso 12, caso a linha de piano seja executada como na previsão original. Optei por manter o efeito da oitava, porém retardando-o em um compasso: no compasso 12, é tocado apenas um mi bemol, que segue ligado para o compasso seguinte, onde é reforçado pela oitava mais grave.

**Figura 21:** Comparativo entre a versão original e a versão alterada dos c. 11–13 na parte de piano do arranjo



Fonte: elaboração da autora

Outro efeito adicionado, posteriormente, foi um arpejo sobre o acorde apresentado no compasso 12 na parte do piano, a fim de preencher a nota longa apresentada pela flauta doce.

**Figura 22:** Preenchimento de acorde com arpejo na versão final da parte de piano, c. 12–13



Fonte: elaboração da autora

Analisando a construção do restante do arranjo, tomei como ponto de partida a estrutura concebida na fase de planejamento. Sabia, previamente, que todas as partes da música seriam repetidas em algum momento (com exceção da introdução), e tinha intenção de apresentá-las de formas variadas – tomando como base o princípio da variedade, de forma a manter a atenção do ouvinte por toda a peça. Este princípio da variedade, entretanto, deve ser combinado com os demais. Em relação à melodia, por exemplo, Sebesky aconselha que “como regra geral, o arranjador deveria buscar restringir-se à menor quantidade de ideias melódicas possível (...)” (SEBESKY, p. 2). Este seria o que o autor denomina de princípio da economia, muito análogo ao pensamento exposto por Michelangelo na introdução deste trabalho. Seria “a arte de omitir de sua partitura qualquer elemento que não é absolutamente necessário” (SEBESKY, p.3), e pode ser aplicado a todos os elementos que compõe uma música. Eis o desafio do arranjador: propor variedade, porém sobre um número restrito de temas melódicos.

A seção A, com seus oito compassos de duração, aparece por três vezes na estrutura deste arranjo; a primeira aparição ocorre nos c. 15–21<sup>19</sup>, onde é apresentada uma abordagem mais literal da melodia, que está com a flauta doce; poucas ornamentações foram adicionadas, para auxiliar o ouvinte a compreender e reter este tema, que é o principal (foi o primeiro tema apresentado, também, na introdução). A harmonia foi concebida com uma combinação das cifras registradas a partir das gravações de Gilvan Chaves já mencionadas. A parte de piano é apresentada sem grandes mudanças de registro, concentrando-se na região média do instrumento.

<sup>19</sup> Para facilitar a indicação das seções, o compasso com anacruse sempre será desconsiderado na contagem.

A seção A' (c. 57–64) foi escrita, propositalmente, para ser contrastante. Foi feita uma rearmonização para a tonalidade de sol menor (relativa de si bemol maior); o andamento proposto também é mais lento, em busca de uma atmosfera mais soturna, com um ar vagaroso (como se o boi estivesse já caminhando desde cedo e agora estivesse com o sol a pino, apresentando um passo mais lento e cansado). A melodia da flauta doce aparece em sua versão mais ornamentada, depois de ter sido exposta na introdução e na parte A, de forma mais literal. A jornada do carro de boi, entretanto, não chegou ao fim: o andamento é retomado gradualmente até o final da seção, que segue em *tempo primo* para marcar o início de B'.

A última aparição do tema (seção A'') ocorre a partir do compasso 89; após uma cadência livre da flauta doce, ela mesma retoma o tema, muito próximo ao que apresentou na primeira vez (seção A). O maior contraste está na parte do piano, que volta à música com uma mesma nota sendo repetida (marcando uma célula rítmica inspirada no padrão da zabumba); como um som que vem ao longe e vai se aproximando, a parte do piano vai crescendo, abrindo em termos de dinâmica e extensão do registro, para encaminhar-se, então, para o *gran finale* que é a *coda* da música.

A aparição da seção B ocorre nos compassos 23–33. Na melodia original, uma nota longa é suspensa pelos três compassos iniciais (esse efeito aparece nas versões gravadas por Gilvan Chaves, onde a nota longa é sustentada pelo vocal). A seguir, o ritmo harmônico é intensificado (c. 24–27), para então haver a reprodução do solo instrumental que, originalmente, era da sanfona (e aqui no arranjo foi executado pela flauta doce, com o piano assumindo a dobra da melodia uma terça acima nos compassos 30-32).

Na segunda aparição da seção B, procurei evocar um estilo que, embora tenha raízes históricas bem distintas, possui consideráveis semelhanças de estrutura escalar com o baião: o *blues*. A inspiração veio após a leitura da análise apresentada por Santos (2013, p. 87) sobre a estrutura musical de *Baião*, de Luiz Gonzaga (1912–1989) e Humberto Teixeira (1915–1979); nela, o autor destaca a presença da sétima menor na estrutura harmônica, aparecendo sobre acordes de tônica e subdominante também, além do uso mais comum sobre o quinto grau. Santos afirma que é possível dizer que esta é uma “prática usual no *blues* e no *jazz*” (p. 87), ainda que cada qual tenha seus encadeamentos harmônicos e convenções musicais características. Esse gancho influenciou a inclusão de uma referência ao *blues* na seção B' do arranjo (c.

46 – 48): enquanto a flauta doce executa um longo trinado sobre a nota fá, o piano apresenta alguns clichês característicos do blues. A fórmula do compasso, por exemplo, segue em 2/4, porém a subdivisão por um breve momento é ternária (a sensação é de que estamos em 6/8, ou até em um grande 12/8, se agruparmos os compassos 46 e 47). Além disso, a sétima menor é repetida nestes mesmos dois compassos, enfatizada pela presença de apojeturas. O único momento em que a sétima menor não aparece é no compasso 48; em uma primeira versão, considerei utilizar a sétima menor de fá (no caso, mi bemol) substituindo o fá da mão direita do piano. Apesar de soar característico, na busca por um efeito de suspensão e não necessariamente de tensão, a nota foi alterada e a sétima menor, portanto, omitida.

**Figura 23:** Referência ao *blues* na primeira parte da seção B' (c. 46–48)

The musical score consists of two systems. The top system is for the flute, and the bottom system is for the piano. The piano part is in 2/4 time. In measures 46 and 47, the piano part has a 3/8 subdivision, indicated by a bracket with the number 3. In measure 48, there is a triplet of eighth notes, also indicated by a bracket with the number 3. The flute part has a long trill (tr) over a whole note in measure 48. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4.

Fonte: elaboração da autora.

O restante da seção B' foi reproduzido igual ao que já estava prescrito na sua primeira aparição. O contraste maior aparece na última inserção do tema B; o trecho instrumental originalmente atribuído à sanfona foi omitido, gerando assim uma versão mais breve da seção. Além disso, procurei criar uma atmosfera jocosa; a parte do piano em si não tem significativas alterações para além do trinado que aparece logo no início; a flauta doce, entretanto, apresenta uma linha melódica ornamentada escrita sexta abaixo da melodia que, no momento, está com o piano.

Figura 24: Seção B" (c. 65–70)

Fonte: elaboração da autora

Para realização da seção C (c. 33–45 e c. 71–81), que ocorre duas vezes, estava previsto que o piano iniciaria com a melodia e depois haveria uma retomada da melodia pela flauta doce. Quis construir essa seção sem grandes contrastes entre a primeira e a segunda aparição, porém incluindo algum elemento discreto que apresentasse variedade; a opção adotada foi a de incluir um contracanto previsto para a flauta apenas na segunda vez (C'), deixando o piano solo no início da parte C (c. 33–36). A parte do piano, quando a melodia é retomada pela flauta doce (c. 41–43, depois novamente em c. 79–81), foi construída pensando em ataques curtos que reforçassem a divisão rítmica da melodia que está com a flauta doce.

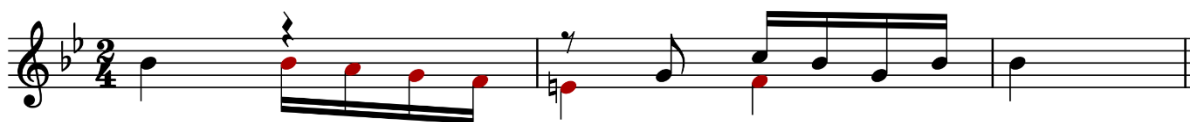
As duas seções C encerram com a flauta doce solo; o contraste, entretanto, está no fato de que C' finaliza em uma cadência. Registrei uma versão de cadência por escrito para orientar os intérpretes e, na estreia pública do arranjo, toquei a cadência como havia prescrito na partitura. Entretanto, deixei em aberto para que o *performer* explorasse outras ideias nesse trecho, que pode ser improvisado livremente, ao gosto do flautista. Em futuras interpretações da obra, pretendo explorar de modo mais livre essa seção.

A *coda* deste arranjo possui a repetição de dois temas melódicos: um está na melodia, da qual ficou encarregada a flauta doce; o outro é uma frase melódica descendente extraída da gravação de Gilvan Chaves de 1956. Essa frase originalmente é tocada por um violão; no arranjo, ela foi atribuída à mão esquerda do piano, como uma linha de baixo. Na figura a seguir, vemos a representação extraída



do mapa do arranjo; as notas com cabeça preta são a melodia em si, e as notas coloridas são a linha do baixo.

**Figura 25:** Extrato do mapa do arranjo, c. 97–99



Fonte: elaboração da autora.

O arranjo encerra com uma frase melódica já apresentada anteriormente (c. 105-107, Figura 8); a frase já estava definida e atribuída para a flauta doce, porém faltava determinar o que faria o piano nesse mesmo final. Foram testadas quatro possibilidades: uma sem participação do piano, deixando a flauta doce solo (soou muito vazio, com pouca sensação de conclusão); uma com o piano tocando apenas junto com a última nota da flauta, com um *cluster* em fortíssimo na região grave do instrumento (o efeito foi bem percussivo; soou como um fechamento, ainda que sem pontuação harmônica); uma com uma harmonia sugerida pelo pianista colaborador (que, aliás, soou muito bem; a estrutura dissonante criou um efeito surpresa, ainda que as notas da melodia fossem reforçadas pela mão direita); e por fim, a opção que foi adotada, sugestão encontrada em diálogo com meu orientador. Nessa alternativa, piano e flauta doce criam um efeito magnético: a linha melódica da flauta doce desce enquanto o piano sobe em aproximação cromática, resolvendo na tonalidade de si bemol maior.

**Figura 26:** Quatro opções testadas na parte de piano dos compassos finais

Fonte: elaboração da autora

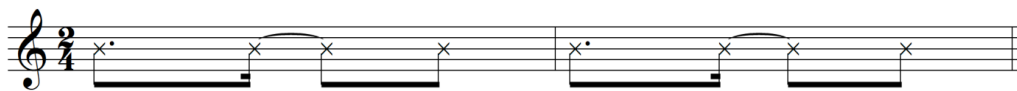
### 3.2.3 Evocações ao baião

A fim de caracterizar o baião neste arranjo, procurei evocar os instrumentos característicos deste gênero, importando as convenções melódicas e rítmicas para a flauta doce e o piano. As alusões foram feitas, especialmente, ao triângulo, à zabumba e a sanfona. Ao analisar os elementos musicais que caracterizam um baião, Côrtes afirma que:

[...] é possível considerar que se trata de um objeto sonoro composto por um cruzamento de vários fatores, sendo que, do ponto de vista técnico-musical, temos um conjunto de elementos (figuras rítmicas, padrões de terças, notas repetidas, traços modais, etc.) que, quando combinados com a 'levada', com timbres como o da sanfona, zabumba ou triângulo, e com a articulação peculiar, vão aproximar o ouvinte do tipo de baião que foi 'canonizado' por Luiz Gonzaga. (CÔRTEZ, 2014, p. 206)

No caso específico deste arranjo, não temos presente o que pode ser considerada como a instrumentação típica do baião (o trio sanfona, zabumba e triângulo). Entretanto, os fatores mencionados por Côrtes, em combinação constante, foram atentamente observados para provocar a caracterização do baião. Na escrita da parte de piano, especialmente, procurei destacar a marcação de um padrão rítmico inspirado na transcrição da linha de contrabaixo registrada por Maia e Nascimento (2019, p. 523); os autores apresentam algumas variações rítmicas disponíveis para o baião, coletadas a partir da análise dos padrões de baião presentes em registros fonográficos de Luiz Gonzaga.

**Figura 27:** Linha do contrabaixo elétrico (transcrição de *Baião de Dois*, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira)



Fonte: MAIA e NASCIMENTO, 2019, p. 523

Esse padrão apresentado, inclusive, é muito próximo ao que a zabumba executa no padrão de base 1 registrado por Santos (2013, p. 89), comentado anteriormente no relato de elaboração da introdução. É uma célula que aparece em todas as seções do arranjo (ora na mão direita do piano, ora na mão esquerda, ora na linha da flauta doce).

**Figura 28:** Célula rítmica aplicada à flauta doce (c. 5) e ao piano (c. 15)

Fonte: elaboração da autora

Duas evocações ao triângulo, instrumento tradicional do baião, são realizadas na seção B. A referência foi o padrão rítmico do triângulo registrado por Santos, sobre a mesma primeira opção de base apresentada para a zabumba que havia sido testada para a introdução.

**Figura 29:** Padrão do triângulo



Fonte: SANTOS, Climério de Oliveira. *Forró: a codificação* de Luiz Gonzaga (2013, p. 89)

O efeito ocorre, primeiramente, nos compassos 22 e 23; flauta doce e piano, em combinação, assumem a subdivisão de semicolcheias. A mão direita do piano

ficou incumbida de executar as notas escritas para toque aberto do triângulo (com a cabeça pintada), enquanto a flauta doce toca as notas previstas para o toque fechado do triângulo (cabeça branca) com notas em *staccato*, para enfatizar o efeito seco das notas abafadas do triângulo com toque fechado. O resultado foi o seguinte:

**Figura 30:** Padrão do triângulo aplicado às linhas de flauta doce e piano, c. 22 e 23

Fonte: elaboração da autora.

A segunda referência ao padrão do triângulo ocorre logo em seguida, agora apresentada exclusivamente pelo piano na mão esquerda. Inicialmente, eu tinha intenção de preencher esse espaço da mão esquerda de forma bem subdividida ritmicamente, mas deixei em aberto a maneira exata de fazê-lo. A linha rítmica do triângulo inspirou a divisão dos acordes que percorrem os compassos 24–27; não repeti os efeitos de *staccato* que apresentei no exemplo anterior, mas procurei seguir um mesmo desenho em todos os arpejos, sempre refletindo sobre a exequibilidade das trocas de posição da mão do pianista e evitando saltos muito abruptos nas trocas de acorde, especialmente por se tratar de uma passagem rápida.

**Figura 31:** Padrão do triângulo aplicado à mão esquerda do piano, c. 24–27

Fonte: elaboração da autora.

Nos compassos 103 e 104 da *coda* é feita uma alusão à sanfona. Collura (2009, p. 77), em seu material de rítmica e levadas brasileiras adaptadas para o piano, propõe

quatro diferentes padrões rítmicos para o baião. O quarto padrão, com a mão direita subdividida em semicolcheias, é apresentado pelo autor como uma referência aos desenhos típicos da sanfona.

**Figura 32:** Padrão de baião no piano, com sugestão de realização proposta por Collura (2009, p. 77)



Fonte: elaboração da autora

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cerne desta pesquisa foi a proposição de um arranjo destinado para flauta doce e piano, na busca por caminhos que trouxessem à luz as potencialidades de ambos os instrumentos, consciente também de suas limitações específicas. Para tanto, foram utilizadas aqui três estratégias principais: o estudo específico de arranjo, através de métodos de referência da área; a pesquisa de repertório original escrito para flauta doce e piano, à procura de exemplos práticos que corroborassem (ou não) as orientações encontradas nos materiais de arranjo; e por fim, a troca de experiências com instrumentistas especialistas em repertório de música de câmara, realizada em grupo focal, a partir da audição de peças originalmente compostas para flauta doce e piano.

O objeto resultante foi o arranjo de *O gemedor*, do compositor pernambucano Gilvan Chaves. Além dos estudos anteriormente mencionados, foram fundamentais nesse processo as trocas de impressões com o pianista colaborador na construção do repertório, Eduardo Knob. A gravação dos ensaios da peça ainda em produção e sua posterior audição também demonstraram ser de grande valia, possibilitando o afastamento momentâneo do duplo papel de intérprete/arranjadora. Da mesma forma, foram fundamentais as contribuições de meu orientador acadêmico, o qual gentilmente colaborou com todo o seu domínio e experiência na área de arranjos com sugestões diversas.

O arranjo foi estreado em público em novembro de 2022, na ocasião do meu recital final de Mestrado. Duas observações foram destacadas pela banca avaliadora. A primeira, foi a solicitação por parte de um dos membros da banca de uma possível adaptação do arranjo para flauta doce e cravo, que será elaborada no decorrer do primeiro semestre de 2023. A segunda, de forma mais específica, integra o parecer de um dos membros da banca, no qual consta que “a inserção do trabalho composicional e de arranjo da candidata estão, na opinião deste avaliador, entre os pontos altos do recital. Demonstram faculdades que vão para além da destreza instrumental, e apontam para uma consistente independência de pensamento artístico e pedagógico” (CASTELO, 2022).

Em relação à perspectiva de detecção de elementos nas obras escritas para flauta doce e piano que possibilitassem uma relação equilibrada entre estes dois

instrumentos (e tendo aqui concluído o processo de escrita do arranjo, após testagem de diferentes pontos que pudessem estar em desequilíbrio), julgo não haver uma solução simples para esta questão. Algumas ideias registradas durante a elaboração do arranjo pareciam ótimas no papel, mas não soavam tão bem quando postas à prova em uma situação real de performance. Nesse sentido, sinto-me respaldada por Sebesky, que afirma que mesmo um arranjador experiente e sensível cometerá, inevitavelmente, erros de julgamento ao prever determinados efeitos que não terão êxito na prática. O autor adiciona, inclusive, que isso apenas não ocorrerá quando “[...] o arranjador parou de experimentar e está se contentando em usar e reusar apenas os modelos que já testou antes novamente. Essa atitude deve ser evitada, pois significa o fim de sua evolução” (SEBESKY, p. 4).

Assim, não foi possível determinar uma única estratégia para elaboração de arranjos que possa ser utilizada, de forma a compensar as fragilidades e desenvolver as potencialidades desta formação instrumental. Na verdade, 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. Nesse sentido, provou-se de grande valor o processo de escrita e testagem do arranjo na prática, experimentando e ponderando o uso de diferentes efeitos e abordagens para além da partitura em si.

Ainda que não tenha sido possível pavimentar um único e simples caminho para a escrita de reelaborações musicais para flauta doce e piano, o estudo aqui realizado sobre o processo de elaboração de arranjo impactou, de forma direta, meu ofício como arranjadora. Destaco aqui, em especial, a metodologia para planejamento e elaboração de arranjos proposta por Guest; em experiências anteriores, uma parte considerável das decisões que eu tomava enquanto arranjadora aconteciam já durante o processo de escrita do arranjo. Muitas delas, inclusive, impactavam na reescrita total de trechos que estavam prontos, devido às mudanças de concepção. Seguir o método proposto por Guest implicou, de imediato, em um certo desconforto, com uma primeira impressão equivocada de estar despendendo muito tempo e esforço no processo de planejamento. Entretanto, foi a reflexão cuidadosa e minuciosa nessa fase preparatória que possibilitou que o processo de escrita do arranjo, em si, acontecesse de forma mais fluida, em comparação com arranjos anteriores.

Elaborar um mapa do arranjo completo antes de escrevê-lo revelou-se, também, uma ótima estratégia; percebo que ter essa perspectiva panorâmica da peça, com a forma pré-delineada, possibilitou que mais contrastes fossem realizados nas sessões com repetição. O fato de haver uma pré-concepção para cada sessão do arranjo está diretamente ligado a uma maior intencionalidade no processo de escrita; não havia a necessidade de buscar, enquanto escrevia, que tipo de atmosfera gostaria de evocar em cada momento. As decisões já estavam tomadas; assim, pude concentrar-me exclusivamente na tarefa de trazer as sensações pretendidas à tona. E aqui é possível criar um paralelo com o testemunho do Michelangelo, apresentado na introdução desta pesquisa: o artista, antes mesmo de ter o cinzel em mãos, tinha em mente a imagem que gostaria de apresentar no bloco de mármore. Tendo o objeto definido, torna-se mais fácil saber o que remover da pedra; de semelhante modo, ter um plano para a forma da música tornou o processo de escrita mais simples.

Em relação aos desdobramentos possíveis a partir da pesquisa apresentada, destaco aqui a ampliação do repertório brasileiro escrito para flauta doce e piano. Ainda que esta seja uma formação instrumental com características sonoras muito contrastantes, podendo ser inclusive descrita como uma relação desequilibrada, não é uma configuração totalmente ingrata; o compositor/arranjador pode justamente valer-se dos aspectos antagônicos para explorar diferentes sonoridades. Há espaço para repertório original, bem como para as diversas formas de reelaboração musical que podem ser criadas para flauta doce e piano. As informações reunidas nesta pesquisa podem contribuir para que compositores, arranjadores, professores, flautistas, pianistas e admiradores deste repertório disponham de um material de consulta que os auxiliem nas escolhas e critérios técnicos das suas (re)elaborações musicais para flauta doce e piano.



## REFERÊNCIAS

ADOLFO, Antônio. **Arranjo: um enfoque atual**. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 2017.

ALMADA, Carlos. **Arranjo**. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

ARAGÃO, Paulo. Considerações sobre o conceito de arranjo na música popular.

**Cadernos do Colóquio**, [s. l.], v. 3, n. 1, 2000. Disponível em:

<http://www.seer.unirio.br/coloquio/article/view/40>. Acesso em: 31 maio 2021.

ASCHIDAMINI, Ione Maria; SAUPE, Rosita. Grupo focal – estratégia metodológica qualitativa: um ensaio teórico. **Cogitare Enfermagem**, [S.l.], v. 9, n. 1, jun. 2004.

Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/cogitare/article/view/1700>>.

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

BENNETT, Roy. **Uma breve história da música**. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

CARDOSO, Acácio Tavares. **Investigando o conceito de idiomatismo da flauta doce a partir do ponto de vista de flautistas e professores do instrumento**.

Orientadora: Lucia Becker Carpena. Dissertação (Mestrado) – Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021.

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

CARRIJO, Daniela; LANDIM, Betiza. **Projeto DuoBrasil: música erudita para flauta doce e piano**. Editora independente, 2011. Álbum de partituras.

CASTELO, David de Figueiredo Correia. Parecer 4343840, Recital de Mestrado de Letícia Arnold. Processo SEI/UFRGS 23078.587744/2022-41. Publicado em 02 de dezembro de 2022.

\_\_\_\_\_. **A técnica estendida como elemento veiculador da expressão musical na performance contemporânea da flauta doce**. Orientadora: Sonia Ray. Tese (Doutorado) – Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2018.

COLLURA, Turi. **Rítmica e levadas brasileiras para o piano**. Vitória: Edição do autor, 2009.

CÔRTEZ, Almir. Como se toca o baião: combinações de elementos musicais. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 29, 2014, p. 195-208.

CUERVO, Luciane. Sonetos de Amor de Adami, para flauta doce e piano: análise e performance. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 26, 2012, p. 159-169.

ELLIS, Carolyn; ADAMS, Tony E.; BOCHNER, Arthur P. **Autoethnography: an overview**. Forum: Qualitative Social Research, v.12, n.1, artigo 10, Jan. 2011.

ENFIELD, Patrick. Writing for the Recorder and Piano. **Recorder and Music Magazine**, Nº 4, v; 5, p. 169, 1973.

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://doi.org/10.5216/mh.v6i2.1580>

GROVE, Dick. **Arranging concepts complete: the ultimate arranging course for today's music**. Nova Iorque: Alfred Music, 1985.

GUEST, Ian. **Arranjo – método prático**. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 2009.

HUNT, Edgar. **The recorder and its music**. Londres: Eulenburg Books, 1977.

IRAVEDRA, Rafael. **A preparação para a execução musical ao vivo: reflexões a partir de entrevistas com violonistas de excelência e um estudo autoetnográfico**. Tese (Doutorado) – Programa de Pós Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2019.

LACERDA, Osvaldo. **Sonata para flauta doce e piano**. Flauta doce e piano. São Paulo: Ricordi, 1967. 1 partitura.

LASOCKI, David; EHRLICH, Robert. **The Recorder**. Yale: Yale University Press, 2022.

David; EHRLICH, Robert. **The Recorder**. Yale: Yale University Press, 2022.

MAIA, Marcos da Silva; NASCIMENTO, Hermilson Garcia do. Os ritmos do baião fonográfico de Luiz Gonzaga. **Opus**, v. 25, n. 3, p. 508-530, set./dez. 2019.

ROCHA, Miria Bastos. **Reflexões sobre o idiomatismo do piano no Trio nº 1 de Heitor Villa-Lobos e construção de uma interpretação para a performance**. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, 2017.

O GEMEDOR – reprodução do disco Gilvan Chaves, vol. 2. [S.l.:s.n.], 2020, 1 vídeo (2 min). Publicado pelo canal Gilvan Chaves – Tema. Disponível em: <https://youtu.be/fzNf8whwSqc>. Acesso em 26 set 2022.

O GEMEDOR – baião de Gilvan Chaves. Reprodução do disco Mocambo. [S.l.:s.n.], 2017, 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal Luciano Hortencio. Disponível em: <https://youtu.be/jz1rbOC7NNw>. Acesso em 26 set 2022.

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

PAZ, Ermelinda. **500 canções brasileiras**. Brasília: Musimed, 2010.

PEREIRA, Flavia Vieira. **As práticas de reelaboração musical**. 2011. Doutorado em Musicologia - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/T.27.2011.tde-24062011-104128>. Acesso em: 31 maio 2021.

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.

RESSEL, Lúcia Beatriz; BECK, Carmem Lúcia Colomé; GUALDA, Dulce Maria Rosa; HOFFMANN, Izabel Cristina; SILVA, Rosângela Marion da Silva; SEHNEM, Graciela Dutra. O uso do grupo focal em pesquisa qualitativa. **Contexto Enferm**, Florianópolis, Out-Dez, 17(4), p. 779-786, 2008.

SANTOS, Climério de Oliveira. **Forró: a codificação de Luiz Gonzaga**. Recife: Cepe, 2013.

SEBESKY, Don. **The contemporary arranger**. Editora Alfred Music, 1984.

SILVA, Leonardo Dantas (org). **Cancioneiro pernambucano**. Recife: Secretaria de Educação e Cultura, 1978.

THORN, Benjamin. A composer's guide to writing for the recorder. **Orpheus Music, s.d.** Disponível em: <<https://orpheusmusic.com.au/content/11-composing-for-the-recorder>>. Acesso em jul. 2021.

VELLOSO, Cristal Angélica. **Estratégicas para aulas coletivas de flauta doce**. Rio de Janeiro: PROMUS-UFRJ, 2022.

WALLACE, William. No ha l'ottimo artista alcun concetto. In: ERIKSEN, Roy. **Rhetoric, Theatre and the Arts of Design**. Oslo: Novus Press, 2008.

WESTPHAL, Marcia Faria; BÓGUS, Claudia Maria; FARIA, Mara de Mello. **Grupos focais: experiências precursoras em programas educativos em saúde no Brasil**. Bol. Oficina Saint. Panam. Washington, v.120, n.6, p. 472-481, 1996

## APÊNDICE A – Arranjo final (grade)

# O Gemedor

### Arranjo para flauta doce tenor e piano

Composição: Gilvan de Assis Chaves (1923-1986)

Arranjo: Letícia Arnold (\*1991)

Com ginga ♩ = 70

Flauta doce

Piano *mp*

5 ♩ = 95

10 *Flz. poco ral.*

*poco ral.*

*a tempo*

15

*p*

19

*mp* *cresc.*

23

*(cresc.)* *f*

28

*mf*

33

38

44

rit.

*tr*

a tempo, com tempero de blues

8

48

8

53 Soturno ♩ = 80

Musical score for measures 53-56. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two flats. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. Measure 56 ends with a fermata over the vocal line.

57

Musical score for measures 57-60. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. Measure 57 has a piano (*p*) dynamic. Measure 58 has a sixteenth-note triplet in the vocal line. Measure 59 has a sixteenth-note triplet in the piano right hand. Measure 60 has an "accel." marking. The piano part has a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand.

61 tempo primo (♩ = 95)

Musical score for measures 61-65. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. Measure 61 has a mezzo-piano (*mp*) dynamic. Measure 62 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 65 has a trill (*tr*) in the vocal line. The piano part has a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand.

66

Musical score for measures 66-70. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. Measures 66-68 have triplet markings (3) in the vocal line. Measure 70 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The piano part has a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand.

71

76

*mp*

82

*cadencial (pode ser improvisado livremente)*

*rit.*

89

*a tempo*

*p* *soar ao longe*



93

Musical score for measures 93-97. The score is in 3/4 time and B-flat major. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a dynamic marking of *f* (forte) at measure 95. The grand staff contains a piano accompaniment with a busy right hand and a more active left hand. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present in the right hand at measure 95.

98

Musical score for measures 98-101. The score continues in 3/4 time and B-flat major. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff features a melodic line with eighth notes and rests. The grand staff continues the piano accompaniment with similar rhythmic patterns in both hands.

102

Musical score for measures 102-106. The score continues in 3/4 time and B-flat major. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff has a melodic line with a long note in measure 102 and a dynamic marking of *f* (forte) at measure 104. The grand staff features a piano accompaniment with a right hand playing chords and a left hand with a steady eighth-note pattern. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present in the right hand at measure 106. An 8-measure rest is indicated in the right hand of the grand staff at the end of measure 106.

## APÊNDICE B – Arranjo final (flauta doce)

Flauta Doce

# O Gemedor

Arranjo para flauta doce tenor e piano

Composição: Gilvan de Assis Chaves (1923-1986)  
Arranjo: Letícia Arnold (\*1991)

Com ginga ♩ = 70

Piano

♩ = 95

6

*Flz. poco ral.*

14

*a tempo*

20

27

33

42

*rit.*

45 a tempo, com tempero de blues

52

56 Soturno  $\text{♩} = 80$  accel. \_

61 tempo primo ( $\text{♩} = 95$ )

66

71

80 cadencial (pode ser improvisado livremente) rit.

86 a tempo

92

99

## APÊNDICE C – Mapa do arranjo

# O gemedor

## Mapa estrutural detalhado

Composição: Gilvan Chaves  
Arranjo: Leticia Arnold

Introdução com a melodia com piano

Opção 1: bem mais lento (piano solo - 60 BPM)

Opção 2: um pouco mais lento, com percussão com anel (marcando as células agudas da zabumba - 75 BPM)

♩ = 95

Bem percussivo.....  
(flauta solo)

Flauta Entra o piano  
(melodia) (acompanhamento)  
Bb6

1ª vez que é tocado o tema A: combinar harmonias (vermelho e roxo)

Subdividir nota longa com padrão do triângulo

Notas abertas = piano

Notas abafadas = staccato na flauta

**B**

22

F Bb Bm(b5) F F/C Bb Bb Cm Bb Eb/G Cm(b5)/Gb Bb/F Edim Cm F7

simile

tocar em bloco  
[flauta faz recheios da harmonia - melodia com piano]

28

Bb Bb Bb7 Eb Eb F Bb Bb Bb7 Eb Eb F

Melodia flauta

Voz mais aguda com piano

32

Bb Bb Bb Eb Bb F Eb Bb Eb F7 F

Mel. piano

Flauta contracanto

Car-rode boi ge-men-do na ser - ra car-re-ga - di-nho de ca-na de a - çú -

36

Bb Bb Bb F F Bb Bb F F Bb Bb

car vá pro en-ge-nho mo-ê - pra fa-zê a - çu - ca pra a-do-çá ca-fé. -

Mel. flauta

(piano homorrítmico, tocando apenas com os staccatos)

41

Cm F Bb Bb Bb Cm F Bb Bb piano tacet [com rallentando]

Ca - fé pra gen-te be-bê pra fa-zê ra-pa - du-ra pra fa-zê mé pro do-tô ga-nhá di -

(piano com menos notas os tempos fracos e mais notas os tempos fortes,  
para criar acentos)

46

Eb F7 Bb Bb B F Bb

nhe - ro e com - prá che - vo - lé. -

**B** tr

49

Bm(b5) F Bb Bb7/Ab Cm Eb/G Cm(b5)/Gb Bb/B Fdim F7 Cm F7 Bb Bb Bb7

Piano volta

55

Eb Eb F Bb Bb Bb7 Eb Eb F Bb Bb

Voz mais aguda com piano

2ª vez que aparece o A: modo menor (Gm) com ornamentações e variações

59

**A** Gm7 F#dim Gm/F C7/E Eb7M Cm D7 Gm Bb F F#° Gm7

6

**B**

Piano faz trinado, com baixo (ou m.d.) em semicolcheias e flauta fazendo contraponto

65

Ab Bb F Bb Bm(b5) F Bb Cm Bb Bb/F F7 Edim Cm F7

tr

tocar em bloco  
[flauta faz recheios da harmonia - melodia com piano]

73

Bb Bb Mel. piano Eb Bb F Bb Bb Eb F

Flauta contracanto

Car-rote boi ge-men-do na ser - ra car-re-ga - di-nho de ca-na-de\_a - çú -

77

Bb Bb F Bb Bb F Bb Bb

car vá pro en-ge-nho mo-ê - pra fa-zê a - çu - ca pra a-do-çá ca-fé. -

82

Mel. flauta (piano homorrítmico, tocando apenas com os staccatos) Eb Bb F F7 Bb Bb piano tacet

flexibilizar o tempo  
[abrir espaço para uma cadência improvisatória da flauta]

87 E $\flat$   
F7 B $\flat$   
B $\flat$  Mel. flauta Cm7 F7

nhe-ro e com-prá che-vo - lé \_\_\_\_ Car-ro de boi que não ge-me não é

91 B $\flat$  E $\flat$  F7 B $\flat$  E $\flat$  F F $\sharp$  $^\circ$

bom, car-ro de boi bom é o ge-me - dor. Car-ro de boi que não ge-me não é

95 D Gm7 A $\flat$  B $\flat$  Cm Em(b5) F7 B $\flat$  B $\flat$

bom, car-ro de boi bom é o ge-me - dor. bom é o ge-me - dor.

100 Cm Em(b5) F7 B $\flat$  B $\flat$

bom é o ge - me - dor.

102 E $\flat$  F B $\flat$  E $\flat$  B $\flat$  B Em(b5) F7 B $\flat$  B $\flat$

bom é o ge-me - dor. [piano tacet]

As cifras na cor vermelha foram coletadas a partir da harmonização da gravação de Gilvan Chaves de 1955. As cifras na cor roxa são a harmonização do compositor em uma regravação de 1975. As cifras na cor preta são intervenções da arranjadora.

## **APÊNDICE D – Link para gravação do arranjo**

O arranjo elaborado teve sua estreia pública em 25 de novembro de 2022, no Auditorium Tasso Côrrea do Instituto de Artes da UFRGS, por ocasião do recital final de Mestrado da pesquisadora. A gravação pode ser assistida pelo link [https://youtu.be/Ng\\_oKK2Yzt0](https://youtu.be/Ng_oKK2Yzt0).