

O choro para flauta solo: uma análise reflexiva de dois arranjos autorais de choros de roda

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO EM SIMPÓSIO

SIMPÓSIO: ST 12 – Choro Patrimônio Cultural do Brasil: desafios e estratégias

Jane Eyre Pedro
UFRN
janepedro17@gmail.com

Resumo. Este trabalho apresenta uma análise reflexiva de dois arranjos autorais de choros conhecidos, para flauta solo. A proposta partiu da compreensão de que o fazer musical está relacionado com o pensamento analítico musical, tornando necessário refletir sobre o processo de criação e estruturação dos arranjos. O objetivo geral foi analisar as escolhas musicais na criação de arranjos dos choros *Brejeiro*, de Ernesto Nazareth e *Flor Amorosa*, de Joaquim Callado, considerando as particularidades idiomáticas da flauta transversal na linguagem do choro. Os objetivos específicos envolveram a compreensão da linguagem do choro, a exploração dos aspectos idiomáticos da flauta e a reflexão sobre os materiais musicais usados nos arranjos. A base teórico-metodológica se insere no campo da pesquisa artística, uma vez que valoriza a experiência do artista como parte do processo reflexivo e foi fundamentada por (Almada, 2006), (Geus, 2009), (Séve, 2021), (Machado, 2019) e outros. Os resultados indicaram que a criação de arranjos de choros para flauta solo, além de ampliar este repertório, pode contribuir para a valorização da música brasileira popular no contexto acadêmico, bem como pode estimular o desenvolvimento técnico do flautista, se familiarizando com práticas comuns no choro, como a improvisação.

Palavras-chave. Choro, Flauta solo, Arranjo.

Title. Choro for Solo Flute: a Reflective Analysis of Two Arrangements of Choros de Roda

Abstract. This work presents a reflective analysis of two authorial arrangements of well-known choros, for solo flute. The proposal was based on the understanding that music-making is related to musical analytical thinking, making it necessary to reflect on the process of creating and structuring arrangements. The general objective was to analyze the musical choices in the creation of arrangements of the choros "Brejeiro" by Ernesto Nazareth and "Flor Amorosa" by Joaquim Callado, considering the idiomatic particularities of the transverse flute in the language of choro. The specific objectives involved understanding the language of choro, exploring the idiomatic aspects of the flute, and reflecting on the musical materials used in the arrangements. The theoretical-methodological basis is within the field of artistic research, since it values the artist's experience as part of the reflective process and was founded by (Almada, 2006), (Geus, 2009), (Séve, 2021), (Machado, 2019), and others. The results indicated that the creation



of choro arrangements for solo flute, in addition to expanding this repertoire, can contribute to the appreciation of popular Brazilian music in the academic context, as well as stimulate the technical development of the flutist, familiarizing him with common practices in choro, such as improvisation.

Keywords. Choro, Solo Flute, Arrangement

Introdução

Este artigo é um recorte de uma pesquisa de mestrado, na qual investigo a possibilidade de criar estudos melódicos para flauta solo, com a linguagem idiomática da flauta na música brasileira popular. Os arranjos analisados aqui serviram como uma testificação, portanto, este recorte se limita a análise de dois arranjos autorais de choros conhecidos, escritos para flauta solo. Foram: *Brejeiro*, de Ernesto Nazareth e; *Flor Amorosa*, do flautista Joaquim Callado. Neste sentido, o objetivo geral deste trabalho foi analisar os dois arranjos autorais, inspirados na linguagem do choro e no idioma da flauta transversal.

Os objetivos específicos foram: a) conhecer a linguagem do choro; b) reproduzir questões idiomáticas da flauta transversal e; c) refletir sobre as escolhas dos materiais musicais usados na criação dos arranjos. Estas ações exigiram o conhecimento dos elementos da estrutura do choro, de seu fraseado, além das particularidades da performance na flauta transversal, ilustradas em peças antigas para flauta solo, sobretudo obras barrocas, e de saberes específicos da criação de arranjos.

A investigação deste processo foi inspirada no método de pesquisa artística, o qual envolveu a própria criação dos arranjos, sob a análise reflexiva dos materiais musicais usados, além do conhecimento específico de arranjo e das questões idiomáticas da flauta transversal.

Na primeira parte deste artigo há um breve levantamento histórico do choro e algumas características, sobretudo no que diz respeito à linguagem e estruturação. Logo depois, um diálogo com fontes teóricas e uma reflexão sobre a ligação idiomática com o repertório tradicional da flauta solo. Finalmente discorro sobre a materialização dos arranjos e reflito sobre as escolhas do material rítmico e melódico.

As análises que foram consolidadas neste texto serviram diretamente para a implementação de um novo repertório para flauta solo, e também para a preparação técnica do flautista para o choro, incluindo a possibilidade de improvisar. Ainda podemos observar a



importância desta pesquisa artística na contribuição que a música brasileira popular pode levar a acadêmica, sobretudo às classes de flautas.

Breve história do choro e algumas características de sua estrutura

O choro já foi pensado como um jeito de interpretar a música europeia, foi consolidado como gênero musical, tendo como a figura principal Pixinguinha. Mas também como um laboratório no qual podemos testificar novas possibilidades de interpretação e de performance. Geus (2009) menciona essa mudança quando escreve:

esse intercâmbio cultural proporcionou o surgimento de uma nova expressão musical tipicamente urbana, através da síntese de um repertório definido não apenas pelo termo ‘choro’, mas sim pela expressão ‘músicas de choro’, abrangendo uma gama de gêneros europeus (GEUS, 2009 p. 18).

O choro nasceu no Rio de Janeiro do final do século XIX, a partir de interações de pessoas que vieram da África e da Europa, e que certamente influenciaram nossa cultura por meio dessa circulação. O gênero choro está intimamente relacionado com um contexto sociocultural. Machado (2019) mostrou algumas características que podemos identificar em nossa música: “uma sonoridade, uma forma musical, uma prática, um ambiente, uma hibridação, uma identidade”, ou seja, “o choro é um território musical” (MACHADO, 2019 p. 23).

A gênese do choro tem ligação com o trânsito cultural com outros lugares do mundo, transformando o Brasil em um país caracterizado por diversas culturas, “De todos estes encontros culturais e da mistura musical resultante, surgirão os gêneros [...] de música brasileira: a polca-lundu, o tango brasileiro, o choro e o maxixe” (NAPOLITANO, 2002 p. 44) e tantos outros criados na contemporaneidade, a exemplo do samba e suas variantes.

Podemos destacar algumas características do choro como gênero, como a forma rondó (ABACA), convencional; mas também a forma binária (AB) trazida por Ernesto Nazareth, no choro *Brejeiro*, e por Pixinguinha, no choro *Carinhoso*, por exemplo; cadências harmônicas; desenhos melódicos construídos a partir de arpejos e inflexões melódicas; levadas rítmicas sincopadas; acompanhamento harmônico improvisado a partir de cifras e; melodias de contraponto improvisadas, como as baixarias do violão de 7 cordas (ALMADA, 2006).



Uma característica muito importante no choro é a prática da improvisação. O pesquisador Carlos Almada (2006) viu essa característica realmente como uma marca dos intérpretes do choro, justificada pela repetição de uma parte específica. O autor explicou que:

O simples fato de a parte A (a principal) na execução de um choro convencional ser apresentada por quatro vezes fornece uma boa pista das razões pelas quais os instrumentistas de maior talento [...] tenham se sentido naturalmente impelidos em direção à variação melódica. É inegavelmente mais artístico e mais desafiador tratar sob diferentes aspectos uma melodia recorrente (ALMADA, 2006, p. 55).

Desde muito tempo o choro foi destaque, tanto para músicos quanto para seu público devoto. Por um lado, os apreciadores se deleitam com a variedade melódica e os estilos surgidos a partir do choro, por outro, os chorões que praticam este repertório vislumbram uma nova cena musical, mais livre para improvisar e criar novas ideias musicais influenciadas pelo choro, tanto na composição quanto na interpretação e na performance dessa música.

Outra particularidade na performance do choro pode ser vista com a relativa maneira que o músico interpreta a partitura, pois “apresentam-se ainda divergências entre os parâmetros estéticos e interpretativos que, no caso da música popular em específico, baseia-se no que se chama de “relativização” da escrita musical, não obedecendo fielmente ao registro grafado na partitura (GEUS, 2009, p. 46).

O choro sempre foi mantido vivo em diversos ambientes musicais. A roda de choro se tornou o espaço que mais caracteriza essa prática, porém, atualmente, o choro pode estar em um acervo de partituras, em um jeito particular de interpretação musical, como um gênero musical essencialmente brasileiro, na universidade sob um laboratório de pesquisa artística. Finalmente o choro é um patrimônio importantíssimo para nossa cultura e deve continuar vivo na memória das pessoas.

Diversos estudos oferecem um conteúdo relevante voltado às estruturas rítmicas e estilísticas do choro. No entanto, como aponta Machado (2019), essas análises “abordam as diferenças do choro e seus gêneros vizinhos (polca, schottisch, maxixe), demonstrando suas levadas, mas sem aplicação nas melodias” (MACHADO, 2019, p. 21). Isso evidencia a carência de pesquisas que se concentrem na atuação dos intérpretes em uma textura solo.



Ornamentação melódica no choro

No choro é comum que intérpretes experientes enriqueçam as melodias com ornamentos, buscando desenvolver um idioma musical pessoal capaz de cativar o público da música brasileira popular. Entre os recursos utilizados para esse refinamento, destaca-se o conceito de inflexão melódica.

No livro “*A Estrutura do Choro: com aplicações na composição e no arranjo*” (2006) o autor Carlos Almada estabeleceu este conceito sob duas condições:

a) a nota não pertence ao arpejo do acorde que a acompanha; b) a nota invariavelmente *resolve* (isto é, dirige-se por *grau conjunto*, ascendente ou descendente, à uma nota harmonicamente estável, ou seja, uma nota do arpejo (ALMADA, 2006 p. 29).

Neste trabalho, a inflexão melódica foi usada como recurso de ornamentação, junto com diferentes tipos de arpejos e frases de contraponto do choro. Este suporte deu um caráter peculiar aos arranjos, uma vez que as escolhas foram genuinamente técnicas e inspiradas na linguagem estrutural desse gênero.

As fórmulas de inflexão melódica apresentadas por Almada (2006) foram elaboradas a partir do uso de arpejos e de recursos como notas de passagem (diatônicas e cromáticas), bordaduras, apojaturas, escapada por salto, suspensões e cambiatas. Os arpejos foram categorizados nos tipos: ascendente, descendente, quebrado, alternado e salto inicial descendente, conforme ilustrado na figura a seguir:

Figura 1: tipos de arpejos no choro



Fonte: A Estrutura do Choro (ALMADA, 2006 p. 12)

A seguir, veremos uma síntese das fórmulas de inflexões categorizadas por Almada (2006). Começando pela cambiata, “na qual a nota de resolução é ‘cercada’ ascendente e descendente por inflexões distanciadas por grau conjunto” (ALMADA, 2006 p. 33):

Figura 2: exemplo de cambiata



Fonte: A estrutura do choro (ALMADA, 2006, p. 33)

Vemos também inflexões do tipo apoiatura, conectadas por meio de saltos. Segundo Almada (2006), esse tipo de inflexão não exige preparação prévia. O autor apresenta exemplos nos quais a indicação da harmonia cifrada (C, F) é fundamental para a compreensão do contexto:

Figura 3: exemplo de apoiatura



Fonte: A estrutura do choro (ALMADA, 2006, p. 31)

A inflexão em bordadura parte de uma nota pertencente ao arpejo/acorde, se movimenta em grau conjunto — seja ascendente ou descendente — e retorna à nota de origem. Por exemplo, considerando o acorde de Dó, a inflexão em bordadura pode apresentar sequências como: Dó-Ré-Dó, Mi-Fá-Mi, Sol-Fá#-Sol, e outras nesta lógica.

Figura 4: exemplo de bordadura



Fonte: o autor



As inflexões em notas de passagem são notas não pertencentes ao acorde, situadas entre os graus conjuntos do arpejo. Por exemplo, em um arpejo de Dó, Mi, Sol, as notas Ré e Fá funcionam como notas de passagem, tanto na sequência direta quanto na retrógrada. Segundo Almada (2006), mesmo com apenas duas notas do arpejo, como Dó e Mi, a presença de Ré já configura este tipo de inflexão, independentemente da direção melódica.

O autor também classifica o procedimento de antecipação como inflexão melódica. Neste, uma nota pertencente apenas ao acorde seguinte é antecipada, como vemos na figura 5.

Figura 5: exemplo de antecipação



Fonte: A estrutura do choro (ALMADA, 2006, p. 32)

Outra inflexão bastante recorrente nos choros tradicionais e refletida também nos arranjos analisados neste trabalho foi a escapada por salto. Como o próprio Almada (2006) analisou, esta parece uma variação do tipo apoiatura, se diferenciando apenas pela mudança da posição métrica. Vejamos:

Figura 6: exemplo de escapada por salto



Fonte: A estrutura do choro (ALMADA, 2006, p. 31)

Vale ressaltar que no uso das cifras, Almada (2006) ilustrou exatamente as notas pertencentes ou não aos acordes, e isto serviu para a identificação das notas inflexionadas, além de inspiração nas análises dos arranjos mais à frente. O autor também elucidou a linguagem do choro através de células rítmicas trazidas nos exemplos das figuras acima.

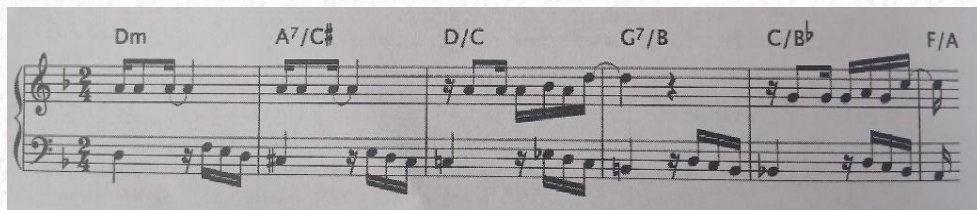
As melodias de contraponto no choro são inspiradas em melodias da música antiga e foram tratadas por Séve (2021) numa perspectiva diferente da que foi trabalhada a partir do

renascimento, com um ápice mais adiante, principalmente consolidado por Johann Sebastian Bach (1685-1750). Nas palavras do autor:

A arte do contraponto [...] é um forte elemento estilístico nas construções melódicas dos choros, embora sejam estas construídas sobre um estilo de acompanhamento harmônico. [...] o violão, além da harmonia, era responsável por improvisar baixarias (contracantos no grave) em resposta a melodia principal exposta na flauta (SÉVE, 2021 p. 118).

As baixarias têm funções relevantes no choro, tanto de fornecer uma base rítmica e direcional, quanto de apresentar linhas melódicas que atuam como contraponto à melodia principal. “Elas costumam se tornar ativas quando há pausas nas melodias ou nos momentos em que estas estão passivas (em nota longa)” (SÉVE, 2021 p. 120). O autor trouxe Pixinguinha como um dos principais nomes de referência na consolidação dos contrapontos no choro, e mostrou um exemplo em um clássico do mestre dos contrapontos, *Os Cinco Companheiros* (Pixinguinha):

Figura 7: exemplo de melodia X contraponto



Fonte: (Séve, 2021 p. 120)

Neste exemplo, percebemos que a linha do baixo foi cromática, descendente, em contraponto à melodia principal, ora em movimento oblíquo, ora em movimento contrário, trazendo uma ideia retórica ao discurso.

O contraponto no choro pode ser construído com os mesmos materiais melódicos usados na melodia principal. As inflexões melódicas sistematizadas por Almada (2006) são reforçadas por Séve (2021) como “células motivicas características do choro [que] ajudam a formar padrões de recorrência que estabelecem um “vocabulário” para o discurso musical” (SÉVE, 2021 pp. 108-109).



O idioma da flauta e a relação com a linguagem dos arranjos

A linguagem estrutural da música tem a ver com os elementos usados na sua escrita, em geral, que são refletidos nos gêneros musicais. O idioma instrumental se relaciona com a interpretação desta linguagem, ou seja, tem a ver com o que o músico faz com determinada obra musical, por isso também inclui as possibilidades particulares de cada instrumento. Neste sentido, uma analogia seria pensar na língua falada, na qual, a linguagem seria como a estruturação das palavras escritas e, o idioma como o som dessas palavras que são particulares em diferentes sotaques.

O idioma instrumental ou idiomatismo se refere ao “conjunto de elementos musicais peculiares ao instrumento que possibilitam a caracterização e reconhecimento desse instrumento em diferentes contextos” (PEREIRA, 2011 p. 336). Este conceito é reforçado pelo pesquisador Scarduelli (2007) quando trata dessas peculiaridades como “características relativas às possibilidades musicais, como timbre, dinâmica e articulação, [ou até mesmo alguns] efeitos que criam posteriormente interesse de ordem musical” (SCARDUELLI, 2007 p. 139).

No estilo de composição de algumas obras barrocas para flauta solo, há contrapontos implícitos em uma única linha melódica. Vejamos como exemplo um trecho da *Fantasia N° 2*, escrita para flauta (*traverso*) solo, de Georg Phillip Telemann (1681-1767):

Figura 8: trecho da *Fantasia N° 2* para flauta solo



Fonte: elaborada a partir do imslp.org

A partir da análise do trecho acima percebemos que Telemann escreveu uma linha melódica com duas melodias distintas – como uma polifonia implícita – e aqui estão separadas em vermelho e azul. Percebemos que esta melodia foi criada a partir de um contraste rítmico e da mudança dos registros grave e médio-agudo da flauta.

Nesta mesma *Fantasia*, o compositor continuou usando a mudança de oitava como elemento característico da obra, além de ser perceptível a polifonia implícita na mesma linha

melódica. No próximo exemplo percebemos didaticamente quais notas pertencem à melodia do tema e quais são da melodia do contraponto, através das mudanças de oitava. Na figura abaixo, os trechos cercados em vermelho representam as melodias de tema, enquanto as melodias de contraponto são as livres dos cercos. Vejamos:

Figura 9: trecho da *Fantasia N° 2* para flauta solo



Fonte: elaborada a partir do imslp.org

As duas melodias distintas também fazem contraste ascendente-descendente e grave-agudo. Por exemplo, no primeiro compasso do segundo sistema da figura acima, notamos que os sons cercados têm movimento contrário (descendente) aos outros sons.

Nesta obra, Telemann compôs *12 fantasias para flauta solo*, sem o baixo contínuo (*without bass*), em tonalidades diferentes. Além da relevância histórica, esta obra tem valor técnico e didático, por isso tornou-se uma referência importante para os flautistas, independente do tempo e do lugar.

Outro compositor deste período que também nos deixou um legado importante neste sentido foi Bach. Vamos analisar um trecho de uma das obras ‘de bolso’ dos flautistas de concerto: a *Allemande* da *Partita em Lá menor – BWV 1013*. No trecho abaixo, temos as notas da melodia do tema destacado em vermelho.

Figura 10: trecho da *Partita em Lá menor (BWV 1013)*



Fonte: elaborada a partir do imslp.org

Em outro trecho da *Partita*, Bach também usou uma polifonia implícita. No exemplo abaixo temos uma distinção de duas melodias separadas pelas cores vermelho e azul, cercando cada grupo de notas. Vejamos:

Figura 11: trecho da *Partita em Lá menor (BWV 1013)*



Fonte: elaborada a partir do imslp.org

Como vimos a partir deste pequeno recorte da antiga produção para flauta solo, isto acabou consolidando estas questões como idiomáticas da flauta. Algumas obras escritas no período barroco, para flauta solo, consolidaram um idiomatismo instrumental no qual a flauta – e outros instrumentos solistas - se tornou protagonista de linhas melódicas recheadas de outras, em contraponto, trazendo a ideia de melodia de tema X melodia de contraponto, ou polifonia implícita.

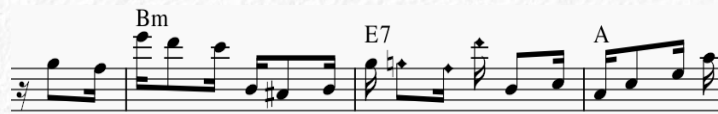
Rearranjando Brejeiro e Flor Amorosa

O processo iniciou com a produção dos arranjos de choros para flauta solo, mantendo as características da melodia original e ornamentando os silêncios deixados pelos compositores – que inclusive sempre foi lugar de protagonismo dos instrumentos de contraponto no choro, como o violão de 7 cordas, o eufônio (bombardino) e o saxofone tenor, por exemplo. Com isto, pudemos fazer com que fossem reconhecidas tanto a melodia original quanto as melodias escolhidas para as inflexões melódicas e dos contrapontos.

O primeiro arranjo a ser preparado foi do choro Brejeiro. Um choro com duas partes (A e B), de 16 compassos cada. A primeira parte está na tonalidade de Lá maior e a segunda na tonalidade vizinha, Mi maior. O material composicional utilizado no arranjo foi inspirado na própria estrutura rítmica original do choro de Nazareth. Além disso, na construção desse arranjo manteve-se, ao máximo, a posição métrica das notas da melodia original, que por vezes mudou-se a posição da oitava, como no exemplo:



Figura 12: trecho do arranjo do choro *Brejeiro*



Fonte: o autor

No final da parte A (figura 12), além da mudança na posição da oitava das próprias notas da melodia original, foi usado o procedimento de escapada por salto – grafado com a cabeça da nota em losango para fins didáticos – como uma melodia de contraponto, bem como reafirmamos o uso do material rítmico da melodia original.

Outro trecho no qual foi usado o recurso da mudança na posição da oitava foi o final da parte B, a distribuição da linha melódica em diferentes oitavas faz paralelo com o final da parte A. Vejamos:

Figura 13: trecho do arranjo do choro *Brejeiro*



Fonte: o autor

Abaixo vemos o procedimento de diminuição, utilizado na composição deste arranjo em função da adição da melodia de contraponto, no mesmo compasso. A utilização da sextina se deu pela quantidade de notas da melodia original (seis) e a adição da melodia de contraponto. Neste momento não mantivemos a posição métrica da melodia original – uma exceção. Vejamos:

Figura 14: trecho do arranjo do choro *Brejeiro*



Fonte: o autor

Ainda no exemplo da figura 14, no primeiro compasso, vemos uma antecipação do arpejo de C#7, ornamentado com apojeturas (notas Ré e Fá#), resolvendo na terça do acorde (C#7). No terceiro compasso desse exemplo, notamos mais um fraseado típico de contraponto no choro, no caso, o arpejo descendente do segundo grau, partindo da quinta e resolvendo na

terça do quinto grau (B7), no compasso seguinte. No quinto compasso, temos o arpejo quebrado do primeiro grau, com sétima, resolvendo na terça do quarto grau, e com mudança na posição da oitava.

Além dos arpejos, algumas inflexões melódicas também foram usadas na ornamentação da melodia original. Podemos destacar, na segunda parte (B), o uso de apojeturas para ornamentar arpejos com mudanças na posição da oitava.

Figura 15: trecho do arranjo do choro *Brejeiro*



Fonte: o autor

Outro procedimento usado no arranjo de *Brejeiro* foi o de diluição. Neste, a melodia original foi redesenhada, adicionando notas do arpejo e apojeturas que não foram usadas. A diluição foi utilizada no final da parte B, com o intuito de chegar ao ápice da movimentação melódica, sinalizando o final das ideias com a repetição da tonalidade principal (Mi maior) dessa parte. Vejamos:

Figura 16: trecho do arranjo do choro *Brejeiro*



Fonte: o autor

Agora faremos a análise e a reflexão do próximo arranjo. O choro *Flor Amorosa*, de Joaquim Callado, tem três partes (A, B e C), das quais a parte A é na tonalidade de dó maior, a B em lá menor e a C em fá maior. A parte A tem 16 compassos, sendo os 8 primeiros a frase antecedente, e os 8 restantes a frase consequente. Já a parte B tem 8 compassos de melodia, que se repetem, fechando, portanto, 16 compassos. A parte C também tem 16 compassos que, como na primeira parte, se dividem entre frase antecedente e frase consequente.

Neste arranjo, a mudança na posição das oitavas também se manteve usual, no sentido de que este artifício está muito relacionado com o idioma da flauta, portanto torna-se

indispensável na estrutura dos arranjos. Além disso, algumas notas da melodia da parte C – que se repetem por causa da estrutura do fraseado – foram substituídas por melodias de contraponto, como vemos abaixo:

Figura 17: trecho do arranjo do choro *Flor Amorosa*



Fonte: o autor

Nesse caso, a melodia original faz uma escala diatônica, descendente, logo após a primeira nota Dó, indo da nota Si bemol à nota Mi, sendo esta substituída por uma frase de contraponto, com arpejo, resolvendo na terça do próximo acorde (Gm7) e com nota de passagem cromática em movimento descendente.

Na parte A, que tem a mesma estrutura fraseológica da parte C, a escolha foi omitir algumas notas repetidas, em função do acréscimo de notas dos acordes que não foram usadas na melodia original. A justificativa é que há vários compassos com dois acordes nessa parte, os quais deram margem para acompanhar as cadências harmônicas provocadas por esta sucessão de acordes.

Abaixo, vemos isto com mais clareza:

Figura 18: trecho do arranjo do choro *Flor Amorosa*



Fonte: o autor

Na parte B foi usado o procedimento de diluição, ornamentado com notas do arpejo e com notas de passagem, além da evidente mudança na posição da oitava. Ainda percebemos o uso desse procedimento no final dessa parte, sinalizando o ponto culminante da melodia. Vejamos:



Figura 19: trecho do arranjo do choro *Flor Amorosa*



Fonte: o autor

O uso deste procedimento foi em função do próprio desenho melódico da melodia original, construído inicialmente com 11 semicolcheias, em movimento descendente, depois repetindo este desenho melódico na segunda seção, ao final sendo 4 repetições do mesmo material melódico, o que poderia levar a improvisação da quarta repetição usando como procedimento a mudança na posição da oitava. Como podemos ver na transcrição das 11 primeiras notas, na figura abaixo:

Figura 20: trecho do arranjo do choro *Flor Amorosa*



Fonte: o autor

A improvisação pode integrar todo o processo de performance no choro, ora nas escolhas dos acelerandos e ritardandos, ora nas criações de temas que antecederam o início dos arranjos, como uma espécie de prelúdio para cada choro. Aliás, essa prática era bastante comum na performance de fantasias e outras peças para flauta solo, no período Barroco. Improvisar no choro, inclusive, significa muitas vezes obter preparo através da linguagem e aplicar na prática, seja em rodas ou em quaisquer outros lugares onde há prática do choro.

Os procedimentos escolhidos na construção desse arranjo também tiveram uma função determinante no que diz respeito à linguagem trazida pelo compositor do choro original. Joaquim Callado, inclusive, sendo flautista e professor do conservatório nacional de música, certamente estava muito seguro do uso dessa linguagem, mas também de que o choro seria um estilo de se tocar mais livre, ora a partitura era somente um mero registro de alturas, em tempos

específicos, que o intérprete – quando experiente nessa linguagem – poderia ornamentar, brincar, enfeitar, ou seja, improvisar sob as notas escritas originalmente.

Conclusões

As influências são o que alimentam a criatividade artística. O material melódico usado nos arranjos foi inspirado na própria estrutura melódica original, o que trouxe coerência tanto na performance quanto na apreciação dos arranjos, pois isto também trouxe a ideia de pertencimento a uma linguagem musical específica (choro), com o idiomatismo específico da flauta, em um contexto específico e com uma textura específica (flauta solo).

A consolidação da linguagem do choro permitiu que o material melódico, rítmico e harmônico fosse usado de forma coerente com os materiais usuais nesta linguagem. O uso constante de movimentos melódicos com apojeturas, notas de passagem e outras inflexões; a escolha da terça do acorde para os finais de frases de contraponto; e ainda as células rítmicas típicas nos choros tradicionais fazem parte desta linguagem original.

Pudemos nos inspirar em questões idiomáticas através das estruturas melódicas usadas nos arranjos e, a partir disto, percebemos que esta usabilidade pode aproximar os flautistas dos dois mundos (Erudito e Popular) ainda mais, além de termos mais uma possibilidade de levar o choro às salas de concerto com a flauta solo. A adaptação e interpretação dos elementos do choro para flauta solo permitiu enriquecer o repertório do instrumento, evidenciando o choro como um espaço democrático para a experimentação artística e acadêmica, promovendo um diálogo entre tradição e criação contemporânea.

O uso de cifras nas partituras facilitou a compreensão das cadências harmônicas e dos arpejos e inflexões, uma vez que a melodia cifrada possibilitou entendermos qual a função de cada nota da melodia, isto é, nota de passagem, escapada por salto, apojetura, dentre outros procedimentos típicos do choro. Além disto, favoreceu escolhas mais coerentes com o estilo.

A mudança na posição da oitava foi um recurso bastante usado nos arranjos. Em uma visão macro, isto trouxe mais proximidade com a flauta tradicional, de concerto, estudada nos conservatórios e outros contextos desta natureza. Mais diretamente, houve aproximação com técnicas de arranjo, que servem também à composição e à improvisação. Aliás, esta convivência musical propõe um movimento crescente na performance de flautistas.



Finalmente, a realização desses arranjos foi uma das etapas do processo criativo de choros autorais para a flauta solo que integram a pesquisa de mestrado supracitada. Tudo isto foi como uma testificação que além de contribuir para a consolidação da linguagem do choro sob uma textura solo, também permitiu uma reflexão aprofundada das possibilidades técnicas e expressivas da flauta no choro.



Referências

ALMADA, Carlos. *A estrutura do choro*: com aplicações na improvisação e no arranjo. Da Fonseca Comunicação, 2006.

GEUS, José Reis de. *Pixinguinha e Dino Sete Cordas*: reflexões sobre a improvisação no choro. 2009. 162 f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas, 2009.

MACHADO, Gabriela de Mello. *Qual linha guia esse choro?* Propostas de inflexões e articulações nas melodias dos choros, polcas, schottischs, maxixes e choros-sambados – a partir de sua estrutura rítmica. 175 f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2019.

NAPOLITANO, Marcos. *História & música* – história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PEREIRA, Marcelo Fernandes. A contribuição de Camargo Guarnieri para o repertório violonístico brasileiro. 2011. Tese (Doutorado em Processos de Criação Musical) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. doi:10.11606/T.27.2011.tde-13032013-161736. Acesso em: 2025-06-19.

SCARDUELLI, Fábio. A obra para violão solo de Almeida Prado. 2007. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

SÈVE, Mário. *Fraseado do choro*: uma análise de estilo por padrões de recorrência. Irmãos Vitale, 2021.

