

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA

MARCELA NUNES ABREU

TRÊS CHOROS PARA FLAUTA DE BELINI ANDRADE:
Morena Marta, Estrambótico e Uma Flauta Doce

BELO HORIZONTE
2012

MARCELA NUNES ABREU

**TRÊS CHOROS PARA FLAUTA DE BELINI ANDRADE:
*Morena Marta, Estrambótico e Uma Flauta Doce***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Área de concentração: Performance Musical.

Orientador: Prof. Dr. Maurício Freire.

BELO HORIZONTE
2012

MARCELA NUNES ABREU

**TRÊS CHOROS PARA FLAUTA DE BELINI ANDRADE:
*Morena Marta, Estrambótico e Uma Flauta Doce***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Área de concentração: Performance Musical.

Orientador: Prof. Dr. Maurício Freire Garcia.

APROVADA: 21 de dezembro de 2012.

Prof. Dr. Maurício Freire Garcia
(Orientador)
(UFMG – Escola de Música)

Prof. Dr. Lincoln Andrade
(UFMG – Escola de Música)

Prof. Dr. Maurílio Nunes Vieira
(UFMG – Escola de Engenharia)

Para Renato e Júlia, com amor.

AGRADECIMENTOS

Ao Belini Andrade, com gratidão pela confiança, colaboração e inspiração.

Ao Renato Fonseca, pelo companheirismo, apoio e amor em todas as etapas deste trabalho.

A Júlia Nunes Fonseca, pela alegria, companhia e aprendizado em todos os momentos.

Ao professor Maurício Freire, pela orientação, apoio e valiosos ensinamentos ao longo dos anos.

Ao professor Maurílio Vieira, pela disponibilidade e entusiasmo com este trabalho.

Aos professores Artur Andrés e Mauro Rodrigues, pelos carinhos ensinamentos de flauta, vida e música.

Aos meus pais, Cláudia e Aluizio, e minha avó Marcelina, pelo apoio de sempre.

Aos músicos Agostinho Paolucci, Alaécio Martins, Leo Assunção, Joana Boechat e PG Rocha.

Ao Sílvio Carlos e Sízínio Filho pela colaboração.

À ajuda carinhosa de Ana Luiza Nunes, Hortência Abreu, Delza Soares, Michelle Fonseca, Fátima Othero, Rubens Gustavo, Taciano Nunes, Flávia Nunes.

O Choro é como
Um vestido de roda
Que não segue a moda,
Que a moda não dura.
O seu tecido
É de fino novelo,
Parece um modelo
Da alta-costura.

Roda de Choro (Paulo César Pinheiro, José
Paulo Auila e Hélio Celso Suarez).

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo compreender a linguagem do Choro presente na obra do compositor Belini Andrade. Para isso, foram feitas análises nas peças *Morena Marta*, *Estrambótico* e *Uma Flauta Doce*, identificando a organização formal das partes e do fraseado e os elementos interpretativos usados nas partituras. Para uma aproximação maior com o compositor e sua obra foram realizadas entrevistas com o próprio Belini e outros músicos ligados a ele. Foi desenvolvida também uma pesquisa sobre a vida de Belini Andrade com o objetivo de compreender melhor sua trajetória e influências musicais, além de sua atuação como compositor, instrumentista e regente de banda. Também inclui um catálogo das obras do compositor para flautas doce e transversal, organizado por data, tonalidade, estilo, álbum e *incipit*.

Palavras-chave: Choro, Belini Andrade, flauta transversal, flauta doce, elementos interpretativos, música popular brasileira.

ABSTRACT

This study aims to understand the language of Choro present in the work of the composer Belini Andrade. To achieve that, analyses were made on the pieces *Morena Marta*, *Estrambótico* and *Uma Flauta Doce*, identifying the formal organization of the parts and phrasing as well as the interpretative elements used in the scores. For a deeper approach with the composer and his work, interviews were made with Belini himself and other musicians associated with him. A research was developed on Belini Andrade's life in order to better understand his trajectory and musical influences, besides his activities as composer, player and band conductor. The text also includes a catalog of the composer's work for recorder and transversal flute, organized by date, tonality, style, album and *incipit*.

Keywords: Choro, Belini Andrade, transversal flute, recorder, interpretative elements, Brazilian popular music.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	
1.1. A descoberta	9
1.2. Belini Alves de Andrade	10
1.3. Belini, a Flauta e o Choro	11
2. METODOLOGIA	15
3. BELINI ANDRADE: Uma Biografia	16
1.3. Discografia	27
4. CHORO: Características Gerais	32
5. CHOROS PARA FLAUTA	
5.1. Catálogos de obras	35
5.2. Características gerais	44
5.2.1. Forma rítmica e melódica do fraseado	45
5.2.2. Elementos Interpretativos	47
5.3. Morena Marta	50
5.3.1. Organização rítmica e melódica do fraseado	54
5.3.2. Elementos Interpretativos	58
5.3.3. Considerações	60
5.4. Estrambótico	61
5.4.1. Organização rítmica e melódica do fraseado	63
5.4.2. Elementos Interpretativos	67
5.4.3. Considerações	68
5.5. Uma Flauta Doce	69
5.5.1. Organização rítmica e melódica do fraseado	71
5.5.2. Elementos Interpretativos	74
5.5.3. Considerações	75
6. FLAUTA DOCE NOS CHOROS DE BELINI	76
7. CONCLUSÃO	78
8. REFERÊNCIAS	80

1. INTRODUÇÃO

1.1. A descoberta

Quando iniciei a idealização e construção desta pesquisa, fui motivada pelo meu interesse pelo Choro e suas manifestações na minha cidade, Belo Horizonte. Tocado por velhos e novos chorões, dos bares aos teatros, percebia o Choro por aqui como uma tradição muito viva, que despertava cada vez mais atenção e admiração. Notei, no entanto, que eu pouco sabia da história dos primórdios Choro belorizontino, escrita por personagens, compositores e instrumentistas, que não mais atuavam no cenário musical da cidade. Comecei assim uma busca por informações, focando meu olhar sobre os compositores de Choro mineiros, suas obras e histórias, grupos e regionais¹. Belini Andrade era um destes compositores.

Notei que Belini era recorrentemente ligado à história musical de Belo Horizonte, principalmente à história do Choro. Através de conversas informais com os músicos de Choro, principalmente os mais velhos, percebia seu nome sempre citado, ora ligado a homenagens destinadas a ele, ora veiculado a gravações de suas músicas.

Meu primeiro contato com a obra de Belini Andrade, ironicamente, não foi em Belo Horizonte. Em Curitiba, em uma feira de livros, conheci um de seus álbuns de partituras, o *Chorinhos em Desfile V*. Chamou-me a atenção as folhas repletas de notas musicais e os nomes irreverentes dados aos Choros. Comprei o álbum e fui descobrir mais adiante o valor daquelas composições.

¹ Nome dado aos tradicionais grupos de Choro. Segundo Henrique Cazes “O nome regional se originou de grupos como Turunas Pernambucanos, Voz do Sertão e mesmo Os Oito Batutas, que na década de 1920 associavam a instrumentação de violões, cavaquinho, percussão e algum solista a um caráter de música regional.” (CAZES, 1998, p. 83). Sérgio Prata diz que “A generalização desse nome provavelmente originou-se da caracterização com roupas folclóricas com que determinados grupos se apresentavam no final dos anos 20, dentre eles os pernambucanos Turunas da Mauricéia e Voz do Sertão, além dos cariocas Bando dos Tangarás, de Noel Rosa e Almirante e Bando do Caxangá, com Pixinguinha.” (PRATA, 2005).

1.2. Belini Alves de Andrade

Saxofonista e clarinetista, Belini Alves de Andrade é autor de mais de 400 Choros², além de outras composições. Completando 92 anos em 2012 o músico traz em sua trajetória o trabalho como instrumentista e regente de Bandas de Música, a participação em vários grupos musicais de Abaeté (sua cidade natal) e Belo Horizonte, a gravação de cinco discos – três deles dedicados ao Choro – e uma profunda e importante ligação com a história musical da cidade.

Comecei aí a definir um dos focos da pesquisa: a história de Belini Andrade e sua atuação em Belo Horizonte, principalmente através do Choro. Propus traçar aspectos biográficos do compositor, expondo o universo sonoro no qual Belini esteve inserido ao longo de sua trajetória, sua infância em Abaeté, a vinda para Belo Horizonte, os grupos e orquestras que participou, o trabalho no Exército, a mudança para o Rio de Janeiro e a divulgação de seu trabalho através da edição de álbuns e gravações de discos.

Ao pesquisar o material bibliográfico percebi, no entanto, que pouco havia sido escrito a respeito do assunto. Tanto a história de Belini Andrade quanto a história do Choro em Belo Horizonte tem referências escassas nas pesquisas acadêmicas. Em toda a minha busca encontrei uma única obra que tratasse diretamente destes temas: *O Choro em Belo Horizonte*³, dissertação de Marcos Flávio Freitas (2005), trombonista do grupo mineiro de Choro *Flor de Abacate* e professor de trombone da Escola de Música da UFMG. Nela o autor traça uma breve história do Choro, as origens do nome e ritmos que influenciaram na sua formação, aborda a relação da cidade com a música de forma geral e especificamente com o Choro e foca a pesquisa na história de oito compositores deste gênero, ligados a Belo Horizonte, dentre eles, Belini Andrade. Os outros compositores estudados são Ausier Vinícius Santos, Geraldo R. L. de Alvarenga, Gustavo H. Monteiro, Hélio Pereira, Sílvio Carlos

² Este número cresce a cada dia, já que Belini ainda compõe com frequência.

³ FREITAS, Marcos Flávio de Aguiar. *O Choro em Belo Horizonte: aspectos históricos, compositores e obras*. Artigo (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

S. Costa, Waldir Silva e Warley H. Dalmásio. Freitas inaugura um tipo de trabalho que registra a produção de Choro dos músicos belorizontinos, contribuição bastante importante para a memória musical da cidade.

1.3. Belini, a Flauta e o Choro

O foco principal desta pesquisa são as peças para Flauta Transversal e Flauta Doce de Belini Andrade. Sendo, eu mesma, flautista e compositora deste gênero, interessei-me de forma especial pelas composições para o meu instrumento.

Belini escreve grande parte da sua obra de Choros tendo escolhido previamente um instrumento, que é identificado na partitura. Os instrumentos escolhidos são muitas vezes aqueles executados por músicos próximos a ele, o que rendeu composições para bandolim, trombone e clarineta, por exemplo. “(...) às vezes a gente lembra daquela pessoa e a pessoa *tá* ligada ao instrumento.”⁴ No caso da flauta doce, foi tecida uma relação forte entre Belini e o flautista Maurílio Nunes Vieira, a quem o compositor dedicou algumas peças. A parceria com Maurílio motivou Belini a compor para o instrumento e resultou na gravação de seu último disco, *Choro Doce*, de 2012⁵. Com a flauta transversal Belini estabelece outro tipo de relação, mais antiga e pessoal, ao se lembrar de uma flautista do Rio de Janeiro, de nome Carmem, com quem teve contato durante sua mocidade.

Olha, teve uma moça lá no Rio de Janeiro que tocava muito bem, muito bacana, gostava demais das músicas que eu compunha também, ela me pediu pra escrever uma música pra ela. Chamava-se Carmem, tocava bonito, morreu. Então quando eu escrevo coisa de flauta eu lembro dela. (ANDRADE, 2011).

Assim há uma produção de aproximadamente trinta peças para flautas transversal e doce em variados gêneros.

⁴ ANDRADE, 2011.

⁵ Em um capítulo mais adiante tratarei mais a fundo desta parceria.

Através da observação e prática das peças pude notar uma característica importante na composição de Belini: a presença, nas partituras, da notação de elementos interpretativos, recursos usados para o enriquecimento da interpretação musical. A flautista Elisa Goritzki (2002), na tese *Manezinho da Flauta no Choro: uma contribuição para o estudo da Flauta Brasileira* enumera estes elementos, sendo que Belini trabalha na composição principalmente a ornamentação e a articulação. São eles:

- a) Ornamentação
- b) Articulação
- c) Ornamentação livre
- d) Variação rítmica
- e) Improvisação
- f) Timbre
- g) Dinâmica

Goritzki aponta para a dificuldade de se nomear elementos da linguagem do Choro quando não existem bibliografias especializadas no assunto. Assim, opta-se por utilizar a terminologia empregada na música ocidental europeia.

Surgiu então a necessidade de ordenar e classificar esses elementos. A intenção inicial era utilizar a terminologia usada pelos próprios chorões. Eles não costumam, porém, classificar separadamente esses elementos. Para os chorões todos os elementos interpretativos são parte de um todo que eles dão o nome de “variação”, “improvisação”, “embelezamento”, “bocadora” ou “floreio”. (GORITZKI, 2002, p.4).

É importante destacar que, normalmente, o uso destes elementos é muito mais presente na *performance* do Choro do que em seu registro na partitura, e o jogo musical que o instrumentista faz com eles é a base para a improvisação neste gênero. Quanto à improvisação no Choro, transcrevo um trecho do artigo *A importância da improvisação na História do Choro*, escrito pelo pianista norte americano Cliff Korman (2004):

Através de gravações, conversas, e entrevistas com músicos, comecei a ver que a improvisação no choro existe em vários níveis e aplicada em diferentes aspectos durante uma atuação:

- a. embelezamento
- b. fluidez de tempo e ritmo entre os músicos (um componente importante das músicas originadas da cultura africana)
- c. baixaria
- d. arranjo
- e. dinâmica
- f. criação de novas linhas melódicas (KORMAN, 2004, p.3)

Alguns dos aspectos citados por Korman coincidem com o que Goritzki chama de elementos interpretativos. O uso deles configura um tipo de improvisação mais tradicional, onde o instrumentista se distancia pouco da melodia original, adicionando ou retirando notas de passagem, utilizando trinados e mordentes e realizando pequenas variações no ritmo original. No entanto, ainda segundo Korman:

Atualmente existem muitos grupos participando num movimento vibrante, feito de músicos que mostram tanto um conhecimento da tradição como uma intenção de renovar o gênero. Esta tendência tem sido acompanhada de um aparecimento de gravadoras independentes dedicadas a lançar discos de choro. Por várias razões, as quais pretendo investigar, parece que o vocabulário de improvisação está mudando. Essa fase nova do choro inclui, em alguns praticantes, uma familiaridade com a linguagem do jazz americano. Os resultados estão aparecendo dentro e fora do Brasil; possivelmente estamos numa fase de transformação. Podemos observar as seguintes tendências de improvisação:

- 1) A estrutura é alterada possibilitando a improvisação sobre uma sequência harmônica cíclica.
- 2) Partes novas, fora da estrutura original, são dedicadas à improvisação
- 3) Aspectos da linguagem melódica e performance jazzística estão sendo apropriados e usados livremente.
- 4) Repertório, fragmentos melódicos e fraseados da tradição brasileira têm sido incluídos no “vocabulário comum”; praticantes estrangeiros também estão familiarizados com o estilo. (KORMAN, 2004, p.4)

Belini, no registro escrito de suas obras para flauta, faz uso recorrente de dois elementos interpretativos: a ornamentação e a articulação. Existem ainda indicações de andamento, como *moderato* e *animato* e mudanças de agógica, como *rallentando* e *acelerando*.

Para um aprofundamento maior na obra de Belini, propus, neste trabalho, analisar algumas peças, procurando: (I) identificar a forma rítmica e melódica do fraseado a fim de observar as características da organização do percurso musical; (II) identificar os elementos interpretativos presentes na partitura, buscando compreender melhor o pensamento musical do compositor e sua ligação com a interpretação no Choro.

Para tal análise escolhi três peças, de estilos distintos. São elas:

- a) *Morena Marta* (Valsa)
- b) *Estrambótico* (Chorinho)
- c) *Uma Flauta Doce* (polca-choro)

Espero, através desta pesquisa, divulgar parte do trabalho do compositor Belini, por vezes pouco conhecido no universo do Choro, principalmente das novas gerações. Através de sua vasta obra, Belini presta uma enorme contribuição à música brasileira, ao Choro e seus praticantes. Atrelada à sua história, estão também a história do Choro em Belo Horizonte e cidades vizinhas e a história de outros chorões, instrumentistas ou compositores mineiros.

Não pretendo aqui traçar um quadro de características gerais da obra para flauta de Belini Andrade. O repertório deste compositor é extenso e diversificado, e limitá-lo a alguns aspectos seria empobrecer o olhar sobre ele. No entanto, a consciência de algumas características, presentes nos Choros analisados, pode contribuir para o enriquecimento da prática, criação e interpretação deste gênero.

2. METODOLOGIA

Para a realização deste trabalho foram utilizadas como fontes de pesquisa qualitativa, principalmente, as entrevistas semiestruturadas realizadas com Belini Andrade e as transcrições das mesmas. As entrevistas foram feitas em Abaeté, na casa do compositor e registradas em arquivos de áudio. Algumas informações Belini nos forneceu também através de cartas.

O catálogo das obras para a flauta, elaborado para esta dissertação, foi dividido em peças para flauta transversal e peças para flauta doce e organizado por ordem alfabética. No catálogo estão presentes o nome da obra, o ano da composição, quando indicado, a publicação onde a obra foi editada, o estilo, a tonalidade e o *incipit*⁶.

Pessoas ligadas a Belini, de alguma forma envolvidas com o Choro, também forneceram, através de entrevistas semiestruturadas, dados importantes para a confecção desta pesquisa. Parte do trabalho teve como base a investigação de aspectos da obra de Belini obtidos através da observação de seus álbuns de partituras e discos.

Há também um vasto material sobre Choro, onde encontramos biografias, análise da estrutura, história e evolução do gênero brasileiro, que serviram como suporte para a presente investigação. A análise das obras foi guiada, principalmente, por duas importantes obras sobre o assunto: *A Estrutura do Choro*, de Carlos Almada (2006) e *Vocabulário do Choro*, de Mário Sève (1999).

⁶ O início da obra, neste caso os quatro primeiros compassos.

3. BELINI ANDRADE: UMA BIOGRAFIA



Figura 1: Belini Andrade, abril de 2007.

O primeiro instrumento do pequeno Belini foi o cavaquinho. Por volta dos oito anos, a irmã de seu pai, Tia Luca, que tocava violão, deu o instrumento ao menino. Começava ali a trajetória de Belini Alves de Andrade, nascido em 19 de outubro de 1920, na cidade mineira Abaeté. De uma família de 15 irmãos, Belini ganhou esse nome do pai, que era admirador de Vincenzo Bellini, célebre operista italiano do século XIX.

Também em 1920, meses antes do nascimento de Belini, chegava a Belo Horizonte para uma série de apresentações, o grupo carioca *Oito Batutas*⁷. Liderado por Pixinguinha, o conjunto musical foi um dos mais significativos da história do Choro, tendo seu trabalho influenciado de forma marcante as gerações de chorões seguintes. A passagem de Pixinguinha e seus colegas pela capital mineira pode ter influenciado os músicos da época e deixado frutos

⁷ CABRAL (2007, p.64)

que alguns anos mais tarde inspirariam a formação do menino Belini e sua longa trajetória musical.

O pai de Belini, Geraldo Andrade era, além de pintor de paredes, regente de uma das bandas da cidade. Segundo Belini, o pai tinha extrema desenvoltura com vários instrumentos:

Era um músico quase que perfeito. Tinha uma facilidade incrível pra tocar os instrumentos, qualquer tipo de instrumento. Ele tanto manejava um acordeom, quanto pegava um pistom, ou um violão, ou um cavaquinho. (ANDRADE, 2011)

Sr. Geraldo costuma levar os instrumentos da banda para estudar em casa. Belini ouvia tudo com atenção e chegava até a decorar as músicas estudadas pelo pai. A banda de Geraldo Andrade tinha o apelido de *Chica Pronta*, nome dado por causa da rapidez com que os músicos espalhados por toda a cidade se reuniam assim que ouviam o toque de pistom de Geraldo do alto de uma escada.

Nesta época, as bandas eram as principais responsáveis pelo ensinamento musical nas cidades, com papel importante na formação de futuros instrumentistas profissionais. Espalhadas em todo o Brasil, as bandas faziam também a inserção social dos cidadãos e eram responsáveis por propagar a linguagem do Choro através do seu repertório.⁸

Segundo Belini, a banda do pai tinha em seu repertório dobrados, valsas, cateretês e obras do repertório de música clássica. Geraldo Andrade também promovia várias rodas de Choro, onde tocava clarinete. Belini o acompanhava no cavaquinho e se lembra do pai tocando peças como *Saxofone Porque Choras?*, de Ratinho e *Numa Seresta*, de Luiz Americano.

⁸ O grande responsável por fazer a ligação do Choro com as bandas militares foi o carioca Anacleto de Medeiros (1866-1907), maestro da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro. Segundo Henrique Cazes “A ponte que Anacleto realizou entre a cultura das bandas e a das rodas de Choro enriqueceu enormemente ambas as manifestações. Por um lado, a Banda do Corpo de Bombeiros conseguiu um resultado único em termos de coesão e musicalidade, por outro, a linguagem chorística se propagou como em nenhum outro momento.” (CAZES, 1998, p.31)

Logo após o cavaquinho, o pai de Belini deu a ele um saxofone soprano, alguns métodos de música e lhe ensinou o dedilhado da mão esquerda do instrumento.

Comecei a estudar, pegava o instrumento e ia aqui pras redondezas, pro bairro... Abaeté nesse tempo não tinha esse contorno que tem hoje. Sentava debaixo daquelas árvores, aquele sol quente, e ia estudar. Estudar solfejo, estudar teoria. (ANDRADE, 2011).

Belini desenvolveu-se rápido no instrumento e apesar de nunca ter tocado na banda de música, por volta dos 12 anos, assumiu um lugar como saxofonista na *jazz band Boogie-Woogie*, outro grupo musical do pai.

Aí fomos lá pra prefeitura, tinha uma sala lá. Nós começamos a ensaiar. Eu peguei o saxofone, aí o pessoal da cidade toda achou diferente a qualidade instrumental, o conjunto da harmonia, e eu comecei a estudar, estudar, estudar, estudar...(ANDRADE, 2011).

O jazz começou a ser tocado no Brasil no início do século XX. Os principais responsáveis por disseminar este tipo de música no país foram os *Batutas*, os antigos *Oito Batutas* de Pixinguinha, que após importante viagem à Paris, em 1922, se organizaram no formato de *jazz band*. No entanto, há registros de *jazz bands* no Brasil anteriores à viagem de Pixinguinha e seus colegas. Virgínia de Almeida Bessa (2010), em *A escuta singular de Pinxinguinha: História e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1920*, faz uma análise da relação entre a música brasileira e o jazz no capítulo V de seu livro. Em relação à difusão dessa “nova” música no Brasil ela diz:

Quanto aos gêneros norte-americanos, havia muito tempo que eles circulavam pelo país, tanto na forma de partituras (há registros de *one-steps* editados no Brasil já em meados da década de 1910) como de gravações. (BESSA, 2010, p. 137)

O fato de Geraldo Andrade dirigir uma *jazz band* em Abaeté, por volta de 1930, além de organizar rodas de Choro, demonstra sua forte ligação com o que era

produzido nas grandes capitais, principalmente Belo Horizonte e Rio de Janeiro.

A capital mineira, inaugurada oficialmente em 12 de dezembro de 1897, demonstrava grande interesse no desenvolvimento cultural. Com aspirações de uma cidade moderna, a capital logo passou a contar com teatros, clubes recreativos, biblioteca e banda de música. A *Sociedade Musical Carlos Gomes*, organizada por Alfredo Camarate, em 1896, foi a primeira banda de música da cidade. Era principalmente através das primeiras gravações que o Choro cruzava as fronteiras cariocas e chegava à Belo Horizonte e outras cidades mineiras, como Abaeté. Mais tarde, a divulgação deste gênero contou também com o rádio e suas novas possibilidades de difusão artística. A *Rádio Mineira*, inaugurada oficialmente em 1931, foi a primeira emissora de rádio de Belo Horizonte. Curiosamente, em seu programa inaugural, não é tocada nenhuma obra do repertório brasileiro, exceto o *Hino Nacional*. Em 1935 é inaugurada a rádio *Guarani*, que possuía quatro orquestras: de câmara, popular, típica e regional. Percebe-se aí a inserção do gênero brasileiro, o Choro, através da orquestra regional. Estes tipos de orquestras funcionaram por muitos anos como o principal trabalho dos instrumentistas de Choro, uma vez que nesta época, toda a programação das rádios era executada ao vivo.

Belini cita três compositores que o influenciaram e que ouvia através das transmissões de rádio: Pinxinguinha, Benedito Lacerda e principalmente Luiz Americano.

Era o xodó da época, o Luiz Americano. Tocava o clarinete, trabalhava na *Rádio Transmissora PR E3*, rádio transmissora do Rio de Janeiro, né? Então a gente aqui em Abaeté ficava doidinho pra chegar o dia do programa dele pra escutar as valsas e os chorinhos. Luiz Americano foi um grande instrumentista. (ANDRADE, 1996, In.: ANTÃO, 1996, vídeo.)

Segundo Belini, seu pai também comprava mensalmente álbuns de partituras de Luíz Americano, que chegavam pelo correio.

A primeira composição de Belini foi uma valsa, *Helga*, em homenagem à sua professora de desenho Helga Mourão, para saxofone soprano, em 1935. No documentário *Estado da Música*, gravado em 1996 e dirigido pelo radialista Acir Antão, Belini conta como foi o processo de criação de sua primeira obra:

Eu fiquei mais ou menos uns três dias pra fazer essa valsa, porque eu estava iniciando no terreno da composição, estudando música, solfejo e eu demorei uns três dias pra fazer. Num dia fiz a primeira parte, no outro dia fiz a segunda, *num* gostava, rabiscava e tornava a fazer. No terceiro dia eu terminei. (ANDRADE, 1996, In.: ANTÃO, 1996, vídeo.)

Antes de completar dezoito anos, assim que terminou os estudos no colégio, Belini recebeu uma proposta de emprego para trabalhar em um banco, em Abaeté. Para assumir o cargo precisava tirar o certificado de reservista no Exército. Assim, em janeiro de 1939, Belini se apresentou no 10º Regimento de Infantaria de Belo Horizonte, como voluntário, na esperança de que fosse dispensado do serviço e trouxesse o certificado. Quanto ao tempo que esperava ficar em Belo Horizonte e a mudança de planos Belini diz:

(...) ficar lá dez meses, *né?* Tirava a carteira de reservista pra assumir o lugar no banco. Mas cheguei lá vi aquela banda de oitenta figuras, *né?* Eu não conhecia Belo Horizonte, nunca tinha ido lá. Nunca tinha visto uma banda daquele tamanho, com o instrumental completo. Tinha dez clarinetas, tinha cinco pistons, cinco trombones, dois bombardinos. Tinha flauta, tinha flautim, tinha requinta, tinha baixos, baixo em mi bemol, contrabaixo em si bemol, bateria completa, *né?* (ANDRADE, 2011).

Belini, fascinado pelo grupo musical, foi chamado para integrar o quadro de músicos. Naquela época, o compositor já era Cabo de Fileira, mas teria que perder duas patentes e voltar a ser Soldado para participar da banda. Rebaixado e alvo de piadas dos companheiros, Belini aceitou com bom humor a mudança entrando para a banda como clarinetista. Nesta época, Belini foi também muito influenciado pelo bandolinista Orlando Porto, cuja mãe tinha uma pensão no bairro de Lourdes, onde o músico morou por um tempo quando chegou na capital.

Começou aí a vida musical profissional de Belini, que além de tocar no Exército, tocava em várias orquestras de dança da cidade, dentre elas a *Delê*, *Djalma Pimenta*, *Roberto Andrade*, *Castilho*, *Ruy Martinez* e *Menecucci*. Nesse período também começou sua trajetória como compositor, quando teve mais contato com outros compositores e com o Choro. Belini não chegou a tocar nas orquestras e regionais das rádios, mas se lembra da grande demanda de trabalho que havia para os instrumentistas nos clubes e bailes de Belo Horizonte.

Em 1942, Belini, já promovido a Sargento, foi transferido para a Academia Militar das Agulhas Negras, em Resende, Rio de Janeiro. Nesta época aconteceu um episódio marcante na vida do compositor. Durante a viagem para o Rio, Belini pediu ao amigo Zé Tião, que iria com ele até parte do caminho, que guardasse com ele um caderno de partituras de suas composições, pois sua mala estava cheia. Zé Tião ia para São Paulo e Belini se esqueceu de pegar o caderno com ele. Já em Resende, Belini começou a ouvir Choros de sua autoria, vindos de São Paulo, como nomes de outros compositores. Zé Tião, mais tarde, revelou à Belini que havia vendido o caderno em São Paulo. A composição *Espinha de Bacalhau*, que ficou conhecida e registrada publicamente como sendo de autoria do clarinetista Severino Araújo, regente por muitos anos da Orquestra Tabajara, é um dos vários Choros que estariam no caderno vendido. Em resposta ao incidente Belini compôs o Choro *Café Amargo*, que foi, segundo Sizínio Filho, em texto extraído do *site* www.samba-choro.com.br, onde a partitura está disponível: “Em homenagem ao Sr. Severino Araújo, da Orquestra Tabajara, depois de uma pequena desavença no que diz respeito ao "ESPINHA DE BACALHAU"!”⁹

Belini casou-se em 1946, com Alice Soares de Almeida, com quem teve 8 filhos. Alice não se adaptou à vida no Rio e a família voltou a morar em Belo Horizonte. Na capital mineira Belini tornou a trabalhar como músico no Exército

⁹ <http://www.samba-choro.com.br/partituras/porartista/vermusica?mid=8296&pos=3023>. Acesso em: 22 fev. de 2013

e nas orquestras de dança. Nesta época foi criado o quadro de maestros do exército e Belini passou mais um mês no Rio de Janeiro para fazer o curso e o concurso para regente. Aprovado, voltou tenente e maestro do 12º Regimento de Infantaria. Depois foi promovido a Capitão e aposentou-se como Major.

Em 1984, o violonista Wagner Andrade, irmão de Belini, fundou o primeiro bar dedicado ao Choro em Belo Horizonte, o Beco do Choro. O bar funcionava no bairro Savassi e o regional que lá tocava, levando o mesmo nome do bar, era composto por Wagner (violão de sete cordas), Belini (sax soprano, tenor e clarinete), Mozart (violão), Baesi (Cavaquinho), Cícero (acordeon) e Zito (pandeiro), entre outros. O bar funcionou até 1989 e também deu nome a uma composição de Belini, editada no seu primeiro álbum de partituras, *Chorinhos em Desfile*. Foi também neste bar que Belini e Wagner fundaram o *Clube do Choro de Minas Gerais* que se extinguiu na mesma época do fechamento do bar.

Após se aposentar Belini voltou a morar em Abaeté onde fundou a Escola de Música Geraldo Andrade, em homenagem ao pai, e passou a coordenar um grupo vocal de serestas. O compositor ainda realizou uma pesquisa pelo interior de Minas, viajando, transcrevendo e catalogando músicas de seresta do estado.

Os parceiros mais importantes de Belini são Lúcia Pereira e Sízínio Filho, ambos músicos de Abaeté. Com Lúcia Pereira, Belini compôs várias canções gravadas em dois álbuns em homenagem à Abaeté: *Nossa Terra*, de 1996 e *Tesouro Guardado*, de 2001. Já a parceria com Sízínio Filho, produziu os Choros *Invicto*, *Matutando*, *Pôr*, *Dornelas!*, *Um 2X1 Chorado!*, *Brincando de Chorar*, *Um Chorinho à Meia* e *Seriguela à Milanesa*.



Figura 2: Belini Andrade aos dois anos de idade.



Figura 3: Belini aos 17 anos.

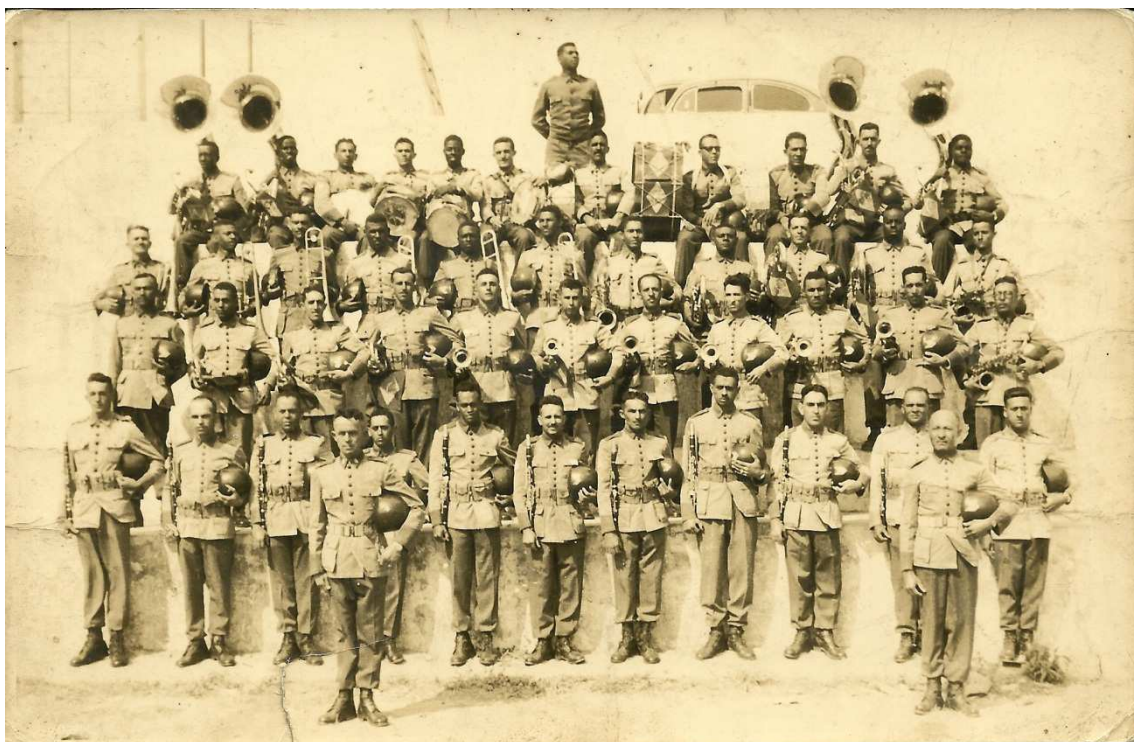


Figura 4: Banda de Música 12º R.I. – Belo Horizonte , 15 de janeiro de 1961. Belini à frente (primeiro da esquerda para a direita).



Figura 5: Banda de Música de Abaeté, no desfile de 7 de setembro de 1967. Belini ao centro, como maestro.



Figura 6: Belini Andrade tocando saxofone em uma orquestra de dança (terceiro músico da esquerda para a direita).



Figura 7: Belini e Alice



Figura 8: Belini, Alice e um neto



Figura 9: Belini e o grupo *Flor de Abacate*

3.1. Discografia

A discografia de Belini é formada por cinco discos.

Nossa Terra (1996)

- 01) Hino a Abaeté (Belini Andrade e Modesto Pires)
- 02) Tu e Eu (Belini Andrade e Lúcia Pereira)
- 03) Foi o Destino (Belini Andrade e Lúcia Pereira)
- 04) Lá na Beira do Rio (Belini Andrade e Lúcia Pereira)
- 05) Saudade (Belini Andrade e Lúcia Pereira)
- 06) Luxo e Riqueza (Lúcia Pereira)
- 07) Despedida (Belini Andrade e Lúcia Pereira)
- 08) Lua, Lua, Branca Lua (Belini Andrade e Alaíde Pereira)
- 09) Sem seu Amor (Belini Andrade e Lúcia Pereira)
- 10) Caminheiro (Lúcia Pereira)
- 11) Abaeté (Belini Andrade e Lúcia Pereira)
- 12) Hoje (Belini Andrade e Lúcia Pereira)
- 13) Estou Voltando (Lúcia Pereira)
- 14) Pensando em Você (Belini Andrade e Lúcia Pereira)
- 15) Nossa Terra (Lúcia Pereira)

Tesouro Guardado (2001)

- 01) Hoje tem Forró (Belini Andrade e Lúcia Pereira)
- 02) De Brasília à Abaeté (Lúcia Pereira)
- 03) Se Tu Soubesses (Belini Andrade e Lúcia Pereira)
- 04) Empregada do Estado (Lúcia Pereira)
- 05) Coração Desbotado (Belini Andrade e Lúcia Pereira)
- 06) Eu Tô Carente (Belini Andrade e Lúcia Pereira)
- 07) Loucuras de Amor (Belini Andrade e Lúcia Pereira)
- 08) Nossos Momentos (Belini Andrade e Lúcia Pereira)
- 09) Festa Junina (Lúcia Pereira)
- 10) Nós Dois (Belini Andrade e Lúcia Pereira)
- 11) Casamento da Piranha (Belini Andrade e Lúcia Pereira)

- 12) Seu Desprezo (Lúcia Pereira)
- 13) Naquela Tarde (Belini Andrade e Lúcia Pereira)
- 14) Só a Ti Irei Amar (Belini Andrade e Lúcia Pereira)
- 15) Pé de Porco (Belini Andrade e Lúcia Pereira)
- 16) Tesouro Guardado (Belini Andrade e Lúcia Pereira)
- 17) Segura esse Chorinho (Belini Andrade e Lúcia Pereira)
- 18) Castigo Sem Fim (Lúcia Pereira)
- 19) Brincadeira (Lúcia Pereira)
- 20) Agradecimento (Lúcia Pereira)

Belini Andrade e Grupo Flor de Abacate (2004)

- 01) Beco do choro (Belini Andrade)
- 02) Café amargo (Belini Andrade)
- 03) Fim de papo (Belini Andrade)
- 04) Gingando (Belini Andrade)
- 05) Tudo errado (Belini Andrade)
- 06) Um cavaquinho legal (Belini Andrade)
- 07) Choramingando (Belini Andrade)
- 08) Sai de baixo (Belini Andrade)
- 09) Juliana (Belini Andrade)
- 10) Língua de cigano (Belini Andrade)
- 11) A platibanda verde (Belini Andrade)
- 12) Fusas nas teclas (Belini Andrade)
- 13) Dadinho no choro (Belini Andrade)
- 14) Ciceronando (Belini Andrade)
- 15) Faceirinho (Belini Andrade)

Velho Companheiro (2010)

- 01) Abdula no Choro (Belini Andrade)
- 02) Amanhecendo (Belini Andrade)
- 03) Ciúme (Belini Andrade)
- 04) Devaneio (Belini Andrade)
- 05) Doutor Clarinete (Belini Andrade)
- 06) Homenagem a Paulo Moura (Belini Andrade)

- 07) O Bambiarrá (Belini Andrade)
- 08) Parafusando (Belini Andrade)
- 09) Pesadelo (Belini Andrade)
- 10) Um Bandolim Gostoso (Belini Andrade)
- 11) Um Cavaquinho Pinta Brava (Belini Andrade)
- 12) Um Clarinete Chorão (Belini Andrade)
- 13) Um Trombone Encapetado (Belini Andrade)
- 14) Uma Flor (Belini Andrade)
- 15) Zizi (Belini Andrade)

Choro Doce (2012)

- 01) Meu Amigo Jair (Belini Andrade)
- 02) Um Saxofone prá Você (Belini Andrade)
- 03) Sereno de Pompéu (Belini Andrade)
- 04) Primeira Chamada (Belini Andrade)
- 05) Um Clarinetista Louco (Belini Andrade)
- 06) Sexta-feira 13! (Belini Andrade)
- 07) Morena Marta (Belini Andrade)
- 08) Boa Tarde, Amor (Belini Andrade)
- 09) Choro Doce (Belini Andrade)
- 10) Inspirado (Belini Andrade)
- 11) Uma Flauta Doce (Belini Andrade)
- 12) Minhas Mágoas (Belini Andrade)
- 13) Caro Amigo (Belini Andrade)
- 14) Marcela (Belini Andrade)
- 15) Será que Sai? (Belini Andrade)
- 16) Zé Maria no Choro (Belini Andrade)

Nossa Terra e *Tesouro Guardado*, os dois primeiros álbuns de Belini, foram feitos em parceria com a cantora e violonista Lúcia Pereira. Os dois se conheceram através do grupo de seresta coordenado por Belini e idealizaram a criação dos discos que contam com as participações de Wagner Andrade, Geraldinho Alvarenga, Hélio Pereira, Acir Antão, Paulinho Pedra Azul, entre outros.

Em *Belini Andrade e Grupo Flor de Abacate*, Belini convidou o violonista Sílvio Carlos, membro do grupo de Choro *Flor de Abacate* para fazer os arranjos das composições, todas inéditas, exceto Beco do Choro, que já havia sido gravada pelo Flor de Abacate em seu segundo disco, *Batuque*, de 2002. Em entrevista, Sílvio Carlos conta um pouco da criação dos arranjos:

Esse primeiro disco na verdade nós fizemos uma combinação, ele se chamou *Belini Andrade e Flor de Abacate*. Então foi Belini com o grupo *Flor de Abacate*. Ele escolheu o repertório e nós fizemos o que pudemos, porque imagina os solistas do *Flor de Abacate*, quem são? Um bandolim e um trombone. Então você imagina um trombone solando música do Belini, é um negócio assim, não é pra qualquer um não, é complicadíssimo. Então eu fiz o que pude nesse disco, por causa da tessitura, pra ficar assim, mais razoável e equilibrado o bandolim e o trombone. E o bandolim também, que foi o Rubinho que fez o bandolim, ele também tocou um cavaquinho de cinco cordas, que ficou muito legal, deu assim, um timbre muito legal às músicas. Esse disco também foi um disco muito comentado, principalmente em São Paulo. (CARLOS, 2011).

O segundo disco de Choro de Belini, *Velho companheiro*, também contou com os arranjos de Sílvio Carlos.

Já o segundo, a ideia já era outra, já era *Belini Andrade e convidados*. Então nesse disco eu fiz questão de falar com o Belini que ele podia convidar quem ele quisesse. Eu estava ali fazendo os arranjos do disco e ele convidasse os músicos que ele quisesse. Mas ele fechou questão numa base do disco que foi eu no violão de 7 cordas, o Dudu Braga no cavaquinho, o Marcos no trombone, o Rubinho no bandolim e o Ramon no pandeiro. De certa forma foi o *Flor de Abacate* que fez a base. Só que como solistas os membros do *Flor de Abacate* solaram uma, o Rubinho que solou mais, solou quatro músicas, mas a grande maioria foi convidados. (CARLOS, 2011).

Participaram também deste disco Waldir Silva, no cavaquinho, Maurílio Nunes, na flauta doce, Juliana Perdigão e Zé Maria, no clarinete, entre outros. Sílvio Carlos fala sobre o processo dos arranjos:

E em cima dessas partituras eu criei o arranjo, então algumas eu mudei a tonalidade por causa da tessitura dos instrumentos que iam solar, entendeu? Mas basicamente a melodia ficou inalterada...mas eu as vezes acrescento

alguma coisa, algum contracanto, algum improviso, sempre eu faço isso nas músicas, nos arranjos que eu desenvolvo, né? (CARLOS, 2011)

O último disco de Belini, *Choro Doce*, é uma parceria como flautista Maurílio Nunes Vieira. Maurílio, que toca flauta doce, é, atualmente, o principal intérprete de Belini. Mais adiante, no capítulo sobre a flauta doce, falarei sobre a relação entre os Choros de Belini e o instrumento, através de uma entrevista feita com Maurílio.

4. CHORO: CARACTERÍSTICAS GERAIS

Para melhor entendimento dos termos que serão usados no estudo dos Choros de Belini Andrade, tanto no catálogo quanto nas análises, gostaria de definir algumas nomenclaturas e características gerais do Choro.

Considero, nesta pesquisa, o Choro como um gênero, que desde sua formação foi definindo-se com características que determinam uma maneira de se compor e tocar. Englobados por ele encontramos outros gêneros como o maxixe, a polca, a valsa e o *schottisch*, que contém suas características próprias subordinadas às características gerais do Choro. Belini ainda utiliza outros gêneros menos usuais no Choro, como a mazurca, o cateretê e o calango.

Lúcia Campos, em sua dissertação *Tudo isso junto de uma vez só: o choro, o forró e as bandas de pifanos na música de Hermeto Pascoal*, elabora esta questão:

Participando em rodas de choro, como ouvinte e musicista, observei que a palavra continua sendo usada em diferentes sentidos, referindo-se ora ao grupo que toca, ora às músicas tocadas. No entanto, prevalece o uso da palavra choro significando o tipo de música. Nesse sentido, ainda é interessante notar que, por um lado, trata-se de um gênero que engloba vários outros, talvez como um resquício daquele sentido original de “maneira de tocar”, ou seja, praticamente qualquer música sendo tocada de tal maneira por um grupo de choro, é choro. Mas, por outro lado, choro designa também um gênero com características próprias, que o diferem da polca, do maxixe, do tango etc. (CAMPOS, 2006, p.54).

Alguns destes estilos, originalmente, existiam antes do surgimento do Choro. É o caso da polca, da valsa e o *schottisch* que foram importados da Europa e amalgamados aos ritmos africanos dando origem, em meados do século XIX, ao Choro. Segundo a musicóloga Anna Paes, no ensaio *O Choro e sua Árvore Genealógica*:

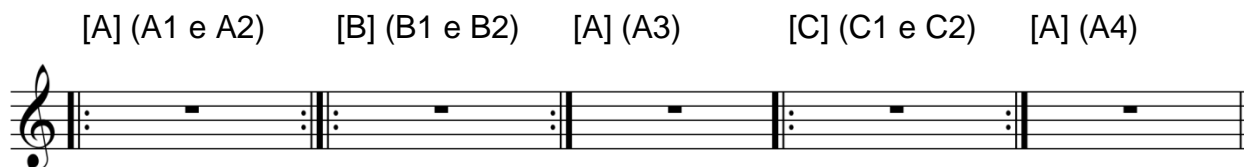
O choro nessa época ainda não designava um gênero e sim o grupo instrumental que tocava as danças europeias de forma particular. Até então esses gêneros importados, entre eles a polca, a quadrilha, o *schottisch*, o *pas-de-quatre*, a valsa, a mazurca, o tango e a habanera, quando tocados por orquestras nos bailes nobres da cidade, mantinham suas características originais preservadas. A polca foi o gênero que mais caiu no gosto popular, tornando-se a principal matriz do choro. Começam a surgir edições de partituras com diversas modalidades de polcas (polca-lundu, polca-tango, polca-maxixe, polca-cateretê, polca-chula), revelando o seu processo de nacionalização. (PAES, 2008, p. 04).

Desta forma, ao me referir ao Choro nesta dissertação, falo também dos outros gêneros musicalmente e historicamente ligados à ele.

Geralmente o Choro apresenta duas ou três partes, comumente chamadas entre os chorões de A, B e C. Estas partes se organizam através da *forma rondó*. Carlos Almada, no livro *A Estrutura do Choro*, fala sobre a *forma rondó*, característica estrutural marcante deste gênero:

O rondó é uma das mais antigas estruturas utilizadas na organização de um discurso musical. Consiste basicamente numa parte ou tema principal (também chamado de refrão), que sempre retorna após intervenções contrastantes de outras partes (ou temas). Originou-se no período conhecido como *Ars Nova*, na Idade Média e, sob as mais diversas roupagens e níveis de complexidade estrutural, nunca deixou de ser empregado nos períodos musicais posteriores. Muitas danças de salão das cortes europeias a partir do séc. XVIII, quando se tornaram um arrematador modismo, adotavam a forma rondó, entre elas a polca. Sendo as partituras importadas de polca um sucesso na sociedade do Rio de Janeiro do Segundo Império e sendo a própria polca rapidamente nacionalizada pelas irresistíveis interpretações dos choros (quartetos formados por flauta, dois violões e cavaquinho), nada mais natural que a nova polca brasileira (e, em consequência, o choro, que lhe sucederia décadas depois) adotasse sua estrutura formal, o rondó, que seria a partir de então uma de suas mais fortes características. (ALMADA, 2006, p.8 - 9).

Cada parte, introduzida pela primeira vez, é tocada duas vezes. Assim, as partes A, B e C organizam-se da seguinte forma:



Há também em alguns choros a *Coda*, finalização da peça, complementando a última repetição da parte A.

Outra característica determinante no Choro é a relação entre as tonalidades das partes da obra. Geralmente as tonalidades das partes B e C são vizinhas, relativas ou homônimas da tonalidade central de A. Almada mapeou os três casos mais recorrentes desta relação:

- 1) A em tonalidade maior
 - B na região dominante
 - C na região subdominante
 - Ex: A – Dó maior; B – Sol maior; C – Fá maior

- 2) A em tonalidade maior
 - B na região relativa menor
 - C na região subdominante
 - Ex: A – Dó maior; B – Lá menor; C – Fá maior

- 3) A em tonalidade menor
 - B na região relativa maior
 - C na região homônima maior
 - Ex: A – Lá menor; B – Dó maior; C – Lá maior

Outra característica do Choro se encontra no tamanho das frases, dentro das partes, geralmente construídas de 4 frases com 4 ou 16 compassos.

Todas as características acima citadas não excluem exceções, encontradas inclusive em choros tradicionais. Dentro dos choros de Belini para flauta identificarei, mais adiante, a presença ou ausência destas características.

5. CHOROS PARA FLAUTA

5.1. Catálogo de obras:

Dos 356 Choros editados, nos seis álbuns *Chorinhos em Desfile*, vinte e dois deles foram escritos especialmente para flauta. Há também oito choros avulsos, enviados a mim pelo compositor, escritos após a edição do último álbum. No catálogo que se segue, organizei as composições por ordem alfabética em dois grupos, segundo o tipo de flauta para qual a peça foi composta. Há também a data da composição, quando indicada, a tonalidade, o gênero, o álbum onde a obra foi editada e os quatro compassos iniciais da peça, o *incipt.* Todos os termos usados em relação ao gênero da peça são definidos por Belini nas partituras. O quadro a seguir funciona como guia para a organização das informações no catálogo:

Título	Data	Gênero
Tipo de Flauta	Tonalidade	Álbum
<i>Incipit.</i>		

I) Flauta Transversal (ou Flauta em Dó)

Carinhosa	28/01/2008	Valsa seresteira
Flauta	Lá menor	Chorinhos em desfile V

Cruel Destino	24/03/2008	Valsa
Flauta	Dó # menor	Chorinhos em desfile V

Danielle	03/01/2010	Valsa
Flauta em Dó	Fá maior	Não editado

Médio Andante

Devaneio	04/01/2008	Valsa
Flauta	Sol menor	Chorinhos em desfile V

Moderato

Estrambótico	26/07/2004	Chorinho
Flauta	Dó maior	Chorinhos em Desfile III

Jequinha	29/02/2012	Chorinho
Flauta	Ré menor	Não editado


Letícia	08/05/2011	Valsa
Flauta em Dó	Dó maior	Não editado

Luíza	13/12/2006	Valsa Seresteira
Flauta	Dó maior	Chorinhos em Desfile V

Marcela	14/03/2011	Valsa
Flauta em Dó	Lá maior	Não editado




Maroto	26/02/2011	Chorinho
Flauta em Dó ou Clarineta Sib	Sol maior	Não editado



Morena Marta	14/12/2007	Valsa
Flauta	Sol menor	Chorinhos em desfile V

Moderato



No Tôpo da Vida	11/04/2012	Chorinho
Flauta em Dó	Ré menor	Não editado



Um sonho lindo	11/02/2008	Valsa
Flauta	Dó # menor	Chorinhos em desfile V

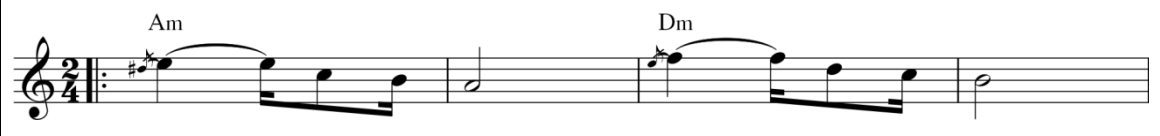
Musical notation for 'Um sonho lindo' in 3/4 time, key of D minor (three sharps). The melody consists of four measures. The first measure starts with a C#m chord and contains a quarter note D4, an eighth note E4, and a quarter note F4. The second measure contains an eighth note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The third measure contains a quarter note C5, an eighth note B4, and a quarter note A4. The fourth measure contains a quarter note G4 and a half note F4. Chords C#m, A7, and G#7 are indicated above the staff.

Uma Dádiva	13/06/2011	Valsa
Flauta em Dó	Sol menor	Não editado

Musical notation for 'Uma Dádiva' in 3/4 time, key of G minor (two flats). The melody consists of four measures. The first measure starts with a Gm chord and contains a quarter note G3, an eighth note A3, and a quarter note B3. The second measure contains an eighth note C4, a quarter note D4, and a quarter note E4. The third measure contains an eighth note F4, a quarter note G4, and a quarter note A4. The fourth measure contains a quarter note B4, an eighth note C5, and a quarter note B4. Chords Gm, D7, and Gm are indicated above the staff.


II) Flauta Doce

Calouro	12/02/2006	Chorinho
Flauta Doce em Dó	Lá menor	Chorinhos em Desfile III




Musical notation for Calouro, a chorinho in 2/4 time, key of A minor. The melody starts with a D4 quarter note, followed by a quarter rest, then an eighth note G4, eighth note F4, quarter note E4, quarter note D4. This is followed by a quarter rest, then an eighth note D4, eighth note C4, quarter note B3, quarter note A3. The piece concludes with a whole note G3. Chords are indicated as Am and Dm.

Deixa de Potoca	16/01/2006	Chorinho
Flauta Doce em Dó	Sol maior	Chorinhos em Desfile III




Musical notation for Deixa de Potoca, a chorinho in 2/4 time, key of G major. The melody starts with a quarter rest, then eighth notes G4, A4, quarter note B4, quarter note A4. This is followed by a quarter rest, then eighth notes G4, F4, quarter note E4, quarter note D4. The piece concludes with a quarter note C4. Chords are indicated as G, G7 M, and Am.

Dengosa	20/10/2005	Polca
Flauta Doce em Dó	Dó maior	Chorinhos em Desfile III



Musical notation for Dengosa, a polca in 2/4 time, key of C major. The melody starts with a quarter rest, then eighth notes D4, E4, quarter note F4, quarter note E4. This is followed by a quarter rest, then eighth notes D4, C4, quarter note B3, quarter note A3. The piece concludes with a quarter note G3. Chords are indicated as Dm, G7, C, G7, C, and A7.

Fuzarca	Sem data	Polca
Flauta Doce em Sib	Dó maior	Chorinhos em desfile V



Musical notation for Fuzarca, a polca in 2/4 time, key of C major. The melody starts with a quarter rest, then eighth notes D4, E4, quarter note F4, quarter note E4. This is followed by a quarter rest, then eighth notes D4, C4, quarter note B3, quarter note A3. The piece concludes with a quarter note G3. Chords are indicated as Cm, F7, Bb, F7, and Bb.

Marafona	17/03/2006	Polca
Flauta Doce em Dó	Fá maior	Chorinhos em Desfile III

Mentira	27/12/2007	Chorinho
Flauta em Sib ou Saxofone	Ré menor	Chorinhos em Desfile IV

Parafuso	08/12/2005	Cateretê
Flauta Doce Contralto	Fá maior	Chorinhos em Desfile III

Petulante	07/03/2006	Polca
Flauta Doce Contralto	Fá maior	Chorinhos em Desfile III


Primeira Chamada	16/01/2006	Mazurca
Flauta Doce em Dó	Fá maior	Chorinhos em Desfile III




Queimadinho	29/03/2006	Cateretê
Flauta Doce Contralto	Ré menor	Chorinhos em Desfile III



Uma Flauta Doce	15/11/2005	Polca-Choro
Flauta Doce em Dó	Dó maior	Chorinhos em Desfile III



Zé Bolão	02/03/2006	Chorinho
Flauta Doce Contralto	Dó maior	Chorinhos em Desfile III



5.2. Características gerais

Das 30 obras catalogas, identificadas anteriormente, 18 são para flauta transversal e 12 para flauta doce. Considerando as que apresentam a data da composição, a produção para flauta vai de 2004 a 2011. É muito provável, se considerarmos que Belini começou a compor com 15 anos e dedicou toda vida à musica, que existam outras peças para flauta que não puderam ser identificadas.

Entre as 18 peças para flauta transversal, 10 delas são valsas, o que indica uma predileção do compositor do gênero para o instrumento. Quanto à relação das valsas com a flauta transversal Belini diz: “é porque o gênero musical da valsa se adapta melhor à sonoridade da flauta, à escala da flauta.”¹⁰ As outras peças são chorinhos e existe um equilíbrio quanto às tonalidades, 10 maiores e 8 menores.

Dentre as 12 peças para flauta doce há maior variedade de gêneros. São 5 polcas, 4 chorinhos, 2 cateretês e uma mazurca. No entanto observa-se a predominância das tonalidades maiores, em 9 peças, contra 3 peças em tom menor. Nota-se nestas composições a escolha por tons mais fáceis para o instrumento, com menos alterações, considerando suas dificuldades técnicas: Dó, Fá e Sol maior, e os relativos Ré e Lá menor. Outra variedade encontra-se nos tipos de flauta doce utilizados. Além da flauta doce soprano tradicional, que Belini chama de flauta doce em dó, há peças para flauta doce contralto e flauta doce em si bemol.

Para compreender melhor as composições para flauta de Belini optei por me aprofundar em três peças de seu vasto repertório. Como critério de escolha, selecionei composições de estilos diferentes entre si, duas para flauta transversal e uma para flauta doce. São elas:

¹⁰ ANDRADE, 2011

- a) *Morena Marta*, valsa, para flauta transversal.
- b) *Estrambótico*, chorinho, para flauta transversal.
- c) *Uma Flauta Doce*, polca-choro, para flauta doce em dó.

As indicações quanto ao estilo estão na própria partitura, exceto em *Estrambótico*, onde o próprio Belini me informou, em entrevista, ser um chorinho. A indicação do tipo de flauta também vem escrita na partitura. A análise teve como material as partituras das peças encontradas nos álbuns editados. No caso de *Morena Marta* e *Estrambótico* encontrei também a cópia dos manuscritos do autor.

A análise específica das obras escolhidas foi direcionada por dois aspectos:

- 1) Identificação da forma rítmica e melódica do fraseado a fim de observar as características da organização do percurso musical.
- 2) Identificação dos elementos interpretativos presentes na partitura, buscando compreender melhor o pensamento musical do compositor e sua ligação com a interpretação e improvisação no Choro.

5.2.1. Forma rítmica e melódica do fraseado

Farei aqui uma análise fraseológica dos Choros selecionados, usando as definições apresentadas por Carlos Almada, no livro *A Estrutura do Choro*, para compreender melhor a organização das ideias musicais do compositor.

Numa perfeita analogia com a linguagem, é imprescindível à expressão das ideias musicais a existência de elementos estruturais e funcionais que lhes forneçam uma organização formal, sem a qual a compreensão por parte do ouvinte torna-se impossível. (Almada, 2006, p. 15)

Almada apresenta duas estruturas de construção das frases que, segundo ele, resumem quase a totalidade das possibilidades de organização fraseológica no Choro. São elas o **período** e a **sentença**, ambas divididas em quatro partes:

- **Enunciado inicial**, dividido em duas semifrases, simétricas em ritmo e melodia.
- **Repetição do enunciado**, com a mesma estrutura do enunciado, apesar de alguma alteração no final da frase.
- **Ideia contrastante**, também com a mesma estrutura do enunciado.
- **Desfecho**, bloco único, resultado de um impulso rítmico e harmônico em direção à conclusão da parte.

O que difere o período da sentença é uma inversão na organização interna.

PERÍODO:

- 1 - Enunciado inicial
- 2 - Ideia contrastante
- 3 - Repetição do enunciado
- 4 - Desfecho

SENTENÇA:

- 1 - Enunciado inicial
- 2 - Repetição do enunciado
- 3 - Ideia contrastante
- 4 - Desfecho

Almada observa que cada parte, tanto do período quanto da sentença, tem duração de quatro compassos e que, através de observações estatísticas percebeu-se que a maioria dos Choros tem organização fraseológica do período.

5.2.2. Elementos interpretativos

Elementos interpretativos são recursos utilizados em determinada música como forma de variá-la ou enriquecê-la. No Choro, geralmente, estes elementos são agregados na *performance* do instrumentista, em seu processo criativo de tocar improvisando ritmo e notas. No entanto, é característico da escrita de Belini, em suas partituras, indicações de utilização de alguns elementos de interpretação. Sendo o Choro um gênero que permite o livre uso das ornamentações, sua riqueza e plasticidade dependem da liberdade de criação de quem o toca. É muito comum, ao ouvirmos a interpretação de um Choro, encontrarmos trinados e apojaturas, por exemplo, que ultrapassam a melodia original. Ao definir na partitura essas ornamentações, Belini imprimi sua maneira de pensar a variação no Choro, sugerindo ao intérprete caminhos que talvez não fossem percorridos.

Basicamente, Belini explora em suas partituras ornamentações e articulações.

Ornamentos são notas acessórias que se agregam a uma nota da melodia. Segundo o Dicionário de Música Grove, editado por Sadie, ornamento é:

A fórmula breve e convencional de ornamentação da música, que pode ser acrescentada extemporaneamente por intérpretes trabalhando com tradições de ornamentação livre, ou pode ser notada por meio de sinais convencionais ou pequenas notas. (SADIE, 1994, p. 684)

Encontramos nas obras analisadas quatro tipos de ornamentos: apojaturas, glissandos, trinados e mordentes.

A seguir algumas definições destes ornamentos, segundo Osvaldo Lacerda, no *Compêndio de Teoria Elementar da Música*:

“**Apojatura** é uma nota mais aguda ou mais grave do que a real, de um tom ou um semitom abaixo ou acima.”¹¹ Lacerda chama de nota real a nota da melodia, à qual se agrega o ornamento. Segundo ele a apoiatura pode ser superior ou inferior, longa ou breve, simples ou dupla.

“**Glissando** é o deslizar rápido e contínuo de uma nota para outra. (...) Não existe regra que estabeleça o momento quem que se deve deixar a nota de partida. Geralmente para-se um pouco na mesma e, em seguida, faz-se rapidamente o glissando.”¹²

“**Trinado** é a repetição rápida e alternada de duas notas vizinhas, umas das quais é a real. (...) O tempo de duração do trinado é o da nota real. Não existe , porem, uma regra de grafia para indicar os valores das notas do trinado.”¹³

“**Mordente** é a execução rápida da nota real com a que lhe fica um tom ou um semitom abaixo ou acima.”¹⁴ Lacerda classifica o mordente como simples ou duplo, inferior ou superior. O mordente simples tem 3 notas, incluindo a nota real e o duplo 5. O mordente inferior se dá quando a nota de ornamentação está abaixo da nota real e o superior quando está acima.

No Choro, estes ornamentos, por vezes, ultrapassam os conceitos teóricos, influenciados pela cultura europeia e ganham ressignificação. A apoiatura, por exemplo, pode ser feita com intervalos de todos os tipos. O trinado nem sempre obedece a duração da nota real, uma vez que as próprias notas do tema sofrem mudanças de duração rítmica. Os mordentes podem variar os intervalos assim como o número notas.

Já as articulações definem a junção de uma nota com a outra e tipos de ataque em notas articuladas. Ainda segundo o Dicionário de Música Grove, é definida articulação como:

¹¹ (LACERDA, 1967, p.111)

¹² (LACERDA, 1967, p.115)

¹³ (LACERDA, 1967, p. 114)

¹⁴ (LACERDA, 1967, p.113)

A junção ou separação de notas sucessivas, isoladamente ou em grupos, por um intérprete, e a maneira pela qual isso se faz; a palavra é mais amplamente aplicada ao fraseado musical em geral. (SADIE, 1994, p.44)

No Choro, é sempre dada muita liberdade à articulação, que pode variar bastante em uma mesma obra.

Na prática, o choro tradicional é baseado na articulação em legato, dividido em dois tipos, o primeiro com notas separadas, onde para cada uma das notas há a intervenção do golpe de língua, muito próximo à articulação em tenuto, e o segundo através de notas ligadas, onde apenas a primeira nota de uma frase ou de um grupo de notas é atacada e as outras são ligadas sob a mesma coluna de ar sem cesuras. Normalmente estes dois tipos de articulação aparecem conjugados e intercalados por articulações staccato (). Esta mistura de tipos de articulação possibilita a efetiva performance dos choros, sendo raro, e até mesmo não aconselhável, utilizar apenas um destes tipos de ataque de maneira contínua para interpretar uma obra deste gênero. (FABRIS, 2005, p.22)

Fabris aponta, referindo-se a instrumentos de sopro, basicamente, três tipos de articulação no Choro, legato, tenuto e staccato. O uso destas articulações está diretamente ligado ao caráter da peça.

Articulações mais macias, leves e ágeis são usadas em Choros rápidos, com caráter alegre e brilhante. Em oposição, por exemplo, as ligaduras estão bastante associadas à andamentos mais lentos.

5.3. Morena Marta

Morena Marta

Valsa

Belini Andrade

Abaeté, 14/12/2007

Moderato  Gm

Flauta 

5 G Cm A D 

10 Gm A D A 

15 $F\#^{\circ}$ Gm $C\#^{\circ}$ 

20 D G $G7$ Cm 

25 Gm Cm 

30 D Gm Cm 



2

34 Fl. Musical notation for Flute, measures 34-37. Chords: D, Gm, D. Includes triplets.

38 Fl. Musical notation for Flute, measures 38-42. Chords: G, Cm. Includes a triplet.

43 Fl. Musical notation for Flute, measures 43-48. Chords: Gm, D, A7, D. Includes a trill.

49 Fl. Musical notation for Flute, measures 49-52. Chords: Cm, D, Gm. Includes triplets.

53 Fl. Musical notation for Flute, measures 53-57. Chords: Cm, Gm. Includes a trill.

58 Fl. Musical notation for Flute, measures 58-62. Chords: Gm, Cm, D.

63 Fl. Musical notation for Flute, measures 63-66. Chords: Gm. Includes first and second endings.

67 Fl. Musical notation for Flute, measures 67-70. Chords: Gm, D, Gm. Includes a trill.

Flauta 90 SIM MORENA MARTA - 1932 - Belmi Anderson

Flauta 90
SIM MORENA MARTA - 1932 - Belmi Anderson

mod.

141 12/00
Belmi Anderson

Figura 10: Manuscrito de Morena Marta.

Como introdução à análise, cito um trecho de entrevista com Belini Andrade, onde o compositor fala sobre características da valsa:

Porque a valsa tem que ser medida de cima embaixo, não deve ficar num perímetro muito curtinho não. Ela tem que ser larga. Então se você ver as minhas valsas todas elas você vai lá em cima, vai lá em baixo. (ANDRADE, 2011).

Morena Marta é uma valsa¹⁵, composta para flauta transversal, de caráter *Moderato* e possui duas partes, A e B. Há divergência em relação à organização destas partes, se compararmos a partitura editada e o manuscrito. Na partitura extraída do álbum as partes organizam-se em A, A, B, B e A. No manuscrito a forma é A, B, B e A. Existe ainda uma *Coda* de quatro compassos, em ambas as partituras. Tanto a parte A como a B estão na tonalidade de Sol menor, o que foge à regra tradicional do Choro, onde as tonalidades das partes se alteram, através de relações de subdominantes, dominantes ou tonalidades relativas.

A valsa foi escrita a pedido da própria Marta, uma moça que trabalhava em sua casa. Convém aqui destacar uma característica importante na obra de Belini: o de dar nomes de mulheres às suas valsas. Como exemplo, além de *Morena Marta*, podemos citar *Helga*, *Leda*, *Ieda*, *Cleide*, *Juliana*, *Danielle*, *Uma Valsa para Lúcia*, *Valsa para Neide*, *Luíza*, *Alice*, *Maria Tereza*, *Rosanna*, *Solange* e *Marcela*.

¹⁵ “Dança europeia de compasso ternário e andamento rápido, moderato ou lento. No século XVIII, era usada pelos camponeses, mas não conseguia penetrar nos salões por ser dança de par enlaçado, geralmente muito movimentada. Em 1815, foi admitida nos bailes da corte vienense por iniciativa de Sigismundo Neukmomm, encarregado da parte musical do Congresso de Viena e que em 1816 veio para o Brasil onde foi professor de música do futuro Imperador D. Pedro I e de sua esposa, D. Leopoldina. Daí se pode depreender que a valsa não tardou a chegar no Brasil e que foi trazida diretamente de Viena. Sabe-se, ademais, que as primeiras valsas compostas no Brasil são de autoria de D. Pedro. A despeito dessa ascendência da mais alta nobreza, ela se difundiu por todas as camadas sociais. Acomodou-se aos diversos níveis artísticos da música: erudito, popular e folclórico. A valsa figura no catálogo de Nepomuceno, Villa-Lobos, Guarneri, Lorenzo Fernandes e Francisco Mignone; está no repertório de todas as rodas de choro, com Calado, Anacleto, Chiquinha Gonzaga, Pixinguinha e Jacob do Bandolim. Invadiu a rítmica da modinha que, a partir do século XIX, tomou preferencialmente a corte da valsa. Mesmo no campo da música popular, há extrema variedade de espécies do gênero valsa”. (ALBIN, 2006, p.763)

Todo o caminho melódico desta valsa percorre a extensão de dó sustenido grave¹⁶ (dó# 3) à mi bemol agudo (mib 5). Diferente de outros Choros, este deve ser lido na oitava real em que está escrito¹⁷, onde confirma-se a preocupação do compositor com a tessitura do instrumento.

5.3.1. Organização rítmica e melódica do fraseado:

Parte A

O desenho melódico da primeira parte é composto basicamente por grupos de colcheias em movimentos escalares, predominantemente descendentes ou agrupadas duas a duas. Há também intervenções de grupos de quatro semicolcheias, em arpejos dentro da harmonia.

Observei como característica predominante desta composição os saltos e mudanças rápidas de região de altura. Logo no início da obra, entre o compasso 1 e 3, a melodia percorre mais que duas oitavas em movimento descendente, de ré agudo a dó# grave.

Pude observar também nos compassos 9 e 10, o mesmo gesto, colcheias articuladas duas a duas, percorrendo diferentes regiões do instrumento. O primeiro movimento, no compasso 9, é bastante natural à flauta, uma vez que a digitação das notas pouco se altera e apenas a embocadura define os saltos de oitava.

A primeira parte desta valsa tem organização fraseológica correspondente ao período, embora suas frases tenham oito compassos, o dobro em relação às frases tradicionais apontadas por Almada.

¹⁶ Ao usar os termos grave, médio e agudo, estou relacionando especificamente com as regiões da flauta. Para efeito deste trabalho consideraremos o dó central do piano como dó 3.

¹⁷ É comum no meio chorístico o flautista tocar o choro, quando possível ou desejado, uma oitava acima da escrita original. Mais aguda, a melodia ganha mais brilho e facilidade de articulação, principalmente em Choros mais rápidos. A oitava também pode ser mudada para o solista ser ouvido melhor, considerando o local tradicional de execução, rodas de choro com muitos participantes e microfonação limitada.

Entre os compassos 1 ao 8, identifica-se o trecho do enunciado, quase idêntico ao trecho da frase de repetição, nos compassos 17 a 24. Entre os compassos 9 e 16 encontra-se a frase de contraste, e entre os compassos 25 e 32 o desfecho da primeira parte. Apesar de as frases do enunciado e da repetição terem cada uma oito compassos e cumprirem sua função dentro da organização do período, identifica-se dentro delas outras duas frases de quatro compassos cada. Esse tipo de subdivisão fraseológica não é observado no restante das frases, tanto na parte A, quanto na parte B.

É interessante observar que a diferença entre as frases de enunciado e repetição para a frase de contraste se dá pelo tipo de articulação das notas e não por mudanças rítmicas. Veremos adiante quais as implicações desta mudança de articulação.

No desfecho percebe-se o “impulso rítmico” observado por Almada, nas quáteras do compasso 31, aumentando a movimentação rítmica em direção ao final da parte.

Enunciado:

Musical notation for the 'Enunciado' section, measures 1-8. The notation is in 3/4 time and G minor. The first line contains measures 1-4 with chords Gm, A, and D. The second line contains measures 5-8 with chords G, Cm, and A.

Contraste:

Musical notation for the 'Contraste' section, measures 9-16. The notation is in 3/4 time and G minor. The first line contains measures 9-12 with chords D, Gm, and A. The second line contains measures 13-16 with chords D, A, and F#o.

Repetição:

Musical notation for the 'Repetição' section, showing two staves of music in 3/4 time, key of G minor. The first staff contains measures 17-20 with chords Gm, C#o, and D. The second staff contains measures 21-24 with chords G, G7, and Cm.

Desfecho:

Musical notation for the 'Desfecho' section, showing two staves of music in 3/4 time, key of G minor. The first staff contains measures 25-28 with a Gm chord. The second staff contains measures 29-32 with chords Cm, D, and Gm, and includes triplet markings.

Parte B

A segunda parte da valsa Morena Marta também tem suas frases organizadas em um período, de acordo com a definição de Almada. No enunciado, nos compassos 33 ao 40, e na repetição, do 49 a 56, percebe-se uma mudança de caráter em relação à parte A devido a uma maior movimentação rítmica. Esta mudança é ocasionada pela utilização de novos elementos rítmicos como a colcheia pontuada seguida de semicolcheia, grupos de semicolcheias ligadas de quatro em quatro e quáteras de três colcheias em movimento ascendente.

A frase de contraste, entre os compassos 41 e 48, retoma o desenho rítmico e melódico característico da parte A, com uso predominante de colcheias.

O desfecho, nos compassos 57 a 66, com casa 1 casa 2, de acordo com a repetição, mantém a característica rítmica da frase de contraste, lembrando também a primeira parte da valsa.

Enunciado:

Musical notation for the 'Enunciado' section, measures 31-36 and 37-42. The key signature is two flats (Bb, Eb) and the time signature is 3/4. The melody consists of eighth and sixteenth notes, often grouped in triplets. Chords Cm, D, Gm, and G are indicated above the staff.

Contraste:

Musical notation for the 'Contraste' section, measures 43-44 and 45-49. The key signature is two flats (Bb, Eb) and the time signature is 3/4. The melody is simpler, using quarter and eighth notes. Chords Cm, Gm, D, and A7 are indicated above the staff.

Repetição:

Musical notation for the 'Repetição' section, measures 50-52 and 53-57. This section repeats the melody from the 'Enunciado' section. Chords Cm, D, Gm, and G are indicated above the staff.

Desfecho:

Musical notation for the 'Desfecho' section, measures 58-60 and 61-65. The key signature is two flats (Bb, Eb) and the time signature is 3/4. The melody concludes with a double bar line. Chords Cm, D, Gm, and Gm are indicated above the staff. The final measure (65) includes first and second endings.

Coda:

A *coda* da valsa *Morena Marta* é a continuação do desfecho, última frase da primeira parte. Este trecho mantém as características da parte A, tanto rítmicas e melódicas, quanto de articulação.

**5.3.2. Elementos Interpretativos****1) Articulação:**

Na valsa *Morena Marta*, Belini indica apenas dois tipos de articulação: ligado e desligado. Há grandes ligaduras, principalmente na parte A. Em alguns trechos todas as notas estão sob uma ligadura, como nos compassos 25 e 26, onde se ligam seis colcheias a cada compasso. Este tipo de articulação, sem muitas separações ou ataques, dá à composição um caráter mais fluente e suave, característico das valsas.

Outro tipo de articulação, ainda na primeira parte, são as encontradas quando seis colcheias são ligadas duas a duas, nos compassos 9 e 10, como citado anteriormente, e nos compassos 14 e 15. O fato de se articularem assim, traz uma marcação, mesmo que pequena, a cada tempo do compasso ternário, mudando o tipo de acentuação predominante da obra, que acentua somente o primeiro tempo.

Na parte B da valsa, as ligaduras aparecem somente nos grupos de semicolcheias, presentes principalmente nos últimos tempos de alguns compassos. As notas destes grupos de semicolcheias se organizam em intervalos de no máximo 2ª menor e maior. Ao tocar, ligamos essas notas e facilitamos a execução, contribuindo para a condução da frase, em direção ao primeiro tempo.

II) Ornamentação:

Morena Marta tem três tipos de ornamentação: glissandos, apoiaturas e trinado.

a) Glissandos:

1º Glissando: entre os compassos 16 e 17, com intervalo de oitava, em movimento ascendente, do ré médio ao ré agudo.

2º Glissando: entre os compassos 65 e 66, com intervalo de oitava, em movimento ascendente, do ré grave ao ré médio.

3º Glissando: entre o primeiro e segundo tempo do compasso 68, com intervalo de 6ª descendente, do dó agudo ao mi médio.

b) Apojaturas:

1ª Apojatura: apoiatura dupla, no compasso 25, ascendente com ambas as notas dentro da harmonia do compasso. A primeira nota da apoiatura forma com a nota da melodia um intervalo de 3ª menor.

2ª Apojatura: apoiatura simples, no compasso 46, descendente, com nota dentro da harmonia do compasso. A apoiatura forma com a nota da melodia um intervalo de 2ª maior.

3ª Apojatura: apoiatura idêntica à 1ª, no compasso 57.

c) Trinados:

1º Trinado: trinado na nota ré, no compasso 56, com duração de uma mínima pontuada. Não há indicação de qual nota de ser feito o trinado. Neste caso optei por considerar a nota dentro da harmonia, um mi bemol, configurando um intervalo de 2ª menor.

5.3.3. Considerações:

De acordo com a análise, a valsa *Morena Marta* apresenta algumas características tradicionais do Choro e outras que fogem à regra. Ambas as partes, A e B, na mesma tonalidade, é característica pouco usual deste gênero. Já o tamanho das frases, apesar de terem o dobro de compassos comparado com a forma tradicional, tem a proporção usual do Choro.

É interessante observar a função dos elementos interpretativos como elos entre as frases. Na parte A, o glissando entre os compassos 16 e 17 faz a junção entre a frase de repetição e a frase de contraste. A apoiatura do compasso 25 inicia a frase do desfecho. Na parte B, o trinado do compasso 56 finaliza a frase de repetição e é seguido por uma apoiatura introduzindo a frase do desfecho. Assim, os elementos de interpretativos, além da função de enriquecer a execução musical, tem o papel de ligação entre um trecho e outro da melodia, valorizando e trazendo atenção à música.

5.4. *Estrambótico*

Estrambótico

Belini Andrade
Abaeté, 26/07/2004

Flauta

5 Fl.

8 Fl.

12 Fl.

15 Fl.

19 Fl.

23 Fl.

27 Fl.

32 Fl.

Chords: C, A^o, A⁷, Dm, E⁷, Am, D⁷, G, A⁷, Dm, B⁷, Em, A^{b7}, C, A⁷, D⁷, G⁷, C, E⁷, Am, E⁷, A⁷, Dm, Dm, Am, E, B⁷, Em, A⁷, Dm, G⁷, C, A⁷, Dm, E⁷, Am, B⁷, E⁷, Am, 1. Am, 2. Am, C, G⁷, C

1. 2.

Ao  até 



K. P. B. A. S. H. I. ESTRABÓTICO Belin
 (m.c.) A A7 Dm

(E) A7 Dm B7 E7
 (Em) Ab7 C Am E7 A7
 (Dm) Am E7 A7
 (Em) Ab7 Dm B7 E7
 C-A7-Dm E7 Am B7 E7 Am 12 MEY
 C-G-C FIM

ABRILE 26 JULHO 2004
 Belin

Figura 11: Manuscrito de *Estrabótico*.

Estrambótico é um Choro de partes A e B, para flauta transversal, com forma A, A, B, B, A e uma pequena Coda, de um compasso. Belini escreveu esta peça quando observava um jardineiro completamente sem jeito com as ferramentas usadas na poda das plantas de seu quintal. Segundo o compositor estrambótico é alguém ou alguma coisa fora do comum, que foge do normal.

A primeira parte está na tonalidade de Dó maior, a segunda parte em Lá menor. Sua extensão vai do dó grave (dó 3) ao si agudo (si 4). Ao executá-la optei por tocar tudo uma oitava acima, a fim de facilitar a execução de algumas passagens e ampliar a projeção de som de outras.

A característica mais forte desta composição talvez seja a maior movimentação rítmica, por conta do grande uso de passagens melódicas em fusas. Esta característica está presente em todo o repertório do compositor Belini, tornando-se uma marca de seu estilo composicional.

5.4.1. Organização rítmica e melódica do fraseado:

Parte A

A primeira parte deste choro apresenta-se na forma do período, com frase do enunciado, seguida da frase de contraste, frase de repetição e frase de desfecho. Desta vez, os tamanhos das frases correspondem à definição de Almada para o número de compassos de cada trecho.

O enunciado, do compasso 1 ao 4, e a repetição, do compasso 9 a 12, construídos por semicolcheias em arpejos e grupos de 4 fusas em graus conjuntos, se assemelham principalmente pela parte rítmica e ornamentações, pois não há correspondência de notas.

O segundo trecho, a frase de contraste, do compasso 5 ao 8, é responsável pelo caráter virtuosístico da peça, com grupos de 16 fusas por compasso seguidos por quiálteras de semicolcheia.

O trecho do desfecho, dos compassos 13 a 17, é uma mescla entre a frase de enunciado e a frase de contraste, com semicolcheias intercaladas por fusas e quiálteras de semicolcheia.

Enunciado:

Musical notation for the 'Enunciado' section, measures 13-17. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The notes are: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Chords above the staff are C, A°, A7, and Dm.

Contraste:

Musical notation for the 'Contraste' section, measures 13-17. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The notes are: E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Chords above the staff are E7, Am, D7, and G. There are triplets in measures 14 and 15.

Repetição:

Musical notation for the 'Repetição' section, measures 13-17. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The notes are: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Chords above the staff are A7, Dm, B7, and Em.

Desfecho:

Musical notation for the 'Desfecho' section, measures 13-17. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The notes are: Bb4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, Bb4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Chords above the staff are Ab7, C, A7, D7, G7, C, and E7. There are first and second endings in measures 16 and 17.

Parte B

Na segunda parte de *Estrambótico* as frases apresentam pouca relação entre si, dificultando uma definição quanto à organização proposta aqui. No entanto, alguma semelhança rítmica entre a primeira e a segunda frase, sugere a organização em sentença, como definida por Almada.

Assim, observa-se a frase do enunciado, do compasso 18 ao 21, seguida pela frase de repetição, do compasso 22 ao 25. Em ambas as frases há grande movimentação rítmica, com quiáteras de 3 semicolcheias arpejadas e fusas em graus conjuntos.

Na frase de contraste, do compasso 26 ao 29, a diferença principal está na melodia menos subdividida, com o uso maior de semicolcheias e apenas um trecho de fusas, e a presença da única nota mínima da peça, no último compasso da frase, num momento importante de respiração e articulação musical.

O desfecho, do compasso 30 ao 34, com as casa 1 e 2, é também menos movimentado, com predominância das semicolcheias.

A *Coda*, ao final da última repetição da parte A, arremata o fraseado com um arpejo descendente de Dó maior, com uma sensível individual antecedendo a nota sol. Este tipo de finalização é muito frequente nas composições de Belini, além de bastante característico no Choro.

Enunciado:

Repetição:

Musical notation for the 'Repetição' section, featuring a single staff in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with several triplet markings. Chords are indicated above the staff: Dm, Am, E, B7, and Em.

Contraste:

Musical notation for the 'Contraste' section, featuring a single staff in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and sixteenth notes. Chords are indicated above the staff: A7, Dm, G7, C, and A7.

Desfecho:

Musical notation for the 'Desfecho' section, featuring a single staff in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with triplet markings. Chords are indicated above the staff: Dm, E7, Am, B7, E7, and Am. The section ends with a first and second ending bracket over the final two measures.

Coda:

Musical notation for the 'Coda' section, featuring a single staff in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of a few notes, including a half note and a quarter note. Chords are indicated above the staff: C, G7, and C.

5.4.2. Elementos Interpretativos

I) Articulação:

As articulações indicadas em *Estrambótico* são grandes e pequenas ligaduras. Na parte A, todas as ligaduras estão nos agrupamentos de fusas, que compõem trechos, em sua maioria, de movimento descendente. Observa-se trechos de 4 fusas organizadas em graus conjuntos, no contratempo da última pulsação do compasso, que direcionam e conduzem para o compasso seguinte, como nos compassos 1 e 2. Outro tipo de organização se dá nos compassos 5 e 7, onde todo o percurso é preenchido por fusas em movimento descendente e depois ascendente. Por último, fusas agrupadas duas a duas, nos compassos 4, 6 e 12, também direcionando ao tempo seguinte, desta vez assemelhando-se um ornamento de apoiatura.

Na parte B são mantidas as ligaduras em todas as fusas, exceto no compasso 21. Desta vez as fusas estão organizadas em grupos de 6, mantendo o movimento descendente, exceto, também, no compasso 21.

A ligadura na *Coda* valoriza o intervalo de meio tom, criando mais interesse na finalização do Choro.

II) Ornamentações:

Todas as ornamentações desta peça se encontram na parte A e se distribuem em apoiaturas e mordentes.

a) Apoiatura

1ª Apoiatura: apoiatura simples, na primeira nota do primeiro compasso, ascendente, com intervalo de meio tom.

2ª e 3ª Apoiaturas: apoiaturas simples, na 6ª e 7ª semicolcheia do compasso 15, ascendentes, com intervalos de meio tom.

b) Mordente

1º Mordente: mordente simples e superior, no compasso 4, com intervalo de meio tom, entre as notas mi e fá.

2º Mordente: idêntico ao 1º, no compasso 10.

3º Mordente: mordente simples e superior, no compasso 12, com intervalo de meio tom, entre as notas fá# e sol.

4º Mordente: também idêntico ao 1º, no compasso 15.

5.4.3. Considerações:

Estrambótico é um choro de forma e divisão do fraseado tradicionais. No entanto, as relações das frases, principalmente na parte B, não correspondem à definição proposta por Almada. Belini apresenta uma escrita melódica mais livre, dentro da estética do Choro, e características rítmicas marcantes, onde os mesmos elementos, quiáteras e grandes agrupamentos de fusas, por exemplo, dão unidade à composição.

É interessante observar o pensamento do compositor em relação às articulações, com o uso de ligaduras em praticamente todas as passagens mais rápidas. É possível que Belini busque com este tipo de escrita, como nos compassos 5 e 7, obter mais um efeito de deslizamento ou glissando melódico do que a identificação de cada nota.

Outra característica desta peça é o uso das ornamentações, apojaturas e mordentes, em sua maioria na primeira nota dos compassos, aspecto que pode também ser observado em outras obras do autor.

5.5. Uma Flauta Doce

Uma Flauta Doce

Polca - choro

Belini Andrade

Abaeté, 15/11/2005

Flauta doce em Dó

4 C A7 Dm G7

Fl. C Am Bm B7

8 Em G7 Eb F7 Bb7

12 Eb7 Fm C A7

15 Dm G7 C6 E7

18 Am7 Dm E7 Am E7

22 Am E F#7 B7

25 Em G7 C

Detailed description: The score is for a flute in D major, 2/4 time. It consists of eight staves of music. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music begins with a repeat sign and a common time signature (C). The first staff contains measures 1-3, featuring a series of eighth notes with triplets. Chords C, A7, Dm, and G7 are indicated above the staff. The second staff (measures 4-7) continues the melodic line with chords C, Am, Bm, and B7. The third staff (measures 8-11) has chords Em, G7, Eb, F7, and Bb7. The fourth staff (measures 12-14) has chords Eb7, Fm, C, and A7. The fifth staff (measures 15-17) has chords Dm, G7, C6, and E7, with a first and second ending bracketed. The sixth staff (measures 18-21) has chords Am7, Dm, E7, Am, and E7. The seventh staff (measures 22-24) has chords Am, E, F#7, and B7. The eighth staff (measures 25-27) has chords Em, G7, and C. The piece concludes with a double bar line.

2

28 E_b7 3 3 A_b Dm $G7$

31 A_m $F7$ 1. A_m $E7$ A_m 3 3

34 2. A_m $E7$ G $G7$ C $G7$

36 C 3 3

D. C. al C até C

Uma Flauta Doce é uma polca¹⁸ choro escrita para flauta doce em dó e foi dedicada ao flautista Maurílio Nunes Vieira. Sua extensão vai do dó grave (dó₃) da flauta doce até o dó sustenido agudo (dó# 5) e apresenta duas partes, A, na tonalidade de Dó maior e B, na tonalidade relativa de Lá menor, além de uma Coda de dois compassos.

¹⁸ Polca: "Dança de salão em compasso binário, geralmente em tom maior e andamento alegreto, originária da Boêmia (hoje República Tcheca). Chegou a Paris, França, em meados da década de 1830, difundindo-se daí para todo o mundo ocidental, onde se tornou a principal dança de salão. Chegou ao Brasil na noite de 3 de julho de 1845, quando foi apresentada pela primeira vez num teatro carioca. O sucesso foi tal que, três dias depois, os dançarinos abriram um curso de polca. Os elementos da polca fundiram-se com os afro-brasileiros do lundu e, na aceitação da rítmica daí resultante pelos conjuntos populares de flauta, cavaquinho e violão, deram origem a gêneros como o tango brasileiro, o maxixe e, posteriormente, o próprio choro. Essa aceitação chegou a atingir o meio rural, criando dois tipos de polca; um sertanejo, cujo caráter melódico e rítmico afasta-se do original estrangeiro e outro denominado puladinho." (ALBIN, 2006, p. 595)

Mais uma vez observa-se a característica rítmica da escrita do compositor, com a melodia em quiálteras de 3 semicolcheias e fusas.

5.5.1. Organização rítmica e melódica do fraseado:

Parte A

A primeira parte de *Uma Flauta Doce* organiza-se na forma de sentença, de acordo com a definição de Almada. A sentença definiu-se considerando muito mais a parte rítmica do que melódica. Assim a organização se dá com a frase de enunciado, frase de repetição, frase contraste e frase desfecho.

O enunciado, do compasso 1 ao 4, inicia-se com anacruse de colcheia seguida por quiálteras de 3 semicolcheias em movimento descendente. Tanto o compasso 1 quanto o 3 apresentam esse desenho.

Na frase de repetição, do compasso 5 ao 8, é mantido, no início, o mesmo ritmo da frase do enunciado, com algumas alterações de notas, devido à harmonia utilizada. Em seguida observa-se um grupo de 4 fusas em graus conjuntos, como se ornamentassem a nota seguinte.

A frase de contraste se encontra nos compassos 9 e 12, com predominância das semicolcheias arpejadas, variando a ideia rítmica da peça.

O desfecho, do compasso 13 ao 17, com casas 1 e 2, retoma a ideia da quiáltera e finaliza com grandes trechos em fusas. Confirma-se a observação de Almada quanto à maior movimentação rítmica na frase de desfecho, o “impulso rítmico” finalizador.

Enunciado:

Repetição:

Contraste:

Desfecho:

Parte B

Na segunda parte de Uma Flauta Doce, as quatro frases são bastante distintas e assim não configuram período ou sentença.

A 1ª frase, do compasso 18 a 21, se organiza em semicolcheias e tem dois grandes saltos, com distância de mais de uma oitava. No compasso 19 há um salto descendente do fá médio (fá4) ao ré grave (ré2) e no compasso 21, do mi grave (mi3) ao dó agudo (dó5). É nesta frase que se encontra a primeira ornamentação da peça, também no compasso 21.

Na 2ª frase, do compasso 22 a 25, aumentam muito o número de notas, em decorrência do ritmo usado, quiálteras e fusas, desta vez de maneira intensa, com variadas articulações em ligaduras.

A 3ª frase, do compasso 26 a 29, se organiza basicamente em quiálteras, ora em arpejos da harmonia, ora em graus conjuntos em movimentos ascendentes e descendentes.

Na 4ª frase, do compasso 30 a 34, com casas 1 e 2, assim como a última frase da parte A, observa-se o impulso rítmico que conduz ao final da parte B. Isso se dá pois Belini constrói a melodia em muitas fusas e quiálteras de semicolcheia.

A *Coda* de *Uma Flauta Doce* sintetiza os caminhos rítmicos e melódicos da peça com um movimento ascendente de fusas em graus conjuntos e um movimento descendente de quiálteras de 3 semicolcheias em arpejo de Dó maior.

1ª frase:

2ª frase:

3ª frase:

Musical notation for the 3ª frase, showing a sequence of eighth notes with slurs and triplets. Chords G7, C, Eb7, and Ab are indicated above the staff.

4ª frase:

Musical notation for the 4ª frase, showing a sequence of eighth notes with slurs and triplets. Chords Dm, G7, Am, F7, Am, E7, Am, E7, G, and G7 are indicated above the staff. First and second endings are marked.

Coda:

Musical notation for the Coda, showing a sequence of eighth notes with slurs and triplets. Chords C and G7 are indicated above the staff.

5.5.2. Elementos Interpretativos

I) Articulação

A parte A de Uma Flauta Doce apresenta poucas variações de articulação. Mais uma vez Belini indica o uso de ligaduras nas passagens mais rápidas, que se encontram no compasso 8, 15, 16 e 17.

Na segunda parte as ligaduras são mais presentes, sendo encontradas em todas as passagens em fusas. No compasso 24 elas definem o fraseado, agrupando as fusas, no primeiro tempo, de duas a duas. Nas demais

passagens elas ligam um maior número de notas, como nos compassos 25 e 30.

Na *Coda*, observa-se as ligaduras em todo o movimento ascendente de fusas do compasso 35.

II) Ornamentação:

Em toda a peça há uma única ornamentação, uma apojatura, simples, descendente, no compasso 21, compondo um intervalo de meio tom com a nota real.

5.5.3. Considerações:

A primeira impressão da polca-choro *Uma Flauta Doce* é marcada pela grande quantidade de notas, o que dá à sua interpretação um aspecto virtuosístico. Analisando os elementos interpretativos, principalmente as articulações, percebe-se o pensamento do compositor em relação ao fraseado e ao efeito desejado no movimento melódico, uma espécie de ornamentação mais natural, que se mistura com a melodia.

É interessante observar que não há nenhum tipo de ligadura quando o desenho melódico é feito por quiálteras, talvez, numa ideia de valorização da acentuação ternária em oposição à binária.

Outro aspecto é o pequeno número de ornamentos, provavelmente em oposição à melodia, muito movimentada ritmicamente.

6. FLAUTA DOCE NOS CHOROS DE BELINI

Belini começou a compor para flauta doce após conhecer o flautista Maurílio Nunes Vieira, a quem dedicou os Choros Uma Flauta Doce, analisado na dissertação, e Um Saxofone Pra Você. Em entrevista, Maurílio contou como foi o processo, após o contato inicial entre os músicos:

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

A flauta doce, instrumento muito usado principalmente nos períodos Medieval, Renascentista e Barroco, não é muito presente no universo do Choro. Sérgio Barrenechea e Larissa Santos, no artigo A Flauta Doce no Choro: Aspectos Interpretativos, tratam da ligação entre o gênero e o instrumento, ressaltando a escassez de material próprio e a dificuldade técnica na interpretação:

Apesar de originalmente obras do gênero Choro não terem sido escritas levando-se a Flauta Doce em consideração, quando executadas neste instrumento, tais composições exigem exímia habilidade técnica do flautista. Nós como flautistas, apreciadores e intérpretes deste gênero musical, pudemos observar que tanto a escassez de material teórico e metodológico relacionado ao assunto, bem como a inadequação da extensão de alguns Choros às possibilidades do instrumento Flauta Doce, dificultam ainda mais a prática musical de tal gênero neste instrumento. (BARRENECHEA, SANTOS, 2006, p.1)

No artigo são citados tipos de articulações, muito próximas da flauta transversal, onde o flautista articula produzindo consoantes, no caso T, D e R. É também relacionado um tipo de articulação gutural, emitida com a garganta. Cada tipo de articulação proporciona um efeito diferente:

Com relação à intensidade de cada articulação, podemos dizer que: a consoante T produz uma articulação mais dura que o D e o R; a consoante D produz uma articulação mais dura que o R; a articulação percussiva e a

articulação feita com a língua com a consoante T são mais duras que a gutural. Sabe-se também que todos os tipos de articulação podem ser combinadas e utilizadas na interpretação de qualquer obra musical. (BARRENECHEA, SANTOS, 2006, p.2)

Os autores associam a escolha do uso das articulações com a velocidade do Choro, a realização de acentos e variações métricas.

Maurílio Vieira conta que estudar e tocar os Choros de Belini foi um processo desafiador, devido às limitações técnicas impostas pelo instrumento e às próprias características do gênero. Ele aponta certas adaptações necessárias à execução, desde inversões de arpejos e mudanças de oitavas em certas partes, ao uso da perna para fechar a extremidade inferior da flauta, transformando-a em um tubo fechado e proporcionando a realização de certas notas. Segundo ele, Belini considera alguns aspectos limitadores:

(...) ele escreve em tonalidades mais fáceis, você vai observar, são tonalidades mais fáceis e, em geral, ele não preenche muito os intervalos. Aquela coisa típica dele, aqueles cromatismos, aquela coisa toda ele não coloca, tá? (VIEIRA, 2012)

Para tocar os Choros escritos para clarineta ou saxofone, instrumentos transpositores, o flautista adquiriu uma flauta doce em sib. Desta forma, Belini passou também a compor para este tipo de flauta.

Tem músicas que eu, na verdade, não me limito de forma alguma só porque está na flauta-doce. Eu passo por tudo que está aqui. Não quer dizer que dá pra tocar tudo. Mas eu transito por tudo. Então o que eu faço... eu estou sempre entortando pra... mudando, às vezes, não é simplesmente oitavando, às vezes invertendo um arpejo. Eu vou fazendo coisas que não descaracterizam a ideia, né? (VIEIRA, 2012)

Destaca-se aí um processo de interação entre compositor e intérprete, onde ambos se influenciam, através da troca de informações e o processo composicional e o processo da interpretação se complementam.

7. CONCLUSÃO

Belini Andrade é criador de um vasto repertório de Choros e outras composições e sua obra reflete a variada cultura musical brasileira representada no mais importante gênero instrumental do Brasil. Em sua biografia, que ainda carece de outras abordagens e estudos, é evidente a influência musical herdada do pai, Geraldo Andrade e a importância das bandas de música e bandas militares em sua formação como instrumentista e compositor.

Sua escrita, naturalmente ornamentada e cuidadosamente enriquecida com elementos da improvisação tradicional do Choro, sugere, a todo o momento, uma forma de se tocar, um sotaque característico. Este aspecto, que a princípio poderia limitar a autonomia improvisativa do intérprete, pode ter o papel motivador na prática de uma linguagem chorística.

A análise das três peças, *Morena Marta*, *Estrambótico* e *Uma Flauta Doce*, guiada pela identificação da organização rítmica e melódica do fraseado e dos elementos interpretativos pôde esclarecer melhor como se dá o pensamento do compositor diante dos aspectos citados.

Em relação à forma e organização do fraseado, *Estrambótico* e *Uma Flauta Doce* podem ser considerados Choros tradicionais, no que se refere ao número de partes, tamanho das frases e tonalidade. *Morena Marta* desvia um pouco da regra com duas partes no mesmo tom e frases com o dobro de tamanho. No entanto, Belini tem grande liberdade na construção melódica das frases que tem como principais características a intensa combinação rítmica de grupos de fusas e quiálteras e o preenchimento melódico ocupando grande extensão no instrumento.

Já os elementos interpretativos, cuja presença é outra característica determinante na obra do compositor, desempenham diversas funções nas obras analisadas. Os ornamentos, além do papel usual de embelezar a

melodia, funcionam como elos entre as frases, valorizando o final e o início de cada seção. As ligaduras atuam ora colaborando com a técnica do instrumento (grandes ligaduras em uma escala ascendente e descendente, ou movimentos cromáticos, por exemplo), ora definindo o fraseado e intenções musicais desejadas pelo compositor (ligaduras de duas a duas notas, por exemplo).

A elaboração do catálogo, além de organizar as obras para futuras pesquisas e consultas, apontou algumas outras características como o grande número de valsas compostas para flauta transversal e a escolha de tonalidades mais simples para as peças para flauta doce.

Outro assunto pesquisado, a relação da flauta doce (instrumento ainda pouco usado no gênero brasileiro) com os Choros de Belini, revelou um processo mais profundo de contato entre intérprete e compositor, onde houve pesquisa das possibilidades do instrumento para a composição, desafios na interpretação e superação das limitações técnicas.

Em um material tão rico ainda há muito a ser feito no sentido de pesquisa musical e histórica. O que fiz aqui foi um pequeno recorte sob a ótica de flautista e solista de Choro. A parte harmônica da obra de Belini, por exemplo, carece de um estudo à parte, por suas particularidades. O contexto histórico, cultural e musical, vivido pelo compositor necessita de estudos mais aprofundados. Belo Horizonte, cidade onde Belini viveu e trabalhou por vários anos, praticamente não tem registros escritos sobre o ambiente musical, principalmente na primeira metade do século XX.

8. REFERÊNCIAS

ALBIN, Ricardo Cravo. *Dicionário Houaiss Ilustrado – Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Paracatu, 2006.

ALMADA, Carlos. *A estrutura do Choro: com aplicações na improvisação e no arranjo*. Rio de Janeiro: da Fonseca, 2006.

ANDRADE, Belini Alves de. *Chorinhos em Desfile I*. Álbum de partituras. Manuscritos de Berenice Menegale. Belo Horizonte: Imprensa Universitária, 1988.

_____. *Chorinhos em Desfile II*. Álbum de partituras. Manuscritos de Berenice Menegale. Belo Horizonte: Imprensa Universitária, 1988.

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

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

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

_____. *Chorinhos em Desfile VI*. Álbum de partituras. Belo Horizonte: Souza Reis, 2011.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Chiarato, 1928.

ANTÃO, Acir. *Programa Estado da Música: Maestro Belini Andrade*. 1996. Documentário. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=FotwRoGvnGQ>>. Acesso em 10 dez. 2012.

BESSA, Virgínia de Almeida. *A escuta singular de Pixinguinha: história e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930*. São Paulo: Alameda, 2010.

CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha: vida e obra*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2007.

CAMPOS, Lúcia Pompeu de Freitas. *Tudo isso junto de uma vez só: o choro, o forró e as bandas de pífanos na música de Hermeto Pascoal*. 2006. 149 p. Dissertação (Mestrado em Estudos das Práticas Musicais) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

CARRASQUEIRA, Antônio Carlos. *Flauta Brasileira*. 2008-2009. 17 p. Ensaio. Disponível em: <<http://ensaios.musicodobrasil.com.br/toninhocarrasqueira-flautabrasileira.htm>>. Acesso em: 17 jul. 2012.

CAZES, Henrique. *Choro: Do quintal ao Municipal*. São Paulo: Editora 34, 1999.

DINIZ, André. *Almanaque do Choro: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

FABRIS, Bernardo V. *Catita de k-ximbinho e a interpretação do saxofonista Zé Bodega: aspectos híbridos entre o choro e o jazz*. 2005. 48 p. Artigo (Mestrado em Estudos das Práticas Musicais) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

FREITAS, Marcos Flávio de Aguiar. *O Choro em Belo Horizonte: aspectos históricos, compositores e obras*. 2005. 51 p. Artigo (Mestrado em Performance Musical) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

GORITZKY, Elisa. *Manezinho da Flauta no Choro – uma contribuição para o estudo da Flauta Brasileira*. 2002. 87p. Dissertação (Mestrado em Execução Musical) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

KORMAN, Clifford. *A Importância da Improvisação na História do Choro*. In: CONGRESSO LATINOAMERICANO DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL PARA O ESTUDO DA MÚSICA POPULAR, 5., 2004, Rio de Janeiro. Anais eletrônicos. Disponível em: <[http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20\(PDF\)/CliffKorman.pdf](http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/CliffKorman.pdf)>. Acesso em: 22 dez. 2011.

PAES, Anna. *O choro e sua árvore genealógica*. Rio de Janeiro, 2008. Ensaio. Disponível em: <<http://ensaios.musicodobrasil.com.br/annapaes-ochoroarvoregenealogica.htm>>. Acesso em 29 out. 2011.

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro – Reminiscências dos chorões antigos*.

Rio de Janeiro: Funarte, 1978. Edição Fac-similar 1936.

PRATA, Sérgio. *Os regionais e o Choro*. 2005. Ensaio. Disponível em: <http://www.cecac.org.br/mat%E9rias/os_regionais_e_o_choro_Sergio_Prata.htm>. Acesso em 22 maio 2012.

_____. *O Choro, sempre inovador*. 2011. Ensaio. Disponível em: <http://www.cecac.org.br/MATERIAS/Sergio_Prata-o-choro-sempre-foi-inovador-13.11.2011.htm>. Acesso em 30 mar. 2012.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

SAMPAIO, Renato. *O Violão Brasileiro de Mozart Bicalho*. Belo Horizonte: Hematita, 2002.

SANTOS, Larissa Camargo; BARRENECHEA, Sérgio Azra. *A flauta doce no Choro: Aspectos interpretativos*. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 16.; 2006, Brasília (DF). Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/POSTERE S/13_Pos_Perf/13POS_Perf_02-042.pdf>. Acesso em 17 jul. 2012.

SEVE, Mário. *Vocabulário do Choro: estudos e composições*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1999.

Entrevistas à autora:

ANDRADE, Belini Alves. 2011. Abaeté, MG. 10/03/2011

ANDRADE, Belini Alves. 2011. Abaeté, MG. 18/07/2011

CARLOS, Sílvio. 2011. Belo Horizonte, MG. 13/07/2011

VIEIRA, Maurílio Nunes. 2012. Belo Horizonte, MG. 23/11/2012