

Associação Brasileira de Flautistas
Casa da Cultura de Paraty

XIX
FESTIVAL **INTERNACIONAL**
DE **FLAUTISTAS**

Anais do XIII Evento Científico da Associação Brasileira de Flautistas

28 de junho a 1º de julho de 2023 – Paraty (RJ) – Brasil

Festival Internacional de Flautistas (XIX: 2023, 28 jun. -1º jul. : Paraty, RJ)

XIX Festival Internacional de Flautistas

Anais do XIII Evento Científico da Associação Brasileira de Flautistas /
Valentina Daldegan (editora). Paraty (RJ): ABRAF, 2023.

viii + 194 pp. : il., fig.

Festival promovido pela Associação Brasileira de Flautistas.

ISSN 2175-2826

1. Música – Congresso. 2. Música instrumental – Flauta transversal – Congresso. 3. Flauta transversal – Estudo e ensino – Congresso. 4. Música para instrumentos de sopro – Flauta transversal – Congresso. 5. Flautista – Formação – Congresso. I. Daldegan, Valentina, ed. II. Associação Brasileira de Flautistas. III. Casa de Cultura de Paraty. IV. Evento Científico da Associação Brasileira de Flautistas (13º : 2023 jun. 28- jul. 1º : Paraty, RJ). V. Título: Anais do XIII Evento Científico da Associação Brasileira de Flautistas.

CDD 788.32

Flutuando no Clube da Esquina

David Ganc † e Alberto Sampaio Neto ‡

† Doutor em música – UNIRIO

‡ Escola de Música da Universidade Estadual de Minas Gerais

† davidganc@gmail.com ‡ albsampaio@terra.com.br

Resumo:

Este artigo é um relato de experiência do projeto cultural “Flutuar Orquestra de Flautas apresenta Clube da Esquina 50 anos”, realizado no teatro da Fundação de Educação Artística, em Belo Horizonte, em 2022. O projeto empreendeu três apresentações e três oficinas educativas. Sob o viés artístico e pedagógico, este artigo relata os processos criativos de feitura do projeto desde a sua concepção até a sua realização no palco. Elencamos e descrevemos algumas técnicas de arranjo usadas nos processos de transformação das canções originais do disco de Milton Nascimento e Lô Borges, em música instrumental, na formação de orquestra de flautas transversais. Analisamos também os processos dos ensaios e exemplificamos algumas estratégias utilizadas para se trabalhar aspectos como dinâmica, articulação, fraseado, agógica, ritmo, etc.

Palavras-chave: Orquestra de flautas; Clube da Esquina; Milton Nascimento; Técnicas de arranjo e ensaio

Abstract:

This article is a report of the project “Flutuar Orquestra presents Clube da Esquina 50 years,” held at the Fundação de Educação Artística Theater, Belo Horizonte, in 2022. The project involved three concerts and three workshops. The project involved three performances and three educational workshops. From an artistic and pedagogical perspective, this article relates the creative processes involved in making the project, from its conception to its realisation on stage. We list and describe some of the arranging techniques used in the process of transforming the original songs from Milton Nascimento’s and Lô Borges’s album into instrumental music for flute choir. We also analysed the rehearsal processes and exemplified some strategies used on aspects such as dynamics, articulation, phrasing, agogic, rhythm, etc.

Ganc, David e Alberto Sampaio Neto. 2024. “Flutuando no Clube da Esquina.” Anais do XIII Evento Científico da Associação Brasileira de Flautistas, 165-179. XIX Festival Internacional de Flautistas, Paraty, 28 de junho a 1º de julho de 2023.

Keywords: Flute choir; Clube da Esquina; Milton Nascimento; Arrangement and rehearsal techniques

Introdução

Este artigo, que se insere na modalidade Relato de Experiência, tem o intuito de comunicar, principalmente a colegas flautistas brasileiros, alguns aspectos importantes da realização de um projeto cultural, viabilizado por lei de incentivo e empreendido pela Flutuar Orquestra de Flautas, em Belo Horizonte-MG, que incluiu a realização de três apresentações musicais e três oficinas educativas.

O projeto “Flutuar apresenta Clube da Esquina 50 anos”, ocorrido no ano de 2022, foi empreendido em uma época em que se percebe um vigoroso crescimento do movimento de orquestras de flautas transversais no Brasil. Existem grupos estáveis com atuação cultural ativa já há mais de uma década em alguns estados do país, alguns dos quais já produziram CDs e realizaram gravações de vídeos. A Flutuar é um exemplo disto. Podemos verificar o surgimento de novos conjuntos e muitos deles, além do caráter artístico, têm também um viés didático, ou seja, são importantes na formação de novos flautistas. Há conjuntos cujos repertórios são estruturados predominantemente com música brasileira, abarcando os universos da música de concerto e da música popular, seja com novas composições criadas especialmente para esta formação instrumental, seja com a elaboração de arranjos inéditos. Em festivais brasileiros de música, têm sido frequente a prática coletiva de conjuntos de flautas e os Festivais Internacionais de Flautistas da ABRAF sempre contam com a sua tradicional orquestra do festival, a qual reúne a maioria dos flautistas participantes. É interessante observar ainda o fato de que atualmente está ocorrendo um maior alcance da divulgação da produção artística das orquestras de flautas no Brasil, proporcionado pela proliferação de vídeos postados em canais de YouTube e também pelas plataformas de redes sociais, como o Instagram.

Durante a pandemia, com a intenção de agregar os flautistas de todo o Brasil, a ABRAF produziu dois vídeos com uma grande orquestra virtual de flautas. Em 2020 foi lançado no canal de YouTube da ABRAF o vídeo *Caldo de Cana*, de David Ganc, que contou com a participação de 220 flautistas. Em 2021 foi a vez a música foi *Milharal*, também de Ganc, que contou com 182 flautistas. Para realizar estas duas transformadoras experiências musicais, formou-se uma equipe de trabalho colaborativo à distância, cada componente em sua cidade, realizando sua função. Os autores deste artigo fizeram parte do núcleo principal desta equipe e assim, iniciaram uma parceria que prosseguiu em 2022 no projeto aqui relatado.

Em 2022 o seminal LP duplo *Clube da Esquina* de Milton e Lô Borges completou 50 anos de seu lançamento. Para celebrar esta efeméride, idealizamos este projeto em que transformamos as canções do LP homenageado arranjado-as para a sonoridade da orquestra de flautas transversais, perfazendo o total de 36 flautistas no palco. O concerto apresentou o repertório na sequência igual à do LP homenageado.

O foco deste artigo se atém à descrição e análise do processo criativo dos arranjos e às estratégias utilizadas pelo maestro nos ensaios.

Arranjos

Arranjar é vestir a música. Porém, qual vai ser a “roupa”? Ao arranjar um repertório de canções conhecidas, para a formação de orquestra de flautas transversais, com sonoridade bem distinta da versão original, o que manter? O que mudar? O que adaptar? O que criar?

O processo de “linha de montagem” dos 15 arranjos, como feito para este projeto da Flutuar, pode ser resumido na seguinte forma:

- 1) Digitação da melodia e harmonia no software de escrita musical Finale,
- 2) Criação de introdução (com aproveitamento de material temático ocasional),

- 3) Escrita da linha de baixo,
- 4) Distribuição da melodia por diferentes vozes, com a intenção de se obter efeito acústico de espacialização “geográfica”,
- 5) Criação de contracantos,
- 6) Escrita de estruturas de apoio rítmico/harmônico nas vozes intermediárias,
- 7) Estruturação da forma,
- 8) Criação de *Coda*,
- 9) Gravação do arranjo completo no *software* de áudio Pro Tools, em 8 canais separados, para que os flautistas pudessem estudar as músicas antes dos ensaios.

Destacamos o fato de que, em todas as 15 músicas, foi necessário compor introduções e finalizações já que muitas canções no disco terminam em *fade out*, efeito de estúdio de gravação que consiste em gradativamente se reduzir o volume sonoro, com a música em andamento, até que se chega ao silêncio. Foram criados “especiais” em 6 músicas e seções de improvisos em 4 canções.

Neste projeto, a formação da orquestra de flautas utilizada foi: piccolo, quatro vozes de flautas em dó, flauta em sol, flauta baixo e flauta contrabaixo. Para se conseguir uma melhor sonoridade na região grave, o maestro designou um flautista baixo para dobrar a voz da flauta contrabaixo, reforçando assim o alicerce do arranjo, o que resultou em um efeito de aumento de densidade sonora. As três últimas músicas da apresentação contaram com a participação especial da orquestra Flautti, perfazendo o total de 36 flautistas no palco. Para agregar a orquestra Flautti, o maestro solicitou ao arranjador escrever uma parte facilitada para flauta 5, com o intuito de incluir flautistas com menor experiência musical.

Para se obter diversidade sonora nos arranjos, dentre as técnicas utilizadas podemos citar: diminuição rítmica, hemíolas, ostinatos, cânone, fugato, modulações, reharmonização, harmonização quartal, e citações.

Pela limitação de espaço neste artigo vamos apresentar apenas três exemplos. No LP *Clube da Esquina*, os arranjos foram feitos coletivamente, no estúdio. Algumas frases melódicas foram criadas em improvisos e tornaram-se partes indissociáveis da música, como o solo de guitarra de Toninho Horta em *O Trem Azul*. No primeiro exemplo, demonstramos como este solo foi transformado em “especial” de flautas, como pode ser visto na figura 1.

The image displays a musical score for the piece "Especial de flautas em O Trem Azul". The score is arranged for a woodwind section, including Piccolo, Flute 1, Flute 2, Flute 3, Flute 4, Alto Flute, Bass Flute, and Contrabass Flute. The music is in 8/8 time and begins at measure 54. A rehearsal mark 'C' is placed above the Piccolo staff at measure 55. The initial melodic phrase is marked with a first ending bracket (1) and a second ending bracket (2). The Piccolo and Flute 1 parts play the main melodic line, starting with a *mf* dynamic. The other flutes provide harmonic support with various rhythmic patterns and dynamics, including *mp* and *p*. The score shows the first 8 measures of this arrangement.

Figura 1 – Especial de flautas em *O Trem Azul* (8 compassos iniciais)

Especial, é jargão usado em música popular onde em um determinado trecho o arranjador pode desenvolver uma ideia instrumental em uma canção, por exemplo. No caso, na gravação original, o solo de guitarra é um interlúdio entre as seções cantadas com letra. Este é um típico caso onde um improviso de 16 compassos tornou-se parte do arranjo e muitas vezes ele é reproduzido *ipsis litteris* em apresentações. Decupando o trecho em questão, o piccolo e a flauta 1 estão com a melodia em oitavas, enquanto que as flautas 2, 3 e 4 estão realizando o acompanhamento rítmico/harmônico, que proporciona o “balanço” necessário. Já a flauta em sol está fazendo o *walking bass*¹ e a flauta baixo complementa o “suingue” com semicolcheias. Por sua vez, a flauta contrabaixo “dá o chão” dos acordes, tocando basicamente as tônicas e quintas, com terças eventuais.

O segundo exemplo se refere à técnica conhecida como *citação*. A citação de um trecho de uma música inserida em outra, cria interesse no público, devido ao reconhecimento de uma melodia contígua ou superposta no arranjo. Mesmo externas ao LP homenageado, as citações escolhidas se amalgamam perfeitamente por fazer parte da obra *Miltoniana*. A música em questão é *Cais* (Milton Nascimento / Ronaldo Bastos) e ao final do conhecido trecho orquestral, onde foi aberto uma seção de improviso para a flauta 1, podemos observar na figura 3 que, ao finalizar esta seção, o arranjador já indica a “chamada” da melodia de *Pablo* no compasso 67, nesta mesma flauta 1. *Pablo* é uma música que faz parte do LP *Milagres dos Peixes*, de 1973. Sua melodia é cantada de forma singela por um menino e o acompanhamento é realizado apenas por um piano, tocado de maneira bem simples. No trecho do arranjo mostrado a seguir, a melodia é executada em uníssono de oitavas por piccolo, flauta 1, flauta em sol e flauta baixo. As flautas intermediárias fazem a harmonia emulando um realejo enquanto a flauta contrabaixo realiza o desenho de um baixo tuba.

Por fim, mostramos como último exemplo na figura 3, o final da música *Cravo e Canela* (Milton Nascimento / Ronaldo Bastos). Após a exposição do tema na flauta 2, utilizamos a fragmentação de células deste tema comuso da clave rítmica do maracatu, porém de forma não usual, no compasso ¾.

67

E Pablo

Piccolo *mf*

Flute 1 *f*

Flute 2 *mp*

Flute 3 *mp*

Flute 4 *mp*

Alto Flute *f*

Bass Flute *f*

Contrabass Flute *f*

Harmonia *f*

67

B \flat E \flat /B \flat F m / C B \flat B \flat

Figura 2 — Pablo, tutti.

Flute 2 *mp*

Flute 3 *mp*

Flute 4 *mp*

Alto Flute *f*

Bass Flute *f*

Harmonia *f*

E \flat /B \flat F m / C

Figura 3 — *Cravo e Canela*, final.

Esta estrutura foi distribuída por todas as vozes, às vezes de forma complementar, às vezes de forma justaposta, em uma espécie de cânone/fugato. Ora as flautas graves estão em um ostinato, ora as flautas intermediárias estão simulando a clave de maracatu executado por agogô. Esta “cacofonia”

organizada é concluída em *tutti* no último compasso, apresentando a figura rítmica do maracatu (em $\frac{3}{4}$) citando a ideia exposta no primeiro compasso da música.

Ensaios e especificidades de orquestras de flautas transversais

Anteriormente ao início da fase de ensaios, foi adotada uma interessante “estratégia” — utilizada com certa frequência em corais — que demonstrouse bastante eficaz, por proporcionar otimização de tempo: o arranjador, que também é flautista, produziu e disponibilizou gravações-base (*playbacks*) de todos os arranjos, para estudo individual prévio. Este recurso teve um efeito catalizador na aprendizagem por parte dos músicos, pois os favoreceu na melhor compreensão de diversos aspectos da estruturação dos arranjos, tais como a percepção das seções, das funções de cada naipe a cada trecho (se sua voz toca a melodia principal ou acompanhamento; se realiza contrapontos, imitações, variações, etc.).

Cada ensaio semanal da Flutuar teve duração de duas horas e meia. A princípio foram sendo trabalhadas quatro músicas por ensaio, seguindo a ordem do repertório, cuja sequência no show foi praticamente igual à original do LP. Os arranjos de duas canções foram considerados um pouco mais complexos — coincidentemente as canções em compasso quinário — e por esta razão necessitaram de um ensaio exclusivo.

Apenas os três últimos ensaios foram realizados com as duas orquestras — Flutuar e Flautti — integradas. A Flautti, que no *show* apresentou somente as três últimas músicas, realizou grande parte do período de ensaios separadamente da Flutuar.

Uma das principais especificidades da formação instrumental “orquestra de flautas transversais” consiste no fato de ela ser praticamente monotimbrística, pois a sonoridade característica do conjunto apresenta apenas nuances bastante sutis quanto às diferenciações perceptíveis de timbres, em sua “paleta de cores” sonoras. Desconsiderando-se o aspecto dos registros sonoros,

podemos afirmar que é relativamente difícil, principalmente para um ouvinte leigo, conseguir perceber com nitidez as diferenças de sonoridade entre os diversos tipos de flauta que compõem o grupo. Isto tende a implicar em alguma dificuldade, por parte do ouvinte, na questão do discernimento em se perceber a “identidade” das linhas melódicas de cada voz, demandando portanto atenção cuidadosa, tanto por parte do arranjador quanto por parte do maestro, no sentido de ambos procurarem evitar que determinados trechos da música soem com uma massa sonora “amalgamada”.

Neste sentido, foi de responsabilidade do arranjador elaborar trechos que apresentam texturas musicais não muito “intricadas” e excessivamente densas. Isto se conseguiu através de uma boa distribuição de vozes dentro do âmbito do espaço não tão amplo da *tessitura* de uma orquestra de flautas transversais (registros sonoros graves, médios e agudos). Além disto, buscou-se diferenciações entre os extratos sonoros quanto ao *aspecto rítmico*: por exemplo, uma determinada voz ou grupo de vozes se desenvolvem rapidamente e com maior diversidade de células rítmicas, enquanto outros naipes realizam notas mais longas. Um outro recurso utilizado para se obter um maior discernimento perceptivo entre diversas vozes de flautas foi o contraste proporcionado pelo uso concomitante de diferentes tipos de *articulação*: por exemplo, em determinada voz ou grupo de vozes as suas linhas melódicas são tocadas em *legato*, contrastando bem com outros extratos sonoros que são realizados em *stacatto*.

Coube ao maestro ser bastante atencioso quanto ao *equilíbrio* dos níveis de *intensidade* entre as vozes, procurando sempre ressaltar a voz principal em relação aos naipes que realizam funções de acompanhamento. Este desejável equilíbrio de volume sonoro foi uma tarefa um pouco mais difícil em determinados trechos de arranjos em que a voz principal — aquela que apresenta a melodia original da canção — soa em registro grave, enquanto que algumas vozes de acompanhamento se desenvolvem em registro agudo. Cuidar do equilíbrio de volume sonoro entre as vozes foi importante também em determinados trechos de arranjos que apresentam alternância de

funções entre naipes: por exemplo, em algumas seções a melodia principal passa de um naipe a outro. Nestas “passagens de bastão” entre vozes, a distribuição espacial dos naipes no palco proporcionou efeitos de “espacialização” semelhante à estereofonia, pois a fonte sonora da melodia principal, que é enfatizada com maior volume sonoro, a cada momento provém de uma localização diferente do palco.

A entrada da Flautti nas três últimas músicas do repertório gerou a necessidade de se reequilibrar todo o conjunto em relação aos níveis de intensidade de cada voz. O acréscimo do naipe de flauta 5 tornou os arranjos um pouco mais densos. Com a inclusão de um grande número de flautistas tocando no registro grave da flauta em dó, foi importante dosar bem a força deste naipe, para que a densa massa sonora dos graves não chegasse a cobrir a melodia principal, que nem sempre soa em registro mais agudo.

Nos ensaios outros aspectos musicais contidos nos arranjos mereceram ser foco de atenção especial por parte do maestro. Podemos citar as diversas *mudanças de compasso* (inclusive com mudanças de unidade de pulsação); as *mudanças de andamento*; as nuances de *agógica*, tais como ritenutos, rallentandos, accelerandos e as fermatas. Ao se trabalhar melhor os fraseados, alguns sinais de *dinâmica* (crescendos e decrescendos), de *acentuação* e de *respiração* acabaram sendo incorporados às partituras dos flautistas.

Outro foco de grande dedicação nos ensaios foi o aspecto *articulação*, que suscitou também o acréscimo de alguns sinais gráficos nas partituras. A acústica do teatro onde ocorreram as apresentações é caracteristicamente mais reverberante. Isto demandou certos cuidados em relação aos ataques com golpes de língua, que precisaram ser bem mais nítidos e precisos, evitando-se o problema de uma massa sonora amalgamada, com pouca diferenciação entre as diversas vozes e extratos sonoros. Em um ambiente acústico com nível de reverberação relativamente elevado, o fato de os ataques nas flautas mais graves e também no registro grave das flautas em dó serem mais lentos gera uma dificuldade ainda maior para se obter uma correta *sincronia* rítmica. Assim, foi importante efetivar alguns ajustes em

relação às nuances de golpes de língua: em geral, nas vozes com função de acompanhamento, optou-se pelo predomínio de ataques com golpes de língua pronunciados de forma mais nítida, realizados com a letra “T”. Por outro lado, nas vozes que realizavam a linha melódica principal o maestro indicou para estes flautistas tocarem as notas com ataques de língua um pouco mais brandos e com constância do fluxo de sopra.

O fato de o repertório fazer parte da MPB, implicou em uma concepção interpretativa que considera essencial uma certa liberdade para “transcender”, em pequeno grau, o que está escrito de forma estrita na partitura, principalmente no âmbito do aspecto rítmico. Assim, buscamos tocar os arranjos, com um bom “molejo”, característico da música popular. Isto se conseguiu tocando com nuances de micro-flexibilidade rítmica (“tempo elástico”) e também realizando micro-acentuações contramétricas (SANDRONI 2001). A desejável maleabilidade rítmica ocorreu, por exemplo, em trechos melódicos estruturados ritmicamente com semicolcheias contínuas, em que as notas não foram tocadas de maneira “quadrada” (todas exatamente com a mesma duração) já que algumas notas vão sendo enfatizadas com um sutil aumento duracional e outras, para compensar, soam minimamente mais curtas. Além disto, nos ensaios o maestro procurou sugerir aos flautistas que realizassem fraseados que muitas vezes valorizassem os contratempos, as síncopes e as anacruses e enfatizassem a contrametricidade típica de muito gêneros da música popular brasileira. Estas interessantes acentuações contramétricas podem ocorrer nos diversos “níveis” de duração rítmica. No nível das figuras de semicolcheias, por exemplo, muitas vezes é bom valorizar a 2ª e a 4ª notas de cada tempo. No nível das colcheias, evitar acentuar excessivamente a primeira nota do tempo e acentuar um pouco a 2ª pode ajudar a impulsionar “para frente” o fluxo do fraseado, proporcionando o *swing* desejado. Algo semelhante ocorre no nível das semínimas em um compasso quaternário: enfatizar o 2º e o 4º tempos ajuda a direcionar bem o fluir da frase, evitando o problema de se “pesar” demais e “puxar para trás”, contribuindo assim para se evitar uma indesejável diminuição de andamento.

Conforme se pode verificar na gravação em vídeo dos *shows*, consideramos que foi alcançado uma boa fluência, proporcionando ao público uma sensação semelhante à situação de se estar tocando sem as partituras.

O fato de praticamente todas as músicas do repertório serem canções (exceto a música instrumental *Lília*) e portanto possuírem letras, também foi considerado como fundamental, tanto já de início pelo arranjador quanto pelo maestro. Assim, levou-se em conta que, no universo da música popular brasileira, o canto é “maleável”, sobretudo ritmicamente. Com grande liberdade, é valorizado que cada cantor cante à sua maneira, com seu estilo próprio (Ulhoa 1999). É bom que suas interpretações sejam pessoais e apresentem originalidade. Não se pode desconsiderar o fato de que a imensa maioria dos cantores profissionais brasileiros, no universo da música popular, não leem partituras. Este contexto implica em uma questão crucial para as situações em que os instrumentistas vão interpretar uma partitura de um *songbook* de música popular: é desejável que os músicos leiam as partituras de maneira flexível, considerando o fato de ela ter sido escrita tendo como base a audição de uma única gravação (que, portanto, não pode ser considerada a correta). Com o intuito de se aproximar desta maleabilidade característica do canto popular, o arranjador foi atencioso na escolha das células rítmicas das linhas melódicas principais, escrevendo-as com variedade, inclusive nas repetições de frases.

O maestro considerou ser fundamental que os instrumentistas conhecessem bem as letras das canções e adquirissem uma boa noção da prosódia musical, aquela que trata do “encaixe” de cada sílaba de cada palavra em cada uma das notas musicais que formam uma frase melódica, fazendo com que as sílabas tônicas de cada palavra estejam em coerência com as acentuações métricas “naturais” das partes cada pulsação. Para realizar na flauta, com fraseado adequado, uma linha melódica de uma frase musical oriunda de uma canção, é desejável que o flautista toque como se estivesse cantando-a. Ou seja, ao soprar, ele deve internamente imaginar-se cantando a melodia com letra. Ao tocar uma frase musical, é muito importante que o flautista

saiba quais as notas correspondem às acentuações das sílabas tônicas de cada palavra (as quais podem ser oxítonas, paroxítonas ou proparoxítonas), pois ele deve acentuar um pouco estas notas, e amenizar as outras. Por isto, nos ensaios, em certas ocasiões, o maestro insistiu que os flautistas cantassem com a letra da canção determinados trechos e logo em seguida os tocassem com um bom fraseado, evitando acentuações indevidas. Conhecer os significados das letras das canções também contribuiu em relação às nuances de caráter expressivo, pois ajudou na escolha de timbres, de articulações, de dinâmica, de andamento, e até mesmo no uso do vibrato.

Todos os ensaios ocorreram sem microfonação. Já as apresentações contaram com uma sonorização “minimalista”. O fato de o arranjador ter larga experiência em shows e também ser diretor de estúdio de gravações, foi importante para a qualidade do espetáculo, pois ele pôde orientar o técnico de som responsável pela sonorização e gravação dos shows, efetivando assim os ajustes adequados na mesa de som.

Considerações finais

Para elaborar arranjos de um repertório de canções consagradas no cânone da MPB em uma versão instrumental é preciso ter respeito à melodia. Grande parte destas músicas já está no inconsciente coletivo de nosso povo. É de Minas Gerais e é do mundo. A canção desprovida de sua letra mostra a força de sua melodia e harmonia e, livre da semântica das palavras, a música absoluta conduz o ouvinte a novos caminhos.

O foco deste artigo foi descrever algumas técnicas de arranjo e estratégias de ensaio. As ações descritas sobre estes procedimentos podem servir de referência para outros colegas, em situações similares. Consideramos que o principal legado do projeto cultural “Flutuar apresenta Clube da Esquina 50 anos” foi contribuir com a ampliação de um acervo de arranjos para orquestra de flautas transversais, de um repertório consagrado da MPB.

Referências

Ganc, David. 2020. “Caldo de Cana: relato de uma gravação audiovisual remota feita por uma rede de 220 flautistas brasileiros”, *Revista Brasileira de Música* 33 n° 2 (julho-dezembro). PPGM — UFRJ.

Sandroni, Carlos. 2001. *Feitiço Decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Ulhoa, Martha. “Métrica derramada: prosódia musical na canção brasileira”, *Brasiliana — Revista da Academia Brasileira de Música* 2 (maio de 1999): 48-56.

Vídeos

Flutuar Orquestra de Flautas em Clube da Esquina 50 anos, participação Flautti:

<https://www.youtube.com/watch?v=otllpA4uV4o&t=15s>

acessado em 18/04/2023.

¹ A tradução literal é baixo caminhante, típico do *jazz*, que dá o *swing*.