



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**ESCOLA DE MÚSICA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**JOÃO LIBERATO**

**ASPECTOS IDENTITÁRIOS DA PRODUÇÃO SONORA NA  
FLAUTA: UMA AUTOINVESTIGAÇÃO**

Salvador  
2017

**JOÃO LIBERATO**

**ASPECTOS IDENTITÁRIOS DA PRODUÇÃO SONORA NA  
FLAUTA: UMA AUTOINVESTIGAÇÃO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, Concentração em Execução Musical/Práticas Interpretativas, como requisito para a obtenção do grau de Doutor em Música.

Orientador: Prof. Dr. Lucas Robatto

Salvador  
2017

Ficha catalográfica elaborada pela  
Biblioteca da Escola de Música - UFBA

L695 Liberato, João  
Aspectos identitários da produção sonora na flauta: uma  
autoinvestigação / João Riso Souza Liberato de Mattos.- Salvador,  
2017.  
281 f. : il. Color.

Orientador: Prof. Dr. Lucas Robatto  
Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia. Escola de  
Música, 2017.

1. Flauta - Identidade cultural. 2. Música - Instrução e estudo.  
3. Instrumentos musicais - Análise, apreciação. I. Robatto, Lucas.  
II. Universidade Federal da Bahia. III. Título.

CDD: 781.46

# “ASPECTOS IDENTITÁRIOS DA PRODUÇÃO SONORA NA FLAUTA: UMA AUTOINVESTIGAÇÃO”

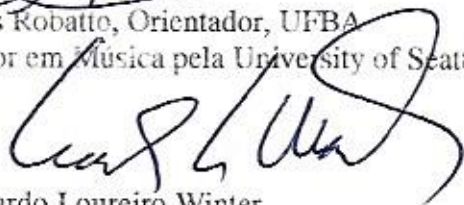
**JOÃO RISO SOUZA LIBERATO DE MATTOS**

*Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Música, Escola de Música da Universidade Federal da Bahia.*

Aprovada em 06 de setembro de 2017



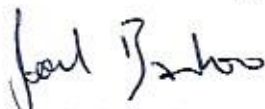
Lucas Robatto, Orientador, UFBA  
Doutor em Música pela University of Seattle - EUA



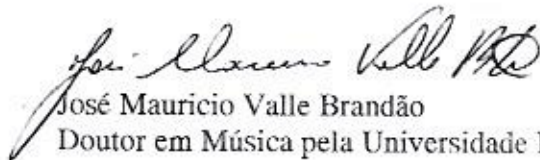
Leonardo Loureiro Winter  
Doutor em Música pela Universidade Federal da Bahia



Gilberto de Moura Santos  
Doutor em Sociologia pela Universidade Federal de Sergipe



Joel Luis da Silva Barbosa  
Doutor em Música pela University of Washington - EUA



José Mauricio Valle Brandão  
Doutor em Música pela Universidade Federal da Bahia

## AGRADECIMENTOS

Ao Universo, por tudo.

À minha família, Chico, Alba, Ingra, Candida, Flor e Tito, pelo incentivo e amor eternos, por tudo o que sei e que não sei, pela companhia de sempre, desde os meus primeiros passos.

A Luisa Proserpio, minha companheira, pela paciência, presença constante, amor, carinho diário e auxílio na revisão final dessa tese.

A Renata, Zé, Nana, Sil, Krull, Ninha, Rai, Rocco e Tijolo, pelo acolhimento de família.

A Bolota (cãozão), Chacha (kachoinha) e Tupã (gato/gata), pela inspiração de alegria e tranquilidade.

Ao Prof. Lucas Robatto, pela orientação, instigação intelectual, amizade e referência flautística ao longo de todos esses anos.

Ao Prof. Oscar Dourado, pela amizade, referência flautística, referência de vida e por eu estar aqui hoje, tocando flauta.

Ao Prof. Anders Ljungar-Chapelon, pela supervisão, inspiração artística, e pela acolhida durante o doutorado sanduíche na Suécia.

À Lund University/Malmö Academy of Music, pelo apoio institucional.

À CAPES, pelo apoio financeiro durante o doutorado sanduíche.

À Universidade Federal de Sergipe (minha patroa), pela concessão da licença de capacitação.

Aos meus colegas de profissão no Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe, pela parceria e amizade.

A todos os professores, colegas e funcionários do PPGMUS/UFBA.

A todos os colegas da classe de flauta no Brasil e na Suécia.

Aos Professores José Maurício Brandão, Joel Barbosa, Leonardo Winter e Gilberto Moura, por doarem o seu tempo e conhecimento como membros da banca de avaliação dessa tese.

## RESUMO

Esta pesquisa se dedica ao estudo dos aspectos identitários da produção sonora na flauta transversal. A partir do desenvolvimento de um modelo teórico-analítico, realizei uma autoinvestigação circunscrita ao período de cinco anos da minha graduação na Escola de Música da UFBA. Utilizando ferramentas metodológicas e conceituais da autoetnografia e da pesquisa artística, examinei gravações de áudio, fotografias e uma diversidade de memórias pessoais, buscando relações entre os meus processos de produção sonora e dois contextos de desenvolvimento principais: as aulas com o flautista Oscar Dourado e as aulas com o flautista Lucas Robatto. O mergulho realizado na minha prática pessoal e na literatura relacionada à identidade e à técnica instrumental, me permitiu vislumbrar uma diversidade de forças coercitivas que interferem cotidianamente nos meus resultados sonoros. Estas forças estão relacionadas a realidades mecânicas do corpo e do instrumento, e a realidades culturais, sociais, psicológicas e afetivas inerentes à vida humana. Em meio a uma diversidade de possibilidades técnicas e estéticas ofertadas em um período específico da minha história de vida, desenvolvi determinadas características aurais tentando me adaptar à sociedade e cultura a minha volta. Essas características acabam por se converter tanto em produto de uma realidade identitária individual, como em simulacro de uma realidade mais ampla, compartilhada com outros instrumentistas.

Palavras-chave: identidade sonora; identidade musical; identidade artística; sonoridade na flauta; técnica de flauta; autoetnografia; pesquisa artística.

## **ABSTRACT**

This research is dedicated to the study of the identity aspects of sound production in flute. From the development of a theoretical-analytical model, I conducted a self-investigation limited to the five-year period of my graduation at UFBA School of Music. Using methodological and conceptual tools of autoethnography and artistic research, I examined audio recordings, photographs, and a diversity of personal memories, seeking relationships between my sound production processes and two main development contexts: the lessons with flutist Oscar Dourado and the lessons with flutist Lucas Robatto. The immersion in my personal practice and in the literature related to identity and instrumental technique allowed me to glimpse a diversity of coercive forces that interfere daily in my sound results. These forces are related to the mechanical realities of the body and the instrument, and the cultural, social, psychological and affective realities inherent to the human life. Among a diversity of technical and aesthetic possibilities offered at a specific period in my life history, I developed certain aural characteristics trying to adapt to the society and culture around me. These characteristics end up becoming as much the product of an individual identity reality, as in the simulacrum of a larger reality, shared with several instrumentalists.

**Keywords:** sound identity; musical identity; artistic identity; flute sound; flute technique; autoethnography; artistic research.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Imagem externa do flautista de Vaucanson e mecanismos internos .....	61
Gráfico 1	O modelo de Grotevant .....	84
Gráfico 2	O meu modelo do processo de formação no domínio da identidade sonora .....	86
Figura 2	Fatores interferentes na sonoridade do trompete .....	94
Figura 3	Conjunto de músculos da face .....	101
Figura 4	Crianças tensionando os músculos mental e <i>orbicularis oris</i> .....	102
Quadro 1	Um dos quadros elaborados por Mather indicando variações de embocadura para a segunda oitava .....	105
Figura 5	Conformações de embocadura recomendadas por Woltzenlogel para região grave, média e aguda (da esquerda para a direita, respectivamente) .....	107
Figura 6	Algumas das opções de embocadura registradas por Stevens .....	108
Gráfico 3	O gráfico de Gärtner sobre a produção do vibrato .....	114
Figura 7	Tocando flauta aos treze anos de idade .....	121
Figura 8	Tocando com a cantora Margareth Menezes (1998) .....	133
Figura 9	Tocando com o cantor Xangai (1998) .....	133
Figura 10	Os quatro CDs de Galway que eu possuía .....	137
Quadro 2	Descrição esquemática dos parâmetros relacionados aos lábios e ao controle do ar na embocadura .....	152
Figura 11	Recital em duo com Pedro Robatto (2001) .....	168
Figura 12	Chico Liberato (meu pai) e Lia Robatto (mãe de Robatto) realizando o projeto Interarte, em 1971 .....	172
Figura 13	Alguns dos recitais como aluno da EMUS/UFBA (2002-2003) .....	177
Figura 14	O E.J.1 de Taffanel e Gaubert .....	198
Figura 15	Alguns excertos do <i>Tone Development Through Interpretation</i> .....	199
Figura 16	As duas primeiras frases do Romance III, de R. Schumann .....	200
Figura 17	Trechos dos exercícios número 1 e 5, de R. Dick .....	205
Figura 18	Trechos dos exercícios número 2 e 4 .....	206
Figura 19	Variações rítmicas básicas do exercício de impulso e onda .....	210
Quadro 3	Principais influências e características consolidadas no timbre básico .....	217
Quadro 4	Principais estratégias técnicas consolidadas .....	217



# SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	11
<b>2</b>	<b>FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA E METODOLOGIA</b>	18
2.1	A MINHA PESQUISA E A AUTOETNOGRAFIA	19
2.1.1	Definindo a autoetnografia	19
2.1.2	Autoetnografia, cultura e identidade	19
2.1.3	Minha própria história de vida como objeto de estudo	21
2.1.4	A autoetnografia e a pesquisa artística	23
2.2	A MINHA PESQUISA E A PESQUISA ARTÍSTICA	24
2.2.1	Definindo a pesquisa artística	24
2.2.2	Metodologia de pesquisa artística	28
2.2.3	Localizando a minha pesquisa no campo da pesquisa artística	29
2.2.4	Localizando a minha pesquisa no campo da pesquisa artística em interpretação musical	31
2.3	PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	34
2.3.1	Definição do arco de tempo	34
2.3.2	Autoinventário	35
2.3.3	Participação observadora	36
2.3.4	Entrevistas semiestruturadas	36
2.3.5	História de vida	37
2.3.6	Análises e descrições de estratégias técnicas	37
<b>3</b>	<b>QUESTÕES RELACIONADAS À IDENTIDADE SÓCIO-CULTURAL, ARTÍSTICA E MUSICAL</b>	39
3.1	O CONCEITO DE IDENTIDADE	40
3.2	IDENTIDADE, PODER E CATEGORIZAÇÃO	40
3.3	IDENTIDADE ARTÍSTICA	44
3.4	IDENTIDADE NA MÚSICA E MÚSICA NA IDENTIDADE	46
3.5	OS ESTUDOS SOBRE A IDENTIDADE MUSICAL	48
<b>4</b>	<b>TÉCNICA INSTRUMENTAL E IDENTIDADE</b>	51
4.1	ALGUNS CONCEITOS E PROBLEMAS TERMINOLÓGICOS	52
4.2	A TÉCNICA NA FLAUTA TRANSVERSAL	56
4.3	RELAÇÕES ENTRE TÉCNICA E IDENTIDADE	57
<b>5</b>	<b>MODELO DO PROCESSO DE FORMAÇÃO NO DOMÍNIO DA IDENTIDADE SONORA</b>	63
5.1	BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE O TERMO IDENTIDADE SONORA	64
5.2	O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE MUSICAL	65
5.3	A IDENTIDADE NA PRÁTICA	66
5.4	O CORPO COMO IDENTIDADE	68

5.5	A IDENTIDADE NO CONTEXTO INSTITUCIONAL DE DESENVOLVIMENTO .....	73
5.6	A IDENTIDADE COMO PROCESSO COTIDIANO DE REPOSIÇÃO .....	76
5.7	INFLUÊNCIAS SOCIAIS DIRETAS .....	78
5.8	ACORDOS OPERACIONAIS .....	79
5.9	O MODELO DE GROTEVANT .....	83
5.10	O MEU MODELO DO PROCESSO DE FORMAÇÃO NO DOMÍNIO DA IDENTIDADE SONORA .....	85
5.11	A PROFISSÃO COMO FATOR DE DESENVOLVIMENTO IDENTITÁRIO .....	90
5.12	EXPECTATIVAS E CRENÇAS; EXPLORAÇÃO; INVESTIMENTO; FORÇAS COMPETITIVAS; E AVALIAÇÕES TEMPORÁRIAS .....	92
5.13	O MODELO DO TROMPETISTA MATTHIAS BERTSCH .....	94
<b>6</b>	<b>ALGUMAS QUESTÕES BÁSICAS RELACIONADAS AO TIMBRE, À EMBOCADURA E AO VIBRATO .....</b>	<b>96</b>
6.1	DEFININDO O TIMBRE .....	97
6.2	TIMBRE E IDENTIDADE SONORA .....	99
6.3	EMBOCADURA .....	99
6.4	DIVERGÊNCIAS COM RELAÇÃO A EMBOCADURA .....	103
6.5	VIBRATO .....	110
6.6	VIBRATO E TIMBRE .....	114
6.7	VIBRATO E IDENTIDADE SONORA .....	115
6.8	ENSINO DO VIBRATO .....	115
<b>7</b>	<b>O MEU PROCESSO DE FORMAÇÃO NO DOMÍNIO DA IDENTIDADE SONORA: OS TRÊS PRIMEIROS ANOS DE GRADUAÇÃO .....</b>	<b>117</b>
7.1	TOCANDO FLAUTA COM OS PÉS .....	118
7.2	IDENTIDADE SONORA E TIMBRE BÁSICO .....	119
7.3	PRIMEIRO CONTATO COM DOURADO .....	122
7.4	RELAÇÕES SOCIAIS E AFETIVAS .....	122
7.5	CONFIANÇA .....	125
7.6	MUDANÇA DE FLAUTA .....	126
7.7	DIAGNÓSTICOS SONOROS .....	129
7.8	IDENTIDADE E PROFISSÃO .....	131
7.9	PLANEJAMENTO DE ATIVIDADES E REPERTÓRIO .....	134
7.10	EXERCÍCIOS DE SONORIDADE .....	135
7.11	OUTRAS INFLUÊNCIAS SONORAS .....	136
<b>7.11.1</b>	<b>James Galway .....</b>	<b>136</b>
<b>7.11.2</b>	<b>Jean Noel Saghaard .....</b>	<b>141</b>
<b>7.11.3</b>	<b>Aurèle Nicolet .....</b>	<b>142</b>
7.12	EVITANDO RUÍDOS .....	144
7.13	BUSCANDO O TIMBRE “INTENSO” .....	145
7.14	O CORPO COM SISTEMA DE AÇÃO IDENTITÁRIA .....	147
7.15	EMBOCADURA .....	148

7.16	MUDANÇA DE REGISTRO .....	149
7.17	RELATIVIDADE DA TÉCNICA .....	151
7.18	PADRÕES SONOROS .....	153
7.19	VIBRATO .....	161
<b>8</b>	<b>O MEU PROCESSO DE FORMAÇÃO NO DOMÍNIO DA IDENTIDADE SONORA: OS DOIS ÚLTIMOS ANOS DE GRADUAÇÃO .....</b>	<b>167</b>
8.1	PRIMEIRO CONTATO COM ROBATTO .....	168
8.2	TRANSIÇÃO DE CONTEXTO: DE DOURADO PARA ROBATTO .....	169
8.3	RELAÇÕES SOCIAIS E AFETIVAS .....	171
8.4	CONFIANÇA .....	172
8.5	MUDANÇA DE FLAUTA .....	174
8.6	DIAGNÓSTICOS SONOROS .....	176
8.7	PLANEJAMENTO DE ATIVIDADES E REPERTÓRIO .....	176
8.8	TRADIÇÃO COLETIVA E PESSOAL .....	177
8.9	TABULA RASA .....	180
8.10	CAMINHOS ESTÉTICOS .....	183
8.11	IDENTIDADE E PROFISSÃO .....	186
8.12	RELAXAMENTO DA EMBOCADURA .....	187
8.13	IDENTIDADE SONORA E PERCEPÇÃO AUDITIVA .....	189
8.14	WHISTLE TONES .....	190
8.15	FOCO E RESSONÂNCIA .....	193
8.16	FLUXO DE AR .....	197
8.17	MUDANÇA DE REGISTRO .....	202
8.18	VIBRATO .....	208
<b>9</b>	<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>213</b>
	<b>ANEXOS .....</b>	<b>228</b>

# 1 INTRODUÇÃO

O objetivo principal desta pesquisa é estudar os aspectos identitários da produção sonora na flauta transversal. Procuo explicitar através de um estudo pessoal uma realidade individual – desenvolvida em um determinado contexto social e cultural – e também uma realidade mais ampla, compartilhada com outros instrumentistas. Aqui me torno um objeto de estudo, mas o tipo de abordagem que proponho pode ser ampliado a outros indivíduos e grupos sociais. Parto da constatação de que apesar de possuir uma identidade musical definida, não possuo consciência total sobre ela, tanto com relação aos aspectos mais individuais, quanto com relação aos aspectos mais coletivos que me filiam a determinados grupos sociais e culturais. O meu intuito é ampliar a consciência sobre essa faceta da prática artística trazendo à tona questões relevantes, explorando um território, mesmo que isso não signifique a obtenção de respostas definitivas.

Nos primeiros momentos em que me deparei com a literatura relacionada aos conceitos de identidade me senti ao mesmo tempo atraído pela profundidade do tema e hesitante diante da complexidade que se descortinava. A ideia inicial era estudar aspectos de minha produção sonora de um ponto de vista mais descritivo, tentando contextualizar a minha prática diante da literatura de flauta transversal. Contudo, uma diversidade de problemas e indagações começaram a surgir. Em primeiro lugar, a ideia que tinha de técnica de produção sonora estava ligada a ideologias de eficiência, de neutralidade, de objetividade, intensamente arraigadas na cultura ocidental. Essas ideologias me faziam imaginar um horizonte onde fosse possível avaliar e qualificar as diferentes estratégias técnicas com maior facilidade, com maior exatidão. No entanto logo começaram a se mostrar incompatibilidades entre os meus conceitos de técnica e a minha realidade de músico instrumentista.

Nos meus estudos iniciais sobre a minha própria prática e sobre a literatura de flauta, encontrei muitos esclarecimentos. Não obstante, vieram à tona contradições e idiosincrasias que não supunha existirem de forma tão acentuada. Questões como mexer ou não mexer os lábios, mexer ou não mexer o queixo, soprar mais rápido ou mais lento, fazer o vibrato com a garganta ou com abdômen, fazer o vibrato mais lento ou mais rápido, obter uma sonoridade mais “clara” ou mais “escura”, mais “brilhante” ou mais “opaca” etc., começaram a se apresentar por todo lado, encontrando sempre defensores e combatentes, e geralmente sem um vencedor final que eu pudesse declarar. Comecei a ficar meio perdido, envolto em um emaranhado de informações, algumas díspares e outras complementares, sem uma luz que indicasse uma saída. Essa luz viria a surgir apenas através dos primeiros contatos com o conceito de identidade.

O conceito de identidade acabou juntando as diversas congruências e contradições em um único pacote. E o pacote seria eu mesmo ou um outro flautista qualquer, igualmente cheio de diferenças e semelhanças, cheio de características individuais e coletivas, cheio de histórias de vida, de sentimentos, gostos, afetos, dedos, lábios, dentes, imaginação. Quando passei a enxergar a produção sonora na flauta através do prisma da identidade, um novo universo se descortinou. Reavivando memórias passadas, comecei a ligar os pontos entre os meus resultados sonoros e a minha história de vida. Recordei encontros e desencontros, revivi sentimentos, retirei do baú antigas flautas, CDs, fotografias.

Passei muito tempo de minha vida de flautista tentando construir uma visão mais concreta sobre a minha prática, com divisões estanques, definindo o meu passado, presente e futuro, definindo os aspectos eficientes, ineficientes, certos, errados, melhores e piores. Passei muito tempo tentando consolidar uma prática e tentando formatar um discurso sobre o que fazia ou deixava de fazer. Mas a partir de um determinado momento dessa pesquisa, uma certa contaminação da minha visão por uma diversidade de ideias relacionadas à identidade começou a mostrar um lado contínuo, relativo, mutável, fluido e escorregadio da realidade. De repente já não tinha outra saída senão aceitar as faces contraditórias, transitórias e humanas do meu mundo de instrumentista. Comecei a ver a produção sonora como um processo em transformação constante, como a materialização de toda uma história de vida, e não somente como o resultado objetivo da interação do corpo com o instrumento. E até o meu corpo passou a não ser apenas um corpo, mas sim muitos corpos, de antes e do depois, de ontem, de hoje, do amanhã. E também passei a ver cada flautista com seus corpos, semelhantes, diferentes e mutáveis no tempo. De repente já não era apenas eu interagindo com o meu instrumento, olhava à minha volta e via professores, discos, livros, afetos, desafetos, amigos, um mundo social e cultural que insistia em interferir no meu som.

Diante dessa nova realidade precisei abrir espaço para os conceitos de identidade na minha pesquisa. Fui forçado a mudar gradualmente a minha visão sobre a técnica e a tentar construir conceitos diferentes do que estava acostumado. Tive que encontrar caminhos que permitissem incluir dentro da técnica uma humanidade que não imaginava existir.

Tentando encontrar novos conceitos, acabei voltando ao passado, mais precisamente à Grécia antiga. Lá, descobri que a técnica um dia foi artística, humana, e que fora forçada ao exílio da precisão e da mensuração. Encontrando-me com a técnica no exílio, tentei repatriá-la ao lugar onde caberia um músico tocando o seu instrumento, tendo que aceitar a inexorável realidade humana, ao mesmo tempo coletiva e individual, objetiva e subjetiva, moldada por corpos, razões, intuições, pensamentos, sentimentos.

Os aspectos identitários da minha produção sonora que me proponho a investigar nesse trabalho são aspectos que vão além de uma execução musical *ad hoc* e se manifestavam em um conjunto mais amplo das minhas performances. Esses aspectos se constituem em algo que me caracteriza como indivíduo, que me identifica com determinados grupos, mas que ao mesmo tempo me diferencia de outros. Eles se repetem, mas também se transformam no decorrer da vida.

Parto da premissa de que a produção sonora possui uma dimensão mais objetiva, mecânica, mas que também possui dimensões mais subjetivas, culturais, sociais, e que ambas as dimensões se influenciam mutuamente e acabam por materializar-se no meu resultado aural como instrumentista.

Diante de uma realidade ampla, intrincada, tendo diante de mim a minha própria prática musical e história de vida, me vi em determinado momento não só tentando reconhecer linhas de continuidade na minha prática artística, mas também tentando reconhecer pontos de ruptura, de mudança mais radical no eixo de constituição da minha identidade sonora. Dentre esses momentos que passei a chamar de epifania aural e identitária, acabei optando por me concentrar em dois principais: os três anos de convivência com o flautista Oscar Dourado e os três anos de convivência com o flautista Lucas Robatto. Nesses anos de convivência com esses professores, estivesse inserido em contextos de desenvolvimento em que forças diversas agiram sobre a minha produção sonora. Foram anos em que, agindo ou reagindo, aceitando ou resistindo, mantendo ou transformando, coloquei à prova as minhas capacidades de adaptação mental, física, sentimental e estética.

Buscando apoio teórico para a compreensão de minha realidade, descobri que as teorias sobre a identidade são fartas e variadas. Há diversos trabalhos publicados em que pude identificar inúmeras consonâncias com a minha realidade de músico instrumentista. Acabei por encontrar um apoio fundamental nos campos da pesquisa artística e da autoetnografia, um apoio que me fez sentir mais confortável e confiante diante da complicada situação de ser ao mesmo tempo pesquisador e objeto de pesquisa. Talvez sem esse apoio eu não tivesse chegado nem à metade do caminho que percorri. No entanto, mesmo encontrando respaldo científico considerável, não encontrei uma teoria pronta que pudesse vestir e me sentir bem de fato. Sempre encontrava detalhes que não me cabiam muito bem, uma gola que não abotoava, uma manga demasiado comprida, uma bainha por fazer. Buscando respostas entre pesquisadores das ciências artísticas e sociais, acabei montando um quebra-cabeça que, se por si só não é capaz de se impor como teoria, pelo menos pode ser considerado como um esboço teórico. Um esboço que, se agora não tem a pretensão de ser teoria acabada, já se apresenta

como teoria em construção, auxiliando na pavimentação de um caminho para a consolidação de conceitos futuros relacionados à minha prática pessoal e também à prática de uma infinidade de instrumentistas que se inserem em uma realidade identitária análoga à minha.

No Brasil existem alguns trabalhos publicados que tratam da produção sonora na flauta transversal. No entanto a ideia de pesquisar os aspectos identitários é algo novo, não fui capaz de localizar trabalhos publicados por flautistas com esse foco. Do mesmo modo é novidade a realização de um trabalho autoetnográfico por parte de um flautista.

Dentre as pesquisas realizadas no Brasil que tratam da técnica de flauta, posso citar: *A Articulação na Flauta Transversal Moderna: uma abordagem histórica, suas transformações, técnicas e utilização*, de D'AVILA (2000); *A Embocadura na Flauta Transversa Moderna*, de RANEVSKY (1997); *A Influência do Trato Vocal na Qualidade Sonora da Flauta*, de COELHO (2006); *A homogeneidade sonora na flauta — uma abordagem histórica e interpretativa*, de FRYDMAN (2010); *A modelagem empírica do trato vocal na compreensão das alterações de timbre da flauta*, de COELHO (2012); *Algumas considerações sobre a articulação na flauta transversal*, de D'AVILA (2007); *O Regionalismo Fonético e a Articulação Fundamental na Flauta Transversal*, de BENCK (2004); *A Produção Sonora na Flauta Transversal*, de FUCHS (2000); *A Iniciação Infantil à Flauta Transversal a partir do Pífaro: Repertório, Aspectos Técnicos e Recursos Didáticos*, de SAMPAIO NETO (2005); *Os Principais Desconfortos Físico-Posturais dos Flautistas e suas Implicações no Estudo e na Performance da Flauta*, de FONSECA (2005); *O Uso do livro-texto na pedagogia da Flauta Transversal no Brasil: um estudo preliminar*, de PAIXÃO (2005); *Em busca de um mundo perdido: Métodos de flauta do Barroco ao Século XX*, de RÓNAI (2003); *A Cor do Som na Flauta: Três Peças de Autores Brasileiros*, de OLIVEIRA (1997); *Pixinguinha – Choro: Presença e Aplicabilidade no Estudo da Flauta Transversal no Brasil*, de GOMES (1997); *A Expressão da Flauta Popular Brasileira: uma escola de interpretação*, de DIAS (1996); *Oriental: A importância do timbre na obra de Pattápio Silva*, de SILVA (2008); e *Reflexos da técnica em...como os regatos e as árvores*, de GARZON (2008).

Dentre os trabalhos que abordam a técnica de um flautista específico, mas que não se tratam de autoetnografia, é possível mencionar dois: o de HOMEM (2005), intitulado *Expedito Vianna: um flautista à frente de seu tempo* e o de OZZETTI (2006), intitulado *João Dias Carrasqueira: um mestre da flauta*. Dentre esses dois, apenas o de Homem se dedica à investigação da técnica flautística de maneira mais aprofundada, demonstrando diversos aspectos da técnica do flautista e professor Expedito Vianna. O trabalho de Ozzetti aborda de



maneira mais breve a técnica de Carrasqueira e inclui diversos tópicos relacionados à história e pedagogia deste músico e professor.

É preciso ainda citar mais três trabalhos: a tese de doutorado de Raul Costa D'Avila (2009), intitulada *Odette Ernest Dias: discursos sobre uma perspectiva pedagógica da flauta*; a dissertação de mestrado de Carmen Silvia Garcia (2006), intitulada *Pattápio Silva Flautista virtuose, pioneiro da belle époque brasileira*; e a dissertação de mestrado de Elisa Goritzki (2002), intitulada *Manezinho da Flauta no Choro: uma contribuição para o estudo da flauta brasileira*. Apesar de dedicados a flautistas específicos, nenhum desses três trabalhos se dedica à investigação da produção sonora na flauta transversal. A tese de D'Avila tem escopo restrito aos aspectos pedagógicos da atuação da flautista Odette; a dissertação de Garcia tem caráter biográfico, dedicando-se à perscrutação de aspectos relacionados à vida e à obra de Pattápio; e a dissertação de Goritzki dedica-se ao estudo do estilo interpretativo de Manezinho da Flauta.

Finalizando, cito o ensaio de Toninho Carrasqueira (2009), intitulado *Flauta Brasileira*, elaborado para o projeto *Músicos do Brasil: Uma Enciclopédia*. De modo geral, este trabalho se atém à história da flauta e de flautistas no Brasil e não aborda aspectos identitários ou técnicos da produção sonora no instrumento.

É preciso considerar que, seja qual for o aspecto identitário sob estudo, a sua compreensão tem o potencial de revelar aspectos importantes da constituição de um instrumentista. Estudar a identidade é mergulhar em um universo amplo, que nos aproxima da compreensão de nós mesmos, dos outros e do mundo à nossa volta, tal como afirma Ciampa (1984, p.59-60):

[Estudar a nós mesmos] é um problema digno de uma pesquisa científica [...]. Psicólogos, sociólogos, antropólogos, os mais diversos cientistas sociais têm estudado a questão de identidade [...]. Não só pela dificuldade, mas também pela importância que esta questão apresenta, outros especialistas têm se envolvido com ela e não só cientistas e filósofos: nos tribunais, juízes, promotores, advogados, peritos etc. na administração, tanto pública como privada; na polícia, na escola, no supermercado etc. [...] em praticamente todas as situações da vida cotidiana, a questão de identidade aparece. [...] A literatura, o cinema, a TV, as histórias em quadrinhos, as artes em um sentido bem amplo também lidam com o problema da identidade e podem nos ensinar muito.

E por que estudar aspectos da minha própria identidade e não da identidade de outros flautistas? Apesar das inúmeras diferenças, o processo de constituição da identidade de cada flautista pode possuir características em comum. Estudar a mim mesmo é uma forma de compreender não apenas uma realidade particular, mas sim de compreender uma realidade mais ampla. Diante de um fenômeno complexo como a identidade musical, estudar a mim

mesmo me permite um maior aprofundamento em um caso específico, caso que conheço melhor do que qualquer outro caso, do que qualquer outra pessoa.

Há um outro aspecto importante observado por Juuti (2012, p.5-6), que é o de que pouquíssimos dos trabalhos relacionados à identidade dos músicos se referem a músicos adultos. O interesse maior tem sido o estudo das crianças e dos jovens nos espaços educacionais formais e nos informais, e também no contexto familiar. Deste modo “quase nenhuma atenção tem sido empregada no entendimento do desenvolvimento da identidade dos músicos através da observação dos músicos adultos e seus estudos musicais, sua relação com a música e seus trabalhos como músico.”<sup>1</sup>

Outra constatação importante que justifica esta proposta de auto investigação, é a de que, apesar de existirem aspectos gerais que podem ser delineados e assemelhados, não existem duas identidades musicais iguais. É certo que há atualmente uma necessidade de compreensão de casos específicos de técnica instrumental e não somente de tentativas de generalização. Essa ideia encontra apoio em tendências recentes da pesquisa no campo artístico e científico, cujo levantamento de informações visa a compreensão da singularidade de cada artista, com suas práticas e experiências particulares dentro da sociedade contemporânea (COESSENS, CRISPIN, DOUGLAS, 2009, p. 15). Com relação a essa tendência moderna de construção de reflexões sobre nossas próprias práticas artísticas, Coessens e Van Bendegem (apud COESSENS, CRISPIN, DOUGLAS, 2009, p. 67) afirmam que:

A modernidade nos transformou em seres reflexivos de um tipo bastante complexo, capazes de analisar a complexidade de nossa própria sociedade. Abrindo a possibilidade de reflexão, de questionamento das práticas e experiências que antes eram inquestionáveis ou mesmo que não deveriam ser questionadas [...] nos ofertando uma atitude reflexiva em relação ao nosso tempo, nossas práticas, nossa pesquisa, nós mesmos, resumindo, isto gerou uma capacidade de auto reflexão.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Tradução minha: Segue o texto original: Almost no attempts to understand musicians' identity development by looking at adult musicians and their studies in music, their relation to music, and their work as musicians.

<sup>2</sup> Idem: Modernity has transformed us into reflexive beings of a very complex kind, capable to analyse the complexity of our very own society. Opening the possibility of reflexivity, of questioning practices and experiences that before were either unquestionable or not to be questioned: this is what the poor offender did, offering us a reflexive attitude towards our time, our practices, our research, our-selves, in short, it generated a capacity for self-reflexion.

## **2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA E METODOLOGIA**

## 2.1 A MINHA PESQUISA E A AUTOETNOGRAFIA

### 2.1.1 Definindo a autoetnografia

A presente pesquisa trata-se de uma autoinvestigação, portanto tem a minha prática pessoal como objeto de estudo. As pesquisas que têm como objeto de estudo o próprio pesquisador ou a sua prática não são muito comuns no meio acadêmico, havendo ainda uma tendência geral em separar, o tanto quanto possível, o agente da pesquisa do objeto pesquisado. No entanto no âmbito da pesquisa artística a fusão entre o pesquisador e o objeto de pesquisa é algo recorrente.

A ausência na área da pesquisa artística de um arcabouço teórico consolidado inteiramente de acordo com as necessidades científicas dos instrumentistas, me levou a adaptar os avanços logrados em outras áreas à minha realidade específica. Para levar a efeito esse processo autoinvestigativo, que me permita compreender tanto a minha técnica pessoal de produção sonora mais individualmente, quanto revelar uma dimensão cultural mais ampla, fiz uso de ferramentas teóricas e conceituais de um campo do conhecimento desenvolvido principalmente no âmbito das ciências sociais: a autoetnografia. A autoetnografia se constitui em uma área relativamente nova, mas que tem sido bastante visitada pelas pesquisas artísticas. Ela se caracteriza principalmente pelo estudo de algum aspecto da vida pessoal do próprio investigador e das relações desse aspecto com a cultura no seu entorno. Nas palavras de Ellis, Adams e Bochner (2011, p.1-3), a autoetnografia “é uma abordagem da pesquisa e da escrita que procura descrever e analisar (grafia) sistematicamente a experiência pessoal (auto) com o objetivo de entender a experiência cultural (etno).”<sup>1</sup> Desta maneira, a autoetnografia é uma ferramenta de compreensão da cultura através do estudo de si mesmo, ou seja, através de um estudo científico e sistemático, o pesquisador procura identificar em si mesmo reflexos da cultura ao seu redor.

### 2.1.2 Autoetnografia, cultura e identidade

Os conceitos de cultura são, de modo geral, bastante amplos e diversos. Talvez uma das definições mais difundidas e influentes em todo o mundo seja aquela escrita em 1871 por E. B. Tylor na primeira página da sua obra *Primitive Culture*, que diz que “cultura, ou civilização, tomada em seu sentido etnográfico mais amplo, é aquele todo complexo que inclui conhecimento, crenças, artes, moral, leis, costumes e outras capacidades e hábitos

---

<sup>1</sup> Idem: Autoethnography is an approach to research and writing that seeks to describe and systematically analyze (graphy) personal experience (auto) in order to understand cultural experience (ethno).

adquiridos por um homem como membro da sociedade”.<sup>2</sup> Apesar de haver em Tylor uma certa aproximação entre os conceitos de cultura e civilização que não está tão em voga atualmente, o que ele escreveu ainda se aproxima bastante daquilo que é difundido em boa parte da literatura sobre o assunto. Completando esse conceito clássico de Tylor, quero citar um conjunto de premissas elaboradas por Chang (2008, p.21-22), que são essenciais no entendimento da cultura no contexto dessa pesquisa:

Os indivíduos são agentes culturais, mas a cultura não é de todo individual. A cultura é inerentemente coletivista, não individualista. A cultura precisa do “eu” individual, assim como dos outros para existir, portanto, a noção de “cultura individual” conotando a singularidade individual desafia o núcleo do conceito de cultura. Os indivíduos não são prisioneiros da cultura, ao contrário, eles exercem um certo nível de autonomia ao adquirir, transmitir, alterar, criar, e ultrapassar os traços culturais ao interagir com os outros. Esta autonomia individual é a base da diversidade interna do grupo e apesar da diversidade interna do grupo, um nível de compartilhamento, entendimento comum, e/ou interações repetidas são necessárias para unir as pessoas que fazem parte dele. Um processo formal e oficial, ou mesmo intencional, nem sempre é necessário para pertencer a um grupo cultural. No entanto, um grau de conexão real e imaginária com outros membros seria necessário para que se tornem parte de uma cultura coletiva e também para reivindicar uma identidade com um grupo cultural. Os indivíduos podem se tornar membros de múltiplas organizações sociais simultaneamente. [...] Cada membro contribui para a construção da cultura dos indivíduos com graus de influência diversos. Os indivíduos desenvolvem graus variados de afinidade e identidade com diferentes grupos de pessoas. A força da afinidade e identidade como membro grupal flutua, dependendo das circunstâncias de vida.<sup>3</sup>

O texto de Chang evidencia que a cultura é uma força coercitiva que age na formação dos indivíduos, mas os indivíduos também agem no processo de construção da cultura. Cada um de nós pode atuar no sentido de manter ou transformar o mundo à nossa volta. Além disso, o conceito de cultura está intimamente ligado ao conceito de identidade,<sup>4</sup> pois a cultura não é apenas algo que pode ser adquirido, mantido ou descartado a qualquer momento, ela é parte essencial da própria constituição dos indivíduos. O entendimento da

---

<sup>2</sup> Idem: Culture or Civilization, taken in its wide ethnographic sense, is that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom, and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society.

<sup>3</sup> Idem: Individuals are cultural agents, but culture is not at all about individuality. Culture is inherently collectivistic, not individualistic. Culture needs the individual “self” as well as others to exist. Therefore, the notion of “individual culture” connoting individual uniqueness defies the core of the concept of culture. Individuals are not prisoners of culture. Rather, they exercise a certain level of autonomy when acquiring, transmitting, altering, creating, and shedding cultural traits while interacting with others. This individual autonomy is the foundation of inner-group diversity. Despite inner-group diversity, a certain level of sharedness, common understanding, and/or repeated interactions is needed to bind people together as a group. A formal and official, even intentional, process is not always required to obtain membership of a cultural group. However, a degree of actual and imaginary connection with other members would be needed for them to become part of a collective culture and to claim an identity with the cultural group. Individuals can become members of multiple social organizations concurrently. [...] Each membership contributes to the cultural makeup of individuals with varying degrees of influence. Individuals develop varied levels of affinity and identity with different groups of people. The strength of affinity and identity with certain membership fluctuates, depending on life circumstances.

<sup>4</sup> O conceito de identidade é analisado e desenvolvido no capítulo três.

cultura que envolve e constitui cada ser humano, é essencial para a compreensão das diversas dimensões de identidade que o caracterizam como indivíduo singular – carregado de peculiaridades e idiossincrasias – e coletivo – filiado a grupos sociais, tradições, costumes etc.

### **2.1.3 Minha própria história de vida como objeto de estudo**

No âmbito da autoetnografia a história de vida do pesquisador se torna a fonte principal de informações. Essas informações são levantadas através do estudo da memória do próprio investigador e também através de outros artefatos, como fotografias, diários, vídeos, gravações de áudio etc., algo que acaba por se constituir em uma espécie de arqueologia pessoal. De acordo com Chang (2008, p.71), os estudos de memória na autoetnografia não são diferentes, em princípio, da sua prática em outras etnografias. Para a autora, tanto os autoetnógrafos quanto os etnógrafos se baseiam na memória quando estão coletando informações. No entanto, afirma que as pesquisas autoetnográficas utilizam memórias diferentes como fonte primária de informações e também consideram a proeminência da memória pessoal de maneira diferente da etnografia tradicional. Nesse sentido, a autoetnografia valoriza a memória pessoal do pesquisador, enquanto que a etnografia se baseia na memória pessoal do informante e na memória recente dos etnógrafos sobre o que eles observaram e ouviram no campo de pesquisa. Outra grande diferença apontada por Chang é que nas autoetnografias é possível considerar abertamente a memória pessoal como uma fonte primária de informações. Em contraste, a maioria dos etnógrafos evita misturar as suas memórias pessoais com as informações coletadas no campo de pesquisa. Chang (2008, p.52) afirma ainda que:

Todos os aspectos da vida podem se tornar sujeitos da autoetnografia. Quando um tópico de pesquisa é selecionado, a questão mais importante deveria ser o que fazer com ele. A requisição básica é que os autoetnógrafos devem estar dispostos a buscar fundo em suas memórias, escavar detalhes ricos, traze-los às mesas de exame para classificar, etiquetar, interconectar e contextualiza-los no seu meio sociocultural. O comprometimento com a análise cultural e a interpretação é a chave no procedimento com qualquer que seja o tópico.<sup>5</sup>

Outro aspecto importante apontado por Ellis (2011, s/n) é que, quando os pesquisadores fazem autoetnografia, geralmente tratam de momentos específicos e importantes do próprio passado – algo que ela caracteriza como “epifanias” – que resultam ou

---

<sup>5</sup> Tradução minha. Segue o texto original: All aspects of life can become a subject of autoethnography. When a research topic is selected, the most important question should be what to do with it. The minimum requirement is that autoethnographers must be willing to dig deeper into their memories, excavate rich details, bring them onto examination tables to sort, label, interconnect, and contextualize them in the sociocultural environment. Commitment to cultural analysis and interpretation is the key in proceeding with any topic.

são possíveis por serem parte de uma cultura e/ou por possuir uma identidade cultural particular. Ronai (apud Ellis 2011, s/n) vai ainda um pouco além de Ellis ao considerar que as experiências narradas na autoetnografia devem também ser capazes de despertar epifanias nos leitores e permitir o entendimento não somente aos membros da cultura, mas também aos que estão de fora dela:

Os autoetnógrafos não só devem usar suas ferramentas metodológicas e literatura de pesquisa para analisar a experiência, mas também devem considerar maneiras para que outros possam experimentar epifanias semelhantes; eles devem usar a experiência pessoal para ilustrar facetas da experiência cultural, e, ao fazê-lo, tornar as características de uma cultura familiares para os que estão dentro [*insiders*] e os que estão fora [*outsiders*].<sup>6</sup>

No entanto Ellis faz ressalvas no sentido de que nem toda história de vida ou história pessoal pode ser considerada como autoetnográfica. Ela afirma que, para ser considerada como tal, o processo de pesquisa da história de vida precisa contar com um conjunto de convenções científicas das ciências sociais. Como diz Mitch Allen na sua autoentrevista (apud Ellis 2011, s/n), um autoetnógrafo deve:

Olhar para a experiência de forma analítica. Caso contrário, [você está] dizendo [sua] história – e muito bem – mas as pessoas fazem isso na Oprah [um programa de televisão dos EUA] todos os dias. Por que a sua história é mais válida do que a de qualquer outra pessoa? O que torna a sua história mais válida é que você é um pesquisador. Você tem um conjunto de ferramentas teóricas e metodológicas e uma literatura de pesquisa para usar. Essa é a sua vantagem. Se você não pode moldá-la em torno destas ferramentas e literatura e apenas moldá-la como “a minha história”, então por que, ou como, eu deveria privilegiar a sua história em relação a uma outra qualquer que eu vejo 25 vezes por dia na TV?<sup>7</sup>

Este fato é corroborado por Cano (2015a, p.140), quando afirma que é imprescindível que as informações coletadas na pesquisa autoetnográfica sejam submetidas a uma análise ulterior, das quais hão de surgir “categorias, hipóteses, teorias, tipologias, termos teóricos e técnicos, esquematizações ou conceituações mais complexas, a partir das quais será gerado o conhecimento que integrará a investigação final”.

#### 2.1.4 A autoetnografia e a pesquisa artística

<sup>6</sup> Idem: Autoethnographers must not only use their methodological tools and research literature to analyze experience, but also must consider ways others may experience similar epiphanies; they must use personal experience to illustrate facets of cultural experience, and, in so doing, make characteristics of a culture familiar for insiders and outsiders.

<sup>7</sup> Idem: Look at experience analytically. Otherwise [you're] telling [your] story – and that's nice – but people do that on Oprah [a U.S.-based television program] every day. Why is your story more valid than anyone else's? What makes your story more valid is that you are a researcher. You have a set of theoretical and methodological tools and a research literature to use. That's your advantage. If you can't frame it around these tools and literature and just frame it as “my story,” then why or how should I privilege your story over anyone else's I see 25 times a day on TV?

Apesar de definir a autoetnografia como “uma série de recursos metodológicos, estratégias de investigação e formas de discurso acadêmico que se praticam na antropologia e ciências sociais desde muito tempo”,<sup>8</sup> Cano (2015a, p.138) reconhece que esses mesmos recursos e estratégias “são cada vez mais empregados no âmbito da pesquisa artística, com diferentes matizes e adaptações”, ou seja, reconhece a origem e tradição nas ciências sociais, mas é capaz de enxergar um processo de transformações que objetivam uma adaptação às características e necessidades da realidade artística. O autor faz alusão (2015a, p.142) a algumas dessas diferenças desenvolvidas no âmbito da pesquisa artística, sendo que a maior delas é que no campo artístico o mundo de sentidos do próprio investigador é o centro de todo o processo. Deste modo a autoetnografia na investigação artística não considera o pesquisador apenas como representante de uma cultura ou outro fenômeno do qual ele faz parte, considera também o pesquisador como um fim em si mesmo, “com suas motivações pessoais, seus impulsos artísticos, seus desejos e, de maneira muito especial, sua própria missão.” Esta diferença nos métodos e nas formas de realizar a autoetnografia no âmbito das artes é inclusive prevista por Ellis (2011, s/n), ao afirmar que “as formas de etnografia diferem no grau de ênfase que é colocado no estudo dos outros, do próprio pesquisador e da interação com os outros, na análise tradicional e no contexto de entrevista, assim como nas relações de poder.”

Apesar dessas diferenças, Cano (2015a, p.142-143) reconhece a possibilidade da autoetnografia na pesquisa artística ter uma abordagem mais tradicional, levando em consideração os aspectos culturais mais amplos do artista, tal como na etnografia das ciências sociais. Ele afirma que a autoetnografia na pesquisa artística:

Pode conservar características da etnografia quando a experiência pessoal do músico é empregada para fazer um diagnóstico, crítica ou simplesmente descobrir uma característica do grupo a que pertence: seja o coletivo de compositores ou intérpretes de instrumento de modo geral, de um país ou zona geográfica ou cultural, seja como membro da comunidade de trabalhadores da música, da cultura etc. No entanto o mais comum é que o trabalho autoetnográfico esteja centrado no próprio indivíduo, na sua criatividade, nas suas intenções, nos seus modos de fazer.<sup>9</sup>

A autoetnografia tem então na minha pesquisa a função de oferecer ferramentas

---

<sup>8</sup> Idem: Una serie de recursos metodológicos, estrategias de investigación y formas de discurso académico que se practican en la antropología y ciencias sociales desde hace tiempo.

<sup>9</sup> Idem: Puede conservar rasgos de etnografía cuando la experiencia personal del músico es empleada para hacer un diagnóstico, crítica o simplemente describir una característica del grupo al que pertenece: sea al colectivo de compositores o intérpretes de un instrumento en general, de un país o zona geográfica o cultural, sea como miembro de la comunidad de trabajadores de la música, de la cultura, etc. Sin embargo, lo común es que el trabajo autoetnográfico se centre en el propio individuo, en su creatividad, en sus intenciones, en sus modos de hacer.



teóricas e metodológicas para a realização de uma auto investigação, que me permita produzir conhecimento sobre o meu processo de produção sonora no passado e as suas relações com o universo social e cultural à minha volta. Desta forma tento conciliar a linha autoetnográfica mais tradicional – centrada na compreensão da cultura através de um indivíduo – com uma linha mais recente, adaptada ao universo artístico e que absorve as peculiaridades e idiossincrasias próprias de cada artista.

Com relação ao uso da autoetnografia em pesquisas artísticas, especificamente aquelas situadas no campo das técnicas personalizadas, Cano (2015b, p.77-78) afirma que esses trabalhos “regularmente realizam uma autoetnografia onde registram sua evolução e rendimento” e que geralmente “servem muito bem como modelo para novas experiências similares”.

## 2.2 A MINHA PESQUISA E A PESQUISA ARTÍSTICA

### 2.2.1 Definindo a pesquisa artística

A denominação de “pesquisa artística” (*artistic research*) tem se tornado bastante popular nos meios acadêmicos especializados, mas também encontramos outras formas de se referir a este campo amplo do conhecimento, como por exemplo “pesquisa na arte”, “investigação artística”, “pesquisa baseada na arte” (*art-based research*), “pesquisa relacionada à arte” (*art-related research*), “pesquisa informada pela arte” (*art-informed research*) etc. De modo geral, considero todas estas denominações adequadas, no entanto adoto a denominação de “pesquisa artística” por considerá-la bastante abrangente. Além disso, é possível constatar que na língua portuguesa é a forma mais recorrente de tratar as pesquisas no campo artístico.

A pesquisa artística é um campo de estudos relativamente novo no meio acadêmico e sua definição é bastante ampla. De acordo com Fortin e Gosselin (2014, p.1), “dar uma simples definição sobre pesquisa em artes não é fácil, pois os termos ainda estão sendo definidos”. Os autores afirmam ainda que a busca por uma definição única das pesquisas conduzidas no campo das artes é contraproducente, uma vez que as investigações em artes tendem a mudar ao longo do tempo por conta dos artistas que a executam, não só buscando objetivos bem diferentes, mas também utilizando ferramentas metodológicas diversas. Confirmando este entendimento, Cano (2015a, p.27) conclui que não existem respostas claras sobre as questões relativas à pesquisa artística e afirma que esta se constitui em um campo de trabalho novo e instigante para onde confluem “inquietudes, práticas e

modos de pensar tanto do artístico quanto do científico acadêmico.”<sup>10</sup> Outro fato importante que Cano (2015a, p.43) coloca, é que a Associação Europeia de Conservatórios (AEC) se recusa a uma definição mais estrita do conceito de pesquisa artística, e ele afirma que existem várias razões para isso. Dentre essas razões está a existência de uma variedade grande de modelos para este tipo de trabalho, o que torna difícil detectar elementos comuns de agrupamento que possibilite distingui-los entre pesquisas “sobre arte” ou “para arte”. Além disso, Cano (2015a, p.42) afirma que a pesquisa artística “se trata de uma área em pleno estado de gestação, com propostas e critérios extremamente mutáveis”.<sup>11</sup>

Apesar dessas dificuldades em definir as pesquisas artísticas, é possível entendê-las como uma série de procedimentos investigatórios de natureza bastante diversa, a respeito da arte, do artista, do público, enfim, de uma gama complexa de fenômenos que envolvem os processos artísticos. O desenvolvimento gradual dos estudos acadêmicos tem permitido, cada vez mais, o surgimento de conceituações diversas, não só do campo como um todo, mas também de cada um dos seus segmentos e também dos diversos processos e fenômenos que o compõem. Hanulla e Suoranta (2005, p.37), por exemplo, chegam a uma definição bastante sintética do termo, afirmando que a “pesquisa artística é um meio pelo qual a experiência [artística] muda a si mesmo de forma reflexiva.”<sup>12</sup> Já Fortin e Gosselin (2014, p.1) possuem uma definição mais abrangente e que, de certa forma, contradiz Cano, visto que eles não fazem uma separação clara entre a pesquisa artística – que eles denominam de “pesquisa nas artes” – e a “pesquisa sobre as artes” ou a “pesquisa para as artes”:

[a pesquisa nas artes] é uma forma de abordar artistas, seus processos e os seus produtos. A pesquisa nas artes pode incluir pesquisas sobre as artes (por exemplo, a compreensão das músicas para dançar do século XVIII), pesquisas para as artes (por exemplo, a compreensão do impacto dos dispositivos eletrônicos entre dançarinos e iluminação), pesquisas em artes (por exemplo, a compreensão do conhecimento incorporado de um coreógrafo ou artista).

Na mesma linha de Fortin e Gosselin, McNiff (1998, p. 29) consegue formular um conceito bastante abrangente, afirmando que a pesquisa artística pode ser definida como o uso sistemático do processo artístico, da construção das expressões artísticas em todas as diferentes formas das artes, como uma forma primária de compreensão e exame da experiência, tanto pelos investigadores quanto pelas pessoas que elas envolvem nos seus estudos. No entanto o autor faz a ressalva de que nem todas as pesquisas que lidam com a arte são pesquisas artísticas. Para ele a pesquisa artística mais genuína se distingue daquelas

<sup>10</sup> Idem: inquietudes, prácticas y modos de pensar tanto de lo artístico, como de lo científico-académico.

<sup>11</sup> Idem: se trata de un área en pleno estado de gestación con propuestas y criterios sumamente cambiantes.

<sup>12</sup> Idem: artistic research is a way in which experience reflectively changes itself.

atividades de pesquisa onde as artes podem desempenhar um papel significativo, mas que são essencialmente tomadas como dados de investigações que ocorrem no âmbito de disciplinas acadêmicas que utilizam descrições científicas mais tradicionais, verbais e matemáticas na análise dos fenômenos. Ainda de acordo com McNiff (1998, p. 29), o campo da pesquisa artística, ou da pesquisa baseada na arte – segundo ele uma aplicação mais focalizada do processo epistemológico mais amplo do conhecimento e investigação artística – veio à existência como resultado de um aumento significativo de estudos que pesquisam a natureza da experiência artística no ensino superior e na prática profissional. Logo em seguida ele explicita uma série de contradições com relação à conceituação do termo, afirmando que, se por um lado alguns autores insistem que a atividade artística é produtora de conhecimento e que este é transmitido por seus próprios meios através das obras, dizendo então que toda criação artística pode ser considerada como pesquisa, devendo ser avaliada e pontuada como tal pelas instituições educativas, por outro lado existe outra corrente que defende a especificidade da pesquisa artística como uma atividade distinta da criação ou da pesquisa acadêmica.

Por outro lado, Cano (2015b, p.71) aponta que existe até mesmo um pensamento contrário a esta postura anteriormente descrita, algo que ocasionaria uma tensão e uma contraposição entre o processo criativo artístico e a pesquisa acadêmica: “a criação se apresenta como forma privilegiada de produção na arte, diferentemente do trabalho de ‘pesquisa’ que os artistas podem realizar para sua criação; nega tanto as práticas de pesquisa articuladas às práticas artísticas, quanto a capacidade criadora dos cientistas.” Também de forma mais generalista, Henk Borgdorff (apud Cano 2015b, p.73) diz que “a prática artística pode ser qualificada como pesquisa caso o seu propósito seja aumentar nosso conhecimento e compreensão, levando adiante uma pesquisa original em e através de objetos artísticos e processos criativos.”

Diante dessa multiplicidade de conceituações e contradições, alguns autores têm feito um esforço no sentido de tentar definir o termo de maneira mais assertiva, detalhada e específica. Nesse sentido, Cano (2015b, p.72) expõe o seu entendimento do que viria a ser a pesquisa artística:

Por pesquisa artística refiro-me a uma atividade acadêmica formal, praticada em instituições de educação artística superior, distinta em propósitos, princípios, métodos e resultados à criação, ensino ou gestão artística e à investigação acadêmica universitária, embora compartilhe elementos comuns. Elas são realizadas por estudantes prestes a concluir seus cursos com o objetivo de avaliar algumas das competências profissionais adquiridas ou professores que desejam realizar contribuições significativas para o desenvolvimento profissional, para além da produção da obra artística. A pesquisa artística à qual eu me refiro, não questiona os

processos criativos no trabalho científico, nem os processos reflexivo-investigativos dos artistas. Tampouco pretende repensar ou reformular a distinção histórica entre as áreas científicas e artísticas, nem descrever seus traços ontológicos de identidade. Simplesmente, de maneira mais modesta, propõe caminhos de trabalho distintos para o desenvolvimento e a transformação crítica de um campo profissional específico: a arte.

Outro aspecto que Cano (2015b, p.71) define de maneira bastante categórica, é que a pesquisa artística tem que necessariamente estar atrelada à realidade prática do artista. Ele escreve que “a pesquisa artística é, por definição, um processo de produção de conhecimento a partir da experiência prática.” Em outro trabalho (2015a, p.123), ele diz novamente que “a característica que melhor define a pesquisa artística e a distingue de outro tipo de pesquisa acadêmica, é que nela a **prática musical** tem um papel fundamental, seja no **nível técnico**, interpretativo, criativo, cênico ou artístico em geral.”<sup>13</sup> Cano (2015a, p.45-46) arremata concluindo que “a pesquisa artística em música pode ser desenvolvida apenas por um artista prático [...]. Se o projeto ou perguntas podem ser atendidos por um musicólogo ou historiador da arte que não tenham um exercício como compositores ou intérpretes práticos, é muito provável que não se trate de pesquisa artística.”<sup>14</sup>

Apesar da pesquisa artística estar em uma fase ainda incipiente de desenvolvimento e caracterização no meio acadêmico internacional, não se pode ignorar o fato de que as artes têm sido investigadas desde tempos antigos. Já foram perscrutadas através do olhar da filosofia ou da religião, que tentavam compreendê-la como parte integrante de sistemas complexos de consolidação do pensamento (BOLOGNESI, 2014, p.146). No entanto nos tempos passados não havia uma corrente de pesquisa tal como encontramos hoje, em que a arte em si mesma é um objeto de investigação. O que havia era o ensejo de olhar as artes com os olhos da filosofia, da teologia. De acordo com Bolognesi (2014, p.146), o que importava era o enquadramento das artes “em um conjunto maior de ideias, formando uma espécie de totalidade a visualizar o lugar de cada uma das atividades humanas, as práticas, as teóricas e as poéticas no conjunto geral dos sistemas filosóficos e/ou teológicos.” O olhar investigatório atual, acadêmico, é novo. No contexto internacional, se comparamos o campo das pesquisas artísticas com outros campos científicos mais tradicionais, como o das ciências naturais ou mesmo das ciências sociais, constata-se que a pesquisa artística ainda está começando a se definir como uma ciência, com suas próprias ferramentas metodológicas, com

<sup>13</sup> Grifo meu. Tradução minha. Segue o texto original: El rasgo que mejor caracteriza la investigación artística y la distingue de otro tipo de pesquisa académica, es que en ella la práctica musical tiene un papel fundamental, ya sea a nivel técnico, interpretativo, creativo, escénico o artístico en general.

<sup>14</sup> Idem: La investigación artística en música sólo puede ser desarrollada por un artista práctico [...]. Si el proyecto o preguntas pueden ser atendidos por un musicólogo o historiador del arte que no ejerzan como compositores o intérpretes prácticos, es muy probable que no se trate de investigación artística.

suas peculiaridades epistemológicas, mas também com algumas semelhanças às demais áreas do conhecimento.

### 2.2.2 Metodologia de pesquisa artística

Com relação às ferramentas metodológicas da pesquisa artística, Cano (2015a, p. 30) reconhece que ainda não é possível encontrar facilmente obras que sirvam de modelo ou referência e tampouco metodologias normalizadas. Citando Solleveld (2012, p.79), ele diz que alguns críticos sustentam que não se pode falar de um paradigma na pesquisa artística, pois nesse campo ainda não existe um Einstein ou um *Demoiselles d'Avignon*, e que a única coisa que mudou é o significativo aumento do número de publicações, apresentações e performances em formato acadêmico nos simpósios e congressos dedicados à prática artística.

Com relação ao contexto brasileiro, Bolognesi (2014, p.146) reconhece esse momento mais incipiente e diz que, de modo geral, ainda faltam teorias e métodos que possam dar suporte à ação dos pesquisadores. Após afirmar que “a constituição das artes como objeto e problema específicos de investigação científica é fenômeno relativamente recente” e que “no âmbito das ciências humanas ela é a filha caçula”, o autor afirma que “outros campos de saber das ciências humanas já têm corpos teóricos e metodológicos sustentáveis”. Para Bolognesi, uma das principais consequências disso é o fato dos pesquisadores da arte terem que buscar fundamentação em teorias geradas em outras áreas do conhecimento, o que nos obrigaria a adaptar e também “mutilar”, modificar e ampliar a sua abrangência e o seu campo de ação. De forma poética, Bolognesi conclui que “teorias concebidas para abordarem outros objetos são forçadas ao exílio, com vistas a socorrer a infância dos estudos em artes.” Desta forma Bolognesi (2014, p.146) reconhece que o *corpus* teórico das pesquisas artísticas ainda está muito ligado a outras áreas mais tradicionais do conhecimento:

Salvo engano, os estudos em artes não produziram teorias específicas para a investigação. Os pesquisadores buscam suporte em teorias forjadas para abordar outros objetos, que não os artísticos. Assim, é comum que teorias literárias, por exemplo, sustentem alguns estudos em artes, sejam elas fundamentadas na linguística, na semiologia, na crítica genética ou na história da literatura. [...] Mas não são, certamente, as únicas. Outras investidas solicitam outros olhares teóricos, a exemplo das [...] ciências sociais (incluindo a Política, a Antropologia, a Etnografia e a Etnologia), as teorias da história, as filosóficas, as psicológicas, as pedagógicas e as econômicas.

Esta realidade, no entanto, não diminui a legitimidade dos estudos investigatórios que têm a arte como objeto. O empréstimo ou intercâmbio teórico e metodológico, que existe

desde sempre, é fundamental para o desenvolvimento de todas as ciências e não é sinal de superioridade ou inferioridade de uma ciência sobre outra. Como exemplo, Bolognesi (2014, p.146) cita que:

A Filosofia, ao surgir, incorporou estruturas do pensamento mítico; a Química é devedora da Alquimia. Os exemplos se multiplicam. Mas, o mesmo historiador também apontaria diversos momentos em que modelos teóricos e metodológicos específicos consolidam uma nova disciplina científica. Este fenômeno esteve em efervescência a partir do empirismo, que impulsionou, com o tempo, o desligamento de várias disciplinas científicas, antes abrigadas sob o manto imenso da Filosofia. As especificidades científicas se consolidaram e, juntamente com a Filosofia, particularmente a Estética, subsidiam a jovem e promissora pesquisa em artes.

A partir da influência de paradigmas e ferramentas metodológicas de outras ciências, o campo das artes está desenvolvendo gradualmente os seus próprios processos e características peculiares. É natural que com o passar do tempo a pesquisa artística formule, negue e desenvolva suas próprias teorias, tornando-se cada vez mais madura enquanto ciência.

### **2.2.3 Localizando a minha pesquisa no campo da pesquisa artística**

Diante do objetivo principal de analisar aspectos identitários da minha produção sonora e diante desse panorama em que a pesquisa artística está em visível fase de amadurecimento, ainda definindo os seus paradigmas, eu posso me situar de diversas formas, tanto de maneira mais abrangente – na área da pesquisa artística – quanto de maneira mais específica – na subárea da pesquisa artística em interpretação musical.

Tal como citado anteriormente, Fortin e Gosselin (2014, p.1) afirmam que a pesquisa artística é uma forma de abordar artistas, seus processos e seus produtos. A minha pesquisa engloba essas três dimensões: uma dimensão pessoal, humana, que envolve a minha própria história de vida; uma dimensão da ação artística, que no meu caso é o processo ou técnica de produção do som; e uma terceira dimensão que é o produto das duas anteriores, ou seja, o som propriamente dito, manifesto em uma peça musical, ou mesmo em uma única nota, resultante de técnicas construídas por mim ao longo de cinco anos, fruto de vivências como ser humano, inserido em contextos sociais, culturais e estéticos particulares.

Dois definições também citadas anteriormente, que se complementam e que auxiliam na localização de minha pesquisa, é a de Fortin e Gosselin (2014, p.1), que afirma que as pesquisas em artes podem ter como objeto a “compreensão do conhecimento incorporado de um coreógrafo ou artista“ e a de Cano (2015b, p.72), que diz que a pesquisa artística é levada a cabo “com o objetivo de avaliar algumas das competências profissionais

adquiridas ou professores que desejam realizar contribuições significativas para o desenvolvimento profissional, para além da produção da obra artística”. Com relação à afirmação de Fortin e Grosselin, posso concluir que a minha pesquisa tem como objeto justamente um conhecimento incorporado, desenvolvido por mim ao longo do tempo. É também interessante o fato deles usarem a expressão “conhecimento incorporado”, por que o conhecimento que estou pesquisando, verbalizando, e que era tácito em muitos aspectos, é justamente um conhecimento que se manifesta através do meu corpo, da minha técnica instrumental.

Com relação a afirmação anterior de Cano, é preciso considerar que a minha técnica de produção sonora é uma das principais competências profissionais construídas ao longo da minha trajetória como músico, e isso vale para boa parte dos músicos instrumentistas. A sonoridade é geralmente construída ao longo de um processo demorado e contínuo de desenvolvimento e está entre as competências mais importantes no desempenho profissional. Devido ao fato da flauta ser um instrumento em que o som tem um caráter artesanal, produzido não somente pelo instrumento, mas também por diversas partes do corpo do artista, esse aspecto abordado por Cano é ainda mais importante no desempenho profissional dos flautistas, pois cada um acaba por desenvolver peculiaridades sonoras pessoais.

Outro aspecto extremamente importante apontado por Cano (2015a, 2015b) é o de que a pesquisa artística deve estar relacionada à realidade prática do artista e o olhar projetado sobre esta prática é necessariamente o olhar de quem a pratica. As questões geradas por esse tipo de pesquisa não poderiam então ser respondidas apenas por um cientista teórico. Aqui também a minha pesquisa encontra ressonância em paradigmas estabelecidos por Cano, pois as questões aqui suscitadas estão atreladas principalmente à minha realidade prática. Mesmo que um físico, por exemplo, fosse capaz de compreender e descrever questões acústicas importantes da minha produção sonora, haveria outras dimensões igualmente importantes que ele teria pouco acesso, ligadas à estética, à cultura, ou mesmo questões minhas mais íntimas, afetivas, idiossincráticas e subjetivas.

Outro aspecto relevante é o de que estou assumindo que o olhar empregado na minha pesquisa é um olhar individual, o meu olhar sobre mim mesmo, um olhar da prática na visão de quem a pratica. Nesse ponto é possível enxergar um imbricamento recorrente na pesquisa artística: o pesquisador e o objeto de pesquisa se fundem, se entrelaçam em um corpo, em um olhar. Esse é um elemento importante da minha pesquisa que se identifica com uma das características principais da pesquisa artística atribuída por Coessens (2014, p.3) e

que, segundo ela, cria complexidade e contribui para a ruptura de regras tradicionais de objetividade: “o pesquisador é, ao mesmo tempo, sujeito e objeto”. Esse fato também é evidenciado por Cano (2015a, p.134), quando afirma que “na pesquisa artística o que interessa é precisamente o conjunto de ações que são realizadas pelo próprio autor da investigação.”

#### **2.2.4 Localizando a minha pesquisa no campo da pesquisa artística em interpretação musical**

Com relação à contextualização da minha pesquisa no âmbito específico da subárea de pesquisa artística em interpretação musical, faz-se necessário considerar alguns aspectos. Se é possível reconhecer certa novidade nas propostas de pesquisa artística de um modo geral, com relação à interpretação musical esse aspecto é ainda mais relevante, uma vez que os escritos que tratam especificamente deste tipo de pesquisa artística não são volumosos. Assim, por conta dessa fase momentânea de pouca definição e também por conta da amplitude de possibilidades da pesquisa artística, pode-se constatar a existência de liberdade tanto na escolha dos objetos de estudo da pesquisa, quanto na metodologia empregada. Mesmo assim, considero de extrema valia alguns esforços realizados no sentido de compreender e conceituar a nossa área científica mais especificamente, de identificar os principais problemas de pesquisa, de definir fronteiras, de estabelecer as formas de abordagem e de nos distinguir de outras correntes do conhecimento musical ou da pesquisa artística de modo mais geral.

Nessa tentativa de conceituar o nosso campo de pesquisa, Cano (2015b, p.74) afirma que “a pesquisa na práxis interpretativa pode incluir a análise de técnicas instrumentais e de estilos de interpretação de determinadas músicas, épocas e lugares”, mas no entanto (2015b, p.75) “o que distingue a abordagem desses problemas pela pesquisa artística na interpretação musical de outras áreas, como por exemplo a musicologia, é o seu caráter prático, ou seja, o conhecimento voltado para a ação.” A minha pesquisa segue justamente em uma dessas linhas de conhecimento voltado para a ação e se propõe a uma análise de técnica instrumental, sendo que no meu caso o objeto de estudo sou eu mesmo. Eu me constituindo em um caso particular, diferenciado, único, mas sendo parte de uma realidade mais ampla e compartilhada.

Cano (2015b, p.74) elabora ainda um estudo ontológico bastante útil, delimitando quatro campos principais de desenvolvimento da pesquisa artística em interpretação musical.



Estes campos se concentram em problemas vinculados às “práticas interpretativas, processos criativos, exercício profissional e práticas pessoais”. Sobre essa ontologia de Cano, proponho algumas reflexões e também uma tentativa de localização da minha pesquisa no modelo elaborado por ele. Um dos quatro campos que ele visualiza é denominado de “práticas pessoais” ou “técnicas personalizadas” e, segundo ele (2015b, p.77), muitos dos trabalhos nesse âmbito:

Relatam um processo individual destinado a desenvolver uma técnica ou metodologia no âmbito da interpretação, técnica instrumental, higiene postural e experiência cênica. Eles apresentam um forte componente de avaliação que qualifica os efeitos da técnica praticada. Muitas vezes os pesquisadores realizam adaptações pessoais dos métodos usados e realizam consultas com especialistas inclusive fora do âmbito musical, como treinadores nas áreas esportivas. Com isto, colocam em prática diversos métodos para desenvolver alguma habilidade técnica do instrumento, estimular a memória, concentração ou relaxamento, combater a ansiedade cênica, o estresse, as doenças corporais ou potencializar o bem estar na experiência da performance (estados de flow), etc.

É possível constatar que a minha pesquisa possui alguns aspectos que se encaixam nesse campo delineado por Cano. Em primeiro lugar é preciso considerar o trecho que se refere ao relato de um “processo individual destinado a desenvolver uma técnica ou metodologia no âmbito da interpretação, técnica instrumental, higiene postural e experiência cênica”. Entendo que a minha pesquisa se relaciona mais diretamente à técnica ou metodologia no âmbito da técnica instrumental, mas que também há uma relação menos direta com a interpretação, higiene postural e postura cênica. No meu entender esse “relato” seria a descrição de um processo específico que objetiva o desenvolvimento da técnica, ou seja, um estudo que seja capaz de caracterizar detalhadamente as etapas do desenvolvimento gradual de uma técnica específica de um músico. Outro aspecto que vale a pena ser analisado diz respeito à palavra “processo” utilizada por Cano. Quando nos referimos ao relato de um processo, geralmente é necessário o estabelecimento de um período que permita uma delimitação temporal. Quando Cano cita a palavra processo, ele generaliza, sem definir se está se referindo a processos que se estendem do momento presente da pesquisa ao futuro ou se está se referindo a processos que se estendem de um momento passado ao presente. Acredito que o autor esteja se referindo a processos que têm um ponto inicial no presente e que de alguma forma são acompanhados e avaliados até uma data futura. Como exemplo hipotético de análise que se estende do momento presente ao futuro, poderíamos imaginar o caso de um contrabaixista que costumava utilizar a técnica “alemã” de empunhadura do arco e decide então experimentar a técnica “francesa” – algo novo para ele. A partir de então passa a pesquisar e relatar o processo de desenvolvimento dessa nova técnica. Com relação a trabalhos concretos, Cano (2015a, p.118) cita alguns com essas características, dentre eles o

projeto de mestrado “uso do pedal direito: dominando a alma do piano”,<sup>15</sup> de Emiel Janssen, em que “se propõem soluções pessoais para adaptar ao piano moderno as técnicas de pedal originais do fortepiano histórico, a partir das anotações que aparecem nas partituras.”<sup>16</sup> Outro projeto citado por Cano (2015a, p.181) é a tese de doutorado de Oriol Saña, cujo objetivo é “comprovar o efeito da aplicação de algumas técnicas do violino de jazz nas interpretações dos músicos clássicos”,<sup>17</sup> recorrendo a “um sistema de sensores [...] que permitem medir certos aspectos do trabalho com o arco”<sup>18</sup> e cujo resultado “incluiu uma série de medidas sobre a pressão e movimento do arco que se podia observar tanto no nível numérico, como em simuladores em terceira dimensão, que permitem observar os detalhes dos movimentos”.<sup>19</sup>

No caso da minha pesquisa, o relato do processo de desenvolvimento técnico se refere especificamente à minha produção sonora. No entanto não será como nos casos citados acima, ou seja, do momento presente se estendendo até uma data futura, tentando por exemplo relatar o meu desenvolvimento de um procedimento técnico novo. O processo de desenvolvimento musical aqui analisado situa-se inteiramente em um período do passado, acessível através de estudos de memória e de um grupo de materiais documentais que incluem gravações de áudio, fotografias e depoimentos de pessoas ligadas à minha trajetória. Isto me permitirá reconstituir uma parte da minha história de vida, um recurso usual na pesquisa artística e desenvolvido principalmente no âmbito da autoetnografia.

Com relação ao conhecimento produzido, eu não apresento ao final da pesquisa um objeto artístico criativo e específico – a exemplo da performance ou composição de uma peça musical – como muitos trabalhos de pesquisa artística se propõem. O que apresento são reflexões e conhecimentos sobre um dos processos mais fundamentais na arte de interpretar a música através de um instrumento de sopro, sobre o qual a própria interpretação se sustenta e sem o qual a nossa arte e criatividade não podem ser expressas. O processo de desenvolvimento sonoro que apresento aqui é uma parte indissociável de praticamente todos os objetos artísticos que produzo com o meu instrumento. Em alguns casos é possível inclusive enxergar algo de expressivo e artístico na técnica em si mesma, tornando difícil a separação entre o produto (a arte) e o processo (técnica) que a produz. De acordo com Cano

---

<sup>15</sup> Idem: Right pedal using: taming the soul of the piano.

<sup>16</sup> Idem: Se proponen soluciones personales para adaptar al piano moderno las técnicas de pedal originales del fortepiano histórico, a partir de las anotaciones que aparecen en las partituras.

<sup>17</sup> Idem: Comprobar el efecto de la aplicación de algunas técnicas del violín de Jazz en las interpretaciones de músicos clásicos.

<sup>18</sup> Idem: Un sistema de sensores [...] que permiten medir ciertos aspectos del trabajo con el arco de algunos violinistas.

<sup>19</sup> Idem: Incluyó una serie de medidas sobre la presión y movimiento del arco que se podían observar tanto a nivel numérico, como en simuladores en tercera dimensión que permiten apreciar el detalle de los movimientos.

(2015b, p.79) esse conhecimento sobre a técnica:

Pode ser difícil de comunicação, seja no âmbito do discurso, seja no próprio espaço estético: o conjunto de ações corporais, habilidades e experiências motoras e cinéticas desenvolvidas, descobertas, aprendidas e executadas como resultado da pesquisa artística. Muitas práticas artísticas, tais como a dança, o teatro e a interpretação musical, exigem o desenvolvimento destas habilidades que em certas ocasiões são impossíveis de serem descritas verbalmente. Apesar de ocasionalmente ser o suporte das qualidades estéticas do objeto artístico, como acontece nos registros fonográficos, não são percebidas diretamente [...]. Algumas destas ações motoras têm incidência direta **na produção do som musical [...], com evidente caráter expressivo e artístico em si mesmos.**<sup>20</sup>

Para o músico instrumentista os movimentos corporais que acionam o instrumento e produzem o som são tão importantes que às vezes se mesclam ao objeto artístico de maneira quase inextrincável. O mesmo não acontece com a pintura, por exemplo: uma vez o quadro pronto, não se costuma levar em consideração os movimentos de pincel que o produziram. Mas para o músico instrumentista a arte se manifesta na própria performance, ao mesmo tempo em que o corpo se movimenta, sincronicamente. Um dos objetivos desta pesquisa é justamente tentar compreender o funcionamento da principal ferramenta de um músico instrumentista (o próprio corpo) no desempenho de uma função basilar (a produção sonora), através do estudo das ações corporais e dos resultados sonoros em meio a uma série de fatores condicionantes, sejam eles estéticos, culturais, sociais, físicos, anatômicos ou cognitivos. Isto está de acordo com outra conclusão de Cano (2015b, p.80), que afirma que “o conhecimento resultante da pesquisa artística em interpretação musical oscila entre a *techné* e a *episteme* gregas e são distribuídas entre o espaço (escrito ou oral), o objeto ou processo artístico produzido e a performance motora que a prepara e executa.” Ou seja, a pesquisa artística pode ter como conhecimento resultante não apenas objetos artísticos ou produtos criativos em si, mas também conhecimento sobre os processos que constituem a expressão artística, que a viabiliza, como é o caso da técnica de produção sonora.

## 2.3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

### 2.3.1 Definição do arco de tempo

Diante de uma pesquisa que envolve uma história de vida, fez-se necessária, em primeiro lugar, a definição de um arco de tempo mais restrito a ser investigado. O recorte escolhido compreende um período de cerca de cinco anos, de 1998 a 2003, época em que cursei a graduação em instrumento como aluno da Escola de Música da Universidade Federal

---

<sup>20</sup> Grifo meu.

da Bahia.<sup>21</sup> Tal delimitação foi definida a partir de três fatos básicos: o primeiro deles é o de que nesse período o processo de transformações em minha identidade musical ocorreu principalmente em dois contextos de desenvolvimento, ambos situados em um ambiente institucional, em contato com pessoas e culturas específicas; o segundo fato é o de que nesse período realizei em estúdio uma série de gravações de áudio que acabaram por se tornar alguns dos artefatos mais importantes dessa tese. Essas gravações passaram a representar uma materialização de todo um arcabouço teórico que foi explorado durante a pesquisa; o terceiro fato importante é o de que esse foi talvez um dos períodos em minha vida em que mais vivenciei momentos de epifania sonora. Foram momentos em que forças coercitivas diversas surgiram em meu caminho e eu precisei agir no sentido de elucidar questões, vencer desafios, encontrar soluções e fazer adaptações em minha prática.

Ao lidar com assuntos relacionados à minha própria prática artística decorridos em um período passado, decidi me valer de uma estratégia metodológica que combinasse recursos usuais da autoetnografia, da pesquisa artística e das ciências mais tradicionais. A seguir elenco alguns dos recursos e procedimentos que se tornaram mais importantes ao longo do meu processo de autoinvestigação.

### **2.3.2 Autoinventário**

Eu arrolei, organizei e analisei uma série de fatos, memórias, sentimentos, relacionamentos, hábitos, ações e objetos que desempenharam um papel importante no meu processo de desenvolvimento da sonoridade durante os meus cinco anos de graduação em instrumento. Dentre esses itens analisados, os principais foram: um conjunto de gravações sonoras em formato digital realizadas por mim; um acervo de fotografias pessoais; as minhas relações com determinados flautistas e professores de flauta; alguns dos meus hábitos passados relacionados à produção sonora; os principais instrumentos musicais que utilizei; os principais discos que costumava ouvir; os meus sentimentos e relações afetivas com pessoas, situações e culturas no âmbito institucional onde ocorreram as minhas aulas de flauta. Nas palavras de Cano (2015a):

O autoinventário é a lembrança de fatos, hábitos, ações, pessoas, objetos, relacionamentos ou interações relevantes, cujo objetivo é recuperar os aspectos cognitivos, sociais, efetivos e materiais mais importante para o tipo de indagação

---

<sup>21</sup> Doravante tratada como EMUS/UFBA.

que estamos realizando. [...] O inventário também tem uma função avaliadora, pois cada aspecto, categoria e subcategoria são submetidos a exame.<sup>22</sup>

### 2.3.3 Participação observadora

Por conta da natureza autoinvestigativa do meu trabalho, a análise de aspectos da minha produção sonora no passado me colocou por vezes em situação de participante observador. Ouvi e analisei o conjunto das minhas gravações de áudio repetidas vezes, reavivei a memória, tentei decompor timbres, e testei no meu próprio instrumento as diferentes estratégias técnicas que se constituíam em hábitos no passado. De acordo com Cano (2015a, p.112), a participação observadora é o tipo de procedimento em que o investigador:

Participava desde um período anterior na prática que agora é assunto de sua investigação. Ocorre por exemplo quando um instrumentista quer estudar o seu próprio processo de construir sua interpretação tecnicamente e musicalmente e tem que observar, por meios diversos, seus próprios hábitos.<sup>23</sup>

### 2.3.4 Entrevistas semiestruturadas

A partir de um conjunto básico de questões, fiz três entrevistas durante a pesquisa, ambas com os flautistas que foram meus professores durante o período de graduação em instrumento. Foram duas entrevistas com Lucas Robatto e uma entrevista com Oscar Dourado. As perguntas que elaborei foram apenas um ponto de partida para uma conversa relativamente informal com esses músicos. As perguntas instigavam que eles falassem sobre assuntos relacionados à produção sonora na flauta e ao seu ensino. Em alguns momentos eles me surpreenderam, trazendo mais informações do que o esperado. Em outros momentos, fizeram menos esclarecimentos. Em algumas ocasiões tanto Dourado quanto Robatto foram bastante assertivos, em outras fizeram digressões. Por conta dessa dinâmica flexível e não muito previsível, houve ocasiões em que pude suprimir determinadas perguntas que estavam no questionário por que a resposta já havia sido dada espontaneamente. E também houve ocasiões em que precisei improvisar novas perguntas com o objetivo de trazer a conversa

<sup>22</sup> Tradução minha. Segue o texto original: El autoinventario es la rememoración de hechos, hábitos, acciones, personas, objetos, relaciones o interacciones relevantes, cuyo objetivo es recuperar los aspectos cognitivos, sociales, efectivos y materiales más importantes para el tipo de indagación que estamos realizando. [...] El inventario tiene también una función evaluadora, pues cada aspecto, categoría y subcategoría son sometidos a examen.

<sup>23</sup> Idem: Participaba desde antes en la práctica que ahora es sujeto de su investigación. Ocorre por ejemplo cuando un instrumentista quiere estudiar su propio proceso de construir técnica y musicalmente una interpretación y tiene que observar, por diversos medios, sus propios hábitos.

novamente para um determinado rumo ou mesmo obter um esclarecimento que havia sido suprimido ou evitado nas respostas iniciais.

### 2.3.5 História de vida

Estando esta pesquisa relacionada às minhas próprias experiências como instrumentista, nos capítulos sete e oito faço um relato histórico de um período específico da minha vida tendo como fio condutor o meu processo de produção sonora. Neste trecho, reacendendo memórias e sentimentos do passado misturados a sensações do presente, me permito uma linguagem um pouco mais livre, literária. Em alguns momentos essa linguagem pode parecer não muito comum aos trabalhos acadêmicos mais tradicionais, mas é bastante recorrente e necessária no âmbito da autoetnografia. Sobre a construção da história de vida, Cano (2015a, p.119) escreve as seguintes palavras:

É a reconstrução da biografia de um indivíduo específico a partir do testemunho do próprio sujeito ou de indivíduos do seu entorno. Usa entrevista direta assim como análise de outros objetos e artefatos. [...] Entre esses objetos se destacam as autobiografias, diários, correspondências, materiais iconográficos, itens pessoais, coleções de livros e discos. É usado quando um sujeito é particularmente importante para a pesquisa, por exemplo, compositores ou intérpretes relevantes dos quais queremos aprender algo de sua técnica e modos de compor ou interpretar, etc. Também é empregada quando o sujeito é um exemplo típico de um setor ou grupo social cuja história de vida pode ser um caso especialmente representativo.<sup>24</sup>

### 2.3.6 Análises e descrições de estratégias técnicas

Além de examinar a minha história de vida sob um ponto de vista mais simbólico, nos capítulos sete e oito faço uma série de análises e descrições mais concretas relacionadas à minha produção sonora no passado. Essas análises e descrições não buscam resultados detalhados e absolutos, elas se delimitam aos procedimentos técnicos mais gerais e que se constituíam em hábitos recorrentes. Por exemplo, quando estou me referindo a um tópico como mudança de registro, descrevo aspectos como o avanço ou o recuo dos lábios, o aumento ou a diminuição do orifício labial, o aumento ou a diminuição da pressão no fluxo de ar. No entanto sem a preocupação de estabelecer exatamente quantos milímetros varia o

---

<sup>24</sup> Idem: Es la reconstrucción de la biografía de un individuo específico a partir del testimonio del propio sujeto o de individuos de su entorno. Usa la entrevista directa así como el análisis de otros objetos y artefactos. [...] Entre estos objetos destacan las autobiografías, diarios personales, correspondencia, material iconográfico, objetos personales, colecciones de libros y discos. Se emplea cuando un sujeto es especialmente importante para la investigación, por ejemplo, compositores o intérpretes relevantes de los cuales queremos aprender algo de su técnica y modos de componer o interpretar, etc. Se emplea también cuando el sujeto es un ejemplo típico de un sector o grupo social, cuyo recorrido de vida puede ser un caso especialmente representativo.

orifício labial, quantos milímetros exatos os lábios avançam ou recuam, ou a quantidade exata de variações na pressão do fluxo de ar. Nesse sentido, abordo tais procedimentos técnicos como estratégias, ou seja, como meios desenvolvidos para obter um determinado fim, mas que estão sujeitos a pequenas variações, a depender do contexto e necessidade do momento. A delimitação a essas estratégias técnicas mais gerais se deve principalmente ao fato da literatura (métodos de flauta) e do discurso dos flautistas aqui envolvidos se situarem geralmente nesse âmbito.

### **3 QUESTÕES RELACIONADAS À IDENTIDADE SÓCIO-CULTURAL, ARTÍSTICA E MUSICAL**



### 3.1 O CONCEITO DE IDENTIDADE

O conceito de identidade é bastante complexo e suas definições dependem da área onde ele é empregado. Tal como afirmam Burke e Stryker (2000, p.284) “a linguagem da identidade é ubíqua na ciência social contemporânea, atravessando a psicanálise, psicologia, ciência política, sociologia e história. O uso comum do termo identidade, no entanto, camufla a considerável variação tanto nos significados conceituais, quanto nas suas funções teóricas.”<sup>1</sup> Tradicionalmente, a identidade é alvo de estudos e definições principalmente no âmbito das ciências sociais. No entanto há uma tendência recente em outros campos do conhecimento de incorporar os estudos de identidade, dentre eles o das artes. É possível identificar uma diversidade de trabalhos que tratam de “identidade social”, “identidade cultural”, “identidade artística”, “identidade musical”, “identidade na música” “música na identidade” etc. Apesar de haver diferenças entre essas conceituações relacionadas aos diferentes campos, há uma raiz comum entre elas, que são os estudos mais tradicionais no campo social.

De modo geral a identidade é entendida “como um conjunto de caracteres próprios e exclusivos de uma pessoa.”<sup>2</sup> Nesse sentido e expandindo o conceito a um entendimento grupal, que vai além de um indivíduo, Hall (2000, p.106) afirma que:

Na linguagem do senso comum, a identificação é construída a partir do reconhecimento de alguma origem comum, ou de características que são partilhadas com outros grupos ou pessoas, ou ainda a partir de um mesmo ideal. É em cima dessa fundação que ocorre o natural fechamento que forma a base da solidariedade e da fidelidade do grupo em questão.

### 3.2 IDENTIDADE, PODER E CATEGORIZAÇÃO

Apesar de reconhecer o sentido mais comum atribuído à identidade relatado anteriormente, Hall observa que nos últimos anos estão acontecendo transformações radicais nesse conceito e indica também o surgimento de crítica nos campos mais diversos. Em sua concepção (2000, p.103) “está se efetuando uma completa desconstrução das perspectivas identitárias em uma variedade de áreas disciplinares, todas as quais, de uma forma ou de outra, criticam a ideia de uma identidade integral, originária e unificada.” Hall (2000, p. 109) afirma também que mais recentemente tem existido uma tendência de considerar a identidade

---

<sup>1</sup> Idem: The language of “identity” is ubiquitous in contemporary social science, cutting across psychoanalysis, psychology, political science, sociology, and history. The common usage of the term *identity*, however, belies the considerable variability in both its conceptual meanings and its theoretical role.

<sup>2</sup> Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa.

como uma “construção”, ou seja, ela jamais é algo completo ou acabado, e sim algo em constante processo de transformação:

[As identidades] têm a ver entretanto com a questão da utilização dos recursos da história, da linguagem e da cultura para a produção não daquilo que nós somos, mas daquilo no qual nos tornamos. Têm a ver não tanto com as questões “quem nós somos” ou “de onde nós viemos”, mas muito mais com as questões “quem nos podemos nos tornar”, “como nós temos sido representados” e “como essa representação afeta a forma como nós podemos representar a nós próprios”. Elas têm tanto a ver com a invenção da tradição quanto com a própria tradição. [...] Elas surgem da narrativização do eu, mas a natureza necessariamente ficcional desse processo não diminui, de forma alguma, sua eficácia discursiva, material ou política, mesmo que a sensação de pertencimento, ou seja, a “suturação à história” por meio da qual as identidades surgem, esteja, em parte, no imaginário (assim como no simbólico) e, portanto, sempre, em parte, construída na fantasia ou, ao menos, no interior de um campo fantasmático.

Em uma linha de pensamento análoga a de Hall, Castells (1999, p.22) também reconhece esse processo de construção da identidade, realizado tanto no nível individual quanto no nível coletivo:

Não é difícil concordar com o fato de que, do ponto de vista sociológico, toda e qualquer identidade é construída. A principal questão, na verdade, diz respeito a como, a partir de quê, por quem, e para quê isso acontece. A construção de identidades vale-se da matéria-prima fornecida pela história, geografia, biologia, instituições produtivas e reprodutivas, pela memória coletiva e por fantasias pessoais, pelos aparatos de poder e revelações de cunho religioso. Porém, todos esses materiais são processados pelos indivíduos, grupos sociais e sociedades, que reorganizam seu significado em função de tendências sociais e projetos culturais enraizados em sua estrutura social, bem como em sua visão de tempo/espço.

Hall (2000, p. 109) afirma ainda que as identidades são construídas através dos discursos, em locais históricos e institucionais específicos, por estratégias e iniciativas específicas. Para ele então esta identidade não é algo inteiriço, sem costuras, tal como se entende tradicionalmente, para ele as identidades “emergem no interior do jogo de modalidades específicas de poder e são, assim, mais o produto da marcação da diferença e da exclusão do que o signo de uma unidade idêntica, naturalmente constituída.” Desta forma as identidades seriam derivadas não apenas da identificação de semelhanças, mas principalmente da identificação e construção das diferenças. Concordando com Hall, Woodward (apud Vargas 2005, p.80) afirma que:

As identidades são fabricadas por meio da marcação da diferença. Essa marcação da diferença ocorre tanto por meio de sistemas simbólicos de representação quanto por meio de exclusão social. A identidade, pois, não é o oposto da diferença: a identidade depende da diferença. Nas relações sociais, essa forma de diferença – a simbólica e a social – são estabelecidas, ao menos em parte, por meio de sistemas classificatórios. Um sistema classificatório aplica um princípio de diferença a uma população de uma forma tal que seja capaz de dividi-la [...] em ao menos dois grupos opostos – nós/eles (por exemplo, servos e croatas); eu/outro.

Nessa mesma linha de pensamento, Hogg e Abrams (apud Burke e Stets 2000, p.225) afirmam que “as categorias sociais nas quais os indivíduos se colocam são parte de uma sociedade estruturada e existem somente em relação a outras categorias contrastantes (por exemplo, negro *versus* branco).”<sup>3</sup> Desta forma cada categoria “tem maior ou menor poder, prestígio, status, e assim por diante.”<sup>4</sup> Estes autores salientam ainda que as categorias sociais precedem os indivíduos e que os indivíduos nascem em uma sociedade já estruturada. Uma vez inseridas na sociedade “as pessoas possuem suas identidades ou senso de si mesmo derivados amplamente das categorias sociais das quais fazem parte, cada pessoa, no entanto, ao longo da sua história pessoal, é um membro de uma combinação única de categorias sociais.”<sup>5</sup> Desta maneira cada pessoa seria derivada de um conjunto de identidades sociais cujo resultado é que cada pessoa possui um conceito único de si mesmo.

Discorrendo sobre as relações de poder e de exclusão na construção identitária de cada indivíduo, Hall (2000, p.110-111) afirma que as “unidades” proclamadas na ideia mais tradicional de identidade são algo construído dentro de relações de poder, cujo objetivo é a exclusão. Elas são o resultado “não de uma totalidade natural inevitável ou primordial, mas de um processo naturalizado, sobredeterminado, de fechamento.” Ainda nesse sentido, Hall afirma que “as identidades podem funcionar, ao longo de toda a sua história, como pontos de identificação e apego apenas por causa de sua capacidade para excluir, para deixar de fora, para transformar o diferente em exterior, em abjeto.” Concordando com essas ideias, Laclau (apud Hall, 2000, p.110) afirma que:

Pois se uma identidade consegue se firmar é apenas por meio da repressão daquilo que a ameaça. Derrida [Jacques Derrida] mostrou como a constituição de uma identidade está sempre baseada no ato de excluir algo e de estabelecer uma violenta hierarquia entre dois pólos resultantes – homem/mulher etc. Aquilo que é peculiar ao segundo termo é assim reduzido – em oposição à essencialidade do primeiro – à função de um acidente. Ocorreu a mesma coisa com a relação negro/branco, na qual o branco é, obviamente, equivalente a “ser humano”. “Mulher” e “negro” são, assim, “marcas” (isto é, termos marcados) em contraste com os termos não-marcados “homem” e “branco”.

Castells (1996, p.24) também reconhece a influência das relações de poder no processo de construção da identidade e chega a propor uma classificação em três grupos principais, denominados de identidade legitimadora, identidade de resistência e identidade de projeto:

<sup>3</sup> Tradução minha. Segue o texto original: the social categories in which individuals place themselves are parts of a structured society and exist only in relation to other contrasting categories (for example, black vs. white);

<sup>4</sup> Idem: Each has more or less power, prestige, status, and so on.

<sup>5</sup> Idem: People derive their identity or senses of self largely from the social categories to which they belong. Each person, however, over the course of his or her personal history, is a member of a unique combination of social categories.

Identidade legitimadora: introduzida pelas instituições dominantes da sociedade no intuito de expandir e racionalizar sua dominação em relação aos atores sociais [...].  
 Identidade de resistência: criada por atores que se encontram em posições/condições desvalorizadas e/ou estigmatizadas pela lógica da dominação, construindo, assim, trincheiras de resistência e sobrevivência com base em princípios diferentes dos que permeiam as instituições da sociedade, ou mesmo opostos a estes últimos [...].  
 Identidade de projeto: quando os atores sociais, utilizando-se de qualquer tipo de material cultural ao seu alcance, constroem uma nova identidade capaz de redefinir sua posição na sociedade e, ao fazê-lo, de buscar a transformação de toda a estrutura social[...].

Para Burke e Stets (2000, p.224-225), a identidade é geralmente vista na teoria de identidade social da seguinte maneira: o ser é reflexivo de tal sorte que pode ver a si e ao grupo como um objeto, categorizando-o, classificando-o ou nomeando-o de modos particulares e em relação a outras categorias sociais ou classificações. Eles afirmam ainda que esse “processo é chamado na teoria de identidade social de *auto-categorização*” e que “através desse processo de auto-categorização uma identidade é formada.” Desta maneira a identidade social que o indivíduo possui é a consciência que constrói de pertencimento a uma categoria social ou grupo. O grupo social se colocaria aqui como um conjunto de pessoas que compartilham algum tipo de identificação ou se vêem como membros de uma mesma categoria social. Nesse sentido Burke e Stets (2000, p.225) afirmam ainda que “através de um processo de comparação, as pessoas que são similares a nós são categorizadas como pertencentes ao nosso grupo; pessoas que se diferem de nós são categorizadas como não pertencentes ao nosso grupo.”<sup>6</sup> A partir disso é possível constatar dois processos importantes na construção da identidade social, nomeados auto-categorização e comparação social, e que produziriam consequências diferentes. Para Burke e Stets (2000, p.225):

A consequência da auto-categorização é uma acentuação das similaridades percebidas entre nós mesmos e outros membros do nosso grupo, e uma acentuação da percepção de diferenças entre nós mesmos e as pessoas que não são membros do nosso grupo. Esta acentuação ocorre em todas as atitudes, crenças e valores, reações afetivas, normas de comportamento, estilos de discurso e outras propriedades que são acreditadas como correlacionadas com a categorização interna relevante. A consequência desse processo de comparações sociais é a aplicação seletiva do efeito de acentuação, primeiramente àquelas dimensões que irão ocasionar um auto-reforço dos resultados para si mesmo. Especificamente, a nossa autoestima é reforçada pela avaliação dos membros do grupo e daqueles fora do grupo em dimensões que levam ao julgamento daqueles pertencentes ao nosso grupo de maneira positiva e daqueles fora do nosso grupo de maneira negativa.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Idem: Through a social comparison process, persons who are similar to the self are categorized with the self and are labeled the in-group; persons who differ from the self are categorized as the out-group.

<sup>7</sup> Idem: The consequence of self-categorization is an accentuation of the perceived similarities between the self and other in-group members, and an accentuation of the perceived differences between the self and out-group members. This accentuation occurs for all the attitudes, beliefs and values, affective reactions, behavioral norms, styles of speech, and other properties that are believed to be correlated with the relevant intergroup categorization. The consequence of the social comparison process is the selective application of the accentuation effect, primarily to those dimensions that will result in self-enhancing outcomes for the self. Specifically, one's self-esteem is enhanced by evaluating the in-group and the out-group on dimensions that lead the in-group to be

Outro aspecto importante apontado por Burke e Stets (2000, p.225) na teoria de identidade, é que o testemunho de uma identidade é a categorização de si mesmo como um ocupante de um papel, e a incorporação, em si mesmo, dos significados e expectativas associados com àquele papel e sua performance. Estas expectativas e significados formam um conjunto de padrões que guiam o comportamento.

### 3.3 IDENTIDADE ARTÍSTICA

Como citado anteriormente, para além do âmbito das ciências sociais, o conceito de identidade tem sido perscrutado em outras áreas do conhecimento, dentre elas as artes. A identidade artística de um indivíduo não está relacionada apenas a aspectos estéticos e independentes do mundo a sua volta, é também fruto de uma realidade social e cultural na qual o artista está envolvido. Os artistas constroem a sua identidade através de sua prática artística em meio a uma realidade complexa de relações sociais e também em meio a relações de poder. Ao mesmo tempo em que buscam se definir em determinados grupos, tentam estabelecer os parâmetros que os diferenciam de outros, ao mesmo tempo que legitimam determinadas categorias excluem outras, ao mesmo tempo que endossam alguns discursos questionam a legitimidade de outros. Referindo-se especificamente ao meio acadêmico, Bain (2005, p.32) afirma que “mais do que em qualquer profissão, os artistas categorizam e se classificam uns aos outros, aceitando alguns como seus pares (especialmente aqueles que eles interagem e socializam através de um programa acadêmico) ao tempo em que desconsideram completamente outros artistas.”<sup>8</sup> Mais adiante Bain (2005, p.37) afirma que os artistas endossam o trabalho daqueles que se assemelham aos seus “a partir de um pequeno grupo de amigos e conhecidos.”<sup>9</sup> Para ele, essa tendência dos artistas em se agrupar em determinadas redes sociais “não é algo inconsequente com relação à construção de uma identidade artística e da criação do trabalho artístico.”<sup>10</sup> Além desse papel de construção identitária, ele alega que este agrupamento social também se torna “uma maneira eficiente de combater o isolamento

---

judged positively and the out-group to be judged negatively.

<sup>8</sup> Idem: Much as in any profession, artists categorize and rank one another, accepting some as their peers (especially those that they interact and socialize with through an academic programme) while completely disregarding others.

<sup>9</sup> Idem: From within small groups of friends and acquaintances.

<sup>10</sup> Idem: is not inconsequential to the construction of an artistic identity and the creation of artwork.

do estúdio e ingresso em um intercâmbio de informações sobre emprego, subsídios, fontes de materiais [...] e trabalhos novos surgindo no campo.”<sup>11</sup>

Por trás do processo de construção da identidade artística há também causas menos “nobres” e às vezes obscuras, que procuram reservar a determinado grupo ou pessoa certo status, poder, ou mesmo acesso a determinados mercados. De acordo com Vargas (2005, p.75), a identidade artística se dá em meio a um jogo complexo onde não somente as relações sociais mais diretas desempenham papel importante, mas também as relações de poder do mercado “no qual se dá o jogo de aceite e rejeição das práticas artísticas.” Para Vargas todas as pessoas que ingressam na carreira artística possuem uma bagagem cultural prévia, proveniente de relações sociais, de uma história de vida. No entanto o artista profissional precisa ir além dos limites dessas relações sociais mais atávicas. Desta maneira, a aceitação da sua prática artística por um grupo social mais amplo – principalmente para aqueles que não nasceram em uma família inserida no sistema da arte – geralmente implica na obtenção de reconhecimento de pessoas de estratos sociais mais altos ou privilegiados. Isto pode trazer não somente benefícios econômicos, mas também reconhecimento junto ao seu coletivo de relações, contribuindo “para a sua ascensão social na medida em que o coloca em melhor posição nas negociações simbólicas.” É com naturalidade que Vargas (2005, p.76) enxerga o fato dos artistas buscarem o reconhecimento de indivíduos e instituições que ocupam posto mais elevado na sociedade. Com relação a isso ele afirma que “é em meio a este jogo que é negociada a aceitação da prática artística e através dele que a identidade artística se constrói.” A construção da identidade artística está intimamente ligada a relações de poder simbólico. Diante dessa realidade, Vargas (2005, p.78) cita como exemplo o aspecto geográfico, que seria um simulacro das relações de poder que se estabelecem entre o centro e a periferia, sendo o centro o ambiente catalizador de onde emana o poder simbólico:

É na busca de um maior reconhecimento que o artista migra da cidade menor para a maior; do interior do estado para a capital, de uma capital com menor mercado consumidor para outra com maior e de um país periférico culturalmente para outros países com maiores potencialidades de repercussão artística. E nestes deslocamentos as identidades regionais e nacionais interferem nos processos de negociação simbólicas que geram aceitação ou rejeição das práticas artísticas [...].

---

<sup>11</sup> Idem: a valuable means of combating the isolation of the studio and exchanging information on employment, grants, sources of materials, housing and important new work emerging in the field.

### 3.4 IDENTIDADE NA MÚSICA E MÚSICA NA IDENTIDADE

Na área específica da música, os trabalhos relacionados às questões de identidade de toda e qualquer pessoa (músicos e não músicos) constituem um campo relativamente novo e os trabalhos que se dedicam à pesquisa de aspectos da identidade dos músicos profissionais são ainda mais recentes. Um dos sintomas da novidade desse assunto na música é o fato dos dicionários musicais tradicionais não possuírem verbetes relacionados à identidade.

Mesmo nesse cenário, alguns campos do conhecimento musical têm abarcado estudos dessa natureza. De forma mais preponderante e de certa forma com uma tradição relativamente recente, é possível citar a psicologia da música, a educação musical e a etnomusicologia. Sobre este aspecto, Smith (2011, p.22) afirma que os “estudos de como os músicos são músicos são poucos e distantes entre si, embora existam alguns estudos publicados e haja uma riqueza de literatura relacionada nas áreas de psicologia, educação musical e sociologia.”<sup>12</sup> Referindo-se especificamente à psicologia da música, Juuti (2012, p.4) afirma que “até recentemente, o conceito de identidade recebeu pouca atenção nos estudos de psicologia da música.”<sup>13</sup>

Essas constatações iniciais tornam necessário um breve esclarecimento a respeito dos dois ramos que se tornaram preponderantes nos estudos de identidade na área musical. Um deles engloba aqueles trabalhos que tratam a música como um dos componentes identitários de qualquer que seja a pessoa, músico ou não, em um determinado nicho sócio-cultural. É certo que a grande maioria dos humanos possui hábitos de escuta musical e essa escuta, ou gosto, acaba por se constituir em um dos fatores importantes de determinação da identidade. O outro ramo engloba os trabalhos que tratam especificamente da identidade dos músicos, e aqui mais um vasto campo de conhecimento se abre, pois há uma miríade de nuances identitárias na construção que cada músico faz de si mesmo, ou de seu grupo, ou de outros grupos, incluindo os diversos aspectos relacionados a gêneros musicais, instrumentos musicais, profissões musicais etc. Nesse sentido, Hargreaves, Miell e Macdonald tratam os estudos de identidade na área da música através de dois conceitos principais: a “música na identidade” e a “identidade na música”. Em verbete escrito por estes autores na enciclopédia *Music in the Social and Behavioral Sciences*<sup>14</sup> é definido que a música na identidade estaria mais relacionada a questões de gosto ou como determinada pessoa ou grupo social se

---

<sup>12</sup> Idem: Studies of how musicians are musicians are few and far between, although there are some published studies and there is a wealth of related literature in the fields of psychology, music education and sociology.

<sup>13</sup> Idem: Until relatively recently, the concept of identity received little attention within studies on music psychology.

<sup>14</sup> Música nas Ciências Sociais e Comportamentais. Tradução minha.

relaciona com determinado tipo de repertório e o papel desse repertório musical no delineamento de suas identidades sociais, políticas, comportamentais etc. Como exemplo disso é citado o importante papel recreacional da música entre o público jovem e a importância do gosto musical no modo como esse grupo desenvolve e mantém um senso de si mesmo. Em outra obra dedicada ao mesmo assunto, Hargreaves, Miell e Macdonald (2016, p.5) afirmam que “as preferências musicais de uma pessoa podem definir a que grupo ela pertence ou não pertence, e isto é particularmente claro no caso da preferência musical dos jovens.”<sup>15</sup>

Já a identidade na música poderia ser definida de modos bastante diferentes e estaria relacionada, ainda de acordo com os autores supracitados (2014, p.573), “aos modos como as pessoas vêm a si mesmas em relação a qualquer tipo de atividade musical (na performance, educação, escuta e assim por diante) e é construída tanto por elementos pessoais quanto sociais.”<sup>16</sup> Desta maneira (2014, p.574) as identidades na música seriam construídas “a partir dos modos como as pessoas vêm a si mesmas em relação aos papéis musicais e atividades que existem em uma determinada cultura: em outras palavras, são as identidades das pessoas como músicos (incluindo como ouvintes musicais).”<sup>17</sup> Ainda de acordo com os autores supracitados, todos os músicos constroem autodefinições de sua musicalidade, nos níveis mais variados. Estas identidades (HARGREAVES e MARSHALL, 2010, p.264) “podem se constituir em papéis mais amplos e gerais, tais como o ‘compositor’, o ‘intérprete’, o ‘professor’ de música ou o ‘crítico’, e até mesmo aquela do próprio ‘músico’.”<sup>18</sup> Estas identidades podem também ser definidas de forma mais específica (HARGREAVES e MARSHALL, 2010, p.264), de acordo com as características associadas a especialidades diferentes, “tais como aquelas relacionadas a instrumentos musicais específicos, ou gêneros musicais específicos.”<sup>19</sup> Isto acaba por constituir determinados rótulos “mesmo que em um nível mais elementar (‘eu canto apenas no banheiro’; ‘eu gosto de cantar canções de Bob Dylan nas festas’), ou em um nível mais elevado (‘eu sou um músico *freelance* e ocasionalmente toco baixo na *Scottish Opera*’)” (HARGREAVES, MIELL e MACDONALD,

<sup>15</sup> Tradução minha. Segue o texto original: One’s musical preferences can define which social groups one does and does not belong to, and this is particularly clear in the case of teenage music preferences.

<sup>16</sup> Idem: To the ways in which people view themselves in relation to any type of musical activity (in performance, listening, education, and so forth), and is made up of both personal and social elements.

<sup>17</sup> Idem: From the ways in which people see themselves in relation to the musical roles and activities that exist within a given culture: in other words, these are people’s identities as musicians (including as music listeners).

<sup>18</sup> Idem: might consist of broad, generic roles such as the ‘composer’, the ‘performer’, the ‘music teacher’ or the ‘critic’, and indeed that of the ‘musician’ itself.

<sup>19</sup> Idem: such as those relating to particular musical instruments, or to particular musical genres.



2014, p.574).<sup>20</sup> Essas definições identitárias são construídas geralmente através de comparações com outros que sejam influentes dentro de determinado meio social e cultural. Até mesmo aspectos sociais como os relacionamentos familiares, são fatores importantes na construção e determinação da identidade dos músicos.

### 3.5 OS ESTUDOS SOBRE A IDENTIDADE MUSICAL

Apesar dos estudos relacionados à identidade dos músicos serem uma tendência muito recente, é possível constatar que já há variedade nos temas pesquisados. Há trabalhos que estudam aspectos identitários de solistas, instrumentistas, bateristas, cantores, pianistas, bandas, jazzistas, músicos clássicos, músicos de rock etc. Ao se referirem a alguns dos estudos que têm sido realizados sobre identidades dos músicos, Hargreaves, Miell e Macdonald (2014, p.574) citam trabalhos que abordam a influência e engajamento em gêneros musicais diferentes: “há estudos sobre as identidades diferentes que são desenvolvidas nos cantores de ópera clássica, músicos de jazz, improvisadores livres e organistas.”<sup>21</sup> Também se referindo a alguns dos trabalhos que têm sido realizados sobre a identidade na música, Juuti (2012, p.5) cita um nicho específico que pesquisa estágios específicos do desenvolvimento musical. Estes trabalhos tentam caracterizar o desenvolvimento dos músicos profissionais em cada um dos seus diferentes estágios e revelam muito do processo de construção da identidade. De acordo com Manturzewska (apud Juuti, 2012, p.5):

Não há nenhuma dúvida de que esta abordagem tem permitido *insights* importantes com relação aos estágios de desenvolvimento que os músicos passam. Ela provê um ponto inicial para a visualização da base individual de identidade e de desenvolvimento, lançando luz sobre estágios como o de desenvolvimento da memória musical, **a aquisição de capacidades técnicas** e a progressão de concepções interpretativas pessoais e também do *know-how*. [grifo meu]<sup>22</sup>

Juuti (2012, p.5-6) observa, no entanto, que pouquíssimos desses trabalhos se referem a identidade de músicos adultos. O interesse maior tem sido no estudo das crianças e dos jovens nos espaços educacionais formais e informais, e também no contexto familiar.

---

<sup>20</sup> Idem: Whether this is at a very low level (“I only sing in the bath”; “I like to play Bob Dylan songs at parties”), or at a more elevated one (“I am a freelance musician and occasionally play bass for the Scottish Opera”)

<sup>21</sup> Idem: There have been studies of the different identities that develop in classical opera singers, jazz musicians, free improvisers, and organists.

<sup>22</sup> Idem: There is no doubt that this approach has given important insights into the developmental stages that musicians pass through. It provides a starting point for looking at the individual basis of development and identity, highlighting stages such as the development of musical memory, the acquisition of technical capacities, and the progression to personal interpretative conceptions and know-how.

Conseqüentemente “quase nenhuma atenção tem sido empregada no entendimento do desenvolvimento da identidade dos músicos através da observação dos músicos adultos e seus estudos musicais, sua relação com a música e seus trabalhos como músico.”<sup>23</sup>

Para o entendimento da identidade no campo musical torna-se necessária uma quebra com determinadas tradições e a adoção de um ponto de vista mais orientado a uma abordagem sócio-cultural, que compreenda as relações humanas e simbólicas que permeiam o processo de desenvolvimento do músico. Sobre isso Juuti (2012, p.9) afirma que:

O processo de tornar-se um músico clássico não envolve apenas o desenvolvimento de excelentes habilidades técnicas individuais. Este processo longo e contínuo é na verdade complexo, multifacetado e constituído socialmente e culturalmente. Isto cria, dentre outras coisas, a necessidade do cultivo e apreciação das tradições e convenções musicais, da interpretação criativa de peças canônicas, e da identificação e participação em uma comunidade específica.<sup>24</sup>

A identidade musical é um fenômeno multifário. Com relação especificamente aos músicos instrumentistas o que pode-se constatar é que boa parte de sua formação musical acaba por se constituir em um processo de construção identitária, em meio a uma determinada realidade social e cultural. A produção sonora pode se caracterizar então como uma das diversas dimensões da identidade musical dos instrumentistas. Através de suas características sonoras, os músicos se inserem em determinados grupos e se excluem de outros, se identificam com determinados aspectos e se distanciam de outros, se classificam em determinadas categorias – de superioridade ou inferioridade – e tentam se afastar de outras. Através dos resultados aurais, é possível identificar características identitárias que o músico carrega por toda uma vida, que se repetem a cada performance. Também é possível reconhecer processos de mutação decorrentes de fatores diversos, tanto pessoais quanto sociais e culturais. Essa é precisamente a dimensão escolhida por mim com o objetivo de compreender parte da minha realidade identitária enquanto instrumentista. Tento demonstrar que a técnica de produção sonora não é fruto somente de um trabalho “frio”, neutro, objetivo, pragmático e científico de desenvolvimento de habilidades motoras. A técnica tem sim alguns aspectos estritamente funcionais, objetivos e neutros que devem ser considerados, no entanto ela vai além. A técnica de produção e o resultado sonoro final obtido envolvem dimensões subjetivas e humanas que são fruto da sociedade e cultura na qual o músico se desenvolve.

---

<sup>23</sup> Idem: Almost no attempts to understand musicians' identity development by looking at adult musicians and their studies in music, their relation to music, and their work as musicians.

<sup>24</sup> Idem: The process of becoming a classical musician does not just involve the individual development of excellent individual technical skills and competencies. Rather, it is a complex, multifaceted, culturally and socially constituted process that also necessitates, amongst other things, cultivating an appreciation of musical traditions and conventions, the creative interpretation of pieces from the canon, and identification with and participation in a particular musical community.

Esses fatores subjetivos se apresentam como condicionadores importantes que acabam por agir na definição do produto aural final e dos movimentos corporais que o viabilizam.

Desta forma os elementos objetivos e mensuráveis, tanto da minha técnica quanto dos resultados sonoros obtidos, podem ser vistos como reflexo de uma cultura, de um convívio em sociedade, de uma história de vida. A minha produção sonora acaba por se constituir em uma construção identitária, ao mesmo tempo pessoal e coletiva, em mutação constante, constituída por movimentos corporais específicos, por resultados sonoros específicos, mas também por discursos e ideologias específicas, sob influência da realidade cultural e social à minha volta.

## 4 **TÉCNICA INSTRUMENTAL E IDENTIDADE**

“Navegar é preciso, viver não é preciso”

*Plutarco*

#### 4.1 ALGUNS CONCEITOS E PROBLEMAS TERMINOLÓGICOS

Não obstante o fato do assunto “técnica” ser corriqueiro e matéria de estudo de quase todos os músicos instrumentistas, há ainda muitas dúvidas, questionamentos e controvérsias, a começar pelo significado da própria palavra. Algo que dificulta sobremaneira o entendimento e a clareza deste termo pela comunidade musical é o fato da definição de técnica instrumental ou musical estar raramente presente nos dicionários musicais, o que nos obriga à busca de informações complementares nos dicionários mais gerais ou em outros escritos nos campos da filosofia e das ciências. A situação salta aos olhos de tal maneira que alguns autores podem ser levados a afirmações equivocadas, como é o caso de Garzon (2008, p. 10), que chega a declarar categoricamente que não existem definições da palavra técnica nas enciclopédias e dicionários. O que posso afirmar é que em uma busca em cerca de vinte dicionários e enciclopédias musicais<sup>1</sup> pelas entradas “técnica”, “técnica instrumental” e “técnica musical” – e suas respectivas traduções para o inglês, francês, espanhol e italiano – somente em duas fontes encontramos definições.<sup>2</sup> Até mesmo em dicionários tradicionais, como o *The New Grove Dictionary of Musical Instruments* e o *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a definição de técnica está ausente. Seria até de se esperar que na entrada “*Instruments*” do Grove, fosse possível encontrar algum sub-tópico sobre técnica, no entanto não há. Os autores dedicam-se apenas a outros sub-tópicos, como “*collections of instruments*”, “*classification of instruments*”, “*restoration of instruments*” etc.<sup>3</sup>

Naturalmente as palavras mudam o seu significado ao longo da história, sendo que algumas palavras mais antigas podem ter uma etimologia complexa. É consenso que a palavra técnica se origina do grego τέχνη (*téchne*) e com relação ao seu significado, é possível dizer que existem duas correntes principais de acepção: uma é antiga e mais ligada à origem grega e a outra é uma derivação mais moderna. De modo geral, as fontes que se referem à τέχνη (*téchne*) trazem o seu significado como sendo o da própria arte. Em 1953, Martim

<sup>1</sup> Seguem alguns dos dicionários consultados: Dicciónario de la Música: histórico e técnico. Barcelona: Iberia, 1976; Dicionário Grove de Música (Edição Concisa). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994; Dictionnaire de la Musique: la musique des origines à nos jours. França: Larousse, 2011; Dizionario Enciclopedico Universale Della Musica e Dei Musicisti. Turim: Utet, 1984; Nuovo Dizionario Musicale Curci. Milão: Curci, 1954; Dizionario di Musica: illustrato con riproduzioni di oltre 80 ritratti e 70 strumenti. Turim: G. B. Paravia & C. Spa, 1942; Dicionário de Música. Rio de Janeiro: Zahar, 1985; Nuovo Dizionario Ricordi della Musica e dei Musicisti. Milano: Ricordi, 1976; The New Grove Dictionary of Musical Instruments. Londres: Macmillan, 1984; Dicciónario de la Música. Madrid: Alianza, 1985; The International Cyclopedia of Music and Musicians. Londres: Exetera, 1989; Dicionário Oxford de Música. Lisboa: Dom Quixote, 1994; Dictionnaire de la Musique: les hommes et leurs oeuvres. Paris: Bordas, 1986; Rirmann Musik Lexikon. Alemanha: Schott, 1961; Josep Soler Dicciónario de Música. Barcelona: Grijalbo, 1985; The New College Encyclopedia of Music. Nova Iorque: Norton & Company, 1976; Musical Instruments: a comprehensive dictionary. Nova Iorque: Norton & Company, 1975; The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Londres: Stanley Sadie. 1980.

<sup>2</sup> Citaremos essas duas definições encontradas em dicionários musicais em páginas seguintes.

<sup>3</sup> “coleções de instrumentos”, “classificação de instrumentos”, “restauração de instrumentos”. Tradução minha.

Heidegger proferiu uma conferência no Auditorium Maximum da Escola Superior Técnica de Munique, fazendo parte do ciclo de conferências cujo tema era *As artes na época da técnica*, promovido pela Academia Bávara de Belas Artes. Essa conferência ficou mundialmente conhecida e até hoje alimenta uma série de estudos de autores diversos a respeito da conceituação da técnica. Nesta conferência Heidegger reafirma a acepção mais original do termo como sendo a própria arte e vai além:

Outrora, não somente a técnica levava o nome de τέχνη. Outrora τέχνη era também chamado aquele desabrigar que produz a verdade no brilho do que aparece. Outrora, o produzir do verdadeiro no belo também era chamado de τέχνη. [...] No começo do destino do Ocidente, na Grécia, as artes elevaram-se às maiores alturas do desabrigar a elas consentidas. Elas permitiram que a presença dos deuses e o diálogo entre o destino humano e o destino divino brilhassem. E a arte era somente chamada de τέχνη. [...] As artes não decorriam do artístico. As obras de arte não eram fruídas esteticamente. A arte não era um setor da produção cultural.<sup>4</sup>

De modo geral, não encontramos nos dicionários brasileiros referências à significação da técnica como sendo a própria arte. No entanto, na internet há uma profusão de publicações que consideram esta acepção mais primordial de técnica e agregam ainda outros significados, havendo até certa confusão sobre o que se refere à origem (τέχνη) e o que é da semântica mais atual. O site *www.conceito.de* diz que “a palavra técnica vem do grego τέχνη, que se traduz por ‘arte’ ou ‘ciência’ ”.<sup>5</sup> Já a *Wikipedia* diz que “a palavra se origina do grego *techné* cuja tradução é *arte*, portanto, a técnica confundia-se com a arte, tendo sido separada desta ao longo dos tempos”.<sup>6</sup>

Com relação à acepção mais atual da palavra técnica, há um certo consenso como sendo um conjunto de processos ou procedimentos que objetivam a obtenção de determinado resultado. Heidegger reconhece este entendimento atual da técnica:

Todos conhecem os dois enunciados que respondem à nossa questão. Um diz: técnica é um meio para fins. O outro diz: técnica é um fazer do homem. As duas determinações da técnica estão correlacionadas. Pois estabelecer fins e para isso arranjar e empregar os meios constitui um fazer humano. O aprontamento e o emprego de instrumentos, aparelhos e máquinas, o que é propriamente aprontado e empregado por elas e as necessidades e os fins a que servem, tudo isso pertence ao ser da técnica. O todo destas instalações é a técnica. Ela mesma é uma instalação; expressa em latim, um instrumentum.<sup>7</sup>

No entanto o próprio Heidegger mostra-se inconformado com esta tendência ou

<sup>4</sup> Traduzido do original em alemão por Marco Aurélio Werle. Apud *Scientiæ Studia*, São Paulo, v. 5, n. 3, p. 395, 2007. O texto foi publicado pela primeira vez no volume III do anuário da Academia (Redação: Clemens Graf Podewils), R. Oldenbourg München, 1954, p. 70 e ss. O texto completo encontra-se na coletânea *Conferências e ensaios (Vorträge und Aufsätze)*, 2a. ed. Tübingen, Günther Neske Pfullingen, 1959.

<sup>5</sup> Disponível em <http://conceito.de/tecnica>. Acesso em: 15 jan. 2015.

<sup>6</sup> Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/T%C3%A9cnica>, Acesso em: 15 jan. 2015.

<sup>7</sup> Traduzido do original em alemão por Marco Aurélio Werle. Apud *Scientiæ Studia*, São Paulo, v. 5, n. 3, p. 376, 2007.

consenso atual no entendimento da técnica, pois, segundo ele, as pessoas estão afastadas da essência desta palavra:

Assim, pois, a essência da técnica também não é de modo algum algo técnico. E por isso nunca experimentaremos nossa relação para com a sua essência enquanto somente representarmos e propagarmos o que é técnico, satisfizemo-nos com a técnica ou escaparmos dela. Por todos os lados, permaneceremos, sem liberdade, atados à ela, mesmo que a neguemos ou a confirmemos apaixonadamente. Mas de modo mais triste estamos entregues à técnica quando a consideramos como algo neutro; pois essa representação, à qual hoje em dia especialmente se adora prestar homenagem, nos torna completamente cegos perante a essência da técnica.<sup>8</sup>

Fato é que a palavra técnica faz parte da linguagem cotidiana em idiomas diversos e é atualmente utilizada em muitas áreas, tais como esporte, arte, ciências etc. O *Novo Dicionário Aurélio* a define como “a parte material ou o conjunto de processos de uma arte; maneira jeito ou habilidade especial de executar ou fazer algo”. Já o *Dicionário Houaiss* traz mais algumas informações, definindo a técnica como um:

Conjunto de procedimentos ligados a uma arte ou ciência; maneira de tratar detalhes técnicos (como faz um escritor) ou de usar os movimentos do corpo (como faz um dançarino); destreza, habilidade especial para tratar esses detalhes ou usar esses movimentos; jeito, perícia em qualquer ação ou movimento.

Como citado anteriormente, na internet estão disponíveis diversas definições para a palavra técnica. Apesar das exceções, a maioria tem sentido muito próximo aos dicionários tradicionais. O *site www.dicio.com.br* a define como um “conjunto de métodos e processos de uma arte ou de uma profissão”.<sup>9</sup> O *site www.priberam.pt* a restringe ao campo das artes, mas não a define como sendo a própria arte, afirmando que a técnica é a “parte material de uma arte; conjunto dos processos de uma arte; prática”.<sup>10</sup> O *site www.dicionarioinformal.com.br* traz a seguinte definição:

Uma **técnica** é um procedimento que tem como objectivo a obtenção de um determinado resultado, seja na ciência, na tecnologia, na arte ou em qualquer outra área. Por outras palavras, uma **técnica** é um conjunto de regras, normas ou protocolos que se utiliza como meio para chegar a uma certa meta. A técnica supõe que, em situações semelhantes, uma mesma conduta ou um mesmo procedimento produzirão o mesmo efeito. Como tal, trata-se do ordenamento de uma forma de actuar ou de um conjunto de acções. [sic]<sup>11</sup>

Há ainda o *site www.lexico.pt*, que traz as seguintes definições:

Aglomerado de procedimentos fundamentados em conhecimento científico, usados para atingir determinado objetivo ou efeito; grupo de processos ou métodos de uma função, de uma arte ou de uma ciência; designação de ciência utilizada de forma aplicada, normalmente na área industrial; (geral) mescla de métodos ou procedimentos usados com a intenção de atingir determinado objetivo ou resultado;

<sup>8</sup> Idem Ibidem.

<sup>9</sup> Disponível em <http://www.dicio.com.br/tecnica/>. Acesso em: 15 jan. 2015.

<sup>10</sup> Disponível em <http://www.priberam.pt/DLPO/t%C3%A9cnica>. Acesso em: 15 jan. 2015.

<sup>11</sup> Disponível em <http://www.dicionarioinformal.com.br/t%C3%A9cnica/>. Acesso em: 15 jan. 2015.

referente ao conhecimento prático de algo.<sup>12</sup>

Na música, podemos observar que a técnica é tratada em diversas subáreas, mas principalmente no ensino instrumental e na composição. Para nós, de modo geral, a técnica refere-se à habilidade requerida para se realizar procedimentos musicais específicos, como fazer uma escala ao piano, desenvolver uma composição na forma sonata ou mesmo identificar elementos estilísticos da fuga através da audição. França (apud GARZON, 2008, p.10) define que “independentemente do grau de complexidade, à técnica chamamos toda uma gama de habilidades e procedimentos práticos através dos quais a concepção musical pode ser realizada, demonstrada e avaliada.” Em sua dissertação de mestrado, Garzon (2008, p.10) conclui que:

Em todos os casos, nosso entendimento sobre a técnica sempre se refere ao uso ou à aquisição de habilidades, seja no processo de construção de respostas musculares ou de formas de raciocínio. Este é o caráter operacional da técnica, aquele que se refere ao manuseio, ao uso que se faz de certo objeto, já sabendo que ele está apto a realizar o resultado desejado.

As definições nos dicionários e enciclopédias musicais também tratam a técnica neste sentido geral e atual, que a circunda às habilidades requeridas no processo musical, principalmente às habilidades mecânicas de manuseio do instrumento. O *Harvard Dictionary of Music* define que a técnica é:

A habilidade mecânica, que é a base do domínio de um instrumento ou, em outras palavras, a completa coordenação de todos os movimentos requeridos do corpo. Deve ser sempre lembrado que tal coordenação não é apenas uma questão de dedos, punhos, braços etc., mas também uma disciplina psicológica. Muitos problemas técnicos (por exemplo grandes saltos no piano) são principalmente um problema de coordenação e preparação. De fato, não seria exagero dizer que a maioria dos problemas da técnica avançada podem ser vencidos através do preceito: “pense mais rápido do que você toca“. O desejo de adquirir uma técnica perfeita levou à uma grande produção de “estudos técnicos“ que intencionalmente negligenciam o elemento musical (ainda preservado em certo grau na maioria dos estudos<sup>13</sup>) e provêm somente um treinamento dos dedos etc. A prática diária deste material de rotina é geralmente reconhecido como necessária para o desenvolvimento e manutenção da técnica, até mesmo pelo mais avançado virtuoso. Seria bastante necessário advertir o estudante a respeito da superestimação da técnica e dos estudos técnicos, que não são nada além da base indispensável sobre a qual a interpretação é construída.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Disponível em <http://www.lexico.pt/tecnica/>. Acesso em: 15 jan. 2015.

<sup>13</sup> Dentro deste contexto poderíamos traduzir a palavra “etudes”, do texto original, como estudos melódicos.

<sup>14</sup> Tradução minha. Segue o texto original: “The mechanical skill which is the foundation of the mastery of an instrument or, in other words, the complete coordination of all the bodily movements required. It should be always remembered that such a coordination is not only a matter of the fingers, wrist, arms etc., but also a psychological discipline. Many technical problems (e.g., big leaps on the pianoforte) are chiefly a problem of mental coordination and preparation. In fact, it would not be too much to say that most of the problems of advanced technique may be conquered by the precept: “think even faster than you play“. The desire for acquiring a perfect technique has led to a tremendous output of “technical studies“ which intentionally neglect the musical element (still preserved to a certain degree in most etudes) and provide only training for the fingers etc. Daily practice for this routine material is generally recognized to be necessary for the improvement and maintenance of technique, even by the most advanced virtuoso. It should hardly be necessary to warn the student against



O *Dicionário de Música (Ilustrado)*, de Tomás Borba e Fernando Lopes Graça, diz que a técnica:

[...] Se refere à parte mecânica da execução de um instrumento, a qual se adquire mediante exercícios especiais: escalas, arpejos, etc. Diz também das maiores ou menores capacidades de realização de um compositor, as quais se adquirem pela prática escolar da harmonia, do contraponto, das formas etc.

#### 4.2 A TÉCNICA NA FLAUTA TRANSVERSAL

Especificamente em relação à técnica de flauta transversal, os principais trabalhos publicados são os métodos elaborados por flautistas proeminentes. Estes métodos vêm sendo desenvolvidos há séculos e a abordagem da técnica vem se transformando ao longo dos anos. Atualmente a técnica é geralmente levada em consideração no sentido mais operacional, como um meio ou procedimento para um determinado fim, como um conjunto de habilidades requeridas para a execução musical, principalmente no nível motor muscular:

Quando se discute a aquisição de “técnica” flautística, diferentes aspectos de execução são normalmente evocados: a qualidade e afinação do som, a agilidade dos dedos e da língua, os diversos tipos de articulação [...]. No decorrer dos séculos, a abordagem desses aspectos de execução musical variou bastante, à medida que foram se ampliando os recursos técnicos do instrumento e a demanda de virtuosismo. (RÓNAI, 2003, p.6)

Estas transformações na abordagem da técnica da flauta têm transcorrido em diversos níveis, não só no entendimento de tópicos específicos da técnica de flauta – como por exemplo a sonoridade ou a articulação – mas também com relação à própria concepção do que viria a ser técnica ou o conjunto de conhecimentos ou procedimentos importantes na formação da técnica de um flautista. É possível notar um desenvolvimento da cultura flautística no sentido de sistematizar e mecanizar cada vez mais a técnica de flauta.

Existe uma certa tendência de valorização de aspectos virtuosísticos da execução instrumental, aumentando a demanda de habilidades motoras dos instrumentistas. Como reflexo disso, é possível observar o surgimento, principalmente a partir dos métodos do século XIX, de uma profusão de “estudos técnicos” que consistem em abstrações da realidade musical, ou seja, o isolamento de determinado problema ou questão técnica e a elaboração de uma série de exercícios e fórmulas que pretendem um alto desenvolvimento dessa habilidade específica. Sobre essas mudanças Rónai diz que:

É natural, portanto, que tenha havido uma mudança na orientação dos métodos instrumentais. [...] Durante o século XVIII a ênfase estava na sonoridade, na flexibilidade, nos dedilhados especiais, e, muito particularmente, na improvisação

---

overrating technique and technical studies, wich are nothing but the indispensable basis upon wich to build up interpretation.”

(cf. L'Art de Préluder sur la Flûte Traversière, de Hotteterre). No século XIX a flauta passa a ser olhada como instrumento de virtuosismo, e os exercícios começam a enfatizar os aspectos de técnica mecânica e de articulação. [...] À medida que os problemas de técnica ocupam lugar de destaque nos métodos tradicionais, questões ligadas à interpretação e à improvisação perdem espaço, e os exercícios se tornam mais mecânicos e repetitivos. (RÓNAI, 2003, p.10-11)

No entanto nem todos os flautistas atuais comungam desse entendimento. A flautista Odette Ernst Dias, por exemplo, não faz distinção entre técnica e arte, e não costuma recomendar a realização de estudos técnicos independentes da música. De acordo com Raul Costa d'Avila (2009, p.6), Odette costumava ser criticada “por não ter ensinado técnica instrumental de maneira metodizada, ou até mesmo pela falta de exigência, sistema ou de um planejamento específico para abordar as questões técnicas.” Este fato fica evidenciado nas palavras da própria Odette (apud D'AVILA, 2009, p.6):

Sou alvo de críticas (por ex: não ensino técnica pura) – para mim técnica é inseparável da arte τέχνη techné (grego) significa arte – fazer. A técnica é inseparável da musicalidade, da sensibilidade, da emoção. — ex: a beleza do estudo das notas longas, das escalas, acordes, intervalos.

A técnica instrumental é uma das dimensões que constituem a identidade musical dos instrumentistas. No entanto raramente notamos na literatura de flauta considerações a respeito dos aspectos identitários da técnica. É como se em alguns casos houvesse o ensejo de tratar a técnica como um dado apenas funcional, objetivo, ou neutro, excluindo a realidade cultural e social que a condiciona e acaba por torná-la plural. Com relação a essa tendência, Rónai (2003, p.12) conclui que existe na literatura de flauta uma busca por denominadores comuns, e “se antes o método era uma conversa cheia de conselhos dirigidos a um aluno hipotético, agora se transforma em uma espécie de sistema mecanizado de fabricar flautistas. As diferenças são aplainadas, e o ensino é pensado de maneira mais massificada.” O processo de transformações que o conceito de técnica tem sofrido ao longo dos séculos pode esclarecer parte desse fenômeno.

#### 4.3 RELAÇÕES ENTRE TÉCNICA E IDENTIDADE

Como já explicitado anteriormente, se na origem a palavra *techné* significava a própria arte, hoje ela significa apenas o processo que irá gerar a arte, ou seja, a técnica como processo e a arte como produto, sendo dois fenômenos dissociados. Este fato é constatado por Rónai (2003, p.59):

Considerar técnica e conteúdo musical como as duas faces de uma mesma moeda é um costume tão habitual que, quando comecei a me debruçar sobre os livros escritos com alguma intenção didática no século XVIII, fiquei um tanto perplexa: apesar de

os assuntos abordados serem em sua maioria os mesmos que nos preocupam hoje, neles não havia a noção do exercício repetitivo, do exercício de técnica.

Em outro trecho Rónai (2003, p.58) nos propõe a seguinte indagação: “será que a música sempre foi dividida em duas partes distintas?” E em seguida ela constata que nos dias atuais “esta separação é tão natural, e o próprio conceito é tão arraigado no meio musical, que normalmente é tomado como um simples fato.”

Na técnica desenvolvida no âmbito industrial ou científico a separação entre processo e produto é evidente, necessária, e o próprio conceito de técnica evoluiu no sentido de acompanhar essas transformações do mundo moderno. No entanto quando a técnica é tratada na performance instrumental, é preciso compreender que, em primeiro lugar, a dissociação entre produto e processo é uma tarefa difícil. Em segundo lugar é preciso constatar que essa técnica possui características eminentemente artísticas, que se desenvolve no âmbito humano, social, cultural, que tem aspectos objetivos, mas que está impregnada de subjetividade. Apesar de haver elementos na técnica instrumental que podem ser tratados de modo mais mecanicista, neutro e generalista, também é preciso considerar que cada ser humano é um caso particular, com corpos, pensamentos e sentimentos diferenciados, frutos de uma história de vida.

É possível notar ao longo do desenvolvimento histórico da civilização ocidental, um processo gradual de contaminação da técnica de instrumento – que desde sempre possui características artísticas, humanas, identitárias – pela técnica industrial e científica. Essa contaminação da técnica de instrumento por ideologias de racionalidade, funcionalidade, eficiência, neutralidade, produtividade etc., pode ser considerada como um processo natural, com diversos aspectos positivos. No entanto essa abordagem da técnica instrumental não dá conta, por si só, de um fenômeno que é, em suma, artístico e humano. A tendência relativamente recente de parte dos materiais didáticos de flauta, de sistematizar e tentar uniformizar a técnica flautística, assim como o surgimento cada vez mais recorrente dos “exercícios de mecanismo”, são reflexo desse processo. Existe uma tendência histórica de gradual sistematização e mecanização da técnica de instrumento, que se tornou mais evidente a partir da industrialização do século XIX. Referindo-se a esse fenômeno, Laura Rónai (2003, p.58) afirma que “a prática dos músicos do século XIX foi profundamente afetada pela mecanização furiosa da Europa ocidental. Máquinas que descendem daquelas do século XIX ainda produzem a maior parte dos tipos de execução musical”.

É possível notar que o desejo de controle sobre a técnica instrumental fez com que ela desenvolvesse um sentido de cálculo que às vezes nega o caráter humano e artístico dessa

atividade. Esse fenômeno não ocorreu apenas entre os músicos instrumentistas. É possível encontrar diversos autores que explicitam essa contaminação dos mais diversos setores da nossa sociedade por uma técnica com características “maquinísticas”. Heidegger é um desses autores, e com relação a isso Possamai (2010, p.630-632) afirma que:

Há algum tempo, a técnica, encarnada tanto no homem quanto na máquina, é o signo atual de nossa relação com o mundo e o modo como a sociedade contemporânea se articula. Heidegger nos ajuda a esclarecer com o que estamos comprometidos na era da técnica maquinística e os desafios que devemos enfrentar e vencer, se quisermos estabelecer uma nova relação com esse fenômeno. [...] [Com os gregos, a técnica] era muito mais uma maneira de ser do que de pensar. Após a mudança paradigmática do século XVII [...], o matemático – tudo que é visto a partir de um ponto de vista da calculabilidade – assume o lugar do ser, e assim, a técnica assume o sentido de cálculo. [...] O desejo de nossa espécie de impor seu domínio sobre o mundo faz parte da velha ilusão moderna segundo a qual tudo pode ser conhecido por meio da ciência positiva e controlado pela tecnologia. Heidegger disse que, enquanto formos humanos, não atingiremos o ápice absoluto desse processo – a total transformação de todos os entes em máquinas não poderá se completar. Enquanto seres humanos, temos uma relação com a realidade, um modo de ser no mundo – e se perdermos a nossa essência, tudo o mais perderá o sentido.

Com um entendimento análogo, Foucault (apud RÓNAI, 2003, p.64-65) afirma que:

Não se trata de cuidar do corpo, em massa, grosso modo, como se fosse uma unidade indissociável, mas de trabalhá-lo detalhadamente; de exercer sobre ele uma coerção sem folga, de mantê-lo ao nível mesmo da mecânica – movimentos, gestos, atitude, rapidez: poder infinitesimal sobre o corpo ativo. O objeto, em seguida, do controle: não, ou não mais, os elementos significativos do comportamento ou a linguagem do corpo, mas a economia, a eficácia dos movimentos, sua organização interna; a coação se faz mais sobre as forças do que sobre os sinais; a única cerimônia que realmente importa é a do exercício.

Outro autor que faz uma constatação nessa linha de pensamento, no entanto se utilizando de termos e conceitos diferentes, é Ciampa (1998, p.97-98):

À medida que aumenta a complexidade da estrutura social, há uma crescente autonomização de setores [...], em que as orientações são cada vez mais pautadas pelas regras do agir instrumental e estratégico, e não do agir comunicativo. É o que vem sendo caracterizado como colonização do mundo da vida pelo sistema, que torna obrigatório o sentido “racional” com respeito aos fins (ou seja, uma racionalidade instrumental) das condutas nas áreas funcionais que aquelas instituições controlam e, mais ainda, que transforma o agir comunicativo, próprio do mundo da vida, em agir estratégico, próprio do mundo sistêmico (o sentido “racional” com respeito aos fins).

É justamente nesse sentido que se impõe o antigo lema “navegar é preciso, viver não é preciso” como um reflexo dos rumos tomados pela cultura ocidental desde a Grécia Antiga até os dias atuais, valorizando a precisão, a exatidão, a mensuração. Sendo reproduzida há séculos na literatura, essa frase passa de Pompeu para Plutarco, de Plutarco para Fernando Pessoa, de Fernando Pessoa para Caetano Veloso. Desde os astrolábios e bússolas, até chegar aos satélites e GPS modernos, ela encerra os conflitos entre a vida

humana e o mundo ideal e exato da técnica. O navegar com precisão é essa própria hegemonia da técnica, norteando a nossa sociedade e cultura. Com relação a essa realidade, Jardim (1995, p.14) conclui que:

A cultura ocidental [...] acabou por priorizar os navegadores em relação ao viver, reduzindo este também ao que pode ser mensurado, medido, e este é talvez o primeiro vestígio, o primeiro índice, enfim, a primeira característica que possamos apontar da hegemonia da técnica no contexto cultural ocidental.

É possível identificar no mundo contemporâneo uma tendência de colonização do próprio corpo humano por ideologias tecnicistas bastante difundidas, moldando-o a fins quase mecânicos. É considerando esse aspecto que a incorporação do conceito de identidade no estudo da técnica de instrumento lança luz sobre a natureza inexoravelmente humana deste fenômeno. Para compreender a técnica é necessário ir além de determinados preceitos mecanicistas, generalistas, e enxergar a complexidade de cada caso humano, de cada grupo social, de cada cultura.

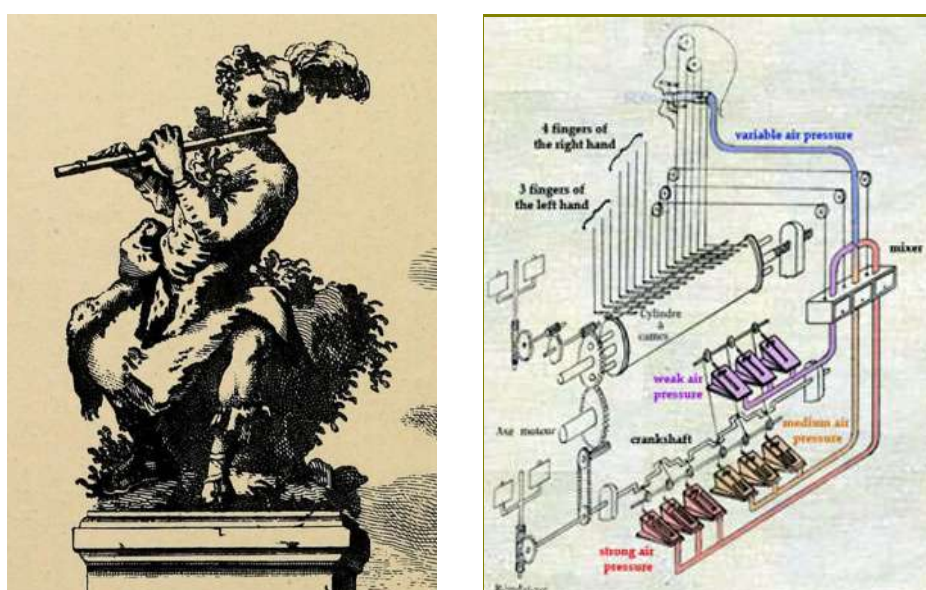
É dado, por exemplo, que para emitir som na flauta transversal é necessária a construção de uma paleta de ar pelo flautista, não importando se ele é da França ou do Chile, do Brasil ou da Finlândia. No entanto, quantas maneiras existem de construir uma paleta de ar na flauta? E mais do que isso, quantos objetivos sonoros diferentes existem por trás de uma paleta de ar? Quantas flautas diferentes? Quantos corpos diferentes? Uma infinidade. Nenhum flautista vai construir uma paleta de ar de modo idêntico a outro, tampouco o seu modo será totalmente diferente de outros: todos os flautistas, com suas inúmeras peculiaridades físicas, psicológicas, afetivas, somadas às suas similaridades, vão desenvolver seus modos de construir uma paleta de ar em meio a uma sociedade e cultura. São muitos fatores e variáveis que se conjugam para produzir uma única nota na flauta transversal. A partir disso, cada flautista se constitui em uma unidade identitária.

Um olhar mais acurado pode vislumbrar uma série de elementos dentro da técnica de produção sonora na flauta transversal que se constituem nessas características identitárias. Existem diversas possibilidades de resultado sonoro, com diferentes tipos de vibrato, com diferentes possibilidades de excitação ou inibição de parciais de harmônicos, com mais ruídos ou com menos ruídos, com mais ressonância ou com menos ressonância, com mais uniformidade ou com menos uniformidade etc. Do mesmo modo existem maneiras diferentes de se obter cada tipo de resultado sonoro, de acionar os músculos da face, de posicionar o instrumento, de acionar a laringe, de acionar a musculatura abdominal etc. O modo como executo tarefas desse tipo, obtendo resultados semelhantes ou bastante diferentes, caracterizam a minha identidade sonora. Esses modos de ser, de produzir, de pensar e de

sentir o som, são constituídos diante das possibilidades que me são ofertadas dentro dos contextos de desenvolvimento em que tenho vivido, a partir das minhas potencialidades e também das minhas limitações físicas, cognitivas, sociais e culturais.

A título de ilustração, quero citar o caso curioso e histórico de um flautista em que os princípios de identidade não possuem efeito: o flautista de Vaucanson.<sup>15</sup> O flautista criado por Vaucanson em 1737 era um robô que tinha o tamanho natural de um ser humano e tocava um repertório de doze peças musicais.

**Figura 1** - Imagem externa do flautista de Vaucanson e mecanismos internos



Fonte: The inner workings of Vaucanson's flute player. Adapted from illustration (p. 81) in *Jacques Vaucanson: Mecanicien de Genie* (1966), by Andre Doyon and Lucien Liaigre. Disponível em <<https://faculty.humanities.uci.edu/bjbecker/NatureandArtifice/lecture13.html>>. Acessado em dez. 2015.

Vaucanson criou uma diversidade de máquinas com semelhança humana ou animal que reproduziam não só a aparência, mas também determinadas ações. O caso do seu flautista robô se tornou especialmente importante para nós instrumentistas por que, ainda no séc. XVIII, já apontava ideologias que não somente influenciariam os músicos de maneira cada vez mais intensa, mas também boa parte da humanidade.

É preciso ainda notar que o robô desenvolvido por Vaucanson não passou despercebido entre os flautistas. Quantz – um dos músicos contemporâneos a Vaucanson de maior destaque na Europa – fez alusões ao flautista robô em seu tratado de flauta.<sup>16</sup> Por incrível que pareça, essas alusões diziam respeito às diferenças entre procedimentos técnicos

<sup>15</sup> Jacques de Vaucanson foi um inventor francês nascido em 1709. Ele inventou uma série de máquinas e robôs e a engenhosidade de suas criações o tornaram famoso em seu período.

<sup>16</sup> Alguns detalhes dessa alusão de Quantz ao flautista de Vaucanson são citados no capítulo seis.

adotados pelo robô de Vaucanson em relação aos procedimentos do próprio Quantz. Ou seja, ainda no século XVIII, um dos flautistas mais proeminentes já tecia comparações entre humanos e máquinas. Esse pequeno detalhe da obra de Quantz acabaria por encerrar um dos pontos que fundam a técnica instrumental no mundo moderno, erguida em meio ao conflito entre objetividade e subjetividade, individualidade e coletividade, mecanicidade e humanidade.

## **5      MODELO DO PROCESSO DE FORMAÇÃO NO DOMÍNIO DA IDENTIDADE SONORA**



## 5.1 BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE O TERMO IDENTIDADE SONORA

Durante a realização da pesquisa, cogitei a possibilidade de inserir o termo identidade sonora a partir do primeiro capítulo. No entanto isto se tornou inviável devido ao fato do termo ser pouco usado, pouco conhecido e pouco definido na área musical. Optei então por introduzir o leitor no universo conceitual mais amplo da identidade antes de apresentar o conceito específico de identidade sonora.

Por incrível que possa parecer, a área onde o termo identidade sonora é mais aplicado é a da propaganda comercial. Nessa área a identidade sonora é entendida como a utilização de objetos sonoros (jingles, sons, ruídos, vozes etc.) como recurso de identificação de uma marca diante do público consumidor. Há uma profusão de citações do termo identidade sonora em textos relacionados ao modo como empresas de televisão, rádio, telefonia, automóveis, bebidas etc. se valem de determinadas construções sonoras no seu processo de interação com o público. Nesse âmbito o termo identidade sonora tem a ver com a expressão *sound branding*, utilizada tanto na literatura em português quanto na literatura em outras línguas.

Apesar da popularidade do termo identidade sonora nos estudos de propaganda comercial, não consegui localizar nenhuma definição para esse termo na literatura musical, nem em português e nem em inglês.<sup>1</sup> As poucas alusões que encontrei a este termo em artigos científicos da área musical, não constroem propriamente uma definição e estabelecem algum tipo de analogia ou similaridade com os termos timbre, sonoridade ou mesmo identidade na música.

Levando essa realidade em consideração, fui obrigado a criar uma conceituação do termo identidade sonora a partir das necessidades do meu trabalho e a partir dos meus estudos sobre a identidade social, cultural e artística. A minha conclusão é que a identidade sonora no âmbito musical é **o conjunto de manifestações aurais que o indivíduo ou grupo realiza através de um instrumento, voz ou corpo, a partir de suas características individuais e dos seus contextos de atuação e desenvolvimento. A identidade sonora pode ser mais geral ou mais específica, mais rígida ou mais flexível, mais constante ou mais variável, a depender de cada caso ou situação, e a depender do foco aplicado.**

A identidade sonora manifesta-se nos resultados sonoros e é viabilizada por um conjunto de procedimentos técnicos que também carregam em si características identitárias.

---

<sup>1</sup> O termo pode ser traduzido para o inglês como *sound identity*.

Desta forma os aspectos identitários da produção sonora na flauta dizem respeito tanto aos resultados aurais quanto aos procedimentos técnicos que os viabilizam.

Nesta linha de pensamento, é possível estabelecer uma diversidade de aspectos identitários, de natureza física, social, cultural, estética, psicológica, afetiva etc., que interferem nos processos de produção do som de cada flautista. A produção sonora se constitui em um microcosmo identitário dentro do macrocosmo da identidade musical.

Doravante o termo identidade sonora se tornará recorrente no presente trabalho. Preciso de um termo que carregue em si, de forma sintética, a ideia de caracterização aural que remeta às peculiaridades de cada instrumentista – tanto em um nível individual quanto em um nível coletivo – e ao processo contínuo de construção dessas características em meio a uma sociedade e cultura.

## 5.2 O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE MUSICAL

Citarei a seguir algumas teorias e autores que considero importantes para a compreensão de alguns dos fatores que condicionaram esse meu processo individual de formação identitária. Não pretendo ser peremptório nessa fundamentação conceitual que estou construindo. O fenômeno de constituição identitária é sempre complexo, existe uma profusão de teorias diferentes e uma miríade de maneiras de analisar e compreender cada caso. O que pretendo explicitar brevemente em termos conceituais, é que nós, músicos, não criamos nossas identidades, sejam elas quais for, do nada. Primordialmente, nós construímos a nossa identidade a partir do que nos é ofertado pelo nosso próprio corpo, com todas as suas limitações e potencialidades (GIDDENS, 2002; JAMES, 1890; OYSERMAN, ELMORE e SMITH, 2012). Mas a complexidade do nosso processo de construção da identidade – ou das diversas identidades que possuímos em cada âmbito de nossas vidas – se projeta para muito além do corpo: os aspectos identitários que são possíveis a uma determinada pessoa, o que é importante em cada situação e momento de vida, emana da cultura e daquilo que importa em cada contexto social.

A partir do nosso corpo e também dos diversos contextos de vida, nós construímos diversas identidades. Eu, assim como a maioria dos seres humanos, construo minhas identidades de acordo com aquilo que é relevante em cada tempo e local onde atuo (OYSERMAN, ELMORE e SMITH, 2012; GROTEVANT, 1987). Ao longo de nossa história de vida, nós ajustamos o nosso comportamento a diversos padrões culturais, sociais, institucionais, de acordo com aquilo que nos é tangível. Este processo de construção é

evidenciado pelo nosso discurso e, principalmente, pela nossa prática (CIAMPA, 1984). Uma grande quantidade de fatores interagem simultaneamente nessa nossa modelagem identitária em cada contexto e momento de vida: a personalidade, a interação face a face com outras pessoas, os hábitos, as tradições, as necessidades profissionais, as hierarquias sociais etc. No final das contas, as identidades que construímos em cada âmbito da nossa vida são sempre um processo em transformação constante, jamais algo acabado, estanque (CIAMPA, 1984; HALL, 2000; CASTELLS, 1999). Se por um lado, possuir uma identidade significa se engajar em um processo de construção de determinadas características, por outro lado significa manter ou não manter, repor ou não repor determinadas características diariamente (CIAMPA, 1984). Possuir identidade significa ser condicionado pelo corpo, pelo ambiente, pela cultura, pela sociedade, mas também significa condicionar o corpo, o ambiente, a cultura e a sociedade: em todos os âmbitos de nossas vidas nós somos fruto de um mundo que já estava aqui antes de chegarmos, mas ao mesmo tempo esse mundo pode ser mantido ou transformado a partir de nossas ações.

### 5.3 A IDENTIDADE NA PRÁTICA

A minha pesquisa se concentra nos fenômenos identitários manifestos na minha prática instrumental, desenvolvidos em um determinado ambiente social e cultural durante uma parte da minha história de vida. Tal como afirmado anteriormente, o meu trabalho procura demonstrar através de um estudo pessoal uma realidade mais individual, mas também pretende alcançar uma realidade mais ampla, compartilhada com outras pessoas. Tal como afirma Ciampa (1984, p.64), “o conhecimento de si é dado pelo conhecimento recíproco dos indivíduos identificados através de um determinado grupo social que existe objetivamente, com sua história, suas tradições, suas normas, seus interesses etc.” Na sequência Ciampa (1984, p.64) reconhece que “um grupo pode existir objetivamente [...] mas seus componentes podem não se identificar como seus membros, e nem se reconhecerem reciprocamente”. Para Ciampa a solução para a compreensão da nossa identidade em relação aos grupos dos quais fazemos parte é a análise da nossa prática pessoal. Para ele (1984, p.64) um grupo existe objetivamente:

Através das relações que estabelecem seus membros entre si e com o meio onde vivem, isto é, pela sua prática, pelo seu agir (em um sentido amplo podemos dizer pelo seu trabalho); agir, trabalhar, fazer, pensar, sentir, etc. [...] É pelo agir que alguém se torna algo: ao pecar, pecador; ao desobedecer, desobediente; ao trabalhar, trabalhador.

É com esse entendimento em mente que Ciampa (1984, p.64) afirma que “nós somos nossas ações, nós nos fazemos pela prática (a não ser por gozação, você chamaria ‘trabalhador’ alguém que não trabalhasse?)”. Desta forma parto da premissa de que a prática é uma das formas mais centrais de consolidação e evidência da identidade. É a partir da minha prática instrumental neste aspecto específico da produção do som, que pretendo compreender algumas das substâncias que me constituem enquanto músico, que me tornam um indivíduo singular, mas ao mesmo tempo plural e filiado a grupos específicos.

Ciampa (1984) afirma ainda que é necessário compreender os aspectos representacionais da identidade, mas que também é necessário compreender os aspectos mais operativos que constituem a identidade. Isso nos coloca diante da realidade de que não basta apenas um indivíduo se auto representar através do discurso em relação a um determinado contexto indetitário. O discurso é muito importante, mas uma vez ocorrida uma determinada identificação e representação, é importante que haja uma ação materializada em determinadas práticas que venham a corroborar aquela identificação e representação.

Em diversos aspectos o trabalho realizado pelo sociólogo Norbert Elias sobre a vida de Mozart me serve como inspiração. Referindo-se tanto à sua personalidade quanto à sua prática musical, Elias (1994, p.18) faz a constatação óbvia de que Mozart “foi muito influenciado pela sua situação social, pela dependência do músico de sua época”. Apesar do seu trabalho estar relacionado a uma personalidade de vulto, um ícone de uma época, este tipo de abordagem pode ser desenvolvido com relação a personagens dos mais diversos escalões de importância, inclusive com relação ao meu caso de autoinvestigação. Acredito que outras pesquisas realizadas a respeito de personagens com menor destaque histórico sejam igualmente importantes e reveladoras.

Os personagens mais comuns do cotidiano têm se tornado um objeto de estudo cada vez mais importante nas pesquisas acadêmicas, na medida em que eles, cada vez mais, se tornam uma chave para a compreensão de determinadas realidades. É nesse sentido, e se referindo ao mundo da arte, que Elias afirma que “é preciso traçar um quadro claro das pressões sociais que agem sobre o indivíduo”. É preciso ainda me referir ao pensamento de Elias que reconhece que as individualidades artísticas agem sempre de forma dependente da estrutura social e cultural em que o artista atua e que a arte musical é reflexo dessa “estrutura fixa, em cujo interior cada talento musical individual” tem de se manifestar. Assim como Elias afirma que não é possível compreender a música de Mozart sem compreender a realidade em que ele viveu e se desenvolveu, pretendo demonstrar que, para compreender

determinados aspectos da produção sonora na flauta transversal, é necessário entender a realidade social e cultural no seu entorno.

Sobre a semelhança entre essas forças sociais, tanto do passado quanto do presente, que agem de forma coercitiva sobre a identidade dos músicos e dos mais diversos atores sociais, sejam eles vultosos ou não, Elias (1994, p.20) afirma que:

[Os músicos que] quisessem ter êxito na sociedade de corte, e encontrar oportunidades para desenvolver seus talentos como músicos ou compositores, eram obrigados, por sua posição inferior, a adotar os padrões cortesãos de comportamento de sentimento, não apenas no gosto musical, mas no vestuário e em toda a sua caracterização enquanto pessoas. Em nossos dias, tal necessidade de adaptar-se às demandas do *establishment*, seguindo a distribuição de poder, é mais ou menos dada como óbvia pelas pessoas socialmente dependentes. Os empregados de uma grande empresa ou loja de departamentos, especialmente quando querem ser promovidos, logo aprendem a ajustar o seu comportamento ao padrão da empresa.

#### 5.4 O CORPO COMO IDENTIDADE

Inicialmente é preciso considerar que, além das influências culturais e sociais, as minhas características identitárias são definidas pelos meus aspectos físicos. Assim como todos os flautistas, possuo um determinado corpo, que pode possuir algumas semelhanças com outros corpos, mas que em nada é igual a outro, a não ser a mim mesmo: as minhas mãos, os meus dedos, os meus braços, o meu tórax, os meus pulmões, a minha boca, os meus dentes, a minha língua, os meus lábios, os meus músculos faciais e de todas as outras partes do corpo que entram em ação no tocar, com uma determinada força, agilidade, tônus, se constituem em um dos elementos mais básicos da minha identidade, com potenciais e limitações específicas, ao mesmo tempo fixas e mutáveis.

Essas características físicas do corpo são um dos aspectos identitários mais marcantes e, tal como dito anteriormente, o modo como o corpo se expressa, se movimenta na construção da técnica instrumental, também é uma marca identitária que nos define. Com relação a esse aspecto, Oyserman, Elmore e Smith (2012, p.75) afirmam que “as teorias sobre o ser e sobre a identidade convergem na afirmação de que o ser e a identidade são construções mentais, ou seja, algo representado na memória.” E logo a seguir eles reconhecem que “acredita-se que existem vestígios do ser na nossa escrita a mão, na assinatura, na postura corporal, e na instância física. Tal como afirmado por James (1890), ‘no seu núcleo o ser é físico e material’.”<sup>2</sup> De maneira análoga, Giddens (2002, p.76) afirma que:

A reflexividade do eu se estende ao corpo, onde o corpo é parte de um sistema de ação em vez de ser um mero objeto passivo. A observação dos processos corporais –

<sup>2</sup> William James, na obra *The principles of psychology*.

“como estou respirando?” – faz parte da atenção reflexiva contínua que o agente é chamado a prestar a seu comportamento.

A técnica que desenvolvemos está relacionada às características do corpo que possuímos, e isto se refere a todos os flautistas. Às vezes essas características físicas nos potencializam, outras vezes nos limitam de maneira quase inexorável. É possível perceber isso em uma diversidade de exemplos diferentes: no flautista que não consegue produzir o *frullato* por que a língua ou o palato mole não respondem ao comando; que não consegue desenvolver determinado tipo de sustentação ou de posicionamento dos dedos por que as mãos são pequenas ou muito grandes; que não conseguem desenvolver um determinado tipo de posicionamento dos lábios ou dos dedos por conta de uma anatomia que não se adequa àquele padrão; que não conseguem fazer frases de um determinado tamanho sem respirar por que os pulmões têm uma capacidade de armazenamento limitada etc. Do mesmo modo é possível perceber corpos que parecem ter sido talhados para tocar flauta, que desenvolvem uma técnica avançada em que tudo parece natural e fácil. E do mesmo modo também é possível perceber flautistas com um alto desenvolvimento técnico e cujos corpos não possuem o padrão mais comum ou mais esperado de um flautista. O nosso corpo, em seu desempenho técnico no tocar, as vezes nos limita, às vezes nos potencializa, às vezes se transforma, às vezes estagna, às vezes se deteriora, às vezes se aperfeiçoa, mas é sempre identidade.

É possível encontrar na literatura de flauta algumas referências às influências das características identitárias físicas na técnica de produção sonora. No seu *Complete Flute Method*,<sup>3</sup> Taffanel e Gaubert (1958, p.7) tentam definir as características físicas que eles consideram mais adequadas ao desenvolvimento de uma boa embocadura para a produção do som:

Os atributos mais favoráveis para ganhar o controle sobre a embocadura são: a) Lábios nem muito finos e nem muito grossos; b) Dentes uniformes; Uma mandíbula inferior que não seja proeminente; d) Parte superior do queixo ligeiramente côncava.<sup>4</sup>

De uma maneira análoga, Scheck (apud GUSTAFSON, 1993, p.164-166) faz algumas constatações a respeito da relação entre os biótipos humanos e o desempenho no processo de respiração. Após afirmar que “a respiração é o veículo da sonoridade [...]. A intensidade e o tamanho do som, sua coloração, ataque e afinação sempre dependem do comando da respiração”,<sup>5</sup> Scheck (apud GUSTAFSON, 1993, p.166) conclui que:

<sup>3</sup> Método Completo de Flauta.

<sup>4</sup> Tradução minha. Segue o texto original: The physical attributes most favourable to gain control over the embouchure are: a) Lips neither too thin nor too thick; b) Even teeth; A lower jaw that is not prominent; d) Upper part of the chin slightly concave.

<sup>5</sup> Idem: Breath is the vehicle of tone [...]. Intensity and size of the tone, its coloration, attack and intonation always depend upon the direction of the breath. Scheck 164

A estrutura corporal tem influência na mobilidade dos pulmões. Os recém-nascidos têm inicialmente pulmões curtos e largos, que se estendem longitudinalmente com o movimento do diafragma. O adulto constituído por um formato curto e compacto, com uma caixa torácica larga (pícnico, do grego *pyknos* = atarracado) pressionada firmemente, mantém um tipo de respiração bem próximo de um recém-nascido. A criança cuja constituição genética o predispõe a uma figura alta, com uma caixa torácica plana e ombros inclinados irá se desenvolver em um tipo leptossômico (grego *leptos* = pequeno).<sup>6</sup> Seus pulmões, juntamente com seu corpo, assumem uma forma pequena e longa. Sua respiração como um adulto, está menos sujeita à expansão vertical do que horizontal. Quando na respiração intensa, o leptossômico posiciona seu diafragma mais baixo, de tal maneira que seus pulmões devem sofrer um estresse maior do que o do pícnico que, inversamente, é limitado na expansão horizontal que lhe é mais adequada.<sup>7</sup>

E não somente a nossa identidade física, corpórea, interfere diretamente na técnica que almejamos ou que praticamos, mas também a técnica que almejamos ou que praticamos tem a capacidade de interferir na formação do nosso corpo. Com relação aos nossos aspectos físicos, biológicos, é preciso notar que os seres humanos ocupam uma posição bastante diferenciada do restante das espécies animais. Nós não possuímos um ambiente específico da nossa espécie ou mesmo um ambiente firmemente organizado pelos nossos instintos. Tal como afirma Berger (1985, p.69) “não existe um mundo do homem no sentido em que se pode falar de um mundo do cachorro ou de um mundo do cavalo. Apesar de uma área de aprendizagem e acumulação individuais, o cachorro ou o cavalo [...] têm uma relação em grande parte fixa com seu ambiente [...]”. Os humanos possuem uma relação praticamente aberta com relação aos ambientes em que vivem. Ainda de acordo com Berger (1985, p.70), a nossa relação “com o ambiente circunstante é em toda parte muito imperfeitamente estruturada por sua própria constituição biológica”. Por conta disso nós somos capazes de adaptar o nosso corpo e a nossa mente a uma miríade de situações ambientais diferentes.

Nós nos adaptamos às mais diversas situações e nós acabamos por nos constituir em um reflexo de todas essas situações, ou seja, “o processo de tornar-se homem efetua-se na correlação com o ambiente” (BERGER, 1985, p.71). O mundo social e cultural em que

---

<sup>6</sup> Existem alguns modelos de classificação dos principais biótipos humanos, mas neste trecho Scheck faz referência à tipologia desenvolvida por Ernst Kretschmer, um psiquiatra alemão que pesquisou a constituição humana e estabeleceu um sistema que pode ser visto como um dos primeiros deste tipo. Sua classificação envolvia aspectos físicos e psicológicos e com relação às variedades de corpo, ela estabelecia três tipos principais: astênico ou leptossômico (magro, pequeno, fraco); atlético (musculoso, ossos grandes), pícnico (gordo, atarracado).

<sup>7</sup> Tradução minha. Segue o texto original: Body structure has an influence on the mobility of the lungs. Newborns initially have short, broad lungs, which extend themselves lengthwise with the motion of the diaphragm. The short and compactly built adult with a broad ribcage (*pyknic*, from Greek *pyknos* = blunt) firmly pressed together retains most nearly the breathing style of the newborn. The infant whose genetic makeup predisposes it to a tall figure with a flat ribcage and sloping shoulders will develop into a leptosomic type (from Greek *leptos* = small). Its lungs, together with its body take on a small, long shape. Its breathing as an adult is less subject to vertical than to horizontal expansion. When, in intensive breathing, the leptosome positions his diaphragm lower, his lungs must undergo greater stress than that of the *pyknic*, who conversely is limited in the horizontal expansion more suited to him.

estamos inseridos não condiciona apenas os aspectos imateriais da nossa identidade, a nossa identidade física também é constituída em grande parte por força da cultura e sociedade, pelos papéis que desempenhamos. Com relação a esse fenômeno, Berger (1985, p.71) constata que:

O ser humano em desenvolvimento não somente se correlaciona com o ambiente natural particular, mas também com uma ordem cultural e social específica, que é mediatizada para ele pelos outros significativos que o têm a seu cargo. Não apenas a sobrevivência da criança humana depende de certos dispositivos sociais mas a direção de seu desenvolvimento orgânico é socialmente determinado. Desde o momento do nascimento, o desenvolvimento orgânico do homem, e na verdade uma grande parte de seu ser biológico enquanto tal, está submetido a uma contínua interferência socialmente determinada.

Nesse sentido é lícito dizer que tanto o corpo condiciona a técnica, quanto a técnica condiciona o corpo. A quantidade de ar que o flautista consegue armazenar nos pulmões vai determinar o tamanho das frases que ele pode fazer sem respirar, mas também as frases que o flautista precisa fazer sem respirar podem, com o passar do tempo, determinar quantidade de ar que o flautista consegue armazenar. Há, por exemplo, diversos estudos na área esportiva que relatam processos de transformação no corpo humano gerados a partir da necessidade de adaptação a atividades físicas específicas.

Tocar flauta é uma atividade física específica que demanda esforços e adaptações corporais. As atividades físicas podem agir na transformação de características do nosso corpo tanto de forma mais imediata e temporária, gerando efeitos fisiológicos que se restringem ao momento da ação, quanto de forma mais tardia e perene, gerando efeitos fisiológicos que perduram mesmo após o fim da atividade. Com relação a esse fenômeno, Monteiro e Sobral Filho (2004) afirmam que:

Durante um período de exercício, o corpo humano sofre adaptações cardiovasculares e respiratórias a fim de atender às demandas aumentadas dos músculos ativos e, à medida que essas adaptações são repetidas, ocorrem modificações nesses músculos, permitindo que o organismo melhore o seu desempenho. Entram em ação processos fisiológicos e metabólicos, otimizando a distribuição de oxigênio pelos tecidos em atividade.

E logo a seguir eles expõem uma classificação que é bastante comum na literatura esportiva:

Os efeitos fisiológicos do exercício físico podem ser classificados em agudos imediatos, agudos tardios e crônicos. Os efeitos agudos, denominados respostas, são os que acontecem em associação direta com a sessão de exercício; os efeitos agudos imediatos são os que ocorrem nos períodos peri e pós-imediato do exercício físico, como elevação da frequência cardíaca, da ventilação pulmonar e sudorese; já os efeitos agudos tardios acontecem ao longo das primeiras 24 ou 48 horas (às vezes, até 72 horas) que se seguem a uma sessão de exercício e podem ser identificados na discreta redução dos níveis tensionais, especialmente nos hipertensos, na expansão do volume plasmático, na melhora da função endotelial e na potencialização da ação e aumento da sensibilidade insulínica na musculatura esquelética. Por último, os efeitos crônicos, também denominados adaptações, resultam da exposição freqüente e regular às sessões de exercícios e representam aspectos morfofuncionais que diferenciam um indivíduo fisicamente treinado de outro sedentário, tendo como



exemplos típicos a bradicardia relativa de repouso, a hipertrofia muscular, a hipertrofia ventricular esquerda fisiológica e o aumento do consumo máximo de oxigênio (VO<sub>2</sub> máximo). O exercício também é capaz de promover a angiogênese, aumentando o fluxo sanguíneo para os músculos esqueléticos e para o músculo cardíaco.

Os exemplos de transformações das habilidades e características físicas humanas, a partir da demanda gerada por determinados papéis sociais e culturais são praticamente infinitos. O corpo humano, apesar de possuir diversos limites impostos pela natureza, possui uma plasticidade surpreendente, sendo bastante susceptível às influências sociais e culturais. É nesse sentido que Berger, (1985, p.72) afirma que:

Apesar dos evidentes limites fisiológicos estabelecidos para a gama de possíveis e diferentes maneiras de tornar-se homem nesta dupla correlação com o ambiente, o organismo humano manifesta uma imensa plasticidade em suas respostas às forças ambientais que atuam sobre ele. Isto é particularmente claro quando se observa a flexibilidade da constituição biológica do homem ao ser submetida a uma multiplicidade de determinações sócio-culturais. [...] É um lugar comum etnológico dizer que as maneiras de tornar-se e ser humano são tão numerosas quanto as culturas humanas. [...] Embora seja possível dizer que o homem tem uma natureza, é mais significativo dizer que o homem constrói sua própria natureza, ou, mais simplesmente, que o homem se produz a si mesmo.

O ser humano é social por natureza e a sociedade e cultura em que nos inserimos se imiscuem em praticamente todos os âmbitos de nossas vidas, até no nosso corpo. Ainda com relação a esse aspecto, não poderia deixar de citar outro trecho da obra de Berger, (1985, p.73-74) em que ele afirma que:

Os pressupostos genéticos do eu são, está claro, dados no nascimento, mas o eu tal como é experimentado mais tarde como uma identidade subjetiva e objetivamente reconhecível, não é. Os mesmos processos sociais que determinam a constituição do organismo produzem o eu em sua forma particular, culturalmente relativa.[...] Não é preciso dizer, portanto, que o organismo e, ainda mais, o eu não podem ser devidamente compreendidos fora do particular contexto social em que foram formados.

O homem se constitui fisicamente – de forma muito mais evidente e significativa do que qualquer outra espécie animal – em contato com o ambiente social e cultural. Desta forma as características do corpo interferem no processo de produção sonora e o processo de produção sonora pode interferir nas características do corpo.

## 5.5 A IDENTIDADE NO CONTEXTO INSTITUCIONAL DE DESENVOLVIMENTO

Os seres humanos, enquanto organismos dotados de grande flexibilidade, não possuem na natureza ou nos instintos uma fonte de ordem tal qual possuem outros animais. Para Berger (1985), essa relativa instabilidade dos seres humanos acaba por ensejar a criação de diversos mecanismos de controle que instaurem ordem e estabilidade. A esses mecanismos

damos o nome de ordem social. As ordens sociais nos condicionam nos mais diferentes aspectos e a institucionalização é um dos mais poderosos mecanismos de estabelecimento de ordem social em nossa sociedade. Para Berger (1985, p.77), no cerne da institucionalização está o hábito, e para ele todas as atividades humanas estão sujeitas ao hábito:

Qualquer ação frequente repetida torna-se moldada em um padrão, que pode em seguida ser reproduzido com economia de esforço e que, *ipso facto*, é apreendido pelo executante *como* tal padrão. O hábito implica além disso que a ação em questão pode ser novamente executada no futuro da mesma maneira e com o mesmo esforço econômico. [itálico no original]

A consequência direta do hábito é o “ganho psicológico” de ter a quantidade de opções diminuídas quando vamos executar uma determinada tarefa. Referindo-me à técnica de produção sonora, isto significa que quando decido soprar o meu instrumento, apesar de haver uma miríade de maneiras diferentes de realizar esta tarefa, o meu hábito reduz esta maneira a uma única, ou a poucas. Berger (1985, p.78) afirma que o hábito nos liberta de ter que tomar inúmeras decisões a todo tempo, dando-nos “um alívio psicológico que tem por base a estrutura instintiva não dirigida do homem. O hábito fornece a direção e a especialização da atividade que faltam no equipamento biológico do homem, aliviando assim o acúmulo de tensões resultante dos impulsos não dirigidos.” Desta forma o hábito cria para nós um fundamento mais estável no qual podemos prosseguir tendo “o mínimo de tomada de decisões durante a maior parte do tempo”, liberando energia para outras tarefas importantes (Berger, 1985, p.78).

Para Berger (1985) os processos de constituição dos hábitos precedem toda institucionalização. Trazendo esta concepção para a realidade da minha pesquisa, o aprendizado da técnica de produção sonora em um ambiente institucional, significa incorporar ações habituais que são compartilhadas pelos membros da instituição, cada indivíduo tendo que de alguma forma se adaptar a moldes e circunstâncias específicas de tocar flauta. Berger (1985, p.79) afirma que a instituição molda os atores, pois ela pressupõe que as ações de um determinado tipo serão executadas por atores de um determinado tipo. Sendo assim:

A institucionalização ocorre sempre que há uma tipificação recíproca de ações habituais por tipos de atores. [...] O que deve ser acentuado é a reciprocidade das tipificações institucionais e o caráter típico não somente das ações, mas também dos atores nas instituições. As tipificações das ações habituais que constituem as instituições são sempre partilhadas. São acessíveis a todos os membros do grupo social particular em questão, e a própria instituição tipifica os atores individuais assim como as ações individuais. Por exemplo, a instituição da lei postula que as cabeças serão decepadas de maneiras específicas em circunstâncias específicas, e que tipos determinados de indivíduos terão de fazer a decapitação (carrascos, ou membros de uma casta impura, ou virgens de menos de certa idade ou aqueles que foram designados por um oráculo).

Outro aspecto importante apontado por Berger (1985, p.79) é que as instituições, sejam elas quais forem, implicam em “historicidade e controle.” Isso significa que, no ambiente institucional, “as tipificações recíprocas das ações são construídas no curso de uma história compartilhada.” As instituições são sempre produtos de uma história, jamais podem ser criadas instantaneamente. Com relação a isso, Berger (1985, p.80) afirma que para compreendermos uma instituição é necessário compreender o processo histórico que a constituiu e também os seus processos de controle:

As instituições, também, pelo simples fato de existirem, controlam a conduta humana estabelecendo padrões previamente definidos de conduta, que a canalizam em uma direção por oposição às muitas outras direções que seriam teoricamente possíveis. [...] Dizer que um segmento da atividade humana foi institucionalizado já é dizer que este segmento da atividade humana foi submetido ao controle social.

Berger conclui ainda que as instituições geralmente são criadas nas coletividades que possuem um número considerável de indivíduos, agindo como um molde que estabelece padrões de comportamento comum entre eles. Os ambientes institucionais de que trato aqui, que agiram na minha conformação identitária, vêm sendo constituídos por uma coletividade que encerra uma diversidade de pessoas, e ao longo de muitos anos de história. Berger (1985, p.81) chega a afirmar que o processo de institucionalização pode se manifestar até mesmo na relação entre duas únicas pessoas e “provenientes de mundos sociais inteiramente diferentes”. Na tentativa de ilustrar esse processo de institucionalização, *in nucleo*, Berger (1985, p. 81) elabora um pequeno modelo em que busca evidenciar o processo natural de tipificação das nossas ações no ambiente social que acabam por se tornar habituais para cada um dos papéis que representamos. Ele denomina esses dois indivíduos hipotéticos de A e B:

Logo que A e B entram em ação comum, qualquer que seja a maneira, produzir-se-ão rapidamente tipificações. A observa B executar. Atribui motivos às ações de B e, ao ver repetirem-se as ações, tipifica os motivos como recorrentes. À medida que B continua operando, A pode logo ser capaz de dizer para si mesmo “Ah! Lá vai ele de novo”. Ao mesmo tempo A pode admitir que B está fazendo a mesma coisa com relação a ele. Desde o início tanto A quanto B admitem essa reciprocidade da tipificação. No curso de sua interação estas tipificações serão expressas em padrões específicos de condutas. [...] A possibilidade de tomar o papel do outro aparecerá com relação às mesmas ações executadas por ambos. Isto é, A apropriar-se-á interiormente dos reiterados papéis de B, fazendo deles o modelo de seu próprio desempenho.

Esse processo se torna ainda mais contundente quando há um número maior de pessoas envolvidas e uma tradição histórica. Na medida em que o tempo passa e em que novos indivíduos vão sendo acrescentados em um dado sistema interacional, o mundo institucional que existia apenas como protótipo entre duas pessoas se amplia, se aperfeiçoa e se consolida. “Os hábitos e tipificações empreendidos na vida comum de A e B, formações que até esse ponto ainda tinham a qualidade de concepções *ad hoc* de dois indivíduos,

tornam-se agora instituições históricas.” A consequência disso é a cristalização institucional (BERGER, 1985, p.84):

Isto significa que as instituições que estão agora cristalizadas (por exemplo a instituição da paternidade tal como é encontrada pelos filhos) são experimentadas como existindo por cima e além dos indivíduos que “acontece” corporificá-las no momento. Em outras palavras, experimentam-se as instituições como se possuíssem realidade própria, **realidade com a qual os indivíduos se defrontam na condição de fator exterior e coercitivo.** [grifo meu]

Ao longo dos anos a objetividade do mundo institucional se enrijece de tal maneira que o “lá vai ele de novo”, exemplificado por Berger, se torna “lá vamos nós de novo”, para em seguida se tornar “é assim que estas coisas são feitas” (BERGER, 1985, p.85). Nesse ponto mais avançado o mundo institucionalizado não pode ser mudado com tanta facilidade, até mesmo o evidente caráter construtivo do processo que o constituiu passa a ser menos evidente, aparentando ser uma realidade dada, que existe desde sempre. Para Berger (1985, p.89), essa realidade histórica das instituições segue sendo transmitida, geração após geração, como uma tradição:

A prioridade das definições institucionais das situações deve ser coerentemente preservada das tentações individuais de redefinição. As crianças devem “aprender a comportar-se” e, uma vez que tenham aprendido, precisam ser “mantidas na linha”. O mesmo se dá naturalmente com os adultos. Quanto mais a conduta é institucionalizada tanto mais se torna predizível e controlada.

Quando flautistas interagem continuamente em uma situação social duradoura, que se repete ao longo do tempo, esse processo de influências múltiplas na tipificação e consolidação dos hábitos pode acontecer naturalmente. Esse fenômeno é notório dentro de um ambiente institucional educacional tradicional, como a universidade, e mais notório em se tratando de uma relação mestre-discípulo em uma realidade de formação profissional, e ainda mais notório em um caso de aprendizado de instrumento musical onde a relação mestre/aprendiz se manifesta praticamente do mesmo modo há séculos. Com relação a esse aspecto Rónai (2003, p.13) afirma que:

O mais curioso, no entanto, é que apesar de métodos e conservatórios serem claramente uma herança do século XIX, o ensino de instrumentos segue ainda alguns preceitos básicos do século XVIII. Um instrumento se aprende individualmente, em um contato mestre/aprendiz não muito diferente daquele que caracterizava as corporações e que no século XVIII se aplicava a praticamente todas as profissões ditas “artesanas”, como as de ferreiro, marceneiro, ourives...

Outro aspecto relevante apontado por Berger (1985, p.93) é o de que todas as instituições possuem um corpo de conhecimento que é transmitido entre as diferentes gerações como receita, ou seja, um “conhecimento que fornece as regras de conduta institucionalmente adequadas”. O que temos como resultado (BERGER, 1985, p.93) é o fato

desse conhecimento construído socialmente ser tomado como “um corpo de verdades universalmente válidas sobre a realidade”, e “qualquer desvio radical da ordem institucional toma caráter de um afastamento da realidade”. Esse desvio pode inclusive ser designado como “depravação moral, doença mental ou simplesmente ignorância crassa”.

Quando uma determinada identificação é internalizada por um indivíduo, há geralmente um processo natural de manutenção dessa identificação ao longo do tempo. Apesar disso, do ponto de vista individual, há sempre a possibilidade de interrupção na continuidade de uma identificação ou a realização de transformações. É precisamente nesse ponto que preciso citar uma das teorias de Ciampa sobre o processo individual de formação identitária.

## 5.6 A IDENTIDADE COMO PROCESSO COTIDIANO DE REPOSIÇÃO

Para Ciampa (1984), o caráter mutacional da constituição humana, em todos os seus aspectos, sejam eles físicos ou psicológicos, faz com que as nossas características identitárias subsistam unicamente através de um processo de reposição constante. Isso significa que aquelas características que parecem ser mais permanentes na nossa identidade são características que nós, pelos motivos mais diversos, decidimos restaurar ou “repor” a cada dia. Ciampa (1984, p.66) conclui que, uma vez posta uma determinada identidade, é necessário um processo contínuo de “reposição” dessa identificação. Isto permitirá a continuidade daquela identidade específica no tempo e espaço ou mesmo a filiação a determinado grupo ou seguimento:

É verdade que não basta a representação prévia. O nascituro, uma vez nascido, constituir-se-á como filho na medida em que as relações nas quais esteja envolvido concretamente confirmem essa representação através de comportamentos que reforcem sua conduta como filho e assim por diante. Temos de considerar também esse aspecto operativo (e não só representacional). Contudo, é na medida em que é pressuposta a identificação da criança como filho (e dos adultos em questão como pais) que os comportamentos vão ocorrer, caracterizando a relação paterno-filial.

A partir do momento em que reconhecemos que a identidade é um fenômeno em processo constante, jamais estanque, possuir uma identidade, seja ela qual for, significa repor, reconstituir os elementos identitários que a caracterizam a cada momento em que agimos. A partir do momento em que o discurso e, principalmente, a prática que nos filia a determinado grupo identitário é deixada de ser reposta em acordo com aquela filiação original, entra em jogo uma contradição que pode balançar os alicerces onde fundamentamos uma identidade anterior e abrir espaço para transformações ou mesmo constituição de uma nova identidade,

até mesmo naqueles casos em que esse processo não se dá de forma consciente. Desta forma, a identidade, mesmo que possua características muito bem definidas, não é jamais algo dado, é algo que é sempre reconstituído, repostado, a partir de uma determinada identificação anterior.

Até mesmo nos nossos aspectos identitários menos mutáveis, que podem ser verificados no nosso próprio corpo, o processo de reposição acontece. Em ciclos que variam de acordo com cada pessoa e com cada parte do nosso corpo, as nossas células se renovam completamente, são repostas, obedecendo a uma identificação original presente no nosso código genético, de tal sorte que ao final de alguns anos teremos um corpo ou uma identidade física totalmente nova e ao mesmo tempo mais velha. As células do nosso corpo se renovam mantendo características parecidas com as originais, mas jamais idênticas. Dessa maneira o corpo se renova sempre parecido com o que foi, mas jamais igual, envelhecendo, os cabelos se tornando brancos, a pele enrugando, os ossos enfraquecendo, etc. Em todos os aspectos nós somos reposição, ou não reposição.

Quando nos referimos a nossa identidade, aquilo que muitos podem enxergar como características fixas e permanentes, são na verdade características que repomos e continuamos a repor até o momento em pudermos ou quisermos. É nesse sentido que Ciampa (1984, p.67) afirma que “a mesmice de mim é pressuposta como dada permanentemente e não como reposição de uma identidade que uma vez foi posta”. Em outro trecho, Ciampa (1984, p.66) complementa o seu pensamento:

Uma vez que a identidade pressuposta é repostada, ela é vista como dada – e não como se *dando* em um contínuo processo de identificação. É como se uma vez identificada uma pessoa, a produção de sua identidade se esgotasse com o produto. Na linguagem corrente dizemos “eu sou filho”; dificilmente alguém dirá “estou sendo filho”. [...] De certa forma, re-atualizamos através de rituais sociais uma identidade pressuposta que assim é repostada como algo já dado, retirando em consequência o seu caráter de historicidade, aproximando-a mais da noção de um mito [...] [grifo no original]

Compreender essa realidade se torna algo importante não só porque lança luz sobre uma realidade individual a que todos os instrumentistas estão sujeitos, mas também por que lança luz sobre a nossa realidade social mais ampla. Há um jogo de reflexões múltiplas entre o indivíduo e a sociedade. Do mesmo jeito que somos constituídos por fatores e condicionantes sociais e culturais, nós também nos dedicamos a manter ou transformar a sociedade e a cultura. Do mesmo modo que o instrumentista se adapta a determinadas realidades, identificando-se com determinados padrões e os repondo ao longo da vida, ele também pode agir na transformação desses padrões, criando novas tradições, deixando de repor antigos paradigmas. Com relação a essa realidade, Ciampa (1984, p.67) afirma que “este jogo de reflexões múltiplas que estrutura as relações sociais é mantido pela atividade

dos indivíduos, de tal forma que é lícito dizer-se que as identidades, no seu conjunto, refletem a estrutura social ao mesmo tempo que reagem sobre ela conservando-a ou transformando”.

### 5.7 INFLUÊNCIAS SOCIAIS DIRETAS

É preciso notar um fato importante apontado por Goffman (1985), que é o da existência de uma tendência entre os seres humanos de agir de modo a tentar regular o julgamento e tratamento que os outros por ventura venham a lhe dar, principalmente durante as interações sociais mais diretas, próximas. Com relação a essa tendência humana de agir de modo a tentar regular o julgamento e tratamento dos outros, Goffman (1985, p.12) afirma que o indivíduo:

Pode desejar que pensem muito bem dele, ou que eles pensem estar ele pensando muito bem deles, ou que percebam o que realmente sente com relação a eles, ou que não cheguem a ter uma impressão definida; pode desejar assegurar harmonia suficiente para que a interação possa ser mantida, ou trapacear, desembaraçar-se deles, confundi-los, induzi-los ao erro, opor-se a eles ou insulta-los. Independentemente do objetivo particular que o indivíduo tenha em mente e da razão desse objetivo, será do interesse dele regular a conduta dos outros, principalmente a maneira como o tratam.

Goffman (1985, p.12-13) completa o trecho acima afirmando que “quando uma pessoa chega à presença de outras, existe, em geral, alguma razão que a leva a atuar de forma a transmitir a elas a impressão que lhe interessa transmitir”, e segue descrevendo mais alguns detalhes sobre os modos como o indivíduo age e tenta se representar diante dos outros:

Às vezes, agirá de maneira completamente calculada, expressando-se de determinada forma somente para dar aos outros o tipo de impressão que irá provavelmente leva-los a uma resposta específica que lhe interessa obter. Outras vezes o indivíduo estará agindo calculadamente, mas terá, em termos relativos, pouca consciência de estar procedendo assim. Ocasionalmente, expressar-se-á intencional e conscientemente de determinada forma, mas, principalmente, porque a tradição de seu grupo ou posição social requer este tipo de expressão, e não por causa de qualquer resposta particular (que não a de vaga aceitação ou aprovação), que provavelmente seja despertada naqueles que foram impressionados pela expressão. Outras vezes as tradições de um papel pessoal leva-lo-ão a dar uma impressão deliberada de determinada espécie, e contudo é possível que não tenha, nem consciente nem inconscientemente, a intenção de criar tal impressão. Os outros, por sua vez, podem ficar convenientemente impressionados pelos esforços do indivíduo em comunicar-se, ou podem não compreender a situação e chegar a conclusões que não se justificam nem pelo propósito do indivíduo nem pelos fatos. Em todo caso, na medida em que os outros agem *como se* o indivíduo tivesse transmitido uma determinada impressão, podemos ter uma perspectiva funcional ou pragmática, e considerar que o indivíduo projetou “efetivamente” uma certa definição da situação e “efetivamente” promoveu a compreensão obtida por um certo estado de coisas. [itálico no original]

É nesse mesmo sentido que Ciampa (2010, p.32) afirma que “existe uma correlação entre a gênese da identidade humana com a afetividade vivenciada nas relações

sociais de reconhecimento ou não reconhecimento”, e, citando o pensamento de Axel Honneth sobre a importância do reconhecimento social no processo de constituição identitária, ele afirma que:

Os indivíduos e grupos só podem formar suas identidades quando estas forem reconhecidas intersubjetivamente pelos demais nas relações sociais, nas práticas e instituições de uma comunidade. Assim, a realização da autonomia e a auto-realização dos indivíduos dependem do reconhecimento e da valorização positiva dos demais membros da comunidade em diferentes dimensões da vida social, inclusive no campo profissional.

## 5.8 ACORDOS OPERACIONAIS

É possível notar que no ambiente social institucional, além de haver um processo de influência na constituição identitária dos indivíduos que acontece de forma mais gradativa, em um prazo mais longo, se estabelecem também processos mais imediatos, de consequências no prazo mais curto, e que Goffman (1985) denomina de “acordos operacionais”. Para ele os acordos operacionais são acordos estabelecidos em determinadas situações sociais cujo objetivo é evitar conflitos de definições dessas situações. Ele cita ainda o exemplo (1985, p.19) de dois amigos que almoçam juntos e durante a interação social mantém “uma recíproca demonstração de amizade, respeito e interesse”. E continua com outro exemplo (1985, p.19) ao afirmar que “em ocupações de serviço, o especialista mantém uma imagem de participação desinteressada no problema do cliente, enquanto este responde mostrando respeito pela competência e integridade do outro”.

Apesar dos casos supracitados serem diferentes, é possível notar semelhanças entre eles e os acordos operacionais a que eu e outros músicos somos submetidos no ambiente social da aula de instrumento. As manifestações de amizade entre dois amigos durante o almoço, pressupõem reciprocidade no tratamento entre ambos e uma definição em comum daquele tipo de situação, de ritual. Se de um lado há uma quebra no acordo operacional estabelecido – como por exemplo algum tipo de manifestação de desrespeito – podem surgir conflitos que ameacem a manutenção daquela situação social, tanto de amizade quanto de almoço. Do mesmo modo isto acontece na relação supracitada entre o especialista e o cliente. E do mesmo modo isto geralmente acontece no ambiente de formação do músico instrumentista, em contato direto com o professor. Há uma interação entre eles que ocasiona influências mútuas entre as partes e a continuidade da interação geralmente pressupõe a manutenção daquele sistema operacional onde a relação se desenvolve. A manutenção efetiva



do sistema, por sua vez, impõe um conjunto de regras sociais que devem de algum modo ser seguidas.

É preciso realçar esta situação específica de contato direto entre aluno e professor, por que nela os acordos operacionais possuem uma força mais evidente do que em outros tipos de contato mais remoto entre as partes. Esse contato direto a que me refiro é o que Goffman (1985, p.23) chama de interação face a face e que em linhas gerais ele define como “a influência recíproca dos indivíduos sobre as ações uns dos outros, quando em presença física imediata”. Essas situações sociais em que há a presença física imediata de partes diferentes pressupõem de cada uma das partes um determinado tipo de desempenho, de atuação, que irá contribuir para a harmonia dentro daquele sistema operacional. Sobre o termo desempenho nessas situações sociais, Goffman (1985, p.23) o define como “toda atividade de um determinado participante, em dada ocasião, que sirva para influenciar, de algum modo, qualquer um dos outros participantes”.

Referindo-se a algumas das características gerais das situações sociais, Goffman afirma que durante a interação entre duas ou mais pessoas há um processo de tentativa de aquisição de informações entre ambas as partes. A partir dessas informações que cada um adquire a respeito dos companheiros participantes, os indivíduos começam a definir aquela situação interacional e a planejar linhas de ação. Goffman (1985, p.19) segue o seu raciocínio afirmando que:

A projeção inicial do indivíduo prende-o aquilo que está se propondo ser e exige que abandone as demais pretensões de ser outras coisas. À medida em que a interação dos participantes progride, ocorrerão sem dúvida acréscimos e modificações neste estado inicial de informações, mas é indispensável que estes desenvolvimentos posteriores se relacionem sem contradições com as posições iniciais tomadas pelos diversos participantes, ou mesmo sejam construídas a partir delas.

Por que quando estamos em um almoço com um amigo nós não nos levantamos bruscamente e puxamos a toalha da mesa ou dizemos palavras grosseiras e ofensivas? Não é simplesmente porque queremos agradar aquela pessoa ou que não queiramos ofendê-la ou constrangê-la, é também porque queremos manter aquele sistema operacional que foi criado durante o almoço e o sistema em si possui uma inércia natural, uma tendência de se manter em um rumo que foi definido inicialmente. Puxar a toalha da mesa ou fazer gestos grosseiros pode significar o colapso daquela interação social cuja manutenção é de responsabilidade de cada uma das partes envolvidas, cada um desempenhando o seu papel específico e buscando ser reconhecido de uma maneira específica. Para alguns instrumentistas, inclusive eu, não incorporar determinadas características da identidade musical dos professores, pode significar

puxar a toalha da mesa e interromper aquele fluxo de interação social e trocas de conhecimento.

Com relação às possíveis consequências de fatos perturbadores durante uma interação face a face, Goffman (1985, p.21) diz que:

A própria interação pode sofrer uma interrupção confusa e embaraçosa. Algumas das suposições sobre as quais se baseavam as reações dos participantes tornam-se insustentáveis e os participantes se descobrem envolvidos em uma interação para a qual a situação havia sido erradamente definida e agora não está mais definida. Em tais ocasiões o indivíduo cuja representação tenha sido desacreditada pode se sentir constrangido enquanto os outros presentes podem tornar-se hostis e tanto um quanto os outros podem se sentir pouco à vontade, confusos, envergonhados, embaraçados, experimentando o tipo de anomia gerado quando o minúsculo sistema social da interação face a face entra em colapso.

Para Goffman (1985, p.21) a sociedade se organiza com base no princípio de que qualquer pessoa possuidora de determinadas características sociais “tem o direito moral de esperar que os outros o valorizem e o tratem de maneira adequada”. Desta maneira, nos nossos processos interacionais dentro da sociedade, quando pretendemos de forma implícita ou explícita ser pessoas de um determinado tipo, automaticamente exercemos “uma exigência moral sobre os outros”, obrigando-os a nos valorizar e tratar de acordo com o que as pessoas do nosso tipo têm o direito de esperar. Goffman (1985, p.22) afirma ainda que as situações interacionais entre os indivíduos sofreriam rupturas mais constantes, caso não houvesse o emprego constante de “práticas preventivas para evitar esses embaraços” e práticas corretivas cujo objetivo é “compensar as ocorrências desabonadoras que não tenham sido evitadas com sucesso”. Desta maneira (GOFFMAN, 1985, p.22):

Quando o indivíduo emprega tais estratégias e táticas para proteger suas próprias projeções, podemos referir-nos a elas como “práticas defensivas”. Quando um participante as emprega para salvaguardar a definição da situação projetada por outro, falamos de “práticas protetoras” ou “diplomacia”. Em conjunto, as práticas defensivas e protetoras abrangem as técnicas empregadas para salvaguardar a impressão acalentada por um indivíduo durante o período em que está diante dos outros.

Oyserman, Elmore e Smith (2012, p.76) concordam com Goffman com relação às influências do contexto no nosso comportamento e na nossa constituição identitária, tanto de maneira mais imediata, instantânea, quanto de maneira gradativa, tardia:

As teorias sobre o ser e sobre a identidade convergem com relação a fundamentação do ser e da identidade no contexto social. Os efeitos do contexto no ser podem ser afastados – as práticas maternas e paternas, a educação escolar, a cultura, o tempo e o lugar em que a pessoa vive, as experiências que a pessoa teve ao longo da vida. Os efeitos do contexto no ser podem ser próximos – as implicações psicológicas das situações imediatas em que a pessoa está.

As identidades não se transformam apenas com o passar dos anos, ao longo de uma vida, elas também são construídas dinamicamente em cada momento, em cada situação.

As ações que fazem com que o indivíduo sinta uma congruência identitária em uma situação não necessariamente o farão sentir a mesma congruência em outra situação (OYSERMAN, ELMORE e SMITH, 2012, p.70). Com relação a esses aspectos Schwärs (*apud* OYSERMAN, ELMORE e SMITH, 2012, p.70) afirma que “as pessoas são pensadores pragmáticos, com sensibilidade sintonizada no reconhecimento de cada contexto e nas restrições do seu entorno imediato, embora não necessariamente sintonizada com a fonte dessas influências sobre seus julgamentos e comportamento.”<sup>8</sup> Complementando essa constatação, Oyserman, Elmore e Smith (2012, p.70) afirmam que “as pessoas não respondem simplesmente aos sinais de cada situação contextual; ao invés disso, suas respostas são moderadas e mediadas pelo efeito destes sinais sobre quem elas são naquele momento”.<sup>9</sup> Em seguida Oyserman, Elmore e Smith (2012, p.84) reforçam esta constatação citando autores diversos:

Um tema recorrente na psicologia social é o de que a cognição é pragmática, contextualizada, e situada; ou seja, as pessoas pensam com o objetivo de agir – o modo como alguém pensa está profundamente moldado pelas opções disponíveis e pelo que ela está tentando fazer (Fiske, 1992). As pessoas pensam em contextos que são constituídos por outras pessoas, artefatos humanos, espaços físicos, tarefas e linguagem (Smith & Semin, 2004). As pessoas são sensíveis às características significativas do seu ambiente imediato e ajustam o seu pensamento e prática ao que parece ser relevante naquele contexto. (Ferguson & Bargh, 2004; Fiske, 1992).<sup>10</sup>

É preciso ainda considerar os estudos de Oyserman, Elmore e Smith (2012, p.76) que afirmam que, de maneira geral, o ser e a identidade são produtos sociais em pelo menos três modos:

Primeiro, as pessoas não criam a si mesmos do nada; ao contrário, o que é possível, o que é importante, o que precisa ser justificado, tudo isso vem do contexto social – daquilo que importa para os outros. Isto significa que as pessoas tendem a se definir em termos daquilo que é relevante no seu tempo e local: associação grupal (religião, raça ou gênero), papéis familiares, aparência, escolaridade, ou proezas atléticas podem importar mais ou menos a depender do que é válido na cultura e local de cada um em meio a hierarquia social. Segundo, ser um ser requer outros que endossem e reforcem a sua individualidade, que apoiem o senso de que ele é importante e que os seus esforços podem produzir resultados. Isto significa que as pessoas geralmente se sentem melhor com relação a si mesmos, mais capazes de alcançar os seus objetivos, e assim por diante, naqueles contextos que provêm esses

---

<sup>8</sup> Idem: People are pragmatic reasoners, sensitively attuned to the contextual affordances and constraints in their immediate surroundings, though not necessarily to the source of these influences on their judgments and behavior.

<sup>9</sup> Idem: People do not simply respond to contextual cues; rather, their responses are both moderated and mediated by the effect of these cues on who they are in the moment.

<sup>10</sup> Idem: A recurrent theme within social psychology is that cognition is pragmatic, contextualized, and situated; that is, people think in order to act – how one thinks is profoundly shaped by the options available and what one is trying to do (Fiske, 1992). People think contexts that are made up of others, human artifacts, physical spaces, tasks, and language (Smith & Semin, 2004). People are sensitive to meaningful features of their immediate environment and adjust their thinking and doing to what seems contextually relevant (Ferguson & Bargh, 2004; Fiske, 1992).

suportes do que em contextos que não oferecem. Terceiro, os aspectos de si mesmo e da identidade que importam no momento são determinados pelo que é relevante naquele momento. Possuir outras pessoas que endossem a identidade do indivíduo é importante de tal sorte que as pessoas mudam os seus comportamentos para que as outras pessoas as vejam do modo como elas vêm a si mesmas. Um modo claro de sinalizar uma identidade socialmente é atuar de modo (estereotipicamente) congruente com ela.<sup>11</sup>

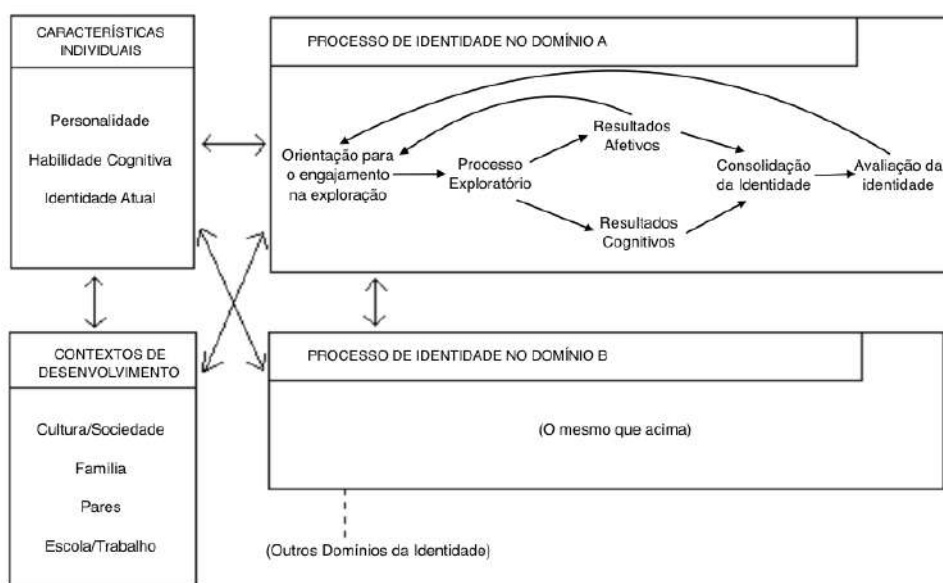
## 5.9 O MODELO DE GROTEVANT

Para melhor compreender o meu processo de construção da identidade musical, é também importante considerar os estudos sobre o desenvolvimento da identidade realizados por Harold Grotevant. Grotevant (1987) elaborou um modelo eurístico para o estudo da identidade bastante sintético e preciso, em um campo que muitas vezes apresenta aspectos diáfanos, complexos, conflitantes. Este modelo que ele elaborou considera a identidade como um fenômeno desenvolvimentista, contextual, e para toda a vida no seu escopo. Nas suas palavras (1987, p.203), ele “é desenvolvimentista no seu foco no processo de formação do senso de identidade. Ele é contextual naquilo que considera como os papéis interdependentes da sociedade, família, pares, e ambientes escolares ou de trabalho na formação da identidade.”<sup>12</sup> Grotevant apresenta então um gráfico com a síntese do seu modelo:

---

<sup>11</sup> Idem: First, people do not create themselves from air; rather, what is possible, what is important, what needs to be explained all come from social context – from what matters to others. This means that people are likely to define themselves in terms of what is relevant in their time and place: Group memberships (e.g., religion, race, or gender), family roles, looks, school attainment, or athletic prowess should matter more or less depending on what is valued in one’s culture and in one’s place within social hierarchy. Second, being a self requires others who endorse and reinforce one’s selfhood, who scaffold a sense that one’s self matters and that one’s effort can produce results. This means that people should feel better about themselves, more capable of attaining their goals, and so on, in contexts that provide these scaffoldings than in contexts that do not. Third, the aspects of one’s self and identity that matter in the moment are determined by what is relevant in the moment. Because getting others to endorse one’s identities matters, people change their behavior to get others to view them as they view themselves.

<sup>12</sup> Idem: Is developmental in its focus on the process of forming a sense of identity. It is contextual in that it considers the interdependent roles of society, family, peers, and school or work environments in identity formation.

**Gráfico 1 - O modelo de Grotevant<sup>13</sup>**

Fonte: Grotevant (1987, p.205)

O seu gráfico apresenta quatro grupos de componentes: características individuais, contextos de desenvolvimento, processo identitário no domínio A e processo identitário no domínio B. Esses elementos interagem entre si durante toda a nossa vida. As características individuais são aquelas preexistentes no indivíduo e que ele traz para o processo de formação da identidade, incluindo as suas habilidades cognitivas e personalidade. O processo identitário no domínio A e B representa um processo qualquer de construção identitária em domínios específicos da vida humana.

Qualquer indivíduo apresenta diversos domínios onde age e interage com outras pessoas, constituindo identidades específicas para cada um deles em um processo complexo de influências múltiplas entre os aspectos individuais e os coletivos. Com relação à existência dessa realidade multifacetada em cada um dos indivíduos, com diversos domínios de desenvolvimento identitário, Ciampa (apud PEDRO, 2005, p. 113-114) afirma que:

Através da articulação de igualdades [...] e diferenças, cada posição minha me determina, fazendo com que minha existência concreta seja a unidade da multiplicidade, que se realiza pelo desenvolvimento dessas determinações. Em cada momento de minha existência, embora eu seja uma totalidade, manifesta-se uma parte de mim como desdobramento das múltiplas determinações a que estou sujeito.

Corroborando com Grotevant, Fadjuhoff (2007) afirma que os contextos de desenvolvimento se constituem nos diversos ambientes nos quais o senso de identidade do indivíduo é construído. Afirma também (2007, p.17) que “além da família de origem, os contextos de desenvolvimento da identidade durante a adolescência e na transição para a vida

<sup>13</sup> Tradução e adaptação minha.

adulta em qualquer cultura específica, incluem diversos ambientes educacionais e de trabalho, assim como amigos e cônjuges”.<sup>14</sup> E Fadjukoff (2007, p.17) conclui que, “teoricamente, os contextos de desenvolvimento e as características individuais formam as duas principais fontes de construção da identidade”.<sup>15</sup>

Desta maneira, é possível dizer que no domínio da identidade sonora eu apresento determinadas características e que, simultaneamente, apresento outras características identitárias desenvolvidas em outros domínios da minha vida, como a família, a política, a religião etc. Esses domínios podem ser muitos e também podem ser influentes entre si. Cada domínio possui características específicas com relação ao tempo de desenvolvimento da identidade, a importância, ou grau de engajamento no processo exploratório (GROTEVANT, 1987, p.205).

#### 5.10 O MEU MODELO DO PROCESSO DE FORMAÇÃO NO DOMÍNIO DA IDENTIDADE SONORA

Baseado no modelo de Grotevant, desenvolvi um modelo que se adequa ao processo de desenvolvimento da identidade sonora, acrescentando apenas três detalhes. No quadro das características individuais incluí o corpo e o instrumento pois, tal como citado anteriormente, a identidade também se manifesta nos nossos aspectos físicos (Oyserman, Elmore e Smith, 2012; James, 1890; Giddens, 2002). Isto ocorre tanto nesses aspectos em si (mãos, dedos, rosto, boca, dentes, etc.) quanto a partir deles – potencializando e ao mesmo tempo limitando as nossas expressões identitárias. Para o músico instrumentista essa realidade é ainda mais relevante, uma vez que o corpo é um elemento imprescindível de expressão e caracterização identitária. No caso específico da flauta, corpo e instrumento interagem de forma tão intrínseca, que a unidade formada entre essas duas partes no momento da execução, pode em alguns momentos tornar difícil a visualização de uma separação. O instrumento se torna parte do corpo e o corpo se torna parte do instrumento. É preciso considerar ainda que as flautas transversais não são totalmente padronizadas. Há inúmeras diferenças entre as variadas marcas e modelos existentes ao redor do mundo. Essas diferenças podem estar relacionadas à espessura da parede do tubo, ao corte do bocal, ao sistema de afinação, ao

---

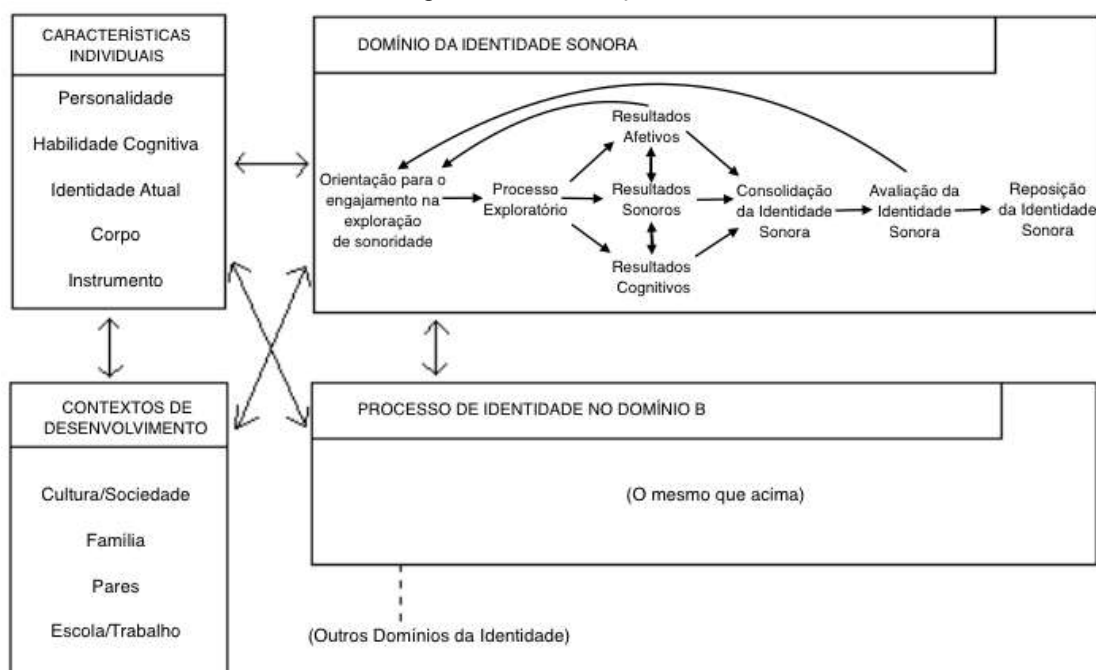
<sup>14</sup> Tradução minha. Segue o texto original: Besides the family of origin, contexts of identity development during adolescence and transition to adulthood in any particular culture include various educational and work settings, as well as friends and romantic partners.

<sup>15</sup> Idem: Theoretically, environmental contexts of development and individual characteristics form the two main sources of identity formation.

modelo das chaves, ao tipo de material (níquel, madeira, prata, ouro, platina etc.) e a outros fatores diversos. Essas variedades de flauta interferem diretamente na identidade sonora de cada flautista.

No quadro do processo de identidade, acrescentei ainda o processo de reposição da identidade sonora. Tal como explicitado nas teorias de Ciampa (1984), uma vez consolidada uma determinada identidade, é necessário um processo de reposição constante que garanta a sua manutenção de acordo com determinadas características. Para o flautista, manter a filiação a determinadas características sonoras significa se engajar em um processo cotidiano de reposição. Em meio a possibilidades diferentes que se apresentam a cada dia, o flautista se decide pela manutenção de um tipo específico de resultado sonoro com o qual vem se identificando a partir de algum momento no passado. O modelo que proponho procura evidenciar uma parte importante dessa realidade, mas de maneira alguma pretende abarcar a realidade total do fenômeno:

**Gráfico 2** - O meu modelo do processo de formação no domínio da identidade sonora



Desta forma, estabeleço nas características pessoais cinco elementos principais que o indivíduo trás consigo para o processo de formação da identidade sonora: personalidade, habilidade cognitiva, identidade atual, corpo e instrumento. Com relação ao domínio da identidade sonora, coloquei os resultados sonoros no centro de todos os processos, ou seja, a sua construção, consolidação e transformação se dá principalmente a partir do resultado na prática. Desta maneira, os resultados afetivos influenciam nos resultados sonoros, assim como os resultados sonoros influenciam nos resultados afetivos, em um processo

complexo que se dá de múltiplas formas. Por exemplo, eu procuro produzir na minha flauta um tipo de som que me agrada, um tipo de som com o qual, em algum momento, desenvolvi uma relação afetiva positiva. Se em um determinado momento o som que estou produzindo não está me agradando, vou tentar transforma-lo até que ele desperte em mim um sentimento de apreço, de prazer. Do mesmo modo que procuro construir no meu instrumento um timbre que gosto, o timbre que consigo produzir no meu instrumento – considerando aqui até mesmo elementos que eu gostaria de mudar e que por algum motivo eu não consigo – acaba por influenciar o meu gosto. É a minha própria realidade que, em alguns momentos, me impõe limites inexoráveis com os quais tenho que não somente me acostumar, me conformar, mas aprender a lidar com os melhores sentimentos possíveis. Desta maneira, busco produzir o tipo de som com o qual tenho uma relação afetiva positiva, e ao mesmo tempo busco ter uma relação afetiva positiva com o tipo de som que, efetivamente, consigo produzir.

Com relação aos resultados cognitivos existe a mesma via de mão dupla. A minha cognição influencia nos resultados sonoros assim como os resultados sonoros influenciam na minha cognição. Os processos cognitivos se dão através da nossa percepção, da nossa memória, do nosso raciocínio e até mesmo da nossa linguagem verbal. Mesmo antes de soprarmos no instrumento e produzirmos som, nós realizamos uma série de processos mentais, relacionados principalmente à criação de imagens sonoras, uma espécie de categorização de tipos sonoros em potencial, carregados de aspectos estéticos e musicais. Esse processo cognitivo é construído tanto no espaço de tempo mais imediato, quanto no espaço de tempo mais distante, a depender da história de vida de cada instrumentista. Essas imagens sonoras mentais que construímos interferem diretamente no som que produzimos fisicamente através do ar que faz vibrar o instrumento. No entanto nem tudo o que imaginamos, nem tudo o que construímos mentalmente, nos é possível concretizar efetivamente em som. Nós possuímos determinadas características físicas do instrumento, do nosso corpo e do ambiente, que nos impõe determinados limites. O som que produzimos efetivamente no instrumento é o coeficiente de processos mentais e físicos. Ou seja, às vezes imaginamos determinados tipo de som que não conseguiremos efetivamente reproduzir no instrumento, e aquele som produzido efetivamente – através de um corpo e ambientes singulares e limitados, contendo aspectos diferentes do que foi anteriormente imaginado – acaba por afetar a nossa imaginação. Há uma imagem sonora mental que interfere no som que será posteriormente produzido através da vibração do ar no instrumento, e há uma outra imagem sonora mental que começa a ser construída a partir do momento em que o instrumento começa a vibrar e produzir som. Desta



maneira, tento produzir no instrumento o tipo de som que imagino, e ao mesmo tempo passo a imaginar o tipo de som que efetivamente consigo produzir.

Outro aspecto importante é que, tal como no modelo de Grotevant, o modelo que proponho prevê uma interdependência entre os mais diversos domínios de identidade. Desta maneira o processo de formação da identidade sonora está ligado a outros domínios identitários de nossas vidas como músicos e como pessoas, nos mais diversos contextos.

Referindo-se ainda à influência dos aspectos individuais no processo de construção da identidade, Grotevant (1987, p.208-209) afirma que “os fatores da personalidade interagem com as pressões ambientais que emanam dos contextos de desenvolvimento do indivíduo para determinar a maneira como um indivíduo vai se engajar na ‘construção identitária’ em qualquer ocasião específica”.<sup>16</sup> Ele identifica então (1987, p.205) quatro dimensões da personalidade que precisam ser consideradas tanto individualmente quanto em suas relações: autoestima, automonitoração, resiliência do ego e abertura para a experiência.

Para ele a autoestima influencia na nossa avaliação do nosso próprio valor e contribui diretamente na disposição para explorar novas possibilidades identitárias, nos fazendo correr riscos e considerar opções disponíveis.

A automonitoração é a propensão de cada indivíduo para mudar o seu comportamento em função do contexto onde atua. Para Grotevant (1987) aquelas pessoas que possuem um nível elevado de automonitoração tendem a “monitorar e controlar as imagens de si mesmo que elas projetam nas interações sociais, ao passo que os indivíduos com nível baixo de automonitoração tendem a se comportar de forma resistente entre uma e outra situação”. Por conta disso espera-se que as pessoas com nível elevado de automonitoração sejam muito sensíveis e que respondam aos sinais sociais, que “possam elucidar e usar as informações do ambiente de forma diferente daquelas pessoas com nível baixo de automonitoração” e que estejam menos abertas a responder àquele ambiente. Grotevant (1987, p.206) chega a afirmar que alguns estudos chegaram à conclusão de que as pessoas com nível elevado de automonitoração consideram as características identitárias externas – como a inserção em determinados grupos – como sendo mais importantes no seu senso de identidade do que aquelas características identitárias mais internas – tais como o sentimento.

---

<sup>16</sup> Idem: Personality factors interact with environmental presses emanating from within the individual's developmental contexts to determine the likelihood that an individual will engage in “identity work” at any particular time.

Essa tendência de monitoração com relação ao comportamento social existente em cada indivíduo é também evidenciada por Giddens (2002, p.39):

As convenções sociais produzidas e reproduzidas em nossas atividades diárias são reflexivamente monitoradas pelo agente como parte do “seguir em frente” nas diversas situações da nossa vida. [...] Todos os homens monitoram continuamente as circunstâncias de suas atividades como parte do fazer o que fazem, e esse monitoramento sempre tem características discursivas. Em outras palavras, se questionados, os agentes são normalmente capazes de fazer interpretações discursivas da natureza e das razões do seu comportamento.

Já a resiliência do ego significa para Grotevant (1987, p.207) “o grau de flexibilidade mostrado no confronto de situações novas e potencialmente desafiadoras”.<sup>17</sup> Desta maneira aquelas pessoas com baixa resiliência do ego seriam “inflexíveis ou inseguras e por conta disso menos aptas a responder de forma adaptativa a novas situações”.<sup>18</sup> Por outro lado, as pessoas com alta resiliência do ego seriam capazes de se adaptar habilidosamente caso haja uma mudança de circunstâncias, além disso seriam capazes “de analisar o seu ajustamento entre as demandas e possibilidades, e colocar em ação estratégias para a solução de problemas” (1987, p.207).<sup>19</sup> Do mesmo modo que Grotevant, Burke (1998, p.5) também reconhece a importância da autoestima e da automonitoração no processo individual de construção identitária e acrescenta ainda, como fator determinante, o sentimento de autoeficácia. Outro aspecto congruente entre Grotevant e Burke é a constatação de que a construção performática que o indivíduo faz de determinados papéis é uma forma de controlar o ambiente externo e obter uma avaliação pessoal positiva. É nesse sentido que Burke (1998, p.5) afirma que:

A teoria da identidade social incorporou fortemente a autoestima como um motivador de resultados. Ao mesmo tempo em que não tem sido empiricamente claro que a autoestima é importante, tem sido demonstrado que a participação em grupos é geralmente uma fonte de autoestima. Isto é particularmente verdade para aqueles que não somente classificam a si mesmos como membros, mas também para aqueles que são aceitos pelos outros como membros (Brown and Lohr 1987; Ellison 1993). A teoria da identidade possui implicações não somente para a autoestima mas também para a autoeficácia. [...] A avaliação que [alguém] faz de sua performance [auto-monitoração] em um determinado papel vai influenciar os sentimentos de autoestima (Stryker 1980). Se uma pessoa avalia seu papel positivamente, sua autoestima vai ser mais alta, e se ela desempenha bem um papel, ela vai se sentir bem, dada a aprovação e apreciação dos outros (Franks and Marolla 1976). No entanto, existe também implicações de eficiência no desempenho de um papel. Quando nós temos um bom desempenho em um papel, isto nos provê um senso de controle sobre o nosso ambiente (Franks and Marolla 1976; Gecas and Schwalbe 1983). Pesquisas recentes na teoria de identidade mostram que a autoavaliação que

<sup>17</sup> Idem: The degree of flexibility shown in confronting new and potentially challenging situations.

<sup>18</sup> Idem: Inflexible or brittle and thus are less able to respond adaptively to new situations.

<sup>19</sup> Idem: Analyze the goodness-of-fit between demands and possibilities, and mobilize problem-solving strategies.

ocorre durante a boa performance de um papel faz com que o indivíduo se sinta eficiente.<sup>20</sup>

De acordo com os modelos acima é possível notar também que a orientação para o engajamento no processo exploratório está diretamente relacionada com as características individuais de cada pessoa. Referindo-se especificamente aos diversos fatores de personalidade, Grotevant (1987, p.208-209) afirma que:

Os fatores de personalidade interagem com as pressões ambientais que emanam dos contextos de desenvolvimento do indivíduo para determinar o modo como um indivíduo vai se engajar em um ‘trabalho de identidade’ em qualquer tempo específico. [...] Alguns indivíduos são mais propensos do que outros a estarem abertos à experiência.<sup>21</sup>

Além dessa relação com as características individuais, a orientação para o engajamento no processo exploratório é influenciada pelos resultados afetivos e pela nossa avaliação da identidade sonora. O fato de revestirmos determinados processos exploratórios de uma afetividade positiva ou negativa poderá determinar o nosso grau de investimento, de engajamento e de permanência nesses processos.

## 5.11 A PROFISSÃO COMO FATOR DE DESENVOLVIMENTO IDENTITÁRIO

Nos escritos de Grotevant (1987, p.204), a construção da identidade é vista como um processo exploratório em que o indivíduo identifica, experimenta, põe em prática, reforça ou abandona determinadas possibilidades identitárias ao longo da vida, possibilidades essas tangíveis naquele ambiente em que vive. Citando os estudos de J. P. Jordaan relacionados ao processo exploratório na escolha da carreira profissional, Grotevant (1987, p.204) afirma que a exploração na carreira é um comportamento de solução de problemas cujo objetivo é elucidar informações sobre nós mesmos ou sobre o ambiente em que vivemos para que

---

<sup>20</sup> Idem: Social identity theory has also strongly incorporated self-esteem as a motivator for outcomes. While it has not always been empirically clear that self-esteem is important, it has been shown that group memberships are often a source of self-esteem. This is particularly true for those who not only classify themselves as members, but who are also accepted by others as members (Brown and Lohr 1987; Ellison 1993). Identity theory has implications not only for self-esteem but also for self-efficacy. [...] The evaluation of her role performance will influence feelings of self-esteem (Stryker 1980). If one evaluates her role positively, her self-esteem will be higher (Hoelter 1986), and if she performs well in a role, she will feel good given the appraisals of others and their approval (Franks and Marolla 1976). However, there are also efficacy implications for role performance. When we perform well in a role, this provides us with a sense of control over our environment (Franks and Marolla 1976; Gecas and Schwalbe 1983). Recent research in identity theory shows that self-verification which occurs through performing a role well makes one feel efficacious.

<sup>21</sup> Idem: Personality factors interact with environmental presses emanating from within the individual's developmental contexts to determine the likelihood that an individual will engage in "identity work" at any particular time. [...] Some individuals are more prone than others to be open to experience.

possamos escolher, nos preparar, ingressar, nos ajustar, ou progredir em uma determinada ocupação. Apesar de haver diversos domínios de nossas vidas em que realizamos processos exploratórios e construtivos da identidade – dentre eles a religião, a família, a sexualidade, o consumo etc. – a atividade profissional é, na atualidade, um dos domínios mais importantes. Corroborando a afirmação de Grotevant, Nicolletti (2011, p.91) afirma que “é por meio do trabalho que o homem transforma a sua condição de existência e seus próprios desejos. Produzindo-se a si mesmo, no trabalho o sujeito concretiza a sua identidade”. E Ciampa (2010, p.34) afirma que nos dias atuais, quando um desconhecido pergunta a alguém quem ele é, geralmente a resposta não é a respeito da religião, da sexualidade ou mesmo da idade, mas sim a respeito de sua profissão, primeiro fator de definição identitária de boa parte das pessoas:

Quando conhecemos a profissão de alguém, cremos conhecê-lo. A profissão é um meio de identificação e, “graças” a isto, valorizamos o homem e atribuímos uma posição na sociedade. [...] Nossa inserção no mercado de trabalho quase sempre sela um destino, é um componente forte na configuração de uma identidade. [...] A mesma opinião tem Sigmar Malvezzi (comunicação pessoal, 2009), a carreira profissional está diretamente ligada à identidade, pois um plano de carreira é uma estratégia identitária.

Sobre alguns dos trabalhos que se dedicam ao estudo do processo exploratório que acompanha a nossa construção identitária, tanto profissional quanto em outras áreas, Grotevant (1987, p.210) afirma que:

No modelo de Harren (1979) sobre a tomada de decisões sobre a carreira, o indivíduo é visto como em busca de informações, considerando as novas informações nos termos do seu auto conceito, considerando essa busca como necessária, e tomando decisões. Janis e Mann (1977) propuseram um processo de tomada de decisão baseado em sete etapas: exame de uma ampla variedade de alternativas; pesquisa dos objetivos a serem alcançados; ponderação dos custos e riscos das consequências negativas em relação às consequências positivas de cada alternativa; busca por novas informações relevantes; consideração de todas as informações novas, mesmo se ela não sustenta a opção escolhida inicialmente; reexame de todas as características positivas e negativas de todas as alternativas; e construção de planos para implementar uma escolha, acompanhado de um plano de contingência para seguir, caso se materializem riscos antecipados.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Idem: In Harren's (1979) model of career decision-making, the individual is seen as searching for information, considering the new information in terms of his or her present self-concept, searching further as needed, and making a decision. Janis and Mann (1977) have proposed a seven-step decision-making process: examining a wide range of alternatives; surveying the objectives to be fulfilled; weighing costs and risks of negative consequences against the positives consequences of each alternative; searching for new relevant information; taking into account all new information, even if it does not support the initially selected choice; reexamining the positive and negative features of all alternatives; and making plans to implement a choice, accompanied by a contingency plan to follow if anticipated risks should materialize.

## 5.12 EXPECTATIVAS E CRENÇAS; EXPLORAÇÃO; INVESTIMENTO; FORÇAS COMPETITIVAS; E AVALIAÇÕES TEMPORÁRIAS

Apesar da existência desses modelos racionais, que apresentam as tomadas de decisões durante o processo de construção da identidade a partir da exploração de alternativas possíveis e de avaliação cuidadosas, Grotevant (1987, p.210) afirma que, em determinados casos, eles não estão muito próximos do processo real de tomada de decisões que as pessoas empregam em momentos importantes da vida. Diante desta constatação, Grotevant (1987, p.211) propõe o seu próprio modelo, baseado em cinco processos principais que ele acredita que interagem durante o passar da vida, na medida em que cada indivíduo considera possibilidades identitárias e se aproxima da realização das escolhas. São eles: expectativas e crenças; exploração; investimento; forças competitivas; avaliações temporárias. A seguir farei uma descrição sucinta da visão dele a respeito de cada um desses processos.

Para Grotevant (1987, p.211), em primeiro lugar é preciso considerar as expectativas e crenças iniciais que os indivíduos apresentam no processo de formação identitária em um domínio específico da vida. De modo geral, essas expectativas e crenças interferem na visão que cada pessoa possui sobre as opções disponíveis e também na visão do seu potencial de sucesso naquele domínio. Em segundo lugar o indivíduo apresenta um comportamento exploratório com relação à coleta de informações e ao teste de hipóteses. Aqui se apresentam questões importantes relacionadas aos modos diferentes como os indivíduos exploram uma escolha específica (profundidade) e às diferentes possibilidades que a pessoa considera (amplitude). Em terceiro lugar vem o investimento. Para ele, o investimento diz respeito à quantidade de tempo, energia e afetividade empregada no curso de uma ação específica de construção identitária. Além disso:

Na medida em que mais energia é investida em uma escolha, é previsto que o indivíduo vai continuar a possuir aquele curso de ação com o objetivo de receber um retorno do seu investimento. Em adição, na medida em que um indivíduo se envolve com um curso de ação específico (e.g., se afiliando a um novo grupo religioso ou político, começando um trabalho em nova área de estudo), o aumento do envolvimento da pessoa prevê a continuidade do movimento na mesma direção.<sup>23</sup>

Ainda sobre o processo de investimento, Grotevant (1987, p.211) afirma que é esperado que o nível de envolvimento em uma escolha específica está relacionado ao “aumento da quantidade de modos nos quais a vida da pessoa está entrelaçada com aquela

---

<sup>23</sup> Idem: As more energy becomes invested in a choice, it is predicted that the individual will continue to pursue that course of action in order to receive a return on his or her investment. In addition, as an individual becomes involved with a particular course of action (e.g., affiliating with a new religious or political group, beginning work on a new course of study), the increasing involvement of the person predicts continued movement in the same direction.

escolha.”<sup>24</sup> Desta maneira cria-se uma rede de entrelaçamentos em que muitos aspectos da vida de um indivíduo acabam atados a uma escolha identitária específica, “tanto o *momentum* de continuidade naquele caminho quanto a inércia contra a quebra de laços tão fortes pode desencorajar explorações adicionais”<sup>25</sup> [itálico meu].

Em quarto lugar estão as forças competitivas. Para Grotevant (1987, p.211) apesar do *momentum* contribuir para manter um indivíduo em um caminho de identidade específico, outras alternativas competitivas podem ser mais importantes. E com relação a esse aspecto ele acrescenta que diversos fatores podem se contrabalançar na vida de uma pessoa de modo a desencorajar a exploração de novas identidades. Ele cita alguns exemplos sucintos desse aspecto:

O envolvimento no processo exploratório pode interferir no casamento da pessoa, ou poderia haver recursos insuficientes para permitir um novo curso de estudo. O indivíduo pode também não estar querendo desistir de certos aspectos da sua vida atual por conta do comprometimento com novas escolhas.<sup>26</sup>

E em quinto lugar estão as avaliações temporárias. Para Grotevant (1987, p.211), durante o percurso de construção identitária nós fazemos avaliações cognitivas e afetivas do processo exploratório até aquele momento. A partir disso fazemos perguntas relacionadas ao grau de satisfação que temos tido com o processo e ao nível de progresso que temos tido com o nosso comprometimento. Estes tipos de avaliação podem determinar se continuaremos a explorar aquele mesmo caminho, se exploraremos um novo caminho, ou se não sucederemos em novas explorações.

Outro aspecto importante apontado por Grotevant (1987, p.213) é o de que os resultados afetivos positivos no processo de exploração da identidade podem estimular a continuidade da motivação, ao passo que as experiências afetivas negativas podem inibir essas motivações. Além disso, quando o indivíduo em certo ponto de suas vivências faz avaliações de algum novo senso de identidade adquirido, podem surgir questões relacionadas ao modo como ele se encaixa em determinado ambiente onde está inserido, se está adequado, ou mesmo se precisa se engajar em novos ambientes ou tentar mudar algo no seu entorno. Este sentimento poderia ser sintetizado na pergunta formulada por Grotevant (1987, p.214): “o quão satisfeita se sente a nova pessoa?”<sup>27</sup> Para ele então (1987, p.214) essas avaliações de

<sup>24</sup> Idem: Increasing number of ways in which the person’s life is intertwined with that choice.

<sup>25</sup> Idem: Both the momentum of continuing on that path and the inertia against breaking such strong bonds may discourage additional exploration.

<sup>26</sup> Idem: Involvement in the exploration process may interfere with one’s marriage, or there may be insufficient funds to permit a new course of study. The individual may also not be willing to give up certain aspects of his or her current life in order to make commitments to new choices.

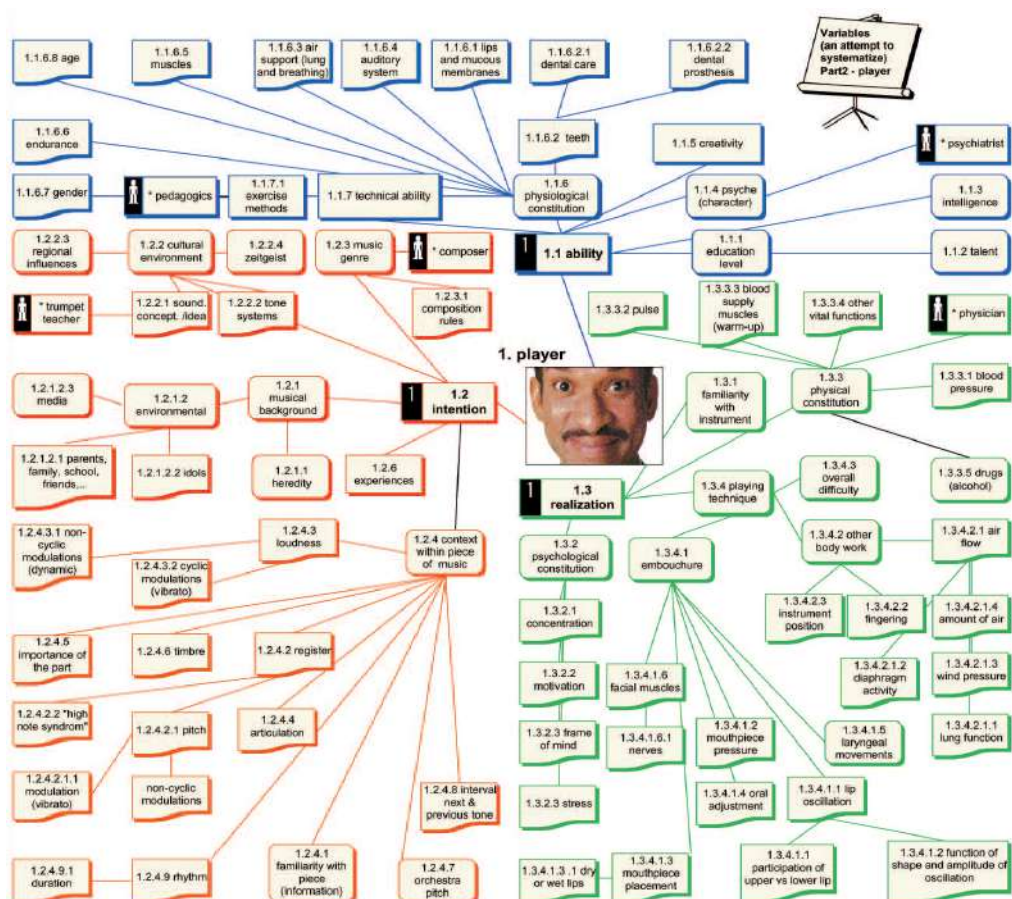
<sup>27</sup> Idem: How satisfying does the “new self” feel?

ajuste a respeito do processo de formação identitária são importantes porque “evidências recentes documentam que uma exploração mais extensiva da identidade no domínio da carreira prevê uma grande congruência entre a personalidade individual e o ambiente ocupacional [...], e esta congruência prevê uma grande longevidade e satisfação no trabalho.”<sup>28</sup>

### 5.13 O MODELO DO TROMPETISTA MATTHIAS BERTSCH

A título de comparação, quero mencionar o modelo do trompetista Matthias Bertsch (1997), que tenta sistematizar os diversos fatores que influenciam no timbre do trompete, produzindo resultados diferentes para cada trompetista nos seus diferentes contextos de atuação e de desenvolvimento.

Figura 2 - Fatores interferentes na sonoridade do trompete



Fonte: Bertsch (1997, s/n)

<sup>28</sup> Idem: Recent evidence documents that more extensive identity exploration in the career domain predicts greater congruence between an individual's personality and the occupational environment [...], and that this congruency predicts greater longevity and satisfaction in work.

Como pode ser observado, o quadro elaborado por Bertsch é extremamente complexo. Ele tenta abarcar dezenas de características do instrumentista relacionadas a particularidades físicas, psicológicas, culturais, sociais etc. A teoria proposta por Bertsch representa um fenômeno identitário, apesar dele não ter desenvolvido esse conceito no seu trabalho. Apesar da complexidade, todos os elementos contidos no modelo de Bertsch encontram algum tipo de representação no modelo mais sintético que elaborei com base em Grotevant.

Após expor o seu modelo, Bertsch (1997) chega a algumas conclusões e indagações:

O mesmo instrumento pode parecer muito diferente mesmo tocado pela mesma pessoa, e dois instrumentos diferentes podem parecer muito semelhantes. Muitas vezes é dito que um bom instrumentista pode tocar o que é do seu gosto com qualquer instrumento. [...] Em que medida o instrumentista ou o instrumento dominam o som e quão amplas são as variáveis? Como a sonoridade – desempenhada por muitos instrumentistas de trompete profissional e estudantes, usando o mesmo instrumento – se difere?<sup>29</sup>

Apesar de sua pesquisa estar fundamentada em medições acústicas de resultados aurais no trompete, as conclusões e indagações de Bertsch poderiam ser aplicadas ao universo da flauta transversal e são essenciais no entendimento dos fenômenos identitários relacionados à produção sonora.

---

<sup>29</sup> Idem: The same instrument can sound very different even played by the same person, and two different instruments can sound very similar. It is often said that a good player can play what he likes with any instrument. [...] To what extent does the player or the instrument dominate the sound and how large are the variables? How does the sound - played by many professional and student trumpet players using the same instrument - differ?



## **6 ALGUMAS QUESTÕES BÁSICAS RELACIONADAS AO TIMBRE, À EMBOCADURA E AO VIBRATO**

## 6.1 DEFININDO O TIMBRE

O resultado sonoro da flauta é frequentemente tratado como timbre ou sonoridade. Apesar do termo sonoridade ser bastante utilizado entre os instrumentistas e possuir similaridade com o termo timbre, o seu significado é um tanto vago, não só na música, mas nas diversas áreas onde é empregado. Por conta disso evitarei a sua utilização em determinados trechos desta pesquisa.

O termo timbre possui um significado mais estabelecido do que o termo sonoridade, mas mesmo assim é possível localizar divergências e imprecisões semânticas no seu uso. Definir um timbre específico é uma tarefa complexa, que envolve aspectos físico-acústicos, psicológicos e afetivos. O timbre que ouvimos em cada nota é o resultado de uma trama complexa que engloba diferentes frequências de som. Considerando a natureza abstrusa desse fenômeno, Loureiro e Paula (2006, p.57-58) concluem que:

[O timbre apresenta] complexidade na medição e na especificação dos parâmetros envolvidos na sua percepção. O conceito abstrato aparentemente simples de timbre refere-se comumente à cor ou à qualidade do som. É percebido a partir da interação de inúmeras propriedades estáticas e dinâmicas do som, agregando não apenas um conjunto extremamente complexo de atributos auditivos, mas também uma enorme gama de fatores que traduzem aspectos psicológicos e musicais. [...] Diferentemente de outros atributos do som musical, tais como altura, volume e duração, o timbre não pode ser associado a apenas uma dimensão física, não podendo ser especificado quantitativamente pelo sistema tradicional de notação musical como são o volume e a altura, descritos a partir de escalonamentos entre fraco-forte e de gamas de alturas.

E considerando que determinadas definições do timbre deixam muito espaço para a “imaginação”, Järveläinen (2003, p.27) conclui que:

O timbre é definido pelo *American National Standards Institute* (ANSI) como “...aquele atributo da sensação auditiva em termos do qual um ouvinte pode julgar que dois sons, apresentados de forma similar e com a mesma intensidade e afinação, são diferentes”. Isso, obviamente, deixa muito espaço para a imaginação [...]. Às vezes o timbre é referido como a “cor do som”. [...] Descrições frequentes do timbre são identidade e qualidade do som. Mesmo que um som mantenha sua identidade em condições variáveis, sua qualidade pode mudar de muitas maneiras. Por exemplo, a voz do mesmo orador soa diferente se ouvida acusticamente de uma distância curta, em relação àquela voz ouvida pela linha telefônica.<sup>1</sup>

O timbre da flauta é composto pelas frequências fundamentais, somadas aos diversos parciais de harmônicos, e também somadas a uma infinidade de sibilantes e ruídos. O fato do timbre se situar em um campo abstrato, invisível, difícil de descrever em palavras,

---

<sup>1</sup> Idem: Timbre is defined by The American National Standards Institute (ANSI) as “... that attribute of auditory sensation in terms of which a listener can judge that two sounds, similarly presented and having the same loudness and pitch, are different”. This obviously leaves lots of space for imagination. Sometimes timbre is referred to as “tone color”. [...] Frequent descriptions of timbre are identity and tone quality. Even though a sound maintains its identity under varying conditions, its quality may change in many ways. For instance, the voice of the same speaker sounds different heard acoustically from a short distance than heard over the telephone line.

acaba obrigando os flautistas a utilizarem adjetivos bastante limitados e subjetivos, tanto no cotidiano de atividades musicais quanto nos textos e tratados mais formais. É comum durante as descrições dos tipos de timbre, os flautistas fazerem uso de metáforas como “claro”, “escuro”, “incisivo”, “velado”, “brilhante”, “quente”, “liso”, “áspero”, “gordo”, “magro”, “rico”, “pobre”, “gentil”, “rude”, “cheio” etc. Em seu livro sobre técnica de flauta, Stevens (1967, p.52) concorda com a limitação das descrições verbais, e afirma que “os termos verbais que descrevem timbre são bastante inadequados e tais descrições são, em sua maioria, puramente subjetivas.”<sup>2</sup> Mesmo reconhecendo essa dificuldade de descrever o som através de palavras, Stevens não deixa de lançar mão desse recurso e, mesmo tendo alegado “inadequação” e “subjetividade”, é possível encontrar no seu livro dezenas dessas metáforas timbrísticas. Ele afirma (p.33), por exemplo, que “o som deveria ser relativamente **cheio** mas não necessariamente **grande**”;<sup>3</sup> e mais adiante (p.35) ele afirma que “os problemas mais comuns no registro mais alto são **magreza, penetração desagradável, estridência, insegurança** e afinação **pobre**”.<sup>4</sup> Em outra frase, ainda na mesma página, Stevens escreve que “um som **áspero, estridente, rude**, é geralmente manifestação de sopro excessivo com uma embocadura mais ou menos sem controle e sem refinamento”.<sup>5</sup> E em outro trecho (p.37), ao refletir sobre o timbre a ser desenvolvido pelo estudante de flauta, Stevens traz mais outras metáforas ao afirmar que “[o flautista] deveria fazer um esforço para obter um som **livre, quente, rico, cheio, arredondado e vital**”.<sup>6</sup>

É possível citar aqui algumas dezenas de autores que tentam descrever o timbre através de adjetivos não muito objetivos. Ao escrever sobre uma espécie de objetivo comum de timbre entre flautistas, Mather (2011, p.75) considera que tal timbre deveria ser “**puro, brilhante, transparente, compacto** e que se projete, com ataques que sejam **gentis**, mas precisos”.<sup>7</sup> E este tipo de recurso metafórico não é algo recente, diversos autores antigos contribuíram para a expansão e consolidação deste vocabulário, na tentativa de descrever literalmente algo quase inapreensível. Ainda no século XVIII, Quantz (apud MURILLO, 1997, p.53) recomendava aos flautistas a busca por um modelo de som que considerava ideal:

<sup>2</sup> Idem: Verbal terms describing tone colors are quite inadequate, and any such descriptions are, for the most part, purely subjective.

<sup>3</sup> Idem: The tone should be relatively full but not necessarily big.

<sup>4</sup> Grifo meu. Tradução minha. Segue o texto original: The most common problems of the upper register are thin, piercing unpleasantness, stridency, unreliability, and poor intonation.

<sup>5</sup> Grifo meu. Idem: A rough, strident, crude sound is generally a manifestation of overblowing with a more or less unrefined and uncontrolled embouchure.

<sup>6</sup> Grifo meu. Idem: He should strive for a free, warm, rich, full, round, vital sound.

<sup>7</sup> Tradução minha. Segue o texto original: Pure, brilliant, transparent, compact and projecting, with attacks that are gentle but precise.

“é necessário fazer todo o possível para imitar o som dos flautistas que sabem produzir com seu instrumento um som **claro, penetrante, sonoro, redondo, masculino, porém agradável.**”<sup>8</sup>

## 6.2 TIMBRE E IDENTIDADE SONORA

Levando em consideração essa realidade de pouca precisão terminológica, preciso fazer algumas ponderações sobre as relações entre os conceitos de identidade sonora e timbre. Apesar da existência de similaridades na aplicação dos termos timbre e identidade sonora por parte de alguns autores, aqui eu estabeleço algumas diferenças.

Nessa pesquisa o timbre é um componente da identidade sonora, ao passo que a identidade sonora vai além do timbre. O timbre diz respeito ao resultado sonoro sincrônico, ao passo que a identidade sonora diz respeito ao resultado sonoro sincrônico e diacrônico. Ou seja, o timbre é o resultado sonoro no momento presente, em seus aspectos objetivos e mensuráveis, ao passo que a identidade sonora nos remete às relações entre tempos passados e presentes, à processos de transformação, e às relações internas (pessoais) e externas (sociais e culturais) do resultado sonoro.

## 6.3 EMBOCADURA

Um dos fatores mais importantes na modelagem do timbre na flauta é a embocadura. A embocadura tem sido, há séculos, um tópico central de estudos, definições e também de conflitos. O Dicionário Grove da Música define a embocadura em termos gerais como “o aparelho oral para se tocar um instrumento de sopro, consistindo dos lábios, dos músculos faciais inferiores e da estrutura formada por mandíbula e dentes.”

No campo específico da flauta, há pelos menos duas linhas principais de conceituação da embocadura: uma mais restrita aos lábios, e outra mais ampla englobando uma gama complexa de músculos faciais, além da mandíbula, do queixo, das bochechas e toda a conformação da parte interna da boca. De acordo com Costa d’Avila (2004, p.67) “tradicionalmente, dentro do ensino da música no Brasil, a palavra embocadura vem significar ‘a maneira de posicionar os lábios para produzir o som’, explicação que Woltzenlogel utiliza

---

<sup>8</sup> Grifo meu. Tradução minha. Segue o texto original: Hay que hacer todo lo posible por imitar el sonido de los flautistas que saben producir con su instrumento un sonido claro, penetrante, sonoro, redondo, masculino y sin embargo agradable.

em seu método.” Adotando um conceito mais amplo, Stevens (1967, p.18) afirma que os lábios, mandíbula, língua e garganta devem ser considerados como partes componentes da embocadura. Nessa mesma linha, Barbosa Jr. (2013, p.12) considera que “a embocadura pode ser vista como a produção sonora a partir de um posicionamento de lábios, incluindo a cavidade bucal e arcada dentária”, e Scheck (apud GUSTAFSON, 1993, p.224) afirma que:

Os lábios, por si só, são incapazes das ações que muitos autores pressupõem. A eles estão disponíveis apenas o tônus variável de contração. Um verdadeiro fechamento exige a contração de todo o *orbicularis oris*, dos quais os lábios são apenas a parte menor.<sup>9</sup>

Sob uma avaliação mais minuciosa, a embocadura pode se tornar algo bastante complexo. A começar pelo seu acionamento muscular, é possível concluir que uma variedade grande de músculos da face está envolvida. Provavelmente por conta de sua formação inicial em medicina,<sup>10</sup> Gustav Scheck foi um dos primeiros autores da literatura da flauta a considerar de maneira mais acurada a anatomia muscular da face em seus estudos sobre embocadura, chegando a desenvolver em seu método de flauta um capítulo extenso intitulado “Embocadura e Músculos Faciais”. Neste capítulo (apud GUSTAFSON, 1993, p.191) ele conclui que “vinte e três músculos ou tecidos musculares cooperam involuntariamente para a formação do orifício da embocadura e para as suas mudanças objetivando a afinação e coloração do som”.<sup>11</sup> Além disso, Scheck descreve alguns aspectos dessa musculatura e apresenta casos de funcionamento desses músculos no desempenho de funções específicas durante a produção sonora na flauta. A figura a seguir demonstra alguns desses músculos:

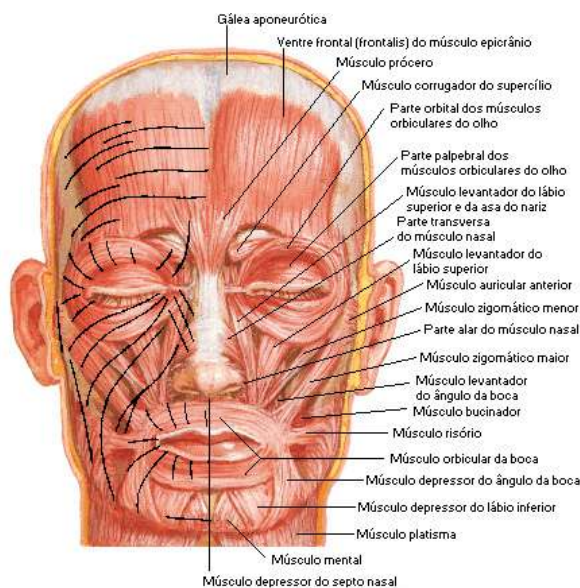
---

<sup>9</sup> Tradução minha. Segue o texto original: The lips, by themselves, are incapable of the actions which several authors presuppose. The only thing they have at their disposal is their changeable, contracting muscle tone. Already a true closing demands the contraction of the entire *orbicularis oris* is needed, of which the lips are only the smaller part.

<sup>10</sup> Após concluir o ensino médio, Scheck iniciou os estudos de medicina aos dezoito anos, na Universidade de Freiburg. Pouco tempo depois ele deixou o curso de medicina para dedicar-se inteiramente à música.

<sup>11</sup> Tradução minha. Segue o texto original: Twenty-three muscles or muscle skeins cooperate involuntarily with the formation of the blow hole and its changes for the purpose of intonation and coloration of the sound.

**Figura 3 - Conjunto de músculos da face**



Fonte: Aula de Anatomia. Disponível em <[www.auladeanatomia.com/sistemamuscular/facee.htm](http://www.auladeanatomia.com/sistemamuscular/facee.htm)>. Acessado em dez. 2015.

Grande parte desses músculos da face possui função quase vegetativa, sendo ativados com mais frequência em reações emocionais e expressivas. De acordo com Scheck (apud GUSTAFSON, 1993, p.186), geralmente essas ações musculares da face são aprendidas na infância e isto pode ser comprovado através de comparações com pessoas nascidas cegas e que geralmente não as apresenta de maneira desenvolvida. Do mesmo modo como a mímica facial pode ser aprendida através do controle sobre os músculos da face, o flautista também pode adquirir a habilidade de “enervar” esses diferentes tecidos musculares, adquirindo maior controle e sensibilidade. Ainda de acordo com Scheck (apud GUSTAFSON, 1993, p.189), “quando esta enervação é bem praticada, estes músculos [...] auxiliam na formação e direcionamento da coluna de ar, na correção da afinação e na ampliação do volume das notas na terceira oitava.”<sup>12</sup> Mais adiante Scheck apresenta um exemplo deste tipo de habilidade da musculatura facial, tipicamente expressiva, que pode ser aperfeiçoada pelo flautista para a construção da embocadura:

[O músculo mental] está atado ao alvéolo (a divisão dos dentes no osso da mandíbula inferior) dos incisivos laterais inferiores e passa descendo obliquamente para o sulco do queixo ou da sua pele. [...] Ambos os tecidos puxam a pele ao longo do sulco do queixo, que se move para a frente como uma pá. Esta “careta”, como as crianças fazem antes de chorar, é usada pelo flautista juntamente com a contração do *orbicularis oris* em casos extremos onde há necessidade de uma projeção avançada

<sup>12</sup> Idem: When their innervation has been adequately practiced, these muscles [...] assist in the formation and guidance of the airstream, in correcting intonation and in the enlargement of the volume of notes in the third octave.

do lábio inferior e uma grande cobertura do orifício de sopra. (apud GUSTAFSON, 1993, p.190)<sup>13</sup>

As figuras a seguir exemplificam esse movimento muscular nas crianças descrito por Scheck e logrado através da contração do músculo mental e do *orbicularis oris*:

**Figura 4** - Crianças tensionando os músculos mental e *orbicularis oris*



Fonte: Feedyoursoul e Falconain. Disponível em <<http://feedyoursoul.com/2014/10/27/dont-wanna/> e <https://falconain.wordpress.com/2011/02/16/pouting/>>. Acessado em dez. 2015.

De qualquer sorte – tanto com relação aos conceitos mais restritivos quanto aos conceitos mais amplos e complexos – o estabelecimento de regras e padrões relacionados ao funcionamento da embocadura é sempre uma tarefa difícil, às vezes até controversa. Este fato é constatado por Laura Ronái (2008, p.44-45):

Apesar da homogeneização cada vez mais intensa, a flauta ainda continua a ser um dos instrumentos que mais permitem e encorajam a diversidade. Além disso, apesar da adição do mecanismo para as chaves, o som é sempre resultado direto da interação entre a boca e o bocal, sem palhetas ou qualquer acessório “intermediário”. Isto constitui ao mesmo tempo um charme e um problema. Com a variedade infinita de possibilidades de combinação, se torna difícil estabelecer regras para uma embocadura perfeita. Este é, portanto, um dos grandes desafios de qualquer método de flauta.

São diversas as opiniões quanto à conceituação e funcionamento da embocadura. É nesse sentido que Mather (2011, p.74) afirma que “de fato, os ensinamentos sobre embocadura parecem incluir todas as variações possíveis. Assim como com a respiração, cada uma das instruções conflitantes podem ser válidas em determinadas situações.”<sup>14</sup>

Os variados resultados sonoros almejados por cada flautista, somados às diferenças entre corpos, instrumentos e culturas, influenciam na adoção de estratégias e conceitos de embocadura muitas vezes distantes entre si. É preciso ainda levar em

<sup>13</sup> Idem: It is fastened onto the alveole (the tooth partition in the bone of the lower jaw) of the lower lateral incisors and runs obliquely down to the groove of the chin or its skin. [...] Both strands pull the puckering skin of the chin together along with the chin groove, which moves forwards like a shovel. This “pout”, as children do before crying, is used by the flute player along with the contraction of the *orbicularis oris* in extreme cases for advanced projection of the lower lip and great coverage of the blow hole.

<sup>14</sup> Idem: In fact, teachings on embouchure appear to cover almost every possible variation. As with breath control, each of the conflicting instructions may be valid in certain situations.

consideração que o gosto sonoro está sempre em processo de transformação, tanto no nível individual quanto em um nível coletivo:

Sua escolha de cor [timbre] é complicada pela grande variedade de sons ouvidos entre os flautistas proeminentes que podem servir como modelo. Em parte, a variedade reflete mudanças no gosto dos flautistas, regentes e audiência. As mudanças não têm sido apenas substanciais, mas também bastante rápidas. [...] Algumas dessas diferenças provêm de preferências nacionais ou da influência de um professor/flautista.” (MATHER, 2011, p.75)<sup>15</sup>

#### 6.4 DIVERGÊNCIAS COM RELAÇÃO A EMBOCADURA

Há uma grande variedade de estratégias de embocadura. Alguns flautistas exortam uma mobilidade intensa dos lábios, a depender de fatores como registro grave ou agudo, volume, timbre, afinação etc.; outros têm um alvitre oposto, considerando que os lábios devem ter um posicionamento mais rígido, quase invariável. Há ainda os que dizem que o orifício de passagem do ar deve ser formado exatamente no centro dos lábios; outros defendem que deve ser mais para o lado esquerdo ou para o lado direito; outros dizem que pode ser em qualquer local, a depender de onde cada pessoa obtém o melhor timbre. Alguns afirmam que o orifício dos lábios deve ter formato arredondado; outros indicam um formato mais achatado; e há ainda os que indicam uma abertura em formato de “gota“. Alguns recomendam que o flautista sopre sempre reto e para frente, em um eixo perpendicular aos lábios; outros indicam soprar mais para o lado esquerdo ou direito, em um eixo diagonal aos lábios; e há ainda os que recomendam soprar em uma ou outra direção, a depender de cada circunstância. Alguns recomendam que os lábios devem ser tensionados nas extremidades, produzindo uma espécie de “sorriso”; outros indicam lábios completamente relaxados e produzindo uma aparência “triste”, contrária ao sorriso; outros posicionam o lábio superior mais para fora (mais protuberante); outros tentam alinhar os lábios superior e inferior o máximo possível. Alguns aconselham a formação de um orifício bem pequeno entre os lábios durante a emissão de notas no registro mais agudo; outros aconselham que se abra o orifício o máximo possível nesse mesmo registro. Alguns costumam cobrir com o lábio inferior mais da metade do orifício do porta-lábio; outros tentam deixar o orifício do porta-lábio aberto o máximo possível; e há ainda os que dizem cobrir ou descobrir o orifício do porta-lábio com o lábio inferior, a depender de cada circunstância. Alguns indicam fazer a mudança de registro

---

<sup>15</sup> Idem: Your choice of color is complicated by the large variety of sounds heard even among leading flutists whose playing might serve as models. In part, the variety reflects changes in the tastes of flutists, conductors and audiences. The changes have been not only substantial but also quite rapid. [...] And some differences stem from national preferences or the influence of a particularly strong player/teacher.



através do aumento na pressão de ar; outros através da mudança de ângulo do sopro; outros dizem que mudam apenas o diâmetro do orifício dos lábios. Há também os que dizem que o bocal da flauta deve ser um pouco desalinhado em relação ao grupo principal de chaves – girando-se um pouco em direção aos lábios; no entanto há outros que determinam que o orifício do bocal deve ficar totalmente alinhado com as chaves.

Sobre essa variedade de concepções e estratégias, Scheck (apud GUSTAFSON, 1993, p.228) afirma que:

No tocar da flauta transversal, sempre foi problemático em que local do lábio inferior o bocal deve ser apoiado, se com pressão ou mais solto, se os lábios devem ser puxados em sua largura ou devem ser protuberantes, se o bocal deve ser girado para dentro ou se toda a flauta deve estar inclinada em direção ao flautista, com um ajuste linear entre o orifício do bocal e os orifícios do tubo, se o maxilar deve ficar imóvel ou se deve apoiar o movimento dos lábios.<sup>16</sup>









A seguir citarei alguns exemplos específicos dessa variedade com o objetivo de melhor ilustrar e comprovar essa realidade. Michael Debost (2002, p.68) escreve que “um posicionamento de embocadura bom, estável e flexível deveria ser o mesmo para todos os registros. Ginásticas de lábios e queixo são contra-produtivas.”<sup>17</sup> Mais adiante (2002, p.70) conclui esse pensamento afirmando que “um ângulo médio de ataque lhe permite modular o seu som em extensão e coloração sem comprometer a confiabilidade”.<sup>18</sup> Em contraposição, Mather (2011) prega o desenvolvimento não só de uma grande maleabilidade dos lábios, mas também da habilidade de mover o queixo, resultando em uma técnica aparentemente complexa, onde há diversos movimentos e posicionamentos diferentes para os lábios e queixo a depender do registro, do volume, da afinação, do timbre etc. No final do seu capítulo sobre mudança de registro, o autor apresenta alguns quadros que sintetizam as alterações de embocadura que ele recomenda para cada uma das oitavas. Nesses quadros é possível identificar cinco variáveis: cobertura do orifício da embocadura; ângulo descendente da paleta de ar; ângulo lateral da paleta de ar; altura da abertura labial; e pressão de ar.

<sup>16</sup> Idem: In transverse flute playing it has always been problematic at which spot of the lower lip to set the mouthpiece, and whether with pressure or loosely, or whether the lips should be pulled wide or pouted outward, whether the head joint should be turned inward or the whole flute tilted toward the player with a linear setting of keys and embouchure-hole, whether the lower jaw should be held still or support the work of the lips.

<sup>17</sup> Idem: A good, stable, and flexible embouchure position should be the same for all registers. Chin and lip gymnastics are counterproductive, especially under stress.

<sup>18</sup> Idem: An average angle of attack allows you to modulate your sound in range and in color without jeopardizing reliability.

**Quadro 1** - Um dos quadros elaborados por Mather indicando variações de embocadura para a segunda oitava

Second Octave	D5	C#6
1. Coverage of embouchure hole	 1/2	 2/3
2. Downward angle of air reed	 45°	 45°
3. Sideways angle of air reed	 Increasingly to left	
4. Width of lip opening	 Under 1/2	 1/3
5. Air Pressure	Increase markedly	

Fonte: Mather (2011, p.127)

Em sua obra, Mather (2011, p.86) critica aqueles flautistas que adotam uma embocadura mais fixa. Para ele este tipo de procedimento, além de ocasionar alterações na afinação, ao tocar *forte* produz um som áspero, estridente, forçado, e ao tocar *piano* produz um som tedioso e sem vida:

Aumentar apenas a pressão de ar (que muitos instrumentistas fazem para evitar a mudança da embocadura) leva a um aumento da afinação (o efeito eólico). Quando o aumento é grande o suficiente o som se torna áspero, estridente, forçado. Similarmente, simplesmente reduzir a pressão de ar para tocar mais suave, sem mudar a sua embocadura, leva a uma queda na afinação e a um som tedioso, sem vida (novamente o efeito Eólico). Por tanto você deve ampliar a sua abertura labial para tocar forte e reduzir para tocar mais suave.<sup>19</sup>

Reforçando a estratégia defendida por Mather, Theobald Boehm (1964, p.117) exorta a realização de mudanças no ângulo de direcionamento do fluxo de ar para a obtenção dos diferentes registros:

O som puro da flauta depende da direção em que o fluxo de ar é soprado contra a borda do orifício do bocal. Dependendo de como a corrente de ar é dirigida – se mais abaixo ou menos abaixo da horizontal – na medida em que ela é soprada através da flauta, desenvolve-se a alíquota ou os chamados harmônicos superiores, a partir do som fundamental do tubo da flauta, com todos os orifícios fechados; [...] Cada oitava necessita de um direcionamento diferente da coluna de ar, e quando o direcionamento correto é encontrado, não somente uma qualidade melhor de som é produzida mas, pelo aumento da força do jato de ar, o som pode ser trazido à sua maior potência possível sem nenhuma deterioração na qualidade ou na afinação.<sup>20</sup>

Nessa mesma linha de mobilidade da embocadura, cito ainda os escritos de Quantz (apud MURILLO, 1997, p.57):

<sup>19</sup> Idem: Increasing only the air pressure (which many players do to avoid changing their embouchure) leads to a rise in pitch (the Aeolian effect). When the increase is large enough, the sound becomes harsh, strident, forced. Similarly, simply reducing the air pressure to play quieter, without changing your embouchure, leads to a drop in pitch and a dull, lifeless sound (again the Aeolian effect). Therefore you must enlarge your lip opening to play louder and reduce it to play more quietly.

<sup>20</sup> Idem: The pure flute tone depends upon the direction in which the air stream is blown against the edge of the mouth-hole. Depending upon whether the air stream is directed more or less below the horizontal as it is blown across the flute, there develops from the fundamental tone of the flute tube, with all the holes closed, the so-called aliquot or harmonic over tones; [...] Each octave therefore requires a different direction of the air stream, and when the correct one is found, not merely will a fine quality of tone be brought to the greatest possible strength without any deterioration in quality or pitch.

O queixo e os lábios devem avançar e recuar na medida em que as notas ascendentes e descendentes requeiram. Desde o Ré da segunda oitava até o Ré da primeira oitava é necessário aproximar os lábios pouco a pouco em direção aos dentes e fazer uma abertura dos lábios um pouco mais larga e menos estreita para que os sons graves sejam sonoros e penetrantes. Desde o Ré da segunda oitava até o Ré da terceira oitava, ambos os lábios devem afastar-se dos dentes avançando pouco a pouco, de maneira que o lábio inferior avance um pouco mais que o superior e que a abertura dos lábios seja menos larga e mais estreita. No entanto não se deve pressionar os lábios entre si demasiadamente, para que não se escute a sibilante do ar.<sup>21</sup>

Em uma linha contrária, é possível encontrar autores como Stevens (1967, p.17), que recomenda que a mudança de registro seja realizada através de alterações na pressão do fluxo de ar “com o diafragma”, desaconselhando a mudança do ângulo através do avanço e recuo dos lábios. Segundo ele, o procedimento de alteração do ângulo ocasiona o efeito nem sempre desejável de mudança no timbre:

O ângulo da coluna de ar é usado prioritariamente para controlar a coloração e, sob condições extremas, pode ser usado para alterar o registro (à custa da cor). Somente sob circunstâncias muito incomuns deve-se usar o ângulo para determinar o registro da flauta.<sup>22</sup>

Outro exemplo antigo de conflito relacionado à movimentação dos lábios diz respeito aos procedimentos recomendados por Quantz em contraposição às ideias do inventor Jacques Vaucanson.<sup>23</sup> Em seu célebre tratado de flauta, Quantz (apud MURILLO, 1997, p.59-60) deprecia as ideias de Vaucanson e defende a sua técnica pessoal:

Para produzir as notas [agudas][...] não é necessário soprar mais forte, nem soprar o dobro do ar, como erroneamente pretende o Senhor Vaucanson no seu *Flautista Mecânico*, dizendo que esta é a única maneira que se pode produzir as oitavas na flauta transversal. Para produzi-las melhor, é necessário comprimir o ar no interior da embocadura, o que se consegue avançando o queixo e lábios, de maneira que a opinião do autor acima é errônea e prejudicial. [...] Estou de acordo que o que o Senhor Vaucanson ensina pode ser necessário ao tocar a flauta como uma máquina, já que o movimento dos lábios está limitado. [...] Por conta disso não devemos nos deixar influenciar pelo raciocínio do Senhor Vaucanson.<sup>24</sup>

<sup>21</sup> Idem: La barbilla y los labios deben avanzarse o retirarse a medida que la proporción de las notas ascendentes e descendentes lo requieran. Desde *re* de la segunda octava asta el *re* de la primera octava, es necesario acercar poco a poco los labios hacia los dientes y hacer la apertura de los labios un poco más larga y menos estrecha, para que los sonidos bajos sean sonoros y penetrantes. Desde el *re* de la segunda octava asta el *re* de la tercera octava, ambos labios deben alejarse de los dientes avanzándolos poco a poco, de manera que el labio inferior avance un poco más que el superior y que la abertura de los labios sea menos larga y más estrecha. Sin embargo no se deben presionar demasiado los labios uno contra otro, para que no se escuche el silbido del aire.

<sup>22</sup> Idem: The angle of airstream is used primarily to control the color and, under certain extreme conditions, can be used to alter the pitch (at the cost of color). Only under very unusual circumstances should the angle be used to determine the register of the flute. [...]

<sup>23</sup> Jacques Vaucanson (1709-1782), foi um inventor e artista francês responsável pela criação de máquinas inovadoras. Em 1737 ele construiu “o tocador de flauta”, uma espécie de robô em forma de figura humana, em tamanho real, que tocava flauta através de um mecanismo complexo.

<sup>24</sup> Tradução minha. Segue o texto original: Para poder producir los tonos [...] no es necesario soplar más fuertemente, ni soplar el doble de aire, como erroneamente pretende el Señor Vaucanson en su *Flautista Automata*, diciendo que esta es la única manera que se pueden producir las octavas en la flauta travesera. Para producirlas, más bien, hay que comprimir el aire en el hueco de la embocadura, lo que se logra avanzando la barbilla y los labios, de manera que la opinión del autor arriba mencionado es errônea e perjudicial. [...] Estoy

Também é possível localizar diversos exemplos de divergências relacionadas especificamente com a movimentação do queixo ou mandíbula. Ao citar autores clássicos da literatura da flauta, Scheck (apud GUSTAFSON, 1993, p.191) afirma que “os movimentos da mandíbula, vistos como importantes por Altès, são teoricamente evitados por Taffanel e Gaubert, no entanto cooperam em pequena medida no movimento da musculatura mimética”.<sup>25</sup>

Diante de fatos como esses, é possível constatar que a tarefa de estabelecer padrões ideais de embocadura é extremamente difícil e, por vezes, controversa. Há uma diversidade de flautistas de alto desempenho profissional que se utilizam dos mais variados recursos de embocadura para obter os resultados sonoros mais adequados aos seus fins musicais. Ainda assim, há tentativas de estabelecimento de padrões ideais de formação de embocadura.

Woltzenlogel (2008, p.29), por exemplo, afirma no seu capítulo sobre embocadura, que a conformação dos lábios pode ser descrita como “sorriso forçado”. Apesar do sentido metafórico passível de múltiplas interpretações, isto leva a uma compreensão de que a embocadura deve ter uma conformação específica, estando os lábios com as suas partes laterais tensionadas formando algo parecido com um sorriso, ideia que é reforçada pela recomendação de “morder o interior das bochechas”. Outro detalhe a ser notado em Woltzenlogel é a presença de fotografias com a prescrição de determinada conformação labial. As fotografias são de sua própria embocadura, que serve como modelo a ser alcançado.

**Figura 5** - Conformações de embocadura recomendadas por Woltzenlogel para região grave, média e aguda (da esquerda para a direita, respectivamente)



Fonte: Woltzenlogel (2008, p. 31-32)

Reforçando essa visão de existência de um modelo ideal de embocadura, há na introdução do método de Woltzenlogel (2008, p.12) uma frase do flautista Altamiro Carrilho

---

de acuerdo que lo que el Señor Vaucanson enseña puede ser necesario al tocar la flauta con una máquina, ya que los movimientos de los labios son limitados. [...] Por lo tanto no hay que dejarse influenciar por el razonamiento del Señor Vaucanson.

<sup>25</sup> Idem: The jaw motions, viewed as important by Altès, are theoretically eschewed by Taffanel and Gaubert, but cooperate in a small measure in the movement of the mimetic musculature.

afirmando que “trata-se de um trabalho perfeito [...] que vai (entre outras novidades), orientar o aluno na feitura da **embocadura correta**.”<sup>26</sup>

Diante de tantos flautistas, com corpos, instrumentos, e padrões sonoros diferentes, há centenas de conformações possíveis de embocadura. O “sorriso forçado” é apenas uma delas. Sobre este fato, Mather (2011, p.77) escreve que “um outro obstáculo no desenvolvimento da sua embocadura é que as bocas diferem tanto que você deveria encontrar por si próprio [...] qual a posição de flauta e formação labial que mais se adequa a você.”<sup>27</sup>

Corroborando com esta visão de Mather, Barbosa Jr. (2013, p.3) afirma que:

Várias publicações descrevem técnicas de embocadura de um ponto de vista pedagógico. Em publicações voltadas ao aprendizado da flauta transversal, quando descrevem o funcionamento da embocadura, não há um consenso entre os autores, professores e intérpretes de como um som deve ser gerado.

Além disso é preciso notar que muitos flautistas possuem uma técnica de embocadura em que o posicionamento dos lábios se modifica drasticamente a depender de fatores diversos, como o registro que está sendo tocado, o volume de som, o timbre desejado etc. Para flautistas com tal flexibilidade labial, seriam necessárias muitas fotografias, uma para cada situação, sendo limitada a compreensão de seu funcionamento através de poucas fotografias. Devido a estes e outros fatores, determinados escritos e métodos de flauta procuram demonstrar um universo mais amplo de possibilidades para a obtenção de bons resultados sonoros através de conformações diversas de embocadura, não indicando apenas um caminho ou trazendo fotografias de apenas um flautista. Levando esses fatos em consideração, Stevens (1967, p.14-15), ao tratar da embocadura, apresenta fotografias de dezoito flautistas diferentes. Nessas fotografias é possível identificar conformações labiais bastante variadas, adaptadas à realidade individual de cada flautista. Segundo Stevens, todas essas embocaduras são capazes de produzir um bom resultado sonoro.

---

<sup>26</sup> Grifo meu.

<sup>27</sup> Tradução minha. Segue o texto original: Another obstacle in developing your embouchure for the flute is that mouths differ so much that you must find out for yourself [...] which flute positions and lip formations suit you best.

**Figura 6** - Algumas das opções de embocadura registradas por Stevens



Fonte: Stevens (1967, p.14-16)

Laura Rónai também conclui que os mais variados tipos de embocadura são capazes de produzir um som adequado. Possuindo um conceito de embocadura que não se restringe apenas à parte externa dos lábios e que engloba toda a parte interna da boca, Rónai (2008, p. 135) atribui justamente à essas partes internas e não visíveis da embocadura a responsabilidade por este funcionamento “misterioso”:

Existem ótimos flautistas cuja posição de lábios daria uma excelente ilustração de como *não* tocar flauta. No entanto, produzem um som límpido e belo. Já outros têm uma embocadura perfeita, em teoria, mas o som não corresponde minimamente às expectativas. A razão para tal discrepância entre teoria e prática é que a emissão do som na flauta tem um lado misterioso, sendo um fenômeno que não pode ser facilmente estudado ou analisado [...], uma vez que, ao se dar internamente em sua maior parte, é praticamente impossível visualizar suas técnicas [itálico no original].

Em outro trecho Rónai (2008, p.44) afirma ainda que:

Apesar da homogeneização cada vez mais intensa, a flauta ainda continua a ser um dos instrumentos que mais permitem e encorajam a diversidade. [...] Com a variedade infinita de possibilidades de combinação, se torna difícil estabelecer regras para uma embocadura perfeita. Este é, portanto, um dos grandes desafios de qualquer método de flauta.

Nessa mesma linha de pensamento, Barbosa Jr. (2013, p.14) afirma que:

Sempre existirão diversas “receitas” de como ter um bom som e infelizmente ou talvez exatamente – felizmente! – não há uma maneira comum para todos os flautistas. O que encontramos na literatura flautística são conhecimentos e estratégias diferentes que nos fazem refletir sobre uma concepção de diversas embocaduras e, com isso, cada um deve buscar o que mais se adequa às suas

individualidades e anseios.

Reconhecendo ainda que grande parte dos métodos que prescrevem um modelo ideal de embocadura acaba defendendo os padrões pessoais dos próprios autores, Barbosa Barbosa Jr. (2013, p.8) escreve:

Essa variedade infinita de possibilidades [...] são as diferenças e características de cada músico em relação à embocadura. Contudo, essas diferenças não são descritas integralmente na literatura do instrumento. Cada autor, quando cita maiores detalhes sobre a embocadura na flauta, geralmente acaba descrevendo a sua própria maneira de execução.

## 6.5 VIBRATO

Outro elemento essencial na formação do timbre na flauta é o vibrato. O vibrato consiste geralmente na realização de alterações no fluxo de ar através do acionamento de músculos diversos que tem como efeito a produção de ondulações no som. Definindo o fenômeno acústico do vibrato de forma mais ampla e englobando em seu conceito a voz humana e os diversos tipos de instrumentos de sopro e de cordas, Verfaille (2005, p.1) afirma que “o vibrato é geralmente definido como uma qualidade vibratória relacionada a modulações pseudo-harmônicas de afinação, intensidade ou espectro que, isoladas ou em combinação, servem para enriquecer o timbre de sons musicais”.<sup>28</sup>

O vibrato é um recurso utilizado por cantores e por instrumentistas há muito tempo, e as suas formas de utilização têm variado bastante. Diversos estudos nos levam à conclusão de que o vibrato era inicialmente utilizado como um ornamento e que gradualmente passou a ser um componente mais constante no som dos instrumentos. Especificamente no campo da flauta transversal, a história do vibrato – assim como da embocadura – tem sido acompanhada por controvérsias antigas e também por elucidacões recentes. As controvérsias dizem respeito principalmente aos mecanismos corporais de produção, ao ensino e à estética do vibrato. Fazendo um apanhado histórico com relação aos instrumentos de sopro da família das madeiras, Manning (2000, p.68-71) afirma que:

Somente no século XVIII, começamos a encontrar uma menção específica à produção de vibrato nos instrumentos de sopro da família das madeiras. Nos tratados de Hotteterre (1707) e Quantz (1752), o vibrato de dedo é recomendado. [...] Quando as chaves foram adicionadas a esses instrumentos de sopro, no entanto, o vibrato de dedo acabou caindo em desuso e não era mais um tópico comum do tocar

---

<sup>28</sup> Idem: Vibrato is generally defined as a vibrating quality related to pseudo-harmonic modulations of pitch, intensity or spectrum which alone or in combination serve to enrich the timbre of musical sounds.

durante os séculos XIX e XX. [...] No decurso do século XIX, músicos e professores se afastaram do vibrato de dedo e foram em direção ao vibrato de ar.<sup>29</sup>

A primeira questão importante trazida por Manning nesse texto é a de que o vibrato de ar é um fenômeno que começou a se tornar mais recorrente a partir do século XIX. Corroborando com essa conclusão, Verfaillie (2005, p.1) afirma que “no século XIX, o vibrato emergiu de forma mais contínua, tornando-se assim um atributo do timbre musical. Este efeito de timbre, que é controlado/gerado por *performers*, é agora usado na maioria dos instrumentos musicais da música ocidental, incluindo os metais e outros instrumentos de sopro, com a intenção de imitar o vibrato de voz”.<sup>30</sup>

Essa tendência geral de uso intenso e constante do vibrato encontrou força de contraposição no movimento das performances historicamente informadas, que passaram a buscar um timbre mais linear e sem vibrato a partir da utilização de instrumentos de época (MALAFRONTTE, 2015). Não obstante a existência de uma série de questionamentos e alternativas estéticas com relação aos seus modos de uso, o vibrato continua presente na prática de grande parte dos músicos da atualidade.

No caso específico da flauta, houve um processo gradual de intensificação do uso do vibrato até o ponto em que se tornou tão comum que passou a ser encarado por muitos flautistas como um componente quase indissociável do timbre do instrumento. Diversos flautistas que se consagraram no século XX fizeram um uso constante do vibrato, contribuindo para a criação de uma cultura que acabou por consolidar uma associação do vibrato ao nosso timbre. Ao constatar essa realidade, o violinista barroco Robert Mealy coloca o seguinte questionamento: “Por que, na orquestra moderna, estamos condicionados a aceitar como prática comum tocar flauta com toneladas de vibrato, tocar oboé com um pouco, e tocar clarinete sem vibrato? Tudo é extremamente subjetivo e cultural” (apud MALAFRONTTE, 2015, p.31).<sup>31</sup> Ainda com relação a esse aspecto, Cameron (2009, p.2) afirma que “para os flautistas, o vibrato é tanto uma parte do som que alguns lutam para tocar sem ele”.<sup>32</sup>

<sup>29</sup> Idem: Only in the 18th century do we begin to find specific mention of woodwind vibrato production. In the treatises of Hotteterre (1707) and Quantz (1752) a finger vibrato is recommended”. [...] As a key work was added to woodwind instruments, however, the finger vibrato eventually fell into disuse and was not a normal part of performing during the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries. [...] During the course of 19<sup>th</sup> century, players and teachers moved away from the finger toward breath vibrato.

<sup>30</sup> Idem: In the 19th century, vibrato emerged in a more continuous form, thus becoming an attribute of musical timbre. This timbre effect, which is controlled/generated by performers, is now used on most musical instruments in Western music, including brass and wind instruments, intending to imitate the voice vibrato.

<sup>31</sup> Idem: Why, in the modern orchestra, are we conditioned to accept as standard practice a flute playing with tons of vibrato, an oboe playing with some, and a clarinet playing with no vibrato? It’s all extremely subjective and cultural.

<sup>32</sup> Idem: For flutists, vibrato is so much a part of the sound that some struggle to play without it.



Um dos pontos de maior conflito ao longo da história do vibrato na flauta diz respeito aos mecanismos corporais envolvidos no seu processo de produção. Dentre os flautistas, há pelo menos quatro grupos principais: aqueles que atribuem a produção do vibrato ao diafragma; aqueles que atribuem a produção do vibrato aos músculos abdominais; aqueles que atribuem a produção do vibrato à garganta (laringe); e aqueles que atribuem a produção do vibrato aos músculos abdominais e à garganta. Ao se referir à evolução do uso do vibrato nos instrumentos de sopro, Manning (2000, 68-71) conclui que o seu uso disseminado acabou por levantar algumas questões relacionadas aos mecanismos de produção:

Como exatamente o vibrato de ar seria produzido? [...] O “vibrato de diafragma” foi defendido pela maioria dos instrumentistas de sopro do século XX. [...] Ao mesmo tempo, eles se manifestaram contra as técnicas de laringe ou garganta, que deveriam ser absolutamente evitadas. [...] [No entanto] uma série de artistas de sopros, especialmente europeus, optaram por não aceitar o vibrato de diafragma exclusivamente. Georg Müller, por exemplo, diferenciava entre o vibrato de laringe ou rápido [...] e o vibrato diafragmático abdominal lento [...]. E o flautista irlandês James Galway acredita que os músculos da garganta são responsáveis pelo controle da pressão de ar flutuante e que o diafragma simplesmente tremula em simpatia.<sup>33</sup>

Pertencendo àquele grupo de flautistas que atribuem a produção do vibrato à garganta, o flautista M. Debost (2002, p.260) defende que “uma vez que você não pode produzir vibrato com os lábios ou o queixo, seu mecanismo deve ser iniciado em algum lugar da região da garganta. Isso não significa que ele precisa ser do tipo caprino, muito rápido e muito curto”.<sup>34</sup>

Em uma das obras mais reconhecidas no meio musical sobre o tema, Gärtner (1981, p.80-81) realiza estudos sobre as funções desempenhadas pelos diversos grupos musculares e suas diversas velocidades de contração muscular durante a realização do vibrato. Utilizando-se da eletromiografia, uma técnica da área médica, Gärtner consegue identificar reações eletroquímicas ocorridas durante as contrações musculares na região da laringe, peito, abdômen e diafragma. Ele conclui que músculos grandes como os da região do abdômen não podem se mover tão rapidamente quanto os músculos pequenos da região da laringe. Para Gärtner é possível concentrar a produção do vibrato na região do abdômen, no entanto a

<sup>33</sup> Idem: Exactly how was breath vibrato to be produced? [...] “Diaphragm vibrato” has been advocated by most 20<sup>th</sup> century wind players. The diaphragm is said to produce a periodic alternating compression and relaxation of the air in the air column and is transferred to the instrument, thereby producing vibrato. At the same time they have spoken out against laryngeal or throat techniques as absolutely to be avoided. [...] A number of woodwind performers, especially European, have chosen not to accept diaphragm vibrato exclusively. Georg Müller, for example, differentiated between laryngeal or rapid [...] and slow diaphragm-abdominal vibrato [...]. And the Irish flutist James Galway believes that the muscles of the throat are responsible for controlling the fluctuating air pressure and that the diaphragm merely quivers in sympathy.

<sup>34</sup> Idem: Since you cannot produce vibrato with your lips or your chin, its mechanism must initiate somewhere in the throat area. This does not mean that it needs to be of the nanny goat variety, very fast and very narrow.

garganta irá participar durante o processo: “em todos os casos, a laringe participa ativamente com atividade muscular, mesmo nas baixas frequências e no *martellato*” (apud Cameron, 2009, p.6).<sup>35</sup> Por outro lado, Gärtner constata que é possível produzir o vibrato apenas na região da garganta, sem a participação dos músculos abdominais. Outro aspecto que Gärtner constata é que o vibrato não pode ser produzido pelo diafragma, contrariando a antiga tese defendida por alguns flautistas. As principais conclusões de Gärtner a partir dos seus experimentos podem ser assim resumidas:

1. O vibrato não se origina no diafragma como declarado anteriormente; 2. Por causa de sua maneira de produção, o vibrato do “diafragma” deveria ser na verdade referido como vibrato “torácico-abdominal”. O diafragma é fixado no sentido de apoio. A alternância de tensão e relaxamento da respiração é provocada por uma periódica compressão e relaxamento dos músculos abdominais e torácicos; 3. Em todos os casos, a laringe está participando ativamente da atividade muscular. Desta forma, o vibrato “torácico-abdominal” é sempre de um tipo misto; 4. Por outro lado, pudemos documentar vibratos puramente laríngeos sem qualquer participação dos músculos abdominais, dos músculos torácicos ou do diafragma; 5. Os vibratos “torácico-abdominais” tendem a ser de frequências mais baixas (menores do que 6 Hz) e as frequências mais altas (7 Hz) foram produzidas por indivíduos com mecanismos puramente laríngeos; 6. O vibrato laríngeo possui a mais ampla gama de todos os tipos de vibrato; 7. O vibrato laríngeo foi preferido nos níveis de dinâmica *pp* em todos os registros. (apud MANNING, 1995, p.71)<sup>36</sup>

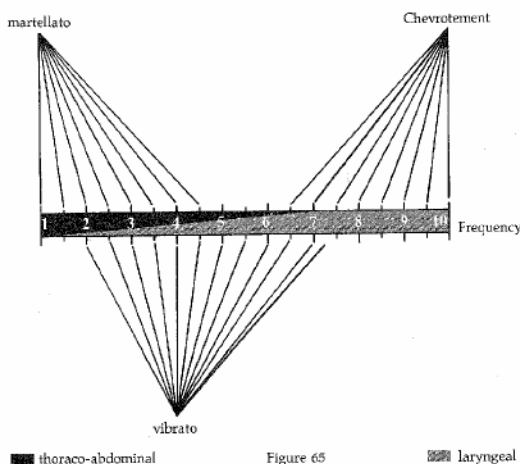
A partir dessas constatações, Gärtner (1981, p.125) elabora um gráfico que demonstra as diferentes velocidades de vibrato e suas relações com cada parte do corpo durante o processo de produção. O *martellato* representa os impulsos mais lentos vindos da região torácico-abdominal. Depois há a formação do vibrato propriamente, envolvendo a região torácico-abdominal juntamente com a região da laringe, e se estendendo até a frequência de cerca de sete ciclos por segundo. A partir de sete ciclos por segundo surge o *chevrottement*, uma tremulação produzida apenas na região da laringe.

---

<sup>35</sup> Idem: In every case, the larynx is actively participating with muscular activity, even at low frequencies and in the *martellato*.

<sup>36</sup> Idem: 1.Vibrato does not originate in the diaphragm as previously stated; 2. Because of its manner of production, “diaphragm” vibrato should actually be referred to as “thoraco-abdominal” vibrato. The diaphragm is fixed in the sense of support. Alternation of tension and release of breath is brought about by a periodic compression and release of abdominal and thoracic muscles; 3. In every case the larynx is actively participating with muscular activity. Thus “thoraco-abdominal” vibrato is always a mixed type; 4.On the other hand, we were able to document purely laryngeal vibratos without any participation by the abdominal muscles, thoracic muscles, or diaphragm; 5.“Thoraco-abdominal” vibratos tend to be of lower frequencies (under 6 Hz), and the highest frequencies (7 Hz) were produced by subjects with purely laryngeal mechanisms; 6.Laryngeal vibrato has the widest range of all vibrato types; 7.Laryngeal vibrato was preferred in *pp* dynamics levels in all registers.

**Gráfico 3** - O gráfico de Gärtner sobre a produção do vibrato



Fonte: Gärtner (1981, p.125)

## 6.6 VIBRATO E TIMBRE

Ao tratar do som da flauta, é importante considerar que o uso constante do vibrato por grande parte dos flautistas no âmbito da música erudita acabou criando um imaginário em torno desse instrumento que conecta o vibrato ao seu timbre. Além disso, é preciso considerar que o vibrato, para além de aspectos do imaginário, tem implicações reais e objetivas sobre o timbre da flauta. O uso do vibrato pode implicar em um enriquecimento do espectro sonoro que aumenta o número e a intensidade de determinados harmônicos, modificando o timbre (DALSANT, 2011).

São pelo menos duas as variáveis acústicas afetadas diretamente pelo uso do vibrato: variações de frequência e variações de amplitude. Com relação a essa realidade, Verfaille (2005, p.2) afirma que:

O vibrato pode [...] ser considerado como um atributo perceptual relacionado ao timbre, pois pode resultar de um espectro complexo e de modulações do envelope espectral. Essa vibração do aspecto pulsante do vibrato pode ser atribuída a pelo menos um desses três componentes: pulsações de frequência fundamental que são percebidas como pulsações de afinação e, em seguida, integradas como uma qualidade vibratória (modulação de frequência ou vibrato de afinação); pulsações de intensidade que são percebidas como pulsações de volume e, em seguida, integradas como qualidade vibratória (modulação de amplitude ou vibrato de intensidade); ciclos de enriquecimento espectral que correspondem a pulsações de envelope espectral, e são percebidos como modulação de brilho: o centróide espectral também varia periodicamente e sincronicamente com MA [Modulação de Amplitude] e/ou pulsações de MF [Modulação de Frequência], se houver (Modulação Espectral do Envelope).<sup>37</sup>

<sup>37</sup> Idem: Vibrato can thus be considered as a timbre related perceptual attribute, since it may results from complex spectrum and spectral envelope modulations. This vibrating of pulsating aspect of vibrato can be

## 6.7 VIBRATO E IDENTIDADE SONORA

Outro fator relevante é que o vibrato, além de ter implicações acústicas sobre o timbre da flauta, também possui implicações diretas sobre a identidade sonora dos flautistas. As diversas maneiras com que os flautistas constroem o vibrato – com maior amplitude ou com menor amplitude, com maior velocidade ou com menor velocidade, com variações rítmicas ou sem variações rítmicas – têm tanto o poder de imprimir uma marca mais pessoal no som, quanto o poder de expressar uma cultura mais ampla. Considerando essa realidade, Dalsant (2011, p.7) afirma que “quando ouvimos qualquer flautista executar uma peça musical, constatamos que a qualidade do som e a utilização do vibrato são os principais fatores que nos permitem identificá-lo, como uma impressão digital que o diferencia de outros.” Em uma linha de pensamento análoga, o flautista Michel Debost (2002, p.261) afirma que “na maioria das vezes, o vibrato é uma expressão natural da personalidade de alguém, como o tom de voz, e não deve ser alterado, apenas controlado.”<sup>38</sup>

Flautistas como James Galway e Marcel Moyse se tornaram uma referência de timbre para algumas gerações de flautistas, imprimindo uma marca pessoal no vibrato através do uso recorrente de determinados padrões. Por outro lado, flautistas como Emmanuel Pahud se consagraram fazendo um uso mais variado e flexível do vibrato. De uma maneira ou de outra, se através de um uso mais flexível ou menos flexível, mais recorrente ou menos recorrente, a maior parte dos flautistas acaba desenvolvendo as suas concepções e práticas do vibrato. É nesse ponto que entram em jogo algumas questões controversas relacionadas ao ensino desse recurso sonoro.

## 6.8 ENSINO DO VIBRATO

Ao longo da história do ensino da flauta, algumas correntes principais têm se consolidado com relação ao vibrato: há professores que se recusam a ensinar o vibrato alegando que este é um elemento sonoro tão pessoal, que cada flautista deve desenvolvê-lo de forma independente; há professores que acreditam que o vibrato não somente deve ser ensinado, como os estudantes de flauta devem incorporar no tocar determinados padrões

---

attributed to at least one of these three components: fundamental frequency pulsations which are perceived as pitch pulsations, and then integrated as a vibrating quality (Frequency Modulation or pitch vibrato); intensity pulsations which are perceived as loudness pulsations, and then integrated as a vibrating quality (Amplitude Modulation or intensity vibrato); spectral enrichment cycles which correspond to spectral envelope pulsations, and are perceived as brightness modulation: the spectral centroid also varies periodically and synchronously with AM and/or FM pulsations if any (Spectral Envelope Modulation).

<sup>38</sup> Idem: Most of the time, vibrato is a natural expression of someone's personality, like one's tone of voice, and should not be tampered with, just controlled.

recorrentes; há ainda professores que acreditam que o ensino do vibrato irá depender das necessidades individuais de cada aluno, considerando gostos pessoais ou mesmo necessidades profissionais ou culturais. Sobre esse aspecto, Cameron (2009, p.2) conclui que:

Alguns professores estimados [...] têm se recusado a ensinar o vibrato, insistindo que ele deveria ocorrer naturalmente e que não pode ser ensinado. Outros instrumentistas e professores acreditam que o vibrato pode ser ensinado, e têm provido recursos, escritos e apresentações sobre as formas adequadas de criar um bom vibrato.<sup>39</sup>

Fazendo constatações análogas, Kara e Bulut (2015, p.128) afirmam que:

Existem diferentes abordagens relacionadas ao ensino do vibrato. A primeira escola acredita que o vibrato deveria se desenvolver naturalmente e não deve ser ensinado porque é algo resultante do sentimento musical de cada um. Moyse, Taffanel, Gaubert, Maquarre e Barrere são alguns dos flautistas famosos que representam a primeira escola. [...] A segunda escola acredita que ele deve ser ensinado, uma vez que o vibrato deve ser cuidadosamente controlado. Em seu livro intitulado *Flute* (1982), James Galway também apoia essa ideia. A terceira escola considera que alguns instrumentistas têm um vibrato natural, mas outros devem ser ensinados.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> Idem: For flutists, vibrato is so much a part of the sound that some struggle to play without it. Some esteemed teachers [...] have refused to teach vibrato, insisting that it should occur naturally and that it cannot be taught. Other performers and teachers believe that vibrato can be taught, and have provided resources, writings, and presentations on the proper ways to create a good vibrato. Flutists most commonly produce vibrato with the throat, abdominally, or with a combination of the two.

<sup>40</sup> Idem: There are different approaches related to teaching of vibrato. The first school believes that vibrato should develop naturally and should not be taught because it is something resulting from one's own musical feeling. Moyse, Taffanel, Gaubert, Maquarre and Barrera are some of the famous flutists who represent the first school. For instance, famous jazz flutist McBirnie (2001) claims that he discovered vibrato himself. The second school believes that it must be taught since vibrato must be carefully controlled. In his book entitled *Flute* (1982), James Galway also supports this idea. The third school agrees that some players have natural vibrato, but others must be taught.

**7 O MEU PROCESSO DE FORMAÇÃO NO DOMÍNIO DA  
IDENTIDADE SONORA: OS TRÊS PRIMEIROS ANOS  
DE GRADUAÇÃO**

“Há algum tempo eu percebi que a real beleza  
do som nasce da generosidade do coração”

*Marcel Moyse*

## 7.1 TOCANDO FLAUTA COM OS PÉS

A flauta transversal é um instrumento que temos que construir o seu som quase que inteiramente, através da utilização de um grande número de partes do nosso corpo e através da nossa imaginação e sensibilidade. Por traz do som da flauta, por traz de uma única nota musical, existem muito mais coisas do que se costuma imaginar. Por traz do som que produz o há um corpo humano que é tanto um instrumento musical quanto a própria flauta. Esse som carrega em si pensamentos, sentimentos, culturas e histórias de vida.

Lembro-me de um evento que aconteceu ainda nos meus primeiros anos de graduação e que ficou bastante marcado em minha memória. Estava aprendendo a tocar uma flauta japonesa chamada *shakuhachi* a fim de executar alguns *intermezzos* instrumentais em um espetáculo de ópera. Tive algumas aulas com o maestro Boyko Stoianov<sup>1</sup> e buscava desenvolver a técnica do *muraiki*, um procedimento que consiste em ajustar a embocadura e a coluna de ar para produzir um som poderoso e rico em ruídos durante a passagem do ar pelo bocal. O *shakuhachi* é um instrumento fascinante, em diversos aspectos semelhante à flauta transversal, não possuindo uma palheta física como a clarineta, o oboé, o fagote etc. Assim como na flauta, nós produzimos o som soprando direto na lâmina do bocal, criando uma palheta com o próprio ar, com infinitas possibilidades de timbres e afinações. Em uma dessas aulas em que me pedia para tentar produzir determinados timbres, Boyko, percebendo em mim uma certa ansiedade e falta de experiência naquele instrumento, me disse algumas palavras. Me contou que existia um monge japonês, grande mestre do *shakuhachi* que ele admirava muito. Esse monge dizia que o *shakuhachi* não era tocado com as mãos e nem com a boca, mas sim com os pés. Boyko então me perguntou se eu sabia o que isso significava. Eu então, bastante intrigado e sem entender aquela frase, disse que não fazia a menor ideia. Boyko então me disse que os pés representam a história de vida, a experiência, a caminhada, e que eu deveria aprender a tocar o *shakuhachi* com os pés, que teria que andar muito, uma vida inteira, que precisava ter paciência.

Inspirado neste mesmo pensamento, é possível afirmar que tocamos também a flauta transversal com os pés. Os acontecimentos e experiências que ficaram registrados em minha memória, e que passo aqui a relatar e estudar, se constituem em um determinado trajeto percorrido, em uma caminhada em que passei por lugares, encontrei pessoas, vivenciei

---

<sup>1</sup> Compositor e regente nascido na Bulgária em 1953. Estudou na Academia Estadual de Música da Bulgária (Sofia, Bulgária), na Academia de Música Frederick Chopin (Varsóvia, Polônia) e na Escola de Música Toho Gakuen (Tóquio, Japão). Conduziu diversas orquestras ao redor do mundo e recebeu diversas premiações internacionais como regente e como compositor.

culturas, tendo consequências diretas no processo de construção da minha identidade sonora nesse instrumento.

## 7.2 IDENTIDADE SONORA E TIMBRE BÁSICO

De início, é preciso considerar que a produção do som na flauta transversal é um fenômeno extremamente complexo. O produto aural final pode ser analisado de inúmeras formas diferentes. É possível focar em aspectos gerais ou em aspectos específicos como os transientes, os harmônicos, os componentes de ruído, o vibrato, a articulação etc. Nesse estudo autoetnográfico, não pretendo abarcar todo esse universo amplo e complexo, ou mesmo me aprofundar em um único aspecto. Identificarei em meus resultados sonoros algumas das características que considero serem mais marcantes durante os meus cinco anos de graduação, estabelecendo relações entre essas características e os meus universos pessoal e coletivo. Essas características são traços timbrísticos gerais que atravessavam diferentes repertórios e circunstâncias musicais provocando “marcas” no som produzido por mim, e são derivadas tanto de meus aspectos individuais quanto do meio social e cultural em que vivi. Utilizarei para o conjunto dessas características aurais a denominação de timbre básico.

Mesmo sendo possível fazer alterações diversas e radicais no resultado sonoro final obtido, de modo geral, não apenas eu, mas a maioria dos flautistas, acaba por repor algumas características sonoras que se tornam de alguma forma recorrentes. Essas características mais recorrentes geralmente são derivadas de aspectos individuais do flautista e/ou do instrumento, e também podem ser derivadas de determinados hábitos ou gostos estéticos que são repostos a cada performance, de forma deliberada e/ou como estratégia natural de economia de esforço. O timbre básico faz parte da identidade sonora, apesar da identidade sonora não reduzir-se ao timbre básico. A cada dia que toco o meu instrumento, não começo de repente a produzir sons do nada. Produzo sons a partir de uma história pregressa em que processos exploratórios foram levados a cabo e determinadas características sonoras foram consolidadas. O timbre mais consolidado no passado é repostado novamente a cada vez que toco o meu instrumento, e, mesmo que eu queira fazer determinadas alterações, é a partir de transformações nesse timbre do passado que poderei chegar a algo novo.

Sempre haverá espaço para descobrir novos tipos de som na flauta, mas mesmo assim determinados hábitos sonoros se tornam recorrentes de tal forma que vivo sempre entre a transformação e a repetição. Para criar uma ilustração mais didática, é possível comparar o timbre básico com a voz dos cantores. Quando ouvimos no rádio uma gravação que ainda não



conhecíamos de uma cantora que admiramos, nós somos capazes de imediatamente reconhecer aquela cantora, mesmo não conhecendo anteriormente aquela gravação. Somos capazes de identificar determinadas características relacionadas ao timbre que já nos haviam sido apresentadas em performances e gravações anteriores e que nesse novo contexto estão sendo reapresentadas. A voz humana acaba sendo ainda mais carregada de características individuais do que os sons geralmente produzidos na flauta, mas mesmo assim o ouvido atento pode reconhecer em determinados flautistas esse timbre básico que os persegue a cada performance, a cada gravação. Esse fenômeno se apresenta de forma mais contundente em alguns flautistas do que em outros. Para mim é mais fácil reconhecer instantaneamente o timbre básico do flautista James Galway<sup>2</sup> do que o do flautista Emmanuel Pahud,<sup>3</sup> por exemplo. Apesar de fazer algumas nuances sonoras, Galway permanece mais circunscrito ao seu timbre básico, que é aliás bastante marcante. Por outro lado, Pahud expande os seus horizontes sonoros de forma mais contundente, construindo resultados sonoros mais flexíveis, multifacetados, ao passo que Galway se atém a marcas sonoras mais recorrentes.

As diferenças sonoras entre uma gravação de Pahud tocando uma peça do período clássico – como o concerto em Sol maior de Mozart – e uma gravação do mesmo Pahud tocando uma peça do período Barroco – como a sonata em Si menor de Bach – são mais contundentes do que as de Galway tocando esse mesmo repertório.<sup>4</sup> É como se Pahud tivesse cultivado uma gama maior de opções timbrísticas, tornando a sua identidade sonora em alguns momentos mais complexa e multifacetada do que Galway. É nesse sentido que o próprio Pahud se declara “um camaleão”, tentando combinar as diferentes possibilidades expressivas – incluindo aí as mudanças na coloração do som – com as ideias que ele possui de cada peça musical. Em suas próprias palavras: “eu tento mudar o estilo, a coloração e o

---

<sup>2</sup> James Galway nasceu em 1939 na Irlanda. Durante alguns anos seguiu a carreira de flautista de orquestra, tendo tocado nas seguintes instituições: Sadler's Wells Opera, Covent Garden Opera, The London Symphony Orchestra, The Royal Philharmonic Orchestra, Berlin Philharmonic Orchestra. Depois desse período decidiu-se pela carreira como solista. Ainda realiza concertos regularmente e é um dos flautistas mais conhecidos do mundo. Suas gravações venderam mais de 30 milhões de cópias.

<sup>3</sup> Nasceu em 1970 na Suíça. É o flautista principal da Filarmônica de Berlim, lugar anteriormente ocupado por flautistas como James Galway, Aurèle Nicolet e Karlheinz Zöllner. É um dos flautistas mais aclamados da atualidade, ainda mantendo uma carreira internacional como solista, professor e músico de orquestra. Suas gravações como solista e músico de câmara também se tornaram conhecidas em todo o mundo, tendo lançado algumas dezenas de discos.

<sup>4</sup> Para ouvir algumas dessas gravações, é possível consultar os seguintes endereços eletrônicos, acessados no dia 9 de março de 2017: <<https://www.youtube.com/watch?v=8zPkWVqdJXI>> (Pahud tocando o concerto em Sol maior de Mozart); <<https://www.youtube.com/watch?v=dmh0X56CPWk>> (Galway tocando o concerto em Sol maior de Mozart); <<https://www.youtube.com/watch?v=XQaUyhp97MI>> (Pahud tocando o primeiro movimento da sonata em Si menor de Bach); <[https://www.youtube.com/watch?v=sWWnLd\\_oOnU](https://www.youtube.com/watch?v=sWWnLd_oOnU)> (Galway tocando o primeiro movimento da sonata em Si menor de Bach).

fraseado, o modo como respiro e articulo, para me adequar à peça que estou tocando. Eu não represento nenhum estilo nacional em particular”.<sup>5</sup>

As características básicas que eu imprimia em meu som jamais foram um fenômeno estanque, acabado, elas foram se transformando ao longo dos cinco anos de graduação, dividindo a minha identidade sonora em três fases principais: os primeiros meses de graduação; os três primeiros anos de graduação; e os dois últimos anos de graduação.

Como forma de explicitação dessas características, acrescento aos anexos desta tese um conjunto de gravações sonoras em formato digital, realizadas entre os anos de 1997 e 2003. Sempre que se fizer necessário, farei referências e recomendações de escuta dessas gravações através de notas de rodapé ao longo do texto.<sup>6</sup>

Nos primeiros meses de graduação eu ainda permanecia com uma identidade sonora mais próxima daquela que havia construído dos treze aos dezessete anos de idade, em contextos diversos, formais e informais.

**Figura 7** - Tocando flauta aos treze anos de idade



Fonte: arquivo pessoal

Durante os três primeiros anos de graduação, novas forças coercitivas começaram a redirecionar o meu processo de construção da identidade sonora, representadas principalmente por Oscar Dourado – que era o meu professor de instrumento – e James Galway – que era o meu ídolo sonoro distante. Nos dois últimos anos de graduação surgiu

<sup>5</sup> Informações retiradas do site oficial de Emmanuel Pahud, no endereço eletrônico <<http://www.emmanuelpahud.net/career.html>>. Acesso em: 14 mar. 2017. Tradução minha. Segue o texto original: I try to change style, colour and phrasing, the way I breathe and articulate to suit the piece I am playing. I do not represent any particular national style.

<sup>6</sup> Todas essas gravações foram realizadas a partir de demandas profissionais, em estúdios diferentes, envolvendo equipamentos e profissionais diferentes. Nenhuma delas foi feita com objetivo científico ou mesmo com o pensamento de inserção nessa tese. Elas atendiam apenas a demandas profissionais e musicais daquele período e contexto em que foram realizadas. É natural que algumas características sonoras sofram influências dos diferentes equipamentos de gravação, ambientes acústicos e dos diferentes profissionais envolvidos nos processos de mixagem e equalização. Mesmo assim creio que as minhas características timbrísticas principais de cada período foram mantidas com certa fidelidade e são passíveis de detecção.

Lucas Robatto em minha trajetória de vida, um acontecimento inesperado e que acabou redirecionando os rumos da minha identidade sonora.

### 7.3 PRIMEIRO CONTATO COM DOURADO

Oscar Dourado foi o meu primeiro professor de flauta na graduação por sorte e obra do destino. Eu não escolhi ser aluno dele. Naquela época ainda estava distante do mundo musical, apenas queria estudar flauta transversal, não me importando muito quem seria o meu professor. Na realidade, eu deveria ter sido aluno da flautista Lídia Fidelina, estava listado como aluno dela, pois era professora substituta na EMUS/UFBA naquele período. Aconteceu que, antes do início das aulas, fui a um concerto em Salvador, no Museu de Arte Sacra da UFBA e, ao final, Oscar Dourado, um senhor que conhecia apenas de nome e à distância, veio falar comigo. Ele me informou que no mês seguinte começariam as aulas e que eu seria seu aluno. Ele mesmo havia negociado a minha mudança para a sua classe. Com esse simples gesto de Dourado a minha história flautística mudou de rumo, me afetando para o resto da vida. Muitas transformações começaram a acontecer no meu modo de tocar e no meu modo de encarar e interpretar a música, no entanto os meus relatos estarão concentrados no aspecto específico da minha identidade sonora.

### 7.4 RELAÇÕES SOCIAIS E AFETIVAS

Em primeiro lugar, é preciso considerar que o destino foi bastante generoso comigo durante a minha graduação. Logo de início passei a estar em contato com um professor de flauta com quem desenvolvi uma relação afetiva bastante positiva, carregada de empatia, de confiança, de amizade, que se estenderia para além da sala de aula e que perdura até hoje, muitos anos depois de ter deixado de ser seu aluno. A minha relação com Dourado se desenvolveu em um sentido em que em determinado momento ele não era apenas meu professor de graduação, mas era também um amigo, um conselheiro. Em diversos momentos de minha vida artística e profissional, busquei os seus conselhos, que foram importantes para o meu engajamento e continuidade na carreira musical. Eu frequentava a sua casa e me relacionava com a sua família. Dourado tinha em sua casa quadros e esculturas do meu pai, o artista Chico Liberato, e já tinha uma amizade com a minha família mesmo antes do meu nascimento. Dourado sempre demonstrou acreditar muito em mim, mais até do que eu mesmo acreditava naquela fase inicial da minha formação profissional em que as minhas expectativas

e crenças profissionais eram ainda muito frágeis e incipientes. O reconhecimento de Dourado acabou contribuindo para o fortalecimento de minha autoestima e também para a minha sensação de autoeficácia, fatores essenciais durante o meu processo de explorações e transformações identitárias nos anos de graduação como aluno de sua classe de flauta (Cf. Burke, 1998; Grotevant, 1987). É claro que houve também momentos difíceis durante todo o processo de aprendizado e convivência, principalmente aqueles em que as cobranças e críticas foram mais contundentes. No entanto, de modo geral, eu acabei por internalizar nessa relação um conjunto de afetividades bastante positivas, até mesmo com relação às críticas e cobranças.

Um fato importante a esse respeito que preciso citar é o de que, dois anos após o ingresso na EMUS/UFBA, decidi que não iria mais ser flautista. Estava sofrendo com a carga alta de cobranças e de estudos no instrumento, tocando sonatas e concertos, fazendo escalas, arpejos e muitas coisas mais, durante horas a fio. Estava descrente com relação às minhas perspectivas profissionais e não via possibilidade de ter um retorno de todo o investimento cotidiano que aqueles estudos me exigiam. Me recordo que certo dia cheguei a aula de Dourado disposto a avisar que iria parar de tocar flauta, que não seria mais músico profissional, que não frequentaria mais o curso de graduação em instrumento etc. Lhe relatei algumas coisas que estava pensando e sentindo, a minha descrença com relação ao futuro profissional. Após ouvir meus relatos, Dourado falou que se eu quisesse realmente desistir não poderia fazer nada contra isso, seria uma decisão minha. Mas se eu quisesse continuar, ele acreditava que eu teria todas as condições de fazer uma ótima carreira profissional, de me tornar um professor como ele. Me disse ainda que eu tinha talento, juventude, e toda uma vida profissional pela frente.

Voltei para casa pensando naquelas palavras de Dourado. Apesar das dificuldades que vivia, fui gradualmente retomando as minhas crenças em uma trajetória musical e profissional. Guardei aquelas palavras para o resto da vida, em muitos outros momentos decisivos na minha trajetória musical eu me vali delas novamente. Dourado, por motivos diversos, passou a ser um dos elementos constituintes da minha identidade pessoal, afetiva, social, profissional, musical e sonora.

Preciso citar esses fatos, mesmo em se tratando de uma pesquisa relacionada à produção sonora no instrumento, por que existe uma relação direta entre os processos de construção da minha identidade, nos mais diversos domínios, dentre eles o sonoro, e a afetividade que vivenciei nas relações sociais, principalmente aquelas de reconhecimento ou não reconhecimento (Cf. CIAMPA, 2010). Esse tipo de relação que eu desenvolvi com ele,

calcada tanto no cotidiano de aprendizagem do instrumento, quanto nos sentimentos de amizade, confiança, admiração e reconhecimento, contribuiu bastante no meu processo pessoal de transformações musicais. Com relação a certos fatores do meu processo de desenvolvimento da identidade sonora, é difícil as vezes dissociar os aspectos técnicos dos artísticos, os aspectos profissionais dos afetivos, as relações institucionais das relações de amizade. Os diversos domínios de constituição indentitária estão o tempo todo se influenciando mutuamente, quando começamos a olhar mais de perto logo detectamos alguns pontos onde eles se conectam.

Muitos aspectos da minha identidade sonora sou eu que determino. Muitos aspectos da minha identidade sonora são bastante objetivos e mensuráveis. No entanto nem tudo é pragmatismo e objetividade nesse meu domínio identitário, nem tudo eu controlo, nem tudo é produto de minhas vontades, nem tudo é deliberado conscientemente por mim. Se Dourado não tivesse, por sua conta própria, decidido que eu seria seu aluno, talvez eu jamais tivesse desenvolvido a minha identidade sonora em uma determinada direção. Com certeza eu seria algo diferente do que sou hoje, sem querer aqui julgar se seria melhor ou pior, se mais adequado ou menos adequado, mas apenas com a certeza de que eu seria um outro flautista. E, talvez, se ele não tivesse me dito determinadas palavras naquele momento decisivo que eu pensava em desistir da carreira musical e o procurei, hoje nem músico eu seria. Eu realmente não sei se o fiapo de motivação e autoestima que tinha naquela época teria resistido, caso ele tivesse concordado comigo e me dissesse algo do tipo “é verdade João, sempre achei que a música não era o seu caminho, você não tem vocação para ser flautista, dificilmente você conseguirá vencer essas dificuldades e se tornar um profissional, a vida de músico não vale a pena, é muito sacrifício, procure uma outra coisa para você fazer na sua vida”. Na identidade sonora que eu construo na flauta há muito de mim mesmo, com minhas características pessoais, com meus sentimentos, com minha história particular de vida. No entanto há também muito de Oscar Dourado, tanto nos aspectos mais mecânicos e técnicos, quanto nos aspectos mais psicológicos, afetivos e sentimentais. São coisas do mundo da arte e da técnica instrumental, praticamente tudo o que fazemos nesses âmbitos, por mais aspectos mecânicos e objetivos que possuam, está carregado de nossa humanidade, de nossas histórias de vida.

## 7.5 CONFIANÇA

Por conta dessa relação que foi criada, passou a haver um certo sentimento de confiança mútua entre mim e Dourado. Essa confiança, associada às minhas características

individuais e aos meus contextos de desenvolvimento, pavimentaram um caminho que, de certa forma, me facilitaram o engajamento no processo exploratório de novas possibilidades sonoras. E em se tratando de confiança, aproveito para citar o fato de que o próprio Dourado considera o sentimento de confiança entre professor e o aluno, como um dos fatores mais importantes durante o processo de desenvolvimento técnico e musical do flautista. Quando lhe perguntei o que é necessário para o flautista desenvolver uma boa sonoridade no instrumento, uma boa técnica, ele me disse:

Muito estudo, muita dedicação, de preferência, muita ralação meu velho, não tem jeito, não tem outra, não existe caminho curto. De preferência com uma boa orientação. O nível de confiança entre o professor e o aluno é fundamental. Então se deixa de existir, de confiar, essa relação entre professor e aluno, é melhor que não tenha mais, que a pessoa vá procurar outro professor. Então o aluno deve confiar plenamente que aquilo que o professor tá ali ensinando, é para o seu bem. O aluno está se beneficiando dos erros do professor, da experiência do professor. Todo mundo que tem experiência, só tem experiência por que errou muito e aí conseguiu contornar esses erros, isso virou experiência [...]. O perfil de aluno que se dá melhor é aquele que confia plenamente no professor e que procura realizar aquilo que o professor tá querendo. Eu, graças a Deus, sempre tive uma relação muito direta, muito sincera com todos os meus professores. Eu tenho uma gratidão enorme à eles. [...] Eu sempre procurei não só seguir, realizar, o que foi demandado de mim na aula anterior [...], como eu sempre fazia mais, sempre experimentava mais, sempre perguntava mais, sempre ia mais fundo, sempre trazia outras coisas além daquilo que era demandado. Então a melhor coisa é confiar inteiramente na orientação do seu professor e ser profundamente dedicado a realizar aquilo que lhe foi dito (informação verbal).<sup>7</sup>

Em outro trecho da entrevista Dourado fala novamente sobre o sentimento de confiança:

O aluno ideal para mim é aquele que tem confiança no professor e experimenta fazer aquilo que está sendo falado. Porque que é o acúmulo, a experiência, não se trata mais do que o reprocessamento dos erros da vida da pessoa. A gente quer, na verdade, é passar um conhecimento para que a pessoa toque, no estágio que ela tá, melhor do que eu toquei num estágio assemelhado, você percebe? Se não rola isso, é melhor ir procurar outro professor. Se esse vínculo, se esse elo não acontece, passa adiante (informação verbal).<sup>8</sup>

Aqui não é um intuito meu falar sobre, ou mesmo comprovar o valor pedagógico do sentimento de confiança na relação entre mestre e discípulo. O fato relevante para esta pesquisa é o de que o meu mestre de flauta ensinava por esse sentimento e eu, como discípulo, acabei por desenvolvê-lo e colocá-lo em prática – por motivos diversos – no cotidiano das aulas e dos meus estudos individuais. É preciso notar também, que Dourado transparece em suas palavras uma afetividade bastante positiva com relação ao fato dele ter procurado atender as demandas que lhe eram colocadas pelos seus professores de flauta, e de ter se engajado

<sup>7</sup> Entrevista concedida por DOURADO, O. **Entrevista I** [dez. 2016]. Entrevistador: João Liberato. Salvador, Bahia, 2016. 1 arquivo .WAV (2:29:27). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice desta tese.

<sup>8</sup> Idem.

com profundidade nos processos que lhe eram recomendados. Essas palavras não refletem apenas o modo como ele encarava as suas relações com os seus professores, mas refletem também o modo como ele encarava essa relação mestre/discípulo comigo e com outros alunos.

Havia confiança, havia amizade, havia certa liberdade, mas havia também um pacote de cobranças que eu precisava atender, e os resultados sonoros estavam inclusos nisso. Sobre esse aspecto mais rígido e exigente do seu ensino, Dourado reconhece que:

Mesmo para ser amador, para tocar música popular, o que seja, para trabalhar comigo tem que ser 100%, dedicação intensa. Eu sou uma pessoa rígida, você sabe disso. As pessoas que foram bem avaliadas por mim, é por que mereceram. De maneira nenhuma eu sou condescendente com ninguém, por que eu não sou nem comigo mesmo. A todos eu digo “não tá funcionando direito, não é bem por aí, não tá correspondendo”. Dou todos esses toques. Se a pessoa é capaz de processar isso e dar a volta por cima, ótimo, senão toma-lhe cacete. Então a postura é ajustar seu ensinamento ao interesse do estudante. Ao interesse do estudante no sentido de ser profissional ou amador. [...] Agora, jamais, em nenhuma circunstância, ser condescendente com ninguém. Educação é padrão, é modelo, é nível (informação verbal).<sup>9</sup>

## 7.6 MUDANÇA DE FLAUTA

Além de todos esses aspectos afetivos – envolvendo não somente a relação mestre/discípulo, mas a relação com um universo social mais amplo e com a própria vida – são muitos importantes no processo de construção da identidade sonora, alguns aspectos bastante materiais e objetivos, como é o caso do instrumento musical utilizado. O flauta possui determinadas características e resultados sonoros para os quais ela foi projetada. Ela já tem em si uma determinada identidade sonora em potencial. Sobre essa realidade, Robatto faz as seguintes afirmações:

O instrumento tem certas características para as quais foi projetado, e os luthiers fazem um grande esforço em criar condições e facilitar a produção de determinadas características sonoras dentro do instrumento. Isso diz respeito a furação da afinação, aos ângulos em que se vai soprar, o aspecto da quantidade de resistência, se aquele instrumento responde mais fácil, responde mais duro. Depende de como vai ser utilizado. Vou dar um exemplo [...], o Felix Skrowonek sempre contava isso, ele era especialista em madeiras, fazia instrumentos de madeira, fazia pesquisa de diversas madeiras para flauta e fazia cortes de bocal de madeira – por que é mais fácil cortar. Eu perguntei para ele como é que ele começou com isso, com este negócio. Foi o período que ele passou alguns anos em Puerto Rico, no Caribe, ele tocava na orquestra do Casals e lá ele teve contato com flautistas de Cuba e dali da região do Caribe que tocam, improvisam na região super extrema, agudíssima da flauta. E a maioria deles tocava naquela época com bocal de madeira e ele foi ver o que é que era aquilo. Então os bocais eram preparados para tocar no agudo. Aqueles bocais, eles cortavam de uma maneira que o grave não funcionava direito, mas não precisava por que eles não iam usar o grave, então isso foi pra ele uma grande

---

<sup>9</sup> Idem.

revelação, que a construção do instrumento acaba também condicionando muito o que é que se pode produzir nele. Isso é uma coisa meio óbvia mas a gente não pensa quando vai tocar, a gente tem um instrumento que a gente acha que é um instrumento – “a flauta” – existem milhares de tipos de flauta com milhares de cortes diferentes, e possibilidades. Então isso depende muito do instrumento que a pessoa tem, a gente procurar explorar o máximo possível como é que aquele instrumento responde (informação verbal).<sup>10</sup>

Com um pensamento análogo a Robatto sobre a importância do tipo de instrumento na constituição dos resultados sonoros, Dourado diz o seguinte:

Você tem que começar a conhecer o instrumento que você tem, quais são as características sonoras do seu instrumento, se é de liga, se é feito a mão, se é de latão ou níquel, se é de banho de prata, porque cada cada metal tem suas características sonoras. Você não pode separar o instrumento do flautista. O instrumento tem que fazer parte flautista, tem que ser uma extensão do sopro do flautista. Então a qualidade do metal é fundamental. E aí vem, dentro da qualidade do metal, todas as nuances, por que uma coisa é uma flauta de prata esterlina, que é 99% de pureza e outra coisa é uma flauta japonesa ou chinesa que, mesmo sendo de prata, tem 7% de prata e 93% de níquel ou de cromo, são coisas completamente diferentes. A qualidade sonora que você vai obter em uma e em outra é completamente diferente por que os harmônicos são outros, tudo é outro. Então quando você examina a sonoridade, você tem que primeiro examinar a qualidade do instrumento, a feitura do instrumento, a qualidade do metal, se ele é feito a mão ou se é industrializado (informação verbal).<sup>11</sup>

Se compararmos os resultados sonoros de uma dezena de flautistas tocando a mesma flauta, certamente encontraremos características diferentes, mas é certo que também encontraremos características em comum. Parte dessas características pode ser derivada de particularidades daquele instrumento, que têm o poder de induzir a resultados sonoros específicos. Os resultados sonoros que obtemos no instrumento são, portanto, produto de nossos contextos de desenvolvimento, de nossas características individuais e também das particularidades físicas do instrumento.

No meu primeiro ano de graduação, em 1998, eu ainda tocava com a primeira flauta “que o mundo me deu”. Era uma flauta da marca Armstrong, modelo 104. Eu uso aspas quando digo que foi o mundo que me deu porque faço referência a uma expressão que o próprio Dourado utilizou em nossa entrevista. Gostei dessa expressão, porque ela consegue sintetizar bem alguns dos fenômenos que vivenciamos como flautistas nesse processo de construção da identidade sonora. Estamos sempre vivendo entre aquilo que buscamos e aquilo que a vida ou o mundo nos trás, entre o que efetivamente alcançamos e aquilo que não podemos alcançar. Reconhecendo esse fenômeno em sua própria vida e se referindo à

<sup>10</sup> Entrevista concedida por ROBATTO, L. **Entrevista I** [dez. 2013]. Entrevistador: João Liberato. Salvador, Bahia, 2017. 1 arquivo .WAV (1:40:46). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice desta tese.

<sup>11</sup> Idem.



importância das características individuais do seu corpo e também da sua flauta para os resultados sonoros que obtinha, Dourado diz o seguinte:

Eu fui nadador na juventude, então eu tenho uma certa capacidade respiratória, eu gosto de soprar com intensidade, agora isso dá uma estridência. Para compensar isso eu tive uma flauta, que o mundo me deu, não foi intencional, mas é uma flauta *heavy wall*, alemã, o que significa que a parede reverbera menos do que uma parede francesa. O fato de eu soprar com mais pressão o tempo inteiro cria uma ressonância, uma reverberação que só soprando do jeito que eu sopro e tendo um instrumento com as características que eu tenho, se obtém esse som. Se eu soprar uma flauta japonesa, americana ou francesa, com uma parede fina, o resultado vai ser completamente diferente (informação verbal).<sup>12</sup>

A história da minha relação com a minha primeira flauta começa bem antes da graduação. Foi um instrumento que a minha mãe comprou para mim depois que vi um anúncio no mural da EMUS/UFBA, quando tinha quatorze anos de idade. Pertencia a um marinheiro que estava passando uma temporada na Bahia. Ela estava em bom estado de conservação, tinha uma caixa de plástico preto bastante resistente e forrada por dentro com um veludo azul. Era uma flauta de níquel, com tubo de parede fina, banhada de prata, chaves fechadas e pé em dó. Me recordo que fiquei completamente maravilhado com a aparência daquele instrumento, achei lindo, elegante, para mim era a melhor flauta do mundo. No entanto nas primeiras aulas com Dourado já comecei a perceber que havia flautas melhores e bem diferentes. Ele me disse que eu deveria encontrar uma maneira de comprar uma outra flauta, pois aquele modelo não era muito adequado para os planejamentos que começava a fazer para mim. Me aconselhou então que comprasse uma flauta com chaves abertas, pé em si, chave de sol em linha e que tivesse ao menos um bocal de prata. Surgiu então uma oportunidade de comprar um instrumento quando um amigo seu estava trazendo alguns produtos dos E.U.A. O próprio Dourado tratou de escolher um modelo para mim, que consegui pagar com algumas economias que havia feito. Era uma Yamaha YFL 386 e tinha exatamente as características que Dourado havia me recomendado. Me recordo que quando a flauta chegou ele me falou que era um instrumento dez vezes melhor e bastante diferente do anterior, fato que passei a perceber ao longo do tempo. Essa flauta Yamaha me abriu novos horizontes, com ela pude me engajar em um processo exploratório intenso e consolidar uma nova identidade sonora. Toquei com ela de 1999 até 2001, foi a segunda flauta “que o mundo me deu”.

---

<sup>12</sup> Idem.

## 7.7 DIAGNÓSTICOS SONOROS

No decorrer das primeiras aulas de instrumento, Oscar Dourado começou, gradativamente, a fazer diagnósticos com relação aos meus resultados sonoros e à minha técnica. Cito a seguir algumas de suas observações que tenho uma lembrança mais nítida: o meu timbre possuía componentes de ruído em demasia, um excesso de sibilante provocada durante a passagem do ar pelo bisel; o meu timbre precisava ser mais “intenso”; eu não possuía uniformidade sonora nos diferentes registros, do mais grave ao mais agudo; quando eu fazia mudanças de volume também não conseguia manter uma uniformidade sonora; eu possuía pouco volume no registro grave; eu não tinha o devido cuidado com a finalização das notas, além de abandonar as notas abruptamente, quando tentava finalizar com uma diminuição do volume, geralmente desafinava, a afinação ficando cada vez mais baixa; eu aumentava muito o volume de som quando tocava nos registros mais agudos; eu geralmente não utilizava o vibrato; nas raras vezes que eu utilizava o vibrato, ele era mais produzido na região da garganta e além disso não possuía controle sobre a sua velocidade.<sup>13</sup>

Aqui também não é meu interesse o julgamento ou qualificação desses diagnósticos iniciais que Dourado realizou sobre mim e que de alguma forma ficaram gravados em minha memória. Não é meu interesse julgar o que ele me falava do ponto de vista técnico, artístico, pedagógico, ou mesmo se ele deveria ter avaliado de uma forma ou de outra. Muito provavelmente, se eu fosse aluno de um outro professor de flauta, algumas observações diferentes das de Dourado seriam feitas. O mais importante para esta pesquisa é demonstrar – através de recursos diversos – determinadas abordagens adotadas por Dourado durante as minhas aulas e o modo como a visão que ele tinha como flautista e professor influenciou gradativamente na minha identidade sonora. Nas palavras do próprio Dourado, “a primeira coisa é o professor identificar, demonstrar ao aluno, tornar evidente ao aluno, a sua deficiência, e a partir daí trabalhar uma técnica que seja específica pra superação daquela deficiência” (informação verbal).<sup>14</sup> Uma das consequências mais imediatas dessas primeiras observações que Dourado fez sobre minhas “deficiências”, foi eu acionar o meu mecanismo de automonitoração. A partir do momento que o meu professor começou a realçar aspectos de minha produção sonora que eram para ele negativos, a minha tendência natural de monitorar e controlar as imagens que projeto em minhas interações sociais, começou a trabalhar no sentido de tentar melhorar essas projeções (Cf. GROTEVANT, 1987; GIDDENS, 2002). Vale

<sup>13</sup> Ouvir as faixas “Doce Baião. 1997”, “Baião Unido.1997”, ou qualquer outra faixa da pasta “1997”.

<sup>14</sup> Entrevista concedida por DOURADO, O. **Entrevista I** [dez. 2016]. Entrevistador: João Liberato. Salvador, Bahia, 2016. 1 arquivo .WAV (2:29:27). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice desta tese.

ressaltar que nesse processo realizado por Dourado de estabelecimento de deficiências, ele não estava apenas apontando aspectos que precisavam ser aperfeiçoados, estava também definindo padrões identitários de diferenciação do seu próprio grupo e que eu deveria desenvolver (Cf. HALL, 2000; VARGAS, 2005). A legitimação e valorização daqueles que possuem uma prática artística análoga às do seu grupo é uma prática comum no meio acadêmico (BAIN, 2005).

Preciso reconhecer que essa tendência de automonitoração é algo que faz parte das minhas características individuais e sempre me acompanhou durante a minha trajetória musical. Durante aqueles anos passados da minha graduação, estava atento às minhas demandas mais internas mas também estava bastante atento às demandas do ambiente social e cultural, não somente pelo momento de juventude e maior permeabilidade identitária, mas também pelo próprio contexto de formação profissional da graduação, onde me encontrava inteiramente aberto aos processos de transformações que me permitissem o ingresso no mercado profissional. Esse desejo de me tornar um flautista profissional foi inclusive um dos fatores importantes para que eu tivesse uma orientação de engajamento naquele processo de exploração identitário-musical que se iniciava. Dourado representava para mim, em vários aspectos, uma porta de entrada no mundo profissional que eu almejava. É nesse sentido que diversos autores descrevem a profissão como um dos mais importantes fatores de interferência em nossos processos de formação identitária (Cf. CIAMPA, 2010; GROTEVANT, 1987; NICOLLETTI, 2011).

A partir do momento que Dourado realizava essas observações com relação à aspectos que ele considerava como deficientes e me apresentava determinadas demandas de transformação, eu tentava compreender o que ele queria me dizer, não só através de suas explicações verbais, mas também através dos exemplos que me dava tocando o instrumento. Preciso aqui evocar Grotevant (1987) mais uma vez, pois o que eu fazia e não tinha total consciência, era justamente tentar elucidar informações sobre mim mesmo e sobre aquele contexto de desenvolvimento – alimentado por um desejo profundo de preparação, de ajustamento – com o objetivo de progredir na ocupação profissional que escolhi. A minha identidade artística estava sendo desenvolvida em um contexto onde não somente as relações sociais mais diretas eram importantes, mas também as relações de poder e de mercado (Cf. VARGAS, 2005). Dentro dessa realidade, o meu resultado sonoro enquanto produto artístico, estava sujeito à aceitação ou rejeição.

Creio que em muitos casos conseguia ter uma compreensão mais próxima do que Dourado estava tentando me explicar, mas tenho certeza que em alguns casos interpretei os

seus exemplos e palavras de um modo mais particular, com as minhas naturais idiossincrasias, e as vezes até de um modo totalmente equivocado. Mas mesmo naqueles momentos em que eu interpretava as suas palavras e exemplos de maneira idiossincrática ou equivocada, as influências e transformações no meu tocar aconteciam. As suas palavras e ações eram um estímulo, ou um “gatilho”, para algum tipo de reação minha, mesmo que fosse em uma direção contrária àquela que ele tentava me indicar.

Não posso deixar de lembrar que esses diagnósticos que Dourado fez sobre mim me geraram um sentimento de desconforto, de insegurança. Eu me via diante de um contexto novo e desafiador ao qual tinha que me adaptar. Nas avaliações que faço agora dessas minhas reações afetivas e dessas transformações identitárias do passado, o que posso identificar é que, por sorte, eu possuía um certo grau de resiliência interna que me permitiu encarar essas situações potencialmente desafiadoras, atravessando os momentos de maior desconforto até chegar, através de processos diversos de adaptação, a uma zona identitária mais confortável (Cf. GROTEVANT, 1987).

## 7.8 IDENTIDADE E PROFISSÃO

Além desses diagnósticos, nos primeiros encontros Dourado procurou saber sobre as minhas intenções como flautista e como músico, se eu pretendia ser músico profissional ou tocar de maneira mais amadora. Nas suas palavras:

Uma das primeiras coisas que eu pergunto a pessoa é o que é que ela pretende com a flauta. Uma coisa é uma pessoa que quer tocar como diletante, assim, música popular de uma maneira muito amadorística...é um nível de exigência. Outra coisa é um você, que eu sabia que podia se tornar profissional, que tinha talento e tudo mais, que era jovem, que podia ser trabalhado (informação verbal).<sup>15</sup>

Em outro trecho da entrevista, Dourado demonstra o objetivo profissional do seu ensino no âmbito acadêmico:

A preocupação é de preparar o profissional para ele estar instrumentalizado, para ele ter consciência de todas as técnicas, para quando acontecer a demanda específica para essa ou para aquela técnica, ele saber desempenhar, ele saber sair-se bem dessas situações (informação verbal).<sup>16</sup>

Naquela altura da minha vida, aos dezoito anos, eu tinha uma certa crença de que poderia ser um músico profissional, mesmo estando ainda distante da convicção de que isso seria possível e mesmo tendo uma ideia muito vaga do que isso significava. Essa minha crença se tornou um elemento importante não somente na fase mais inicial, mas também

---

<sup>15</sup> Idem.

<sup>16</sup> Idem.

durante todo o processo de transformações que viria a passar nos anos seguintes. Eu acreditava que os investimentos e esforços que começava a fazer no sentido de transformar a minha sonoridade, seriam de alguma forma recompensados pelos ganhos profissionais. Ou seja, minha crença na possibilidade de sucesso nesse domínio profissional, foi uma fonte importante de energia para o meu engajamento no processo exploratório de novas possibilidades identitárias na música (Cf. GROTEVANT, 1987).

Alguns fatores contribuíam para esse desejo que eu tinha de ter a música e, principalmente a flauta, como profissão. Dentre eles existe o fato de que, desde os doze anos de idade, eu já estava inserido em um contexto musical semiprofissional, fazendo alguns trabalhos esporádicos como músico em conjuntos de flauta doce. Apesar desses trabalhos não poderem me caracterizar como um músico profissional, eles tinham um significado afetivo importante. As primeiras apresentações que fiz ganhando um pequeno cachê, foram nesse período. A partir dos dezesseis anos comecei a ganhar alguns poucos cachês tocando flauta transversal, participando de duetos, trios, quartetos, quintetos, bandas, ou acompanhando cantores ligados à música popular. Não só o pequeno pagamento que recebia, mas todo o ambiente cultural e social que me envolvia nessas ocasiões, eram um forte estímulo para que me engajasse cada vez mais em diversos tipos de atividade musical.

**Figura 8** - Tocando com a cantora Margareth Menezes (1998)<sup>17</sup>



Fonte: arquivo pessoal

Outro fato relevante no início da vida artística é a inserção familiar no sistema da arte (Cf. VARGAS, 2005). O meu desenvolvimento artístico se deu em uma família inserida nesse sistema, tanto do ponto de vista social quanto mercadológico. A música e os músicos profissionais e amadores começaram a fazer parte da minha vida bastante cedo, me acostumei

---

<sup>17</sup> Na foto também aparecem os músicos Amadeu Alves (violão) e Fabrício Rios (bandolim).

com a presença de cantores, compositores e instrumentistas diversos na nossa casa. A música era, até aquele momento, um caminho profissional natural para mim. Não encontrava fortes interferências que me desencorajassem, ou que colocassem barreiras no meu caminho de desenvolvimento musical (Cf. GROTEVANT, 1987).

**Figura 9** - Tocando com o cantor Xangai (1998)<sup>18</sup>



Fonte: arquivo pessoal

## 7.9 PLANEJAMENTO DE ATIVIDADES E REPERTÓRIO

A partir do momento em que comecei a demonstrar esse interesse em ser um músico profissional e a me engajar nas atividades musicais que ele recomendava, Dourado começou a estabelecer um programa de estudos que eu deveria seguir, tal como ele fazia tradicionalmente com alguns alunos. Esse programa tinha alguma flexibilidade, mas não muita. Com relação às peças musicais, por exemplo, o período a ser estudado era obrigatório. Nos primeiros meses deveria estudar peças do Barroco, depois do Classicismo, Romantismo, e assim por diante. Dourado não me obrigava a fazer peças específicas, mas deixava sempre claro que havia um planejamento a ser seguido e qual era o caminho que ele recomendava. Geralmente Dourado indicava as peças que achava mais interessantes, mas sempre abria espaço para que eu pudesse escolher o que iria tocar.

Esse planejamento de Dourado incluía uma série de peças musicais de tradição erudita que deveriam ser estudadas em ordem cronológica. A partir dessas demandas, eu toquei algumas peças do período Barroco, dentre elas sonatas de J. S. Bach, sonatas de Handel, concertos de Vivaldi, concertos de Quantz etc.; toquei algumas peças do período

---

<sup>18</sup> Na foto também aparecem os músicos Fabrício Rios (bandolim) e José Ferreti (percussão).

Clássico, dentre elas concertos de Mozart, sonatas de Haydn etc.; toquei algumas peças do período Romântico, dentre elas os três romances de Schumann, as variações de Schubert sobre o *lied Trockne Blumem*, a sonata em lá maior de César Franck, algumas das peças de Mathieu-Andre Reichert etc.; toquei algumas peças de compositores do século XX, como F. Poulenc, J. Ibert, A. Jolivet, C. Guarnieri, Guerra-Peixe, Villa-Lobos etc. Esse programa incluiu também alguns excertos musicais de peças sinfônicas e também uma série de estudos e exercícios.

Com relação ao aspecto específico do timbre, os exercícios principais indicados eram aqueles constantes no método *De La Sonorité*, de Marcel Moyse. Esse método acabou se tornando para mim não só o conjunto de exercícios de sonoridade mais importante – que eu praticava todos os dias – mas também um momento de explorações, em que eu testava possibilidades sonoras. Além desses exercícios específicos de sonoridade, eu também pratiquei – por indicação de Dourado – exercícios de escalas, arpejos, melodias e articulação, constantes em métodos diversos. Todos esses métodos também passaram a ser um campo de explorações e consolidações sonoras, dentre eles eu posso citar: *Gammes et Arpeges: 480 Exercices pour flute*,<sup>19</sup> de Moyse; *Méthode Complète de Flûte*,<sup>20</sup> de P. Taffanel e P. Gaubert; *Top Register Studies For Flute: 90 Melodius Studies*,<sup>21</sup> de T. J. Filas; *Método Ilustrado de Flauta*, de C. Woltzenlogel; *Ecole de l'articulation – Flûte Exercices et Etudes sur les articulations pour la flûte*,<sup>22</sup> de Moyse; *Seven Daily Exercises*,<sup>23</sup> de M. A. Reichert.

## 7.10 EXERCÍCIOS DE SONORIDADE

A prática dos exercícios era geralmente introduzida por algumas explicações. Geralmente Dourado tentava explicitar determinados objetivos e demonstrava alguns dos procedimentos necessários para alcançá-los, verbalmente e também através de alguns exemplos sucintos no seu instrumento. Algumas observações se fazem necessárias com relação a essas demonstrações que ele fazia. Neste período em que fui seu aluno, ele estava bastante envolvido com gestão acadêmica, era o Diretor da EMUS/UFBA e não possuía atividades intensas como instrumentista, praticamente não se apresentava em público. Ele sempre me fazia algum tipo de demonstração, no entanto essas demonstrações tinham um

<sup>19</sup> Escalas e arpejos: 480 exercícios para flauta.

<sup>20</sup> Método completo de flauta.

<sup>21</sup> Estudos do registro agudo para flauta: 90 estudos melódicos.

<sup>22</sup> Escola de articulação - exercícios de flauta e estudos sobre as articulações para flauta.

<sup>23</sup> Sete exercícios diários.

certo limite, raras foram as vezes em que ele tocou uma peça ou exercício inteiro durante as aulas. De modo geral, o seu ensino se dava através de explicações verbais e da execução de alguns pequenos trechos musicais.

A sonoridade se constituía em um dos itens principais do ensino de Dourado, mesmo tocando pouco, ele sempre fazia observações relacionadas ao som que eu produzia, sempre indicava algo que eu precisava transformar ou aperfeiçoar. É muito importante notar que nessa fase inicial da minha graduação, Dourado teve que me ensinar a ouvir, a perceber determinados detalhes do timbre. Durante as aulas ele tentava chamar a minha atenção para detalhes específicos do som. Era comum ele me pedir para prestar atenção a determinados ruídos e tentar eliminá-los, produzindo um timbre básico mais limpo e uniforme nos diferentes registros. Dourado cumpria esse papel de guiar o desenvolvimento da minha percepção para que eu pudesse ouvir determinadas características sonoras e depois tentasse reproduzi-las no meu instrumento. Naquela fase inicial, eu sentia como se precisasse dos ouvidos dele para me guiar, até o momento em que comecei a me sentir mais seguro e consciente do timbre que estava buscando e consolidando, mais capaz de andar sozinho nos meus caminhos de explorações sonoras.

## 7.11 OUTRAS INFLUÊNCIAS SONORAS

### 7.11.1 James Galway

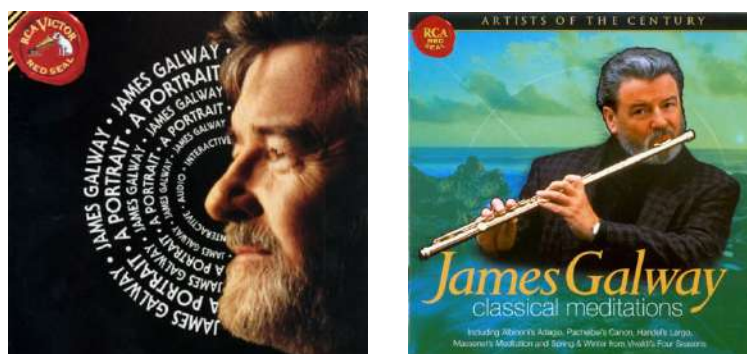
Além dessas influências de Dourado, preciso citar as influências diretas e indiretas do flautista James Galway sobre minha identidade sonora. Galway me influenciou de maneira indireta porque ele era o maior referencial sonoro de Dourado naquele período em que fui seu aluno. Dourado buscou incorporar em sua identidade sonora determinadas características advindas de Galway e eu acabei sendo influenciado por tabela. E Galway não era uma grande referência apenas para Dourado, ele foi e ainda é o maior ídolo de um grande número de flautistas, tornando-se famoso no mundo inteiro como um dos instrumentistas de sopro mais bem-sucedidos e influentes de todos os tempos. O tipo de timbre que Galway produzia no seu instrumento se tornou um modelo para algumas gerações, contribuindo bastante para transformar os paradigmas sonoros da flauta, apontando novas direções estéticas, criando novos modismos entre flautistas de todo o mundo. Mesmo constatando que ninguém seria capaz de reproduzir características sonoras idênticas às do próprio Galway – haja visto que elas dependem dos aspectos individuais de cada pessoa – é preciso considerar

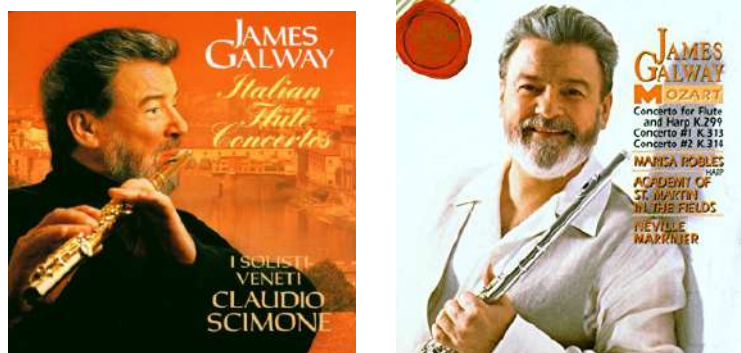


que muitos flautistas consolidaram em sua identidade sonora características timbrísticas bastante parecidas com as dele.

De modo mais direto, o meu contato com o timbre de Galway se deu através de suas gravações. Os CDs de Galway que eu tinha eram apenas quatro, e nada mais do que isso. Eu os recebi como um presente dos meus pais que eles trouxeram para mim de uma viagem que fizeram para a Europa em 1999. Eu nem sequer conhecia Galway, meus pais compraram aqueles CDs porque foram indicados pelo próprio vendedor da loja. Ele lhes disse que aquele era o melhor flautista do mundo e então eles resolveram me trazer de presente. Durante todos os meus anos de graduação não tive acesso a nenhuma outra gravação de Galway a não ser aquelas contidas nesses quatro CDs. Além disso, por força do destino e de limitações pessoais e da época, eu não tinha gravações de nenhum outro flautista além de Galway. Até tinha um disco de vinil de Jean-Pierre Rampal e Claude Bolling, contendo a gravação da *Suite for Flute and Jazz Piano Trio*, mas a vitrola dos meus pais estava sempre quebrada e eu jamais tive a oportunidade de ouvi-lo. Vale ressaltar que ingressei na graduação em flauta transversal no ano de 1998, nesse período a internet no Brasil ainda estava nos seus primórdios, o acesso ainda era bastante restrito, os sites com conteúdo de vídeo e áudio ainda eram para mim um sonho muito distante. Não tive acesso a essa profusão de gravações de áudio e vídeo de centenas de flautistas diferentes que os músicos iniciantes possuem hoje em dia. Até mesmo nas lojas de discos de Salvador, era raríssimo encontrar CDs de flautistas sendo vendidos e, mesmo que conseguisse encontrar, os meus poucos recursos econômicos naqueles tempos idos, não me permitiriam adquiri-los. Ainda assim posso reconhecer que tive sorte, pois alguns colegas meus daquele período não tinham nem um disco sequer. Esses foram os quatro CDs de James Galway “que o mundo me deu” naqueles anos de graduação:

**Figura 10** - Os quatro CDs de Galway que eu possuía





Fonte: sites diversos de venda *on line* de discos.

Hoje, já distante daquele momento e vivendo esses dias da imensa fartura digital, é fácil constatar que a minha amplitude de referências com relação a possibilidades de timbre não era muito grande. Isso talvez até tenha de algum modo me facilitado a realização de escolhas, eu tentava explorar e investir naquelas poucas opções que estavam ao meu alcance (Cf. GROTEVANT, 1987). Apesar do repertório de peças dos CDs de Galway que eu possuía ser reduzido, o som que ouvia em sua flauta me influenciou bastante, tentava imita-lo do modo como podia.<sup>24</sup> Essas influências na identidade sonora advindas de gravações de instrumentistas que admiramos, constitui-se em uma realidade que merece atenção, pois é válida para a maior parte dos flautistas, até para o próprio Galway. Em suas próprias palavras, Galway descreve o modo como um disco de Marcel Moyse influenciou no seu processo de construção da identidade sonora:

Eu queria tocar flauta, mas não sabia com quem eu queria tocar parecido. Quando cheguei a Londres, meu professor John Francis, no Royal College of Music, ele me deu uma gravação de Marcel Moyse tocando as Fantasia Húngaras, e eu pensei “este é um modo fantástico de tocar flauta!”. E eu escutei isso todos os dias da minha vida, por quatro ou cinco anos. Eu apenas pensei que era algo mágico. Esta é uma coisa interessante de se fazer porque é como...se você quiser praticar ser um cristão, você lê a Bíblia todos os dias, você realmente a lê e a compreende. Não fica apenas olhando para a página. Eu escutei essas coisas...isso é o que eu queria fazer, era assim que eu queria soar, que eu queria tocar. [...] Você tem que ter uma gravação de alguém que você admira e não importa quem eles são. [...] Para ser bom em algo você tem que ter um ídolo. [...] Então você tem a imagem correta...então você tem a ideia correta, o som correto, a afinação correta.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Ouvir a faixa “Hermita.2000” (solo de flauta a partir de 0’28”), gravada no período em que Galway era para mim um referencial sonoro importante, e comparar com as faixas “Doce Baião.1997” e “Baião Unido.1997”, gravadas dois anos antes do meu contato com as gravações de Galway.

<sup>25</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=FSgIv3OU5uY>>. Acesso em: 28 fev. 2017. Tradução e transcrição minha. Segue o texto original: I wanted to play the flute, but I didn’t know who I want to play like. When I got to London, my teacher John Francis, at the Royal College of Music, He gave a recording of Marcel Moyse playing Hungarian Fantasy, and I thought “this is a fantastic flute playing!”. And I listened to that every day of my life, by four or five years. I just thought that it was so magical. This is an interesting thing to do because it’s like...if you want to practice been a Christian, you do read the bible every day, you actually read it and understand it. Not just looking at the page. I listened to this things...this is what I wanted to do, this is how I wanted to sound, how I wanted to play. [...] You got to get a record of somebody who you admire and doesn’t matter who they are. [...] In order to be good in something you have to have an idol. [...] So you get the right picture...so you get the right idea, the right sound, the right intonation, the right everything.

Jamais tive aulas com Galway, jamais tive acesso a um de seus métodos naquele período, não fazia a menor ideia de como ele produzia aquele tipo de som, de quais eram os seus procedimentos. Na verdade, nem cogitava a possibilidade de estar equivocado, adotando estratégias técnicas completamente diferentes das dele, o que me interessava era chegar em um resultado sonoro que julgasse semelhante. Eu simplesmente ouvia, gostava do que ouvia, e tentava reproduzir na minha flauta algo similar, com as informações que estavam ao meu alcance, com a minha percepção, com a minha intuição, com o meu corpo e com o meu instrumento.

Desta forma a minha nova identidade sonora ia sendo construída e consolidada, principalmente através do convívio pessoal com Dourado e da escuta de algumas gravações de Galway. Explorava o som, praticava exercícios e tocava peças musicais guiado por esses dois referenciais predominantes naquele momento da minha vida, tentando sempre reproduzir algo similar àquele tipo de timbre que eu ouvia. Digo o tipo de timbre que eu ouvia, por que naturalmente interpretava aqueles sons do meu modo, com o meu aparelho auditivo, com a minha percepção, com a minha imaginação, com o meu corpo. O mesmo som é percebido de maneiras diferentes por cada pessoa e eu tinha a minha própria maneira de percebê-los, de decompor aquelas sonoridades e tentar reproduzi-las no meu instrumento. Apesar de estar sempre tentando chegar a um resultado sonoro parecida com o de Galway e o de Dourado, no final das contas eu, inexoravelmente, acabava agindo na construção da minha identidade sonora particular, assemelhada mas diferente, moldada pelas minhas características individuais e pelos meus próprios contextos de desenvolvimento.

É também preciso reconhecer que, no meu convívio social mais amplo, tive alguns contatos pessoais mais esporádicos com outros flautistas, e é certo que esses contatos também produziram algumas influências em minha identidade sonora. Por conta desses contatos não terem sido tão frequentes e intensos como foram aqueles com os timbres de Dourado e Galway, é difícil estabelecer exatamente quais foram as influências que por ventura tenha recebido de cada um deles. Fato é que sempre acabava levando comigo uma memória aural de cada um daqueles que tinha ouvido tocar, mesmo que por um tempo curto. Também me recordo que nesses raros encontros com outros flautistas, sempre tentava me comparar. Eram oportunidades que tinha de me contextualizar em outros ambientes e de fazer uma automonitoração do meu som.

Também preciso reconhecer alguns fatores decorrentes da minha história pessoal de vida que contribuíram para que esse convívio com outros flautistas não fosse muito recorrente. Me encontrava relativamente isolado de outros flautistas. Vivendo hoje em dia em

um ambiente muito mais dinâmico, com interações com flautistas diversos e com acesso a uma infinidade de gravações e vídeos, é mais fácil perceber o meu isolamento naquele período. No entanto eu achava tudo muito natural, não tinha referências de outras realidades senão aquela em que vivia, não havia tido a oportunidade de ter um convívio mais prolongado em um contexto de desenvolvimento com muitos flautistas diferentes tocando e interagindo. Esses aspectos poderiam até ser considerados como irrelevantes na vida de outros músicos, mas no meu caso pessoal, acabaram desempenhando um papel que precisa de alguma forma ser analisado.

A minha falta de relação com outros flautistas durante a minha graduação, se deveu tanto ao modelo de ensino que era tradição naquele ambiente institucional da EMUS/UFBA – funcionando apenas com aulas individuais de flauta – quanto à minha personalidade e interesses naquele período, o que acabaria contribuindo para que eu não construísse relações de amizade mais próxima com outros flautistas da mesma faixa etária do que eu ou mesmo mais velhos. Além disso é preciso citar um outro fator prosaico e de natureza geográfica: eu morava há cerca de trinta quilômetros do meu local de aulas na EMUS/UFBA, em uma chácara bem afastada do ambiente urbano, distante das programações culturais de Salvador. Por conta das dificuldades de transporte nesse período em que não possuía automóvel, tinha que contar com a boa vontade dos meus pais para me dar caronas até a universidade, ou então tinha que pegar um ônibus, fazendo um trajeto que durava em média uma hora e trinta minutos para me levar da floresta à cidade. Eu ia à EMUS/UFBA apenas quando tinha aulas e voltava para casa imediatamente após o término. De vez em quando até tinha vontade de ficar mais naquele ambiente, de interagir mais com os colegas, tanto musicalmente quanto afetivamente, de ir aos concertos que aconteciam nas imediações. No entanto isso era difícil para mim, preferia voltar logo para a segurança e conforto da minha casa, onde podia praticar o repertório de peças e exercícios com tranquilidade, apesar de estar quase sempre sozinho.

Durante o meu período de graduação com Dourado, de 1998 até 2001, eu tinha apenas dois ou três colegas na classe de flauta a cada semestre e não tinha oportunidade de interagir musicalmente com eles. Jamais toquei duos, trios ou qualquer peça do repertório de conjunto para flautas. Jamais participei de suas lições, pois as aulas com Dourado eram sempre individuais, jamais em conjunto. Uma vez ou outra eu chegava mais cedo na aula e assistia o final da aula de outro colega, mas isso era raríssimo e não havia interação alguma. Os poucos momentos de interação mais efetiva que tive com outros estudantes de flauta, aconteceram nos dois festivais *Eleazar de Carvalho* que tive a oportunidade de participar na

cidade de Fortaleza (Ceará), cada um deles com duração de cerca de vinte dias. Por conta de fatores como esses, a minha automonitoração com relação à produção de som na flauta acabava se dando muito mais em relação aos discos de Galway e ao contexto de aulas individuais com Dourado. Além disso, é preciso considerar que, apesar dos discos de Galway estarem sempre por perto e me influenciarem, era pra Dourado que eu tinha que tocar toda semana. Era com relação a Dourado que eu tinha que ajustar o meu comportamento sonoro cotidianamente com o objetivo de projetar as imagens mais positivas que me fossem possíveis (Cf. GOFFMAN, 1985).

Ainda com relação ao contato com outros flautistas, é preciso considerar que eram raríssimos os meus momentos de convivência com flautistas profissionais, até mesmo porque a minha atividade profissional era ainda muito incipiente e as oportunidades de trabalho eram poucas e esporádicas. Esses flautistas profissionais que tive a oportunidade de ouvir em alguns momentos entre os anos de 1998 e 2001, foram exatamente oito: Helena Rodrigues, Andréa Bandeira, Tota Portela, André Becker, Luciano Chaves, Jean Noel Saghaard, Auréle Nicolet e Karl Kraber. Os cinco primeiros são flautistas baianos que atuavam na minha cidade e tenho uma memória aural que guarda elementos do timbre básico de cada um deles naquele período de contato. Dentre os baianos, me lembro bem que Tota Portela<sup>26</sup> foi um dos que me causou maior admiração nas poucas vezes que ouvi tocar. Me identifiquei bastante com a sua sonoridade, era límpida, agradável, com um vibrato bonito. Guardei o som dele na minha memória como algo que desejava um dia alcançar.

### 7.11.2 Jean Noel Saghaard

Jean Noel Saghaard<sup>27</sup> foi meu professor durante os dois festivais *Eleazar de Carvalho* que participei como aluno (1999 e 2000). O seu timbre também me causou forte impressão. Naquele período Saghaard mantinha um tipo de som que eu considerava bastante elegante e bonito. Durante as aulas ficava bastante atento e, mesmo depois da conclusão do evento, ainda fiquei por algum tempo com essa identificação aural na memória. Um fato importante com relação a Saghaard, é o de que nos primeiros contatos surgiu rapidamente

---

<sup>26</sup> Nasceu em Salvador, Bahia, Brasil. É flautista principal da Orquestra Sinfônica da Universidade Federal da Bahia e flautista assistente da Orquestra Sinfônica do Estado da Bahia. Realizou mestrado e doutorado em flauta na Universidade do Alabama, sob a orientação de Diane Boyd Schultz, especializando-se em música barroca.

<sup>27</sup> Nasceu em Paris, França. É Professor de Flauta do Instituto de Artes da UNESP. Fez seus estudos na École Nationale de Musique et d'Art Dramatique de Versailles. Obteve em 1964 o Premier Prix do Concours d'Interprétation de Reims (França). Veio para o Brasil em 1967, a convite do maestro Eleazar de Carvalho para integrar a Orquestra Sinfônica Brasileira.

uma espécie de afinidade pessoal e musical. Ele gostava do tipo de som que eu produzia e, na segunda semana de aulas, me indicou para tocar a primeira flauta na orquestra do festival. O convívio com Saghaard não significou para mim uma mudança drástica e imediata em minha identidade sonora, até porque ele demonstrou aprovar o tipo de timbre que eu produzia, sem fazer quaisquer solicitações de transformações. Suas influências foram mais no sentido de consolidar um determinado caminho sonoro que eu vinha trilhando há pouco tempo. O reconhecimento de Saghaard durante as aulas teve ainda algumas influências psicológicas e afetivas sobre mim, principalmente pelo fato de que eu estava ainda em um período inicial de explorações e investimentos naquela nova identidade sonora, e estava em um contexto diferente, distante daquele das aulas de flauta em Salvador. Além de ser um reforço na minha autoestima, este fato despertou em mim um sentimento de autoeficácia que foi muito importante naquela minha etapa de formação profissional. Aquele simples reconhecimento me fez ter a sensação de estar desempenhando bem o meu papel de flautista e de estar controlando bem as minhas projeções naquele contexto que inicialmente me gerava certa insegurança (Cf. GROTEVANT, 1987). Além disso, a classe de flauta daquele festival era composta basicamente por alunos de Saghaard que estudavam com ele em São Paulo. Esse contexto era inicialmente bastante adverso, desafiador, o tempo todo nós comparávamos as nossas habilidades musicais, inclusive competindo para assumir determinadas responsabilidades na orquestra do evento e nos recitais. A minha identidade sonora estava sendo testada e eu terminei a minha participação naquelas duas edições do evento com uma avaliação positiva, com a crença de que estava no caminho certo e que devia aumentar os meus investimentos nos estudos musicais (Cf. GROTEVANT, 1987).

### 7.11.3 Auréle Nicolet

Com relação a Nicolet,<sup>28</sup> o que posso dizer é que ele foi como uma tempestade que passou rapidamente, revirando o meu caminho, balançando algumas estruturas. Quando Nicolet esteve na Bahia no ano de 1999 para uma série curta de máster classes, ele já estava em idade bastante avançada, tocava flauta muito pouco, com um timbre básico que não me agradava muito, cheio de ruídos e com a flauta cheia de adesivos para ajudar na sustentação. A sua técnica parecia, de modo geral, estar bastante afetada pela saúde fragilizada em

---

<sup>28</sup> Nasceu na Suíça em 1926. É considerado um dos flautistas mais importantes do século XX, ao lado de nomes como Jean-Pierre Rampal e James Galway. Em 1947 ganhou o Primeiro Prêmio do Conservatório de Música de Paris. Em 1948 ganhou o Primeiro Prêmio do Concurso Musical Internacional de Genebra. Foi durante alguns anos o primeiro flautista da Orquestra Filarmônica de Berlim.

decorrência da idade. A identidade sonora que se manifestava na prática daquele professor não pareceu ser uma referência para mim e eu não fazia a menor ideia de que aquele Nicolet que eu ouvia tocar era bem diferente do Nicolet na sua juventude. Naquele período inicial da minha graduação eu nem sabia quem era Nicolet, não tinha ideia alguma sobre a sua importância no mundo da flauta. Só algum tempo depois, já mais imerso nas atividades musicais, é que pude conhecer um pouco da sua história e ouvir algumas de suas gravações mais famosas. No entanto preciso reconhecer que, se por um lado a sua prática de flauta não teve tanta influência sobre minha identidade sonora, por outro, as suas palavras tiveram bastante.

Me recordo muito bem que no início de uma de suas aulas, Nicolet fez uma série de exercícios em grupo com os flautistas presentes. Ele fez uma roda com cerca de seis flautistas. Pediu então que o primeiro fizesse um arpejo em dó maior que deveria ser repetido pelos flautistas seguintes, sendo que na sua vez, cada flautista deveria transpor meio tom acima, até completar o ciclo. Nesta primeira rodada fiz bem o arpejo. No entanto, na segunda rodada ele pediu que um flautista fizesse um padrão de escala em dó maior que também deveria ser repetido pelos outros flautistas, cada um transpondo aquele padrão meio tom acima. Aconteceu que, na minha vez de fazer a escala, eu errei. Ele então me tirou da roda e ordenou que sentasse. Me falou que eu tinha talento, mas que quando tinha a minha idade, já tinha feito todos os exercícios que eu precisava fazer. Ele me disse ainda que o meu tempo estava passando e que se não comesse a estudar mais seriamente, jamais teria chance de ser um músico profissional. Todos os flautistas acabaram errando e sendo retirados da roda. Isso deveria até ser um pouco reconfortante para mim, mas não foi. O modo áspero e direto com que Nicolet falava comigo e com os outros colegas naquele contexto, sem nenhuma reserva, foi um tanto traumático. Esse talvez tenha sido – por conta daquela fase de juventude, ainda no início dos estudos – um dos momentos onde a resiliência do meu ego foi mais testada. A passagem dele ficou conhecida entre nós com o título jocoso de “furacão Nicolet”, afetou alguns flautistas da classe de graduação da EMUS/UFBA. Vale ressaltar que Nicolet não chegou a criticar diretamente a minha sonoridade, suas críticas eram mais amplas e se relacionavam ao meu preparo técnico e musical geral, que ele achava que deveria estar em outro patamar de proficiência. Mesmo assim, a passagem de Nicolet em minha vida acabou sendo mais um fator de influência na minha identidade sonora.

As palavras de Nicolet abalaram minha autoconfiança durante algum tempo, mas de alguma forma eu transformei aquele episódio em uma profunda energia para fazer maiores investimentos e tentar transformar o meu caminho musical. A partir das avaliações negativas

de Nicolet, meu mecanismo de automonitoração entrou em ação e passei a me julgar de uma forma dramaticamente negativa, com os sentimentos e pensamentos um tanto confusos sobre a minha possibilidade de sucesso na trajetória musical. Mesmo assim, continuava a crer que era preciso tentar e, o mais importante, continuava disposto a me abrir para as experiências que viriam a seguir. Posso dizer que os meus investimentos no estudo da flauta possuem duas fases, antes e depois de Nicolet. Eu aceitei aquelas críticas de Nicolet profundamente, e passei a me dedicar aos estudos de flauta durante mais de seis horas por dia, algo que jamais tinha feito em minha vida. Permaneci assim durante algum tempo, condicionando a minha mente e o meu corpo para ser um flautista com maior disciplina e preparo, tentando vencer os mais diversos desafios, transformando bastante o meu modo de tocar e de produzir som no instrumento. Dessa vez uma situação de vida se apresentou para mim de uma forma mais negativa, mesmo assim busquei uma maneira de me engajar nos processos de transformações para poder me adaptar e tentar conseguir avaliações mais positivas com relação às minhas projeções em momentos futuros.

Um outro fato que me recordo na passagem de Nicolet e que se relaciona com o meu processo de construção da identidade sonora é que, em uma aula em que uma aluna tocava a sonata de P. Hindemith para flauta e piano, ele solicitava constantemente que ela fizesse alterações no timbre para atender a necessidades expressivas de cada trecho da peça. O fato de presenciar Nicolet fazendo solicitações dessa natureza àquela flautista, de forma insistente, também foi marcante para mim. Naquela altura de minha vida, o meu objetivo maior era conseguir reproduzir em meu instrumento um determinado timbre que considerava em minha imaginação e sentimento como sendo o mais bonito e agradável. Chegar a esse timbre já me parecia um grande desafio, e nos primeiros momentos em que comecei a conseguir tocar peças inteiras com ele, já estava me dando por satisfeito. No momento em que ouvi Nicolet dizer àquela flautista – que na minha percepção tinha um timbre bonito e agradável – que ela tinha que mudar a coloração do som durante a peça, não fui capaz de compreender muito bem. Só anos depois é que eu começaria a acordar para necessidades musicais desse tipo. Até aquele momento o que eu queria era chegar a um determinado timbre básico e utiliza-lo em tudo o que fosse possível, tocando peças inteiras fazendo o mínimo possível de alterações no som. A flexibilidade sonora ainda não tinha se apresentando para mim como uma necessidade. Além disso, eu ainda não havia entendido que poderia ter um timbre básico bastante estável e dentro dos padrões que considerava mais adequados, e ainda assim possuir habilidades que me permitissem – a depender do contexto musical – alterar



meus resultados sonoros mais drasticamente, modificando o uso do vibrato ou dos componentes de ruído, reforçando ou inibindo determinados harmônicos etc.

## 7.12 EVITANDO RUÍDOS

Voltando às influências em minha identidade sonora advindas do contexto de desenvolvimento representado pelas aulas de Dourado, me recordo do processo de transformações que tive que passar em consequência de uma das primeiras observações realizadas por ele. O seu alvitre era de que eu deveria tentar desenvolver um timbre básico que possuísse uma quantidade menor de ruídos no resultado final. Esse foi um processo exploratório que me consumiu muito tempo de investimento, eu experimentava e praticava em exercícios e músicas durante horas a fio. Orientado por Dourado, pratiquei bastante o primeiro exercício do método *De La Sonorité*, que acabou se constituindo por muito tempo no meu terreno principal de explorações sonoras. Tentando produzir um timbre com o mínimo possível de ruídos, eu praticava esse primeiro exercício todos os dias, antes mesmo de começar a tocar as músicas ou os exercícios de escalas e arpejos. O tempo de dedicação a esses exercícios práticos variava entre trinta minutos e duas horas. Comecei com o número um e depois, gradativamente, fui praticando os demais exercícios de escala descendente na segunda e primeira oitavas da flauta, até chegar ao número quatro. Depois de algum tempo, passei também a praticar os exercícios de sonoridade com escala ascendente na terceira oitava e que Moyse denomina “1bis, 2bis, 3bis e 4bis”. Apesar de ter praticado bastante todos esses exercícios, o que mais fez parte da minha rotina diária de estudos foi o número um. Chegava a ser uma obsessão, praticava todos os dias, como um exercício sonoro e também como aquecimento, talvez até mais do que seria realmente necessário. Produzir um timbre básico com poucos ruídos foi um dos meus primeiros objetivos naquele contexto de aulas de instrumento. Sobre os componentes de ruído na sonoridade de flauta, Dourado afirma que:

Se [o flautista] vai tocar um Mozart, se vai tocar Bach, essas coisas são super refinadas. Mesmo Vivaldi, são super contidas, são super delimitadas, aí é ruído nenhum. Embora que, se você for medir fisicamente há de ter uns fiapos de excessos que passam por cima da coisa, que vai produzir ruído, claro. Mas a gente não pode ficar se preocupando com isso. Quando a gente vai estudando, a gente se prepara para evitar isso, claro (informação verbal).<sup>29</sup>

Reforçando essa afirmação de Dourado, Robatto faz algumas considerações sobre o que ele chama de som vasado (com mais ruídos), som não vasado (com menos ruídos) e a relação destes com o contexto da música erudita:

<sup>29</sup> Entrevista concedida por DOURADO, O. **Entrevista I** [dez. 2016]. Entrevistador: João Liberato. Salvador, Bahia, 2016. 1 arquivo .WAV (2:29:27). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice desta tese.

Existem outros aspectos quando começa aquela questão entre o som vasado e o som não vasado. Pra certas estéticas musicais não é interessante ter um som vasado. Boa parte da música erudita, a não ser certas músicas contemporâneas onde, explicitamente, o compositor pede um som assim assim assado, a gente vai procurar ter um som onde o componente sonoro do ar saindo fora do bocal não seja muito presente (informação verbal).<sup>30</sup>

### 7.13 BUSCANDO O TIMBRE “INTENSO”

Além de evitar os ruídos, eu tentava também produzir um timbre básico mais uniforme nos diferentes registros e “intenso” – tal como o próprio Dourado denominava.<sup>31</sup> Em toda essa primeira sequência de exercícios do *De La Sonorité*, eu explorava resultados sonoros com essas características e tentava consolida-los através de práticas diárias. Na sequência passei a incrementar esses exercícios com nuances de volume (*mf*, *p*, *pp*, *f*, *ff*). Ele sempre me exigia bastante e tentava demonstrar, verbalmente e também tocando alguns trechos, como deveria ser esse timbre intenso. Nas suas palavras:

A minha técnica [de produção sonora] é intensa o tempo inteiro, eu trabalho mais beirando a oitava, como Galway. Galway é uma referência para mim, como foi Rampal antes. Então eu trabalho no extremo da oitava, qualquer coisa apita, qualquer coisa sai o harmônico de oitava, mas xongas, faz parte da minha opção (informação verbal).<sup>32</sup>

Tal como explicitado no tópico 6.1 do capítulo seis, o fato do timbre se situar em um campo abstrato, difícil de descrever em palavras, acaba obrigando os flautistas a lançar mão de adjetivos bastante subjetivos. Em alguns trechos a seguir citaremos descrições, tanto de Dourado quanto de Robatto, que se referem ao timbre como sendo “intenso”, “claro”, “escuro” etc. Em termos acústicos, esse timbre intenso a que Dourado se refere implica em uma maior excitação – através de procedimentos diversos – de determinados parciais de harmônico, principalmente aqueles de oitava e de décima quinta. Isso significa que, se estivermos tocando a nota Lá, de frequência 440 Hz, ao tornarmos o seu timbre mais “intenso”, estaremos excitando no espectro dessa nota principalmente os parciais de harmônico correspondentes a 880 Hz e 1.760 Hz. E com relação à busca por um timbre básico mais uniforme nos diferentes registros, Dourado afirma que:

Todo mundo deseja estabilidade na vida, e não é diferente no instrumento. Na constituição física da flauta tem uma série de deficiências, toda flauta tem, então tem umas notas que soam mais do que outras, tem umas notas que são mais cheias do que outras, tem umas notas que são mais fracas do que outras, tem umas notas que

<sup>30</sup> Idem.

<sup>31</sup> Ouvir a faixa “Hermita.2000” (solo de flauta a partir de 0’28’’), gravada neste período.

<sup>32</sup> Entrevista concedida por DOURADO, O. **Entrevista I** [dez. 2016]. Entrevistador: João Liberato. Salvador, Bahia, 2016. 1 arquivo .WAV (2:29:27). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice desta tese.

têm mais harmônicos do que outras, tem umas notas que são mais afinadas do que outras, então tudo isso cabe ao flautista contornar, de uma maneira que soe o menos diferenciado possível. O pensamento inverso também é válido, não é somente tornar idêntico, mas é tornar o menos desigual, para que você possa manejar com isso expressivamente (informação verbal).<sup>33</sup>

Logrei algum êxito com relação às transformações sonoras almeçadas nessa primeira etapa. Depois de um longo período de explorações, praticando em exercícios e músicas, comecei a consolidar um timbre básico caracterizado por um som mais incisivo – sentindo sempre essa sensação de que as notas estavam quase oitavando –, mais uniforme nos diferentes registros e com uma quantidade menor de ruídos.<sup>34</sup> Quando estava tocando, principalmente na primeira e segunda oitavas, tinha que ter um certo cuidado para não saltar sem querer para a oitava superior. No entanto, tal como o meu professor, não me importava muito quando isso acontecia. O mais importante era obter aquele resultado sonoro com o qual passei a me identificar dentro daquele contexto em que estava me desenvolvendo e com o qual passei a ter uma relação afetiva positiva. Como já citado, não foi um processo rápido. Ao longo de alguns anos eu investi em processos de transformação, tentando consolidar algo diferente daquilo que estava acostumado, guiado por palavras, pela minha imaginação, por diversos exemplos sonoros e pelas minhas explorações no instrumento.

#### 7.14 O CORPO COMO SISTEMA DE AÇÃO IDENTITÁRIA

Tal como explicitado no meu modelo para o processo de formação no domínio da identidade sonora, o som que emitimos é o coeficiente de processos mentais e físicos. Por conta disso, é preciso considerar fatores diversos, relacionados ao instrumento utilizado, às fontes de influências advindas de cada contexto de desenvolvimento, e às características cognitivas e de personalidade. Além disso, também é preciso considerar o papel desempenhado pelo nosso corpo como parte de um sistema de ação (GIDDENS, 2002), principalmente no caso de um músico instrumentista, cujo corpo se constitui em uma ferramenta imprescindível de expressão identitária.

O corpo interfere em nossa identidade sonora através de suas características físicas particulares e, principalmente, pelo modo como o utilizamos durante o processo de emissão do som. Sobre o timbre ideal de cada flautista e sobre o papel desempenhado pelas suas características físicas e técnicas, Dourado afirma que “cada [flautista] tem o seu [timbre ideal]. Cada pessoa tem um trato respiratório, tem um tubo [...], faringe, laringe. O calibre

<sup>33</sup> Idem.

<sup>34</sup> Ouvir a faixa “Hermita.2000” (solo de flauta a partir de 0’28’’), gravada neste período.

desse tubo tem certas consequências. O seu domínio, o seu controle sobre a respiração tem consequências” (informação verbal).<sup>35</sup> Em outro trecho da entrevista ele conclui esse pensamento da seguinte forma:

A gente vai ter que ajudar o aluno a obter o melhor resultado a partir da constituição física que ele tem. Tem pessoas que têm os lábios grossíssimos, você não pode exigir que ele bote a flauta naquela posição ideal do lábio que é onde acaba a pele e começa o lábio inferior, não cabe, não vai dar. Você tem que ajustar a depender da constituição física, se o lábio é mais grosso, mais fino, se os dentes são regulares ou irregulares, se os dentes são grandes ou pequenos, isso tudo você tem que levar em consideração (informação verbal).<sup>36</sup>

É diante dessa realidade que preciso considerar determinados processos corporais que me possibilitaram a consolidação de determinadas características em minha identidade sonora.

#### 7.15 EMBOCADURA

Aquele som mais incisivo e uniforme que passei a obter na flauta era obtido através de algumas estratégias técnicas principais. Em primeiro lugar, passei a buscar a produção de um fluxo de ar mais estável e uniforme nos diferentes registros. Com relação a esse aspecto, Dourado afirma que “primeiro você tem que aprender a soprar continuamente e aprender a mexer os dedos de maneira independente, dissociadamente ao sopro” (informação verbal). Em segundo lugar, passei a diminuir o diâmetro médio do orifício de passagem do ar pelos meus lábios. Sobre essa estratégia técnica, Dourado conclui que:

Nossa matéria-prima é o ar, então a gente tem que desenvolver uma técnica que possa proporcionar, com a menor quantidade de ar, produzir a maior quantidade de música. Daí esse princípio corrobora toda a minha posição de que devemos ter um menor orifício nos lábios e uma maior pressão. A maior pressão significa que a coluna de ar vai sair com maior tensão e você vai usar menos ar para fazer música. Então você vai dispor de mais ar para fazer. É por isso que é importante ter um orifício pequeno aqui [mostra o ponto exato nos lábios] e soprar com muita tensão, porque você vai conseguir fazer mais música com menos ar (informação verbal).<sup>37</sup>

Além disso, passei a tensionar mais os lábios nas duas partes laterais que ficam próximas à bochecha. Essas estratégias de embocadura eram relativamente simples. O tensionamento lateral dos lábios gerava uma aparência que alguns flautistas – dentre eles Dourado e Galway – descrevem como sendo de um sorriso forçado. No meu entendimento a embocadura compreendia a região dos lábios superior e inferior e isso me bastava. Ou seja,

<sup>35</sup> Entrevista concedida por DOURADO, O. **Entrevista I** [dez. 2016]. Entrevistador: João Liberato. Salvador, Bahia, 2016. 1 arquivo .WAV (2:29:27). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice desta tese.

<sup>36</sup> Idem.

<sup>37</sup> Idem.

dentre as duas linhas principais de conceituação da embocadura anteriormente relatadas no tópico 6.3 do capítulo seis, me alinhava mais àquela que a restringia à extremidade do *orbicularis oris*. Não fazia muita ideia sobre o papel desempenhado pela mandíbula, pela língua, pelas bochechas ou qualquer outra parte do corpo. E é até presumível que eu utilizava outras partes além do lábio, mas não tinha muito interesse em investigar ou mesmo em ter consciência sobre isso. O meu procedimento básico então era diminuir o diâmetro do orifício labial, tensionando bastante os cantos dos lábios.

Me recordo que em diversos momentos Dourado me demonstrou o modo como ele produzia uma coluna de ar com alta pressão reduzindo o orifício labial. Ele me dizia para ouvir o som que ele estava produzindo e ver o modo como fazia a embocadura. Eu olhava com atenção e percebia que ele formava uma lâmina de ar intensa e precisa através de um orifício labial diminuto. Em vídeo disponível na internet, Galway demonstra o modo como constrói a sua embocadura, não somente com um orifício diminuto entre os lábios, mas também chegando a cobrir mais da metade do orifício do porta lábio da flauta.<sup>38</sup>

O principal disso tudo é que eu tinha um objetivo sonoro em minha mente que deveria ser alcançado – isso é o que mais me interessava – e através de experimentações e da minha intuição, eu ia moldando os lábios, encontrando uma posição e uma determinada tensão que produzisse o som que queria. Dourado demonstrava preocupação com algumas estratégias mais gerais de embocadura – como era o caso da diminuição do orifício labial – mas não com o modo exato como eu realizava isso. A sua preocupação maior era com o resultado sonoro obtido. Eu não estava muito preocupado com relação ao nível de tensão que criava nos lábios para produzir aquele tipo de embocadura, não via importância em possuir uma técnica que me permitisse maior flexibilidade ou maior relaxamento dos lábios, só viria a sentir necessidades desse tipo alguns anos depois. Nessa fase inicial, o importante era alcançar um resultado sonoro que acreditava que garantiria o meu reconhecimento e inserção nos contextos onde atuava e que abriria os meus horizontes profissionais. Não me importava muito com o modo exato como realizava os procedimentos corporais para tentar alcançar isso.

Essa estratégia técnica de tocar com os lábios bastante tensionados produzia em mim alguns efeitos colaterais. O principal deles é que em momentos futuros, diante de novos contextos e necessidades, viria a ter certa dificuldade em flexibilizar a minha embocadura ao ponto de poder produzir uma gama maior de timbres diferentes. No entanto naquele momento o que mais sentia era a dificuldade em relaxar os lábios e continuar a manter o timbre que

---

<sup>38</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=VQg0vScnQ8E>>. Acesso em: 28 fev. 2017.

considerava ideal. Quando tentava relaxá-los, percebia uma mudança no timbre que eu avaliava como perda de qualidade, e imediatamente voltava à posição de tensão. Outro efeito que sentia era o de que precisava estar sempre tocando durante algumas horas por dia para manter aquele exato condicionamento muscular dos lábios. Quando precisava, por algum motivo, parar de tocar por apenas um dia, já sentia a musculatura dos lábios bastante descondicionada, sendo necessários alguns dias tocando com aquele timbre mais incisivo para que me sentisse confortável novamente, com os lábios aptos a produzir aquele posicionamento e tensão que gerava o timbre que queria. Outro efeito era o de que, na região mais aguda da flauta, principalmente na terceira e quarta oitava, eu aumentava ainda mais a tensão nos lábios. Para mim era praticamente impossível tocar nessa região com os lábios mais relaxados.

#### 7.16 MUDANÇA DE REGISTRO

Com relação à mudança de registro, eu adotava duas estratégias técnicas principais: alterações no diâmetro do orifício de passagem do ar pelos meus lábios; alterações no volume de ar soprado. Na medida em que subia para o registro mais agudo, eu aumentava tanto a tensão nos lábios – produzindo um orifício labial cada vez menor – quanto o volume de ar soprado. Esses dois procedimentos principais, utilizados tanto simultaneamente quanto separadamente, possuem o efeito de aumento da pressão na coluna de ar, o que ocasiona a emissão dos harmônicos superiores do instrumento. Isso não quer dizer que não ocorressem eventuais alterações em outras variáveis – como o ângulo de incidência do ar no bisel, ou no percentual de cobertura do orifício do bocal da flauta –, quer dizer apenas que eu me atinha principalmente àqueles dois parâmetros iniciais, sem pensar muito em outras variáveis que pudessem estar ocorrendo ou mesmo que eu pudesse, de alguma forma, explorar melhor ou mais intensamente.

Diversos aspectos relacionados às estratégias que eu adotava naquela época e aos resultados sonoros obtidos estão de acordo com o discurso de Dourado, no entanto também há divergências. Apesar de ter desenvolvido uma embocadura um tanto rígida, que afetava a minha flexibilidade sonora, isso não é exatamente o que Dourado me aconselhava. Dourado considera que o flautista não deve “tocar do mesmo jeito o tempo inteiro, com o mesmo tipo de som” e afirma ainda que a falta de flexibilidade na embocadura é algo ultrapassado, antigo:

A embocadura presa era uma embocadura antiga, uma maneira de tocar antiga, eu aprendi assim, chamavam o riso da Monalisa, o riso misterioso da Monalisa, tinha

esse riso que apertava o canto dos lábios e tocava de uma maneira rígida, sopravam mais forte e mais fraco (informação verbal).<sup>39</sup>

Com relação às mudanças de registro, o principal elemento que estava em desacordo com o discurso de Dourado é o de que eu não atribuía muita importância ao movimento dos lábios. Eu me utilizava principalmente de variações na velocidade (ou pressão) do ar. Procurava manter os lábios mais fixos e, na medida em que subia de registro, eu soprava com maior velocidade. É certo que em algum grau eu movimentava os lábios, mas essa não era para mim uma variável preponderante. Tal como discutido no tópico 6.4 do capítulo seis, essas estratégias que eu adotava são comuns a diversos flautistas, apesar de também serem bastante combatidas. Nas palavras de Dourado ele diz que, para fazer mudanças de registro, o flautista:

Projeta o lábio superior para frente e diminui o buraco, não tem outro. [...] É essa dança, esse movimento para a frente e para trás. Com o tempo você percebe que existe uma posição de lábio específica para cada nota. E esse projetar o lábio para frente e para trás, essa consciência, essa percepção disso é que vai lhe dar esse navegar, essa fluidez, essa capacidade de dar altos pulos ligados. Porque o sopra é contínuo, você sopra continuamente e aí você joga o lábio pra frente e pula uma oitava, pula uma décima quinta e volta com o mínimo esforço (informação verbal).<sup>40</sup>

O que aconteceu comigo é que acabei criando certa dificuldade em movimentar os lábios. Jamais consegui fazer essa “dança” dos lábios, pois tocava com os lábios bastante presos a uma determinada posição. A tensão que criava com o objetivo de produzir um timbre mais incisivo – realçando os parciais de oitava e de décima quinta – enrijecia meus lábios a tal ponto que perdia boa parte da maleabilidade, principalmente no sentido de projetar para frente ou recuar para trás.<sup>41</sup> No entanto isso não significa que Dourado tensionava os lábios tanto quanto eu, ou que tinha algum tipo de sensação dessa natureza. Eu acabei, a partir do contato com ele, desenvolvendo alguns objetivos sonoros em comum, mas as minhas estratégias para alcançar aqueles objetivos diferiam em alguns aspectos. Descrevendo a sua técnica de mudança de registro, Dourado afirma que o flautista deve ter:

O rosto completamente relaxado, dentro do relativo das coisas. É uma definição que é excludente àquela postura antiga de travar o rosto para fazer o sorriso enigmático da Monalisa. Essa postura é a antítese disso, exatamente o contrário. Você não trava nada, vai haver tensão muscular, claro, mas não é intencionalmente. A sua preocupação é em projetar o lábio superior para frente (informação verbal).<sup>42</sup>

<sup>39</sup> Entrevista concedida por DOURADO, O. **Entrevista I** [dez. 2016]. Entrevistador: João Liberato. Salvador, Bahia, 2016. 1 arquivo .WAV (2:29:27). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice desta tese.

<sup>40</sup> Idem.

<sup>41</sup> Só alguns anos mais tarde, depois de passar alguns anos tocando com os lábios bastante tensionados, mudando de registro com o mínimo possível de movimentação, é que eu teria a oportunidade de conhecer e incorporar uma técnica nova, em que a movimentação labial desempenha um papel preponderante nas mudanças de registro. Esses relatos terão parte no trecho dedicado ao período como aluno de Lucas Robatto.

<sup>42</sup> Entrevista concedida por DOURADO, O. **Entrevista I** [dez. 2016]. Entrevistador: João Liberato. Salvador, Bahia, 2016. 1 arquivo .WAV (2:29:27). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice desta tese.

Também é necessário reconhecer que as estratégias que eu desenvolvi nessa época não estão em total acordo com o discurso de Galway, outro dos meus maiores referenciais sonoros nesse período. Tal como Dourado, ele também se refere àquela embocadura mais tensa como a “embocadura do sorriso”,<sup>43</sup> e diz que não é algo recomendado. Sobre o comportamento dos lábios durante as mudanças de registro, ele diz que “para subir de oitava, você não pode apenas soprar mais, você tem que movê-los” (informação verbal).<sup>44</sup>

### 7.17 RELATIVIDADE DA TÉCNICA

Em diversos âmbitos da técnica da flauta é possível identificar estratégias diferentes que conseguem obter resultados análogos, e esse fato parece ser ainda mais contundente quando nos referimos à embocadura (Cf. RONÁI, 2008). O fato de existirem corpos e mentes tão diferentes interagindo com um instrumento parcialmente padronizado cria determinados campos de relatividade. Com relação a esse fenômeno, posso citar o quadro que foi elaborado a partir do estudo denominado *La Flûte Traversière a une Clef. Acoustique, Jeu, Facture*, realizado na Universidade Paris VI em 1978, pelo pesquisador em acústica Michèle Castellengo; pelo construtor de flautas François Drouin; e pelo flautista Pierre Sechet (apud LJUNGAR-CHAPELON, 2017). Nesse quadro encontramos uma síntese com determinadas variáveis (ao lado esquerdo) e alguns dos seus possíveis efeitos (ao lado direito). É possível notar que o mesmo efeito é logrado através de diferentes variáveis. Com relação especificamente à mudança de registro, são listadas três diferentes variáveis que podem ser utilizadas pelo flautista,<sup>45</sup> de forma independente ou combinada:

**Quadro 2** - Descrição esquemática dos parâmetros relacionados aos lábios e ao controle do ar na embocadura

Velocidade (ou pressão) do ar	Intensidade (nuances: <i>mf</i> , <i>pp</i> , <i>f</i> etc.) Frequência (afinação) Mudança de registro
Abertura entre os lábios	Intensidade (nuances: <i>mf</i> , <i>pp</i> , <i>f</i> etc.)
Distância entre a abertura dos lábios e a borda do porta-lábio (comprimento do jato de ar)	Mudanças de registro Oitavação
Direção do ar	Coloração do som (timbre) Mudança de registro
Formato da abertura entre os lábios	Coloração do som (timbre)
Todos os parâmetros são mais ou menos independentes.	Todos os parâmetros são mais ou menos independentes.

Fonte: Castellengo et al., 1978, Fig. 6 (apud LJUNGAR-CHAPELON, 2017, p.2)

<sup>43</sup> “The smiling embouchure”.

<sup>44</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=NcXRZZv1mE>>. Acesso em: 8 mar. 2017. Tradução e transcrição minha. Segue o texto original: To go up the octave, you can not just blow hard, you have to move.

<sup>45</sup> Tradução minha.



Este fato está expresso no próprio discurso de Dourado anteriormente citado, quando ele se refere ao “relativo das coisas”. Quando tratamos de técnica instrumental, nem sempre estamos lidando com aspectos absolutos, é necessário relativizar e contextualizar cada caso. É nesse sentido que, logo após se referir à pouca utilização de tensão que ele recomenda nos lábios, dizendo que “você não trava nada”, Dourado faz uma ressalva dizendo que “vai haver tensão muscular”. Ou seja, jamais há um relaxamento total ou uma tensão total. Diante de pessoas e corpos naturalmente diferentes, é difícil estabelecer um percentual exato de tensão ou relaxamento, até mesmo quando os resultados musicais almejados são similares. Apesar de ter desenvolvido algumas estratégias técnicas diferentes daquelas de Dourado, os resultados sonoros que eu conseguia obter eram satisfatórios, tanto para ele quanto para mim. Dourado parecia querer realmente me auxiliar no sentido de criar as condições para que eu conseguisse produzir um determinado tipo de sonoridade. Durante nossas aulas, ele dedicava muito tempo a isso, sempre fazendo observações com o objetivo de tentar estabelecer determinados padrões e níveis que eu deveria alcançar.

#### 7.18 PADRÕES SONOROS

O controle sobre o timbre era um aspecto que Dourado exigia bastante, e sem abertura para padrões muito diferentes dos dele. Eu podia até adotar estratégias ou caminhos diferentes, mas o ponto de chegada devia ser algo bem próximo, que era exatamente aquele resultado sonoro que ele considerava bonito, expressivo, adequado. No seu próprio discurso é possível perceber certa rigidez com relação à cobrança dos resultados sonoros de seus alunos, como é o caso do relato que ele faz de um episódio ocorrido no passado:

Uma vez um aluno chegou e soprou com um vibrato de garganta, todo cheio de problemas, e eu disse “olhe, você tem que fazer assim, assim e assado”, e o aluno me disse “tá errado isso que o senhor está me dizendo”. Então eu disse a ele “está tudo certo, então o senhor não tem condições de estudar comigo, foi assim que eu estudei, é assim que eu faço, se não lhe agrada, procure outro professor” (informação verbal).<sup>46</sup>

É possível notar que essa exigência de Dourado por determinados padrões é natural e até necessária quando nos referimos às ações dentro do âmbito institucional. Na teoria de Berger (1985), as instituições moldam não somente as ações, mas também os atores que a executam, do contrário não poderiam se caracterizar como instituições. Ao estabelecer hábitos ou padrões específicos de comportamento, Dourado reforça determinada ordem

<sup>46</sup> Entrevista concedida por DOURADO, O. **Entrevista I** [dez. 2016]. Entrevistador: João Liberato. Salvador, Bahia, 2016. 1 arquivo .WAV (2:29:27). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice desta tese.

social, através de mecanismos de controle que definem o tipo de flautista que ele quer formar. Dourado afirma inclusive que ele jamais é condescendente com seus alunos, e que exige que se adequem a determinados padrões:

Educação é padrão, é modelo, é nível. Você estabelece um padrão de convivência, como se fosse um código de ética: “para ser meu aluno tem que corresponder a isso, se não corresponder, dança”. Muito claramente. E é um padrão que eu faço não porque eu sou ditador – muitas vezes eu sou mal-entendido, mal-interpretado – mas porque corresponde à minha percepção do que seja a educação. Ninguém entra na escola para sair a mesma coisa, senão pra quê escola? (informação verbal).<sup>47</sup>

Ainda de acordo com as teorias de Berger (1985), é possível observar que o padrão identitário que Dourado estabelecia para mim com relação aos resultados sonoros, acabava por se constituir em uma verdade institucional. Para mim, construir uma identidade sonora dentro de alguns dos padrões que Dourado estabelecia, acabou significando a minha moldagem a um tipo específico de flautista.<sup>48</sup> Eu interiorizei em meu pensamento, em meu sentimento e em minha prática, determinadas verdades objetivas que me foram ofertadas como um corpo de conhecimento construído institucionalmente. Quando Dourado diz em outro trecho da entrevista que “se a pessoa entra na escola, a depender do interesse da pessoa, a gente dirige o conhecimento” (informação verbal),<sup>49</sup> ele estabelece justamente esse corpo de conhecimento que ele tem o poder de validar como professor, ou como um agente institucional investido de determinado poder e autoridade. O conhecimento que Dourado tem como válido não é qualquer conhecimento, é um corpo de conhecimento específico. O resultado sonoro que Dourado validava e me oferecia como referência identitária durante as suas aulas, não era qualquer um, ele estava moldado de forma específica, atrelado às suas convicções pessoais e também atrelado a uma cultura, a uma história, a uma tradição. Nesse meu contexto específico de desenvolvimento, eu precisava moldar as minhas ações, o meu corpo, o meu pensamento, a minha percepção, o meu gosto, de modo a construir uma identidade sonora que atendesse determinadas normas de controle. Tal como citado por Elias (1994) com relação ao processo adaptativo de Mozart ao contexto cultural e social de sua época, ou mesmo com relação aos empregados de empresas modernas que precisam ajustar o seu comportamento a determinados padrões para poderem ser “promovidos”, eu também precisei ajustar a minha identidade sonora ao padrão mais aceito dentro daquele contexto das aulas com Dourado. Nesse âmbito, os objetivos artísticos e sociais se mesclam de maneira

<sup>47</sup> Idem.

<sup>48</sup> Ouvir a faixa “Hermita.2000” (solo de flauta a partir de 0’28”), gravada neste período, e comparar com as faixas “Doce Baião.1997” e “Baião Unido.1997”, gravadas dois anos antes.

<sup>49</sup> Entrevista concedida por DOURADO, O. **Entrevista I** [dez. 2016]. Entrevistador: João Liberato. Salvador, Bahia, 2016. 1 arquivo .WAV (2:29:27). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice desta tese.

quase inextricável. Dificilmente eu conseguiria estabelecer exatamente o que era naquele período para mim um objetivo artístico mais alto, “genuíno”, “puro” e o que era um desejo mais ordinário de aceitação ou inserção social e profissional.

Se por um acaso eu ou um outro aluno qualquer resolvesse adotar padrões sonoros muito distantes daqueles que ele estabelecia, esse gesto seria provavelmente considerado como um afastamento da realidade ou da ordem institucional. É como o próprio Dourado diz em outro trecho da entrevista, “quem quer tocar de qualquer jeito, tocar de sua forma, fique em casa!” (informação verbal).<sup>50</sup> É ainda necessário evocar aqui um outro elemento que age na constituição do ambiente institucional, que é a historicidade (CIAMPA, 1984; BERGER, 1985). Alguns desses padrões sonoros presentes na nossa prática de flauta são resultado de uma tradição construída ao longo do tempo através de histórias individuais e coletivas. As tipificações construídas por Dourado com relação a ideais de identidade sonora na flauta foram construídas no curso de uma história que envolve a sua história de vida pessoal, a história da instituição EMUS/UFBA e uma história mais ampla, compartilhada por um sem número de flautistas. Todas essas histórias, inclusive a minha, se influenciam mutuamente em uma rede praticamente inextricável, tendo como resultado o estabelecimento de determinadas tipificações ou estilos. O som que eu produzia antigamente ou que produzo hoje é produto da minha história de vida e também é produto da história de vida de Dourado, de Galway, de Saghaard, da EMUS/UFBA e de tantas outras histórias que se cruzaram e ainda se cruzam.

É possível notar alguns outros exemplos do modo como as instituições musicais, com suas tradições particulares, moldam tanto as ações como os atores que a executam (Cf. BERGER, 1985). Em entrevista realizada muito recentemente, no ano de 2016, o flautista Emmanuel Pahud fez alguns comentários sobre as dificuldades de encontrar um picolista para a Orquestra Filarmônica de Berlim. Mesmo realizando audições quase todos os anos, com alguns dos melhores instrumentistas do mundo, demorou cerca de dez anos para encontrar alguém que tocasse com o “estilo” que era desejado. Depois de todos esses anos procurando, sem encontrar alguém que tocasse do modo como eles queriam, a melhor solução encontrada foi investir na formação de um picolista, buscando uma modelagem para esse músico de acordo com as tradições da própria instituição. No seu relato deste episódio, Pahud diz que:

Em uma das audições perguntamos aos dois finalistas (já que eram relativamente jovens) se eles estariam interessados em entrar na academia [Academia da Filarmônica de Berlim] e estudar nosso estilo de tocar e adquirir algum conhecimento e preparação para uma próxima audição. E foi assim que isso chegou

---

<sup>50</sup> Idem.

a um fim. Eu acho que está melhor desde que temos este modelo de academia, assim como todos os grandes clubes de futebol têm seus próprios centros de treinamento. Escolher os jovens talentos ainda bem jovens, e fazê-los se desenvolver no nosso estilo de tocar.<sup>51</sup>

Para compreender algumas das forças que agiram na modelagem da minha identidade sonora nesse contexto institucional da graduação, é preciso conhecer um pouco da história da EMUS/UFBA, é preciso conhecer um pouco da identidade sonora, gostos pessoais, e história de vida desses músicos que cruzaram o meu caminho naquele período, e também é preciso conhecer um pouco das tradições sonoras de flauta que existem no mundo. Cada instrumentista é produto de uma teia que envolve diversas pessoas e diversos contextos de desenvolvimento, em um emaranhado que praticamente não tem fim. O próprio Dourado é um produto da EMUS/UFBA, como flautista e como professor. Ele se formou em flauta em um período em que a identidade sonora predominante nessa instituição era algo que ele considera mais próximo do que se costuma chamar de escola alemã. No entanto, ao longo de sua história de vida, ele naturalmente passou por processos de descobertas e transformações em suas concepções sonoras. É sempre importante considerar que o timbre básico de cada flautista jamais é um fenômeno fixo, ele inexoravelmente se transforma ao longo do tempo. Além disso também é importante considerar que os processos mais coletivos também estão em mutações constantes. Sobre esse aspecto, Robatto profere as seguintes palavras:

É muito importante [...] ter consciência de que essa expectativa estética do que é um bom som, ela se modifica com o tempo. Eu mesmo vivo isso, estou vivendo isso. Quando comecei a tocar flauta, havia uma determinada tendência de produção do som com um determinado tipo de instrumento. Então era uma época de flautas pesadas, de ouro, com um som muito amplo, as pessoas tocavam ou com muita resistência, procurando um som muito forte, ou então com pouca resistência, procurando um grande número de parciais de harmônico superior. Eu diria que mais cheio, mais pro timbre do oboé. E isso muda radicalmente em meados da década de noventa, onde começa a se usar flauta de madeira e bocal de madeira. Então o som escurece, aí muda o padrão do que é que é. Hoje em dia a gente já tem uma diversidade maior, eu sinto uma tendência maior a voltar um pouquinho pra aquela sonoridade mais...não sei se é mais anasalada...eu diria mais perto do oboé...mas não tão radical quanto era no passado. E se a gente vai olhar para trás mesmo, nos anos trinta e quarenta, nas gravações, aí era uma sonoridade bem diferente do que a gente hoje em dia consideraria até permissível. Na época era o som que se desejava. Então isso é algo que eu acho também que é fundamental, que eu procuro desenvolver em mim e nos meus alunos. É essa consciência, por que nada pode garantir que esse som que a gente está treinando agora vai ser o som que vai estar na moda daqui a dez anos, daqui a quinze anos. Eu não estou também dizendo que a gente tem que

<sup>51</sup> Entrevista com Emmanuel Pahud realizada por Juan Val. Disponível em <<https://www.juanvalflauta.com/en/interview-to-emmanuel-pahud>>. Acesso em: 28 fev. 2017. Tradução minha. Segue o texto original: In one of the auditions we asked the two finalists (since they were relatively young) if they would be interested to come in the academy and study our style of performance and get some knowledge and preparation for a next audition. And this is how it ended up. I think is better since we have this academy model, just like every great football club have their own training center. To pick the young talents quite young, and to raise them ourselves into our style of playing.

seguir o que está na moda, estou querendo dizer que devemos estar pelo menos cientes de que mudou alguma coisa, seja para ficar na posição “não, sou contra esta mudança” ou seja para dizer “vou tentar aqui ir junto com a onda e ver para onde é que vai” (informação verbal).<sup>52</sup>

É extremamente difícil estabelecer exatamente o que seria essa escola alemã de flauta a que Dourado se refere e que é tão citada na literatura ou mesmo nos ambientes mais informais. É comum a atribuição à escola alemã de características não muito precisas, dentre elas o uso mais comedido do vibrato e/ou um timbre mais “velado” ou “escuro”. Com relação à existência dessas escolas ou tradições diferentes, Barbosa Jr. (2013) reconhece que:

A variabilidade de abordagens técnicas possíveis resulta, também, na tradicional existência de discursos diferentes que dão conta da descrição e indicação de cada uma das ações, e de suas interdependências, criando, assim as chamadas “escolas” (por exemplo: “escola francesa”, “escola alemã”, etc.). Essas diferenças implicam tanto em execução da técnica diferenciada, como também, e principalmente, em abordagens pedagógicas distintas, que por vezes são até conflitantes para cada aspecto (mudança de registro sem movimentar o lábio e mudando a velocidade do ar, em oposição à mudança de registro com ar constante juntamente com o movimento do lábio; emissão sonora com mais resistência em oposição a de menos resistência etc.).

Apesar de reconhecer a existência dessas tradições, Barbosa Jr. (2013) enxerga certa dificuldade na diferenciação mais precisa entre elas e atribui isso à realidade de que boa parte dos processos de produção sonora na flauta se dão dentro do corpo, dificultando a sua visualização e mensuração:

Muitas vezes os aspectos tratados por essas abordagens diferentes são difíceis de quantificar, uma vez que a maior parte dos processos envolvidos na produção sonora, na flauta, ocorre no interior do corpo (caixa torácica, laringe, cavidade bucal), e, portanto, não são facilmente visíveis. Além disso, o mecanismo de produção sonora na flauta é a coluna de ar, que não é visível a olho nu.

Sem citar quais seriam as suas características específicas, Rónai (2003), além de reconhecer a existência da escola francesa de flauta, afirma que ela “se tornou dominante a partir de meados do século XX na Europa e nos Estados Unidos”. Por outro lado, Robatto acredita que não é mais possível estabelecer diferenças claras entre essas escolas e atribui um certo caráter mitológico a definições desse tipo (informação verbal).<sup>53</sup>

Hoje não existe mais isso. Isso é meio mítico. Mais do que uma escola francesa e uma escola alemã, eu acho que isso é mais uma questão de tocar com a embocadura fechada e embocadura aberta, e isso não é mais geográfico. Você tem Denis Bouriakov, aquele russo tocando, uma embocadura fechadinha, apertadinha assim, lá na Rússia. Mas aí ao mesmo tempo você pega os flautistas russos antigos com a embocadura abertona. [...] É o mito da formação. São mitos que são importantes, tipo “a independência do Brasil foi sete de setembro”, não foi sete de setembro, mas você precisa ter uma data, precisa ter certas referências. Essas características que são meio míticas são isso...o alemão vai tocar com a embocadura mais solta, vai tocar

<sup>52</sup> Entrevista concedida por DOURADO, O. **Entrevista I** [dez. 2016]. Entrevistador: João Liberato. Salvador, Bahia, 2016. 1 arquivo .WAV (2:29:27). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice desta tese.

<sup>53</sup> Idem.

com menos vibrato, é basicamente isso. E o francês vai mexer mais o lábio, vai ter mais vibrato, um som mais brilhante. O som alemão é mais escuro, flauta de madeira, flauta de prata. O francês flauta de ouro com som brilhante. Mas isso não corresponde mais à realidade. Talvez nem tenha correspondido a alguma realidade lá no passado.<sup>54</sup>

O próprio Dourado também reconhece a existência dessas duas grandes tradições, no entanto faz ressalvas, enxergando uma certa mistura entre elas que pode em alguns casos tornar difícil uma distinção. É nesse sentido que ele afirma que “é importante a gente saber que o que a gente hoje considera esses dois grandes estilos de tocar flauta, embora historicamente a gente considere, a gente conheça eles desde o século XVII, vem tudo misturado” (informação verbal).<sup>55</sup>

Mesmo enxergando hoje essa miscigenação, durante a sua graduação Dourado teve que se adaptar a um contexto flautístico que ele reconhecia como sendo mais “alemão”, reproduzindo em seu instrumento um timbre básico com padrões que eram exortados por Armin Guttman, seu professor naquele período. Mesmo alguns anos depois de ter concluído o bacharelado em flauta e já atuando como professor nesta mesma instituição onde havia se formado, Dourado ainda mantinha – ou continuava a repor – uma identidade sonora bastante ligada àquele tipo adquirido durante o seu contato com Armin Guttman. Consequentemente, Dourado influenciava os seus alunos na adoção daqueles padrões que ele considerava como sendo de uma tradição predominantemente alemã. Esse é um processo previsível dentro da nossa realidade identitária como instrumentista. Tal como tento explicitar no modelo do processo de formação no domínio da identidade sonora, uma vez havida uma identificação com determinados padrões sonoros, o instrumentista investe uma soma de tempo e energia na exploração, experimentação e depois consolidação desses padrões em sua prática. Os padrões se tornam um hábito, e o hábito acaba por se constituir em um processo contínuo de reposição daqueles padrões, às vezes tornados tão automáticos que já nem pensamos neles. O investimento que fazemos como instrumentistas em um determinado processo de aquisição de identidade musical, às vezes nos requer tanto tempo, energia e afetividade, que geralmente continuamos naquele curso de ação por um longo período de tempo, não somente por que esperamos receber retorno dos nossos investimentos, mas também por que no curso das ações vamos nos tornando cada vez mais envolvidos com determinadas ideias, pessoas, culturas, instituições etc. (Cf. GROTEVANT, 1987). Nas palavras do próprio Dourado: “eu aprendi a

<sup>54</sup> Entrevista concedida por ROBATTO, L. **Entrevista II** [dez. 2016]. Entrevistador: João Liberato. Salvador, Bahia, 2017. 1 arquivo .WAV (1:34:17). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice desta tese.

<sup>55</sup> Idem.

tocar com o estilo alemão, sem vibrato, som completamente liso, a vida inteira. Muitos dos meus alunos, durante muitos anos, foi isso” (informação verbal).<sup>56</sup>

No entanto quando Dourado se mudou para os E.U.A com o objetivo de fazer o mestrado e doutorado em música, uma nova realidade sonora se apresentou, forçando uma mudança no curso de suas ações musicais. Ele se deparou com um contexto institucional em que a identidade sonora predominante estava ligada a uma tradição que ele considerava como sendo mais ligada à escola francesa. Teve início então um processo de novos investimentos e transformações em sua identidade musical, cujo resultado se refletiu, dentre outras coisas, na aquisição de novos padrões sonoros. Antes de ir estudar nos E.U.A., sem o acesso que temos hoje a uma profusão de gravações de áudio e vídeo de flautistas dos quatro cantos do mundo, Dourado nem se quer tinha ideia do quão diferente seria a realidade sonora à qual ele teria de se adaptar na América do Norte:

Quando eu fui para os Estados Unidos é que eu me dei conta, mas porque o estilo francês nos Estados Unidos é proeminente, todo mundo toca no estilo francês. Então eu tive que me ajustar a estilo francês e aí passei a tocar também no estilo francês, e me gratificar do mesmo jeito, ter o maior prazer, a maior satisfação de tocar (informação verbal).<sup>57</sup>

É interessante notar que, apesar do choque inicial com o estilo de tocar flauta cultivados nos E.U.A., Dourado demonstra o seu engajamento nesse processo de novas aquisições identitárias com “o maior prazer, a maior satisfação”. É preciso notar nesse trecho a manifestação de algumas características individuais relacionadas à personalidade que são fundamentais no modo como nós, indivíduos, nos engajamos em processos de novas aquisições de identidade (Cf. GROTEVANT, 1987). Os resultados afetivos positivos de Dourado com relação a essas novas características certamente interferiram no seu processo de exploração, consolidação e reposição dessas aquisições identitárias. Dourado, que durante alguns anos investiu seu tempo na aquisição de uma identidade musical mais alemã, viu-se de repente em um contexto em que as pressões ambientais o impeliam para novas direções, tal como ele mesmo afirma, “se você for pra os Estados Unidos e tocar uma música com estilo alemão, não vai ser apreciado, as pessoas não vão gostar. Se você for pra lá você tem que tocar com estilo francês, se não tocar você já era” (informação verbal).<sup>58</sup> Ainda se referindo ao choque inicial com relação às diferenças encontradas no contexto acadêmico norte americano, Dourado afirma que:

Todos [os meus professores] foram muito importantes. Mas quem se chocou mais com a minha formação foi a minha primeira professora nos Estados Unidos, Joanne

---

<sup>56</sup> Idem.

<sup>57</sup> Idem.

<sup>58</sup> Idem.

Tanner, na Universidade de Massachusetts. Por que eu vim com todo o meu *background* alemão daqui da Bahia (informação verbal).<sup>59</sup>

Naquele momento em que passei a ter aulas com Dourado, entre 1998 e 2001, ele já tinha passado por todo um processo de experimentações, transformações e consolidações identitárias com relação à sua sonoridade. No momento em que apareço na sua história de vida, havia um somatório de experiências vividas que tinham como resultado determinados padrões sonoros. Esses padrões sonoros que ele cultivava naquela época se constituíam em um dos elementos principais do conhecimento musical que ele transmitia nas aulas e estava distante do *background* que eu havia consolidado através de minhas próprias vivências antes de ser aluno de sua classe. Para mim, chegar à classe de Dourado com uma determinada identidade sonora e perceber que o que ele praticava era bastante diferente, representou inicialmente um choque, assim como foi um choque para ele se deparar com aquele contexto norte americano depois de ter estudado em uma instituição ligada a uma outra tradição sonora. Naquela época não possuía maturidade e visão suficiente para mensurar o grau de transformações sonoras a que estaria sujeito e nem podia imaginar as consequências que isso traria às minhas atividades musicais. Hoje, analisando o passado e refletindo sobre as consequências de todos esses encontros e desencontros, é possível perceber esse processo com maior nitidez. É demonstrando preocupação com relação às consequências de suas ações como professor que Dourado faz a seguinte reflexão: “Eu sou professor, e a respeito disso eu penso que toda decisão pedagógica, toda decisão que você leva para sala de aula, para aplicar a uma pessoa jovem, você não pode não pensar nas consequências” (informação verbal).<sup>60</sup>

O fato é que o convívio com Dourado representou uma força coercitiva que agiu na mudança de curso da minha identidade sonora. Sempre havia certos modelos e gostos específicos ou mais gerais que deviam ser desenvolvidos.<sup>61</sup> No entanto ele demonstrava certa abertura para aceitar algumas das minhas diferenças, ou seja, Dourado estabelecia determinados padrões que precisavam ser alcançados, no entanto permitindo sempre alguns espaços para as minhas próprias soluções e opções individuais. Durante o processo de ensino e aprendizagem do instrumento, há um jogo de forças emanadas de padrões coletivos e individuais – próprios dos fenômenos identitários – que precisa sempre ser equilibrado. Nas palavras do próprio Dourado, esses padrões que ele estabelece devem ser encarados como recursos que o aluno deve adquirir para que se tornem uma opção consciente de escolha, que

---

<sup>59</sup> Idem.

<sup>60</sup> Idem.

<sup>61</sup> Ouvir a faixa “Hermita.2000” (solo de flauta a partir de 0’28’’), gravada neste período, e comparar com as faixas “Doce Baião.1997” e “Baião Unido.1997”, gravadas dois anos antes.



dependerá de critérios artísticos pessoais, mas jamais de forma a criar uma situação de sectarismo inflexível:

Não deve existir nunca uma posição sectária, porque isso faz parte de uma vaidade. Então quando você chega para o aluno e diz “tem que ser assim”, você tá dizendo ao aluno que você quer que ele seja parecido com você, por vaidade, não é por um requisito musical, por que a música não diz nada disso, a música é livre, cada pessoa faz de um jeito. A gente deve trabalhar para formar os mais jovens no sentido de que eles sejam livres para fazer suas opções, serem senhores de suas decisões, e arcarem também, claro, com as consequências de suas decisões, mas serem capazes de dizer “aqui eu vou fazer assim porque eu escolhi fazer assim”, acabou. Claro que não é pra ser uma coisa temperamental, nem “eu quis porque eu decidi”, não é uma coisa autoritária, é embasado no seu conhecimento histórico, no seu conhecimento técnico, na sua capacidade, você ajusta isso e converge para que você possa se realizar expressivamente, musicalmente naquilo, naquela passagem, naquela música que você tá fazendo, você percebe? Eu espero que você se lembre de nossas aulas no sentido de lhe dizer eu faço assim, agora você faz do jeito que você quiser (informação verbal).<sup>62</sup>

### 7.19 VIBRATO

Um outro tópico relacionado à minha identidade sonora que fui bastante influenciado por Dourado foi o vibrato. O vibrato foi um tópico recorrente nas nossas primeiras aulas. Diante das diferentes tendências e escolas do vibrato apresentadas no tópico 6.5 do capítulo seis, Dourado teve comigo uma prática que se filiava àquele grupo de professores que acredita que o vibrato não só deve ser ensinado e controlado, como deve ser produzido a partir do uso da musculatura abdominal.

Apesar de Dourado me induzir à produção de um vibrato de acordo com determinados padrões técnicos e estéticos, ele não estabelecia todos os detalhes de como eu deveria proceder. Ele traçava linhas gerais que deveriam ser seguidas, com relação ao resultado sonoro final e com relação a um grupo de músculos que eu deveria tentar acionar. Ou seja, ele estabelecia alguns objetivos e algumas estratégias gerais de ação, no entanto a técnica final a ser desenvolvida dependeria das minhas peculiaridades físicas e também do meu “sentido”. Diante da realidade apresentada no tópico 6.5 do capítulo seis, em que os diversos flautistas se alinham na defesa de estratégias diferentes com relação ao uso do abdômen, do diafragma ou da laringe durante a produção do vibrato, Dourado afirma que:

Pra fazer [o vibrato], faz assim, usa a musculatura, os retos abdominais sobre o diafragma. E aí você com esse movimento dos retos abdominais sobre diafragma, você faz do jeito que você quiser, faz acelerando, faz diminuindo, retardando, faz rápido, faz lento, faz fundo, faz superficial, faz do jeito que você quiser. Agora cabe

---

<sup>62</sup> Entrevista concedida por DOURADO, O. **Entrevista I** [dez. 2016]. Entrevistador: João Liberato. Salvador, Bahia, 2016. 1 arquivo .WAV (2:29:27). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice desta tese.

ao professor ensinar ao aluno como fazer, e ele que vá fazer lá do jeito que o sentido dele mandar (informação verbal).<sup>63</sup>

Tal como citado anteriormente, antes do contato com Dourado eu geralmente não usava o vibrato.<sup>64</sup> Nas raras vezes que tentava utiliza-lo, sentia que era mais produzido na região da garganta e não tinha controle algum sobre a sua velocidade ou amplitude. Por recomendação de Dourado, passei a fazer o primeiro exercício do método *De La Sonorité*, tentando incorporar o vibrato em cada uma das notas, inicialmente em uma velocidade só e depois utilizando diferentes velocidades, inclusive com acelerando e desacelerando. Os estímulos na musculatura abdominal, que no início eram mais difíceis, passaram a se tornar mais fáceis. Foi como se eu tivesse começado a acordar aquele grupo de músculos para o desempenho dessa função, até o ponto em que o vibrato se tornou um hábito, fazendo parte de minhas atividades musicais cotidianas. Depois de consolidado na minha identidade sonora, esse meu novo hábito passou a ser reproduzido com economia de esforço, tanto físico quanto cognitivo. Ou seja, tornou-se algo que passei a repor cotidianamente com facilidade e persistência em todo tipo de repertório musical (Cf. BERGER, 1985).

Apesar de ter passado um período fazendo exercícios para ter controle sobre o vibrato – de modo que me permitisse fazer mais lento ou mais rápido –, geralmente quando tocava peças musicais nesses anos iniciais da minha graduação, eu não costumava fazer muitas nuances diferentes. Creio até que, depois de ter passado aquele período de adolescência sem utilizar o vibrato e sem conhecimento sobre suas técnicas de produção, quando comecei a incorporá-lo na minha prática musical fiquei tão empolgado ao ponto de torná-lo uma espécie de fetiche. Era algo praticamente indissociável do som do meu instrumento, tocava sempre com o mesmo vibrato, com a mesma velocidade e amplitude, independentemente do contexto musical. Eu acabei por desenvolver uma relação afetiva bastante positiva com relação a esse modo de utilização do vibrato, gostando dos resultados sonoros que obtinha.<sup>65</sup>

Outro fato importante é o de que, depois de um longo período tocando sempre com aquele vibrato nos mais diferentes contextos, havia incorporado o seu uso de tal maneira, que passei a ter dificuldade em tocar sem vibrato. Percebi isso pela primeira vez quando estava participando das aulas com Saghaard. Ele me pediu para tocar sem nenhum vibrato e não consegui. Precisei realizar alguns estudos com notas longas até que conseguisse produzir um som sem vibrato e com as notas mais estáveis, praticamente sem ondulações. No entanto

---

<sup>63</sup> Idem.

<sup>64</sup> Ouvir as faixas “Doce Baião.1997”, “Baião Unido.1997”, ou qualquer outra faixa da pasta “1997”.

<sup>65</sup> Ouvir o uso do vibrato na faixa “Hermita.2000” (solo de flauta a partir de 0’28’’).

eu considerava essas práticas apenas como exercícios, quando a música começava lá estava eu de volta com o meu velho e bom vibrato, constante e onipresente.

Apesar do meu desenvolvimento nessa direção, esta não é exatamente a concepção de vibrato que Dourado demonstra ter em seu discurso. Em suas palavras é possível perceber que ele defende um uso mais contextualizado do vibrato, a depender do estilo de cada peça ou do trecho que está sendo executado:

O que eu passo sempre é que o vibrato depende do estilo, depende da peça, depende da circunstância. Agora você tem que ter o domínio para poder fazer o vibrato daquele jeito que a peça requer, ou o que você quer imprimir a certa passagem, ou àquela nota, ou o que você queira obter expressivamente. Existem demandas que são estilísticas, existem demandas que são pessoais de cada flautista. Agora o que o professor tem que trabalhar é a consciência do aluno. O aluno tem que ter consciência de que ele sabe fazer vibrato. E aí ele vai optar, e fazer assim ou assado, como ele queira. Não existe correto, é assim, tem que ser assim. Você vai para a orquestra, aí o maestro chega e diz “sem vibrato”, pronto, você tem que chegar e tocar sem vibrato. O maestro levanta o braço e diz “com pouco vibrato”, você tem que saber fazer com pouco vibrato, por que senão você tá fora, ele diz “eu quero outro flautista”. [...] Você tem que ter essa habilidade, essa agilidade, essa capacidade, de se ajustar ao que o momento requer, às vezes vindo de uma fonte externa ou a partir do que você deseja imprimir naquela música, do que você saiba daquele estilo, ou do resultado que você queira obter (informação verbal).<sup>66</sup>

É difícil determinar exatamente por que acabei por me desenvolver em uma direção um pouco diferente daquela que Dourado tentava explicitar no seu discurso, no entanto é possível notar alguns fatores que contribuíram nesse processo, dentre eles: o vibrato que ouvia nos exemplos práticos de Dourado; o vibrato que ouvia nas gravações de Galway; a abertura demonstrada por Dourado para que eu tivesse alguns comportamentos diferentes dos dele; as minhas naturais idiossincrasias; as minhas crenças mais pessoais; o meu encantamento inicial com o vibrato; influências diversas advindas de meus contextos pessoais de desenvolvimento; o gradual processo de conscientização sobre as questões musicais e estilísticas, ou seja, por conta da minha maturidade musical naquela época, nem sempre possuía uma consciência ou critérios mais claros nesse meu ajustamento às circunstâncias de cada contexto musical, tal como Dourado exortava.

Os três primeiros fatores precisam ser discutidos brevemente. No período em que fui seu aluno, Dourado já não estava mais se dedicando à carreira de músico executante. Apesar dele me explicar verbalmente e me dar alguns exemplos nas aulas, ele não tocava as peças ou exercícios inteiros, tocava apenas um trecho ou outro. Jamais tive a oportunidade de ouvi-lo tocando em uma apresentação pública, pois esse tipo de atividade praticamente não fazia parte de seu cotidiano. Isso acabava me dando uma visão mais parcial de suas práticas

<sup>66</sup> Entrevista concedida por DOURADO, O. **Entrevista I** [dez. 2016]. Entrevistador: João Liberato. Salvador, Bahia, 2016. 1 arquivo .WAV (2:29:27). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice desta tese.

sonoras. Naqueles poucos exemplos práticos que ele me dava, eu não conseguia perceber muitas nuances diferentes. No âmbito do discurso, eu tive acesso a algumas informações sobre as diferentes possibilidades de uso do vibrato, no entanto, no âmbito prático, não tive acesso a exemplos mais concretos que pudessem me influenciar de uma maneira mais contundente.<sup>67</sup>

Com relação às gravações de Galway, eu identificava sempre um vibrato intenso e constante, aplicado a diferentes tipos de repertório e diferentes circunstâncias musicais. Não que isso fosse exatamente o que Galway exortava em seu discurso, ou mesmo o que ele procurava fazer naquelas gravações, mas sim que era o modo como eu era capaz de perceber o seu vibrato. Analisando suas ideias sobre o vibrato, é possível identificar frases do tipo “o que quer que você faça, não toque uma nota por três minutos com vibrato nela, o vibrato tem que ser trazido o tempo todo para o contexto”.<sup>68</sup> Apesar das limitações de determinadas reflexões baseadas em lembranças que tenho de minha percepção no passado, é possível chegar a algumas conclusões mais concretas. A primeira delas é a de que Galway não é um flautista que costuma variar muito o uso do vibrato. A minha percepção naquela época estava correta em algum nível. Ouvindo aqueles mesmos discos hoje, é possível notar que em nenhum deles Galway toca uma frase de notas longas sem vibrato. O vibrato está sempre presente, é suprimido apenas em algumas passagens de notas mais rápidas. Além disso, são raríssimos os momentos em que podemos ouvi-lo fazendo um vibrato mais lento. Se comparamos as variações de vibrato utilizadas por Galway com aquelas utilizadas por um flautista como Emmanuel Pahud, por exemplo, não é difícil perceber que o segundo apresenta um leque de opções muito mais amplo na maioria de suas gravações. Nesse sentido é preciso reconhecer que Galway é um flautista que usa um vibrato com certa uniformidade e em praticamente todos os tipos de repertório. Até mesmo em peças de música antiga em que é comum ouvir flautistas tocando com um uso muito comedido do vibrato, ou mesmo sem nenhum vibrato, como é o caso da música de Bach, Telemann, Vivaldi etc. Essa é inclusive uma das principais marcas de sua identidade sonora e que o tornaram famoso em todo o mundo.

Uma das poucas nuances que eu notava em Galway e que acabei incorporando naquela época, era iniciar uma nota sem vibrato e, após algumas frações de segundo, começar

---

<sup>67</sup> Talvez até o discurso de Dourado sobre o vibrato fosse, em alguns pontos, contraditório com a sua prática. No entanto esse não é o objeto principal desse estudo e, mesmo que fosse, talvez esta conclusão estivesse fora de alcance.

<sup>68</sup> Disponível em <[www.youtube.com/watch?v=u0yCw9xm0E4](http://www.youtube.com/watch?v=u0yCw9xm0E4)>. Acesso em: 28 fev. 2017. Tradução e transcrição minha. Segue o texto original: whatever you do, do not play one note for three minutes with the vibrato on it, the vibrato has to be brought in the context all the time.

a fazer o vibrato.<sup>69</sup> Hoje em dia percebo algumas variações em seu vibrato que não percebia ou não me preocupava em perceber antigamente, mesmo assim não são muitas. Fato é que me encantava com o modo como Galway fazia o vibrato, achava bonito, atraente, mavioso. Durante algum tempo o seu timbre, e mais especificamente o seu vibrato, eram para mim um objetivo a ser alcançado, um modelo a ser imitado, do modo como pudesse.

Com relação à abertura demonstrada por Dourado para que eu tivesse alguns comportamentos diferentes dele, é preciso citar os trechos da entrevista em que ele afirma que “não existe nada rígido, nem definido, ‘tem que ser assim’, ‘só pode ser assim’, ‘só pode ser assado’, [...] eu não quero que ninguém queira ser igual a mim, por que não vai conseguir. Tem alguns professores que querem que o aluno simplesmente imite a eles” (informação verbal).<sup>70</sup> Dourado estabelecia de modo bastante veemente que o vibrato devia ser sempre produzido a partir de impulsos na musculatura abdominal. Nesse quesito a garganta era um território a ser evitado, quase que proibido. Isso era sempre cobrado, isso eu tentava seguir à risca. No entanto eu tinha certa liberdade para aplicar esse tipo de vibrato no contexto musical do modo como queria. Ou seja, Dourado estabelecia estratégias técnicas gerais de produção do vibrato, que deveriam ser principalmente a partir de estímulos na musculatura abdominal, mas não definia um modo específico de aplicação nas músicas.

Com poucos meses de estudos, o vibrato passou a ser um dos primeiros elementos sonoros que eu observava em outros flautistas e tentava tipificar. Ele passou a ser para mim um elemento de identificação tão forte, que me considerava dentro de um determinado grupo de flautistas que produziam determinado tipo de vibrato, revestindo essa característica grupal de positividade ao passo que me considerava distante e até superior àqueles incapazes de produzir um vibrato parecido. Além disso utilizava aquele mesmo tipo de vibrato em todos os contextos musicais possíveis, inclusive nas minhas incursões no ambiente da música popular brasileira. Vivendo em uma cidade como Salvador, com uma tradição forte de música popular, e tendo uma quantidade considerável de flautistas que tiveram um aprendizado de flauta mais informal em ambientes mais distantes daquele contexto da EMUS/UFBA, era comum encontrar alguns que tocavam de modo diferente, sem nenhum vibrato, ou sem muito controle, ou mesmo com um timbre básico com pouca uniformidade e com bastante ruídos. Como resultado afetivo e estético do meu processo pessoal de transformação identitária, passei a ter uma certa rejeição a esse tipo de timbre e associava isto a uma situação passada

---

<sup>69</sup> Ouvir a faixa “Hermita.2000”, exatamente no trecho 2’54’’. Eu inicio a nota Lá da segunda oitava sem vibrato e logo em seguida o adiciono.

<sup>70</sup> Entrevista concedida por DOURADO, O. **Entrevista I** [dez. 2016]. Entrevistador: João Liberato. Salvador, Bahia, 2016. 1 arquivo .WAV (2:29:27). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice desta tese.

minha que já havia superado, tanto esteticamente quanto tecnicamente. Hoje é um pouco mais fácil compreender que um julgamento tão passional e excludente nem sempre encontra justificativas suficientes no campo artístico. A depender do momento e do contexto, qualquer tipo de resultado sonoro pode cumprir as suas funções de maneira adequada. No entanto existem, obviamente, os timbres mais adequados a cada contexto. Pensando nesse aspecto de que cada coisa pode encontrar o seu lugar de melhor encaixe, posso considerar que em alguns momentos do meu passado o deslocado era eu. E talvez tenha até me faltado certa flexibilidade sonora. Por exemplo, quando levava comigo aquele tipo específico de timbre desenvolvido a partir de minhas vivências no ambiente acadêmico e erudito para ambientes menos formais, fora da academia, tocando choro, bossa nova, samba, ou qualquer coisa do tipo, talvez eu é que devesse ter tido a atitude de buscar algum tipo de adequação.

Por conta de todos esses fatores supracitados, passei a consolidar uma identidade sonora relativamente bem definida e não muito flexível. As características que mais explorei e tentei consolidar surgiram do confronto entre minhas características individuais e os contextos de desenvolvimento que a vida me ofertou. Aquele timbre mais uniforme nos diferentes registros, incisivo, quase oitavando e preenchido com um tipo de vibrato constante, passou a ser um dos pilares mais importantes da minha nova identidade sonora. Esse foi um processo de construção que me custou grande investimento e um período intenso de explorações. Só depois de ter esse processo mais consolidado é que passei a me sentir mais confortável, tanto naquele sistema operacional das aulas de flauta, quanto no meu contexto mais amplo de desenvolvimento musical e profissional. O meu novo desempenho sonoro passou a gerar em mim resultados afetivos positivos e contribuiu para a manutenção da harmonia nas interações com o meu professor de flauta, evitando possíveis transtornos naquele sistema operacional (Cf. GOFFMAN, 1985). Sentia que estava me comportando de acordo com algumas das regras mais importantes e o reconhecimento que Dourado manifestava agia na legitimação e estímulo a novas transformações e aperfeiçoamentos sonoros.

**8 O MEU PROCESSO DE FORMAÇÃO NO DOMÍNIO DA  
IDENTIDADE SONORA: OS DOIS ÚLTIMOS ANOS DE  
GRADUAÇÃO**

## 8.1 PRIMEIRO CONTATO COM ROBATTO

Lucas Robatto<sup>1</sup> surgiu em minha história de vida de forma inesperada, a partir do meu contato com o seu irmão, o clarinetista Pedro Robatto. Fui aluno de Pedro em uma disciplina de música de câmara justamente no período em que Robatto estava na fase de conclusão do seu doutorado nos E.U.A. Durante um semestre inteiro, tive a oportunidade de tocar com Pedro algumas peças do repertório para duo de flauta e clarineta que ele costumava tocar com Robatto. Nessa ocasião, Pedro me apresentou um repertório de peças originais para flauta e clarineta que eu jamais havia tocado, como o Choros n. 2 de H. Villa-Lobos, a sonatina de A. Jolivet, a suíte de Guerra Peixe, o duo de Muczynski etc. A maior parte dessas peças fazia parte do repertório do Duo Robatto, que Pedro formava com Lucas. Nas aulas com Pedro, ele era meu professor e também parceiro musical, pois tocava todos os duos comigo. Nessa época fizemos alguns recitais de flauta e clarineta:

**Figura 11** - Recital em duo com Pedro Robatto (2001)



Fonte: arquivo pessoal

Me recordo que um dia Pedro me falou que Lucas havia chegado dos Estados Unidos e em seguida me perguntou se eu tinha interesse em estudar com o seu irmão. Mesmo jamais tendo planejado estudar com Robatto – pois nem sabia quando ele voltaria do doutorado – aceitei de imediato, pois já tinha ouvido falar muito bem dele. Pedro então se encarregou de marcar um primeiro encontro do qual me recordo até hoje. Aconteceu em uma sala no terceiro andar da EMUS/UFBA. Cheguei mais cedo do que Robatto e tentei ficar esperando na sala, mas estava absurdamente quente, era verão na cidade de Salvador. Acabei esperando na porta para evitar o calor, até que ele chegou subindo as escadas. Adentramos a sala e então ele me pediu para tocar alguma coisa. Toquei a Improvisação n.3, de C.

---

<sup>1</sup> Doravante tratado como Robatto.



Guarnieri. Quando terminei, bastante suado e tenso, não só pelas condições da sala, mas também por conta daquela primeira execução diante de Robatto, ele me falou que havia alguns aspectos musicais que considerava interessantes na minha performance, no entanto ele precisava fazer algumas observações técnicas. Naqueles poucos minutos de contato, me falou que eu tocava com a embocadura “presa”. Disse que eu tocava com os lábios muito tensos, que tinha um modo de soprar diferente para cada nota e que o meu som estava um pouco forçado. Em seguida solicitou que eu tocasse algumas escalas e arpejos. Foi uma aula de cerca de uma hora em que Robatto fazia uma série de observações e me pedia para fazer determinadas alterações na embocadura, no fluxo de ar e no timbre. Além de muito suado, saí de lá confuso com aquela série de informações novas que não era capaz de compreender.

Desde aquele início, o contato com Robatto começava a se mostrar desafiador. Até o calor penoso dessa primeira aula realçava – de maneira simbólica e também de maneira concreta – o contexto de desconforto no qual eu começava a me envolver. As aulas com Dourado aconteciam em uma sala ótima, fresca, com um aparelho de ar condicionado ligado o tempo todo, já me sentia confortável na sua presença e estava bastante contente com o meu modo de tocar. No entanto, na primeira aula com Robatto comecei a sair da minha zona de conforto e percebi que para ser seu aluno teria que mudar diversos aspectos do meu modo de tocar, me adaptando a um novo contexto. Me vi diante da necessidade de decisão: ou continuava naquela trajetória que estava desenvolvendo com Dourado, ou encarava os desconfortos e desafios que começavam a se apresentar no ambiente das aulas com Robatto.

## 8.2 TRANSIÇÃO DE CONTEXTO: DE DOURADO PARA ROBATTO

Quando decidi que iria estudar com Robatto, os fatos que pesaram mais não foram o meu descontentamento com o caminho que estava seguindo, com o meu modo de tocar, ou com o contexto das aulas com Dourado. O que pesou mais foi eu ter percebido que Robatto tocava flauta muito bem, que estava em plena forma e dava aula tocando, exemplificando, ao passo que Dourado já não estava mais se dedicando à carreira de flautista. Desde a primeira aula comecei a me sentir atraído pelo modo como Robatto tocava. No entanto para me engajar naquele sistema operacional com regras diferentes e manter o fluxo de interações e trocas de conhecimento durante os anos que se seguiriam, teria que me abrir para novas experiências. Teria que fazer investimentos em novos processos de transformação em minha identidade sonora até o momento em que pudesse me sentir confortável novamente, mais satisfeito com

as minhas projeções, com as avaliações de Robatto e com uma crença mais efetiva nas minhas possibilidades de sucesso profissional (Cf. GOFFMAN, 1985).

Se Dourado estivesse em um outro momento de vida, mais dedicado às atividades de performance, a probabilidade da minha decisão pela mudança para a classe de Robatto seria menor. No entanto a vida às vezes segue os seus próprios desígnios, e Robatto acabou sendo o segundo professor “que o mundo deu” durante a graduação. Fui ao encontro de Dourado e falei sobre a possibilidade de estudar com Robatto. Ele concordou inteiramente com a ideia e a partir daquele momento passei a ser aluno de Robatto. Durante a entrevista Dourado fala sobre a sua abertura para que os alunos sigam seus próprios caminhos:

Tem também uma filosofia que eu apliquei a vida inteira na minha pedagogia, que é a de que a gente não pode querer reter os filhos. Os flautistas que estudam com a gente, o tempo inteiro junto da gente, tem uma hora que é melhor que a gente deixe ir, eu não seguro ninguém (informação verbal).<sup>2</sup>

Os trajetos que nos levam a esses encontros e desencontros ao longo da vida e que acabam por nos moldar do modo como somos enquanto músicos, às vezes guardam aspectos difíceis de explicar. O próprio Robatto, refletindo sobre o seu percurso, conclui que:

Eu sempre agradeço à Renate<sup>3</sup> por que não foi uma escolha muito consciente que eu tive, eu não pesquisei quem é que era a Renate, eu caí no colo dela muito por causa do Guttman que chegou e falou “vai estudar com ela”, e eu não entendo até hoje como é que foi essa sacação (informação verbal).<sup>4</sup>

As primeiras semanas de aulas com Robatto foram excelentes. Era o único aluno de sua classe, às vezes tinha três horas de aula, sem intervalo. O volume de informações era grande e não havia praticamente nada no meu modo de tocar que ele não sugerisse algum tipo de transformação. Um dos poucos fatores que não havia mudado muito é o de que, apesar do contexto diferente, continuava relativamente isolado do convívio com outros flautistas. Mesmo quando começaram a aparecer outros alunos na classe de Robatto as aulas continuaram a ser individuais, jamais em grupo. Ele só viria a adotar o formato de *master class*, com aulas em grupo, algum tempo depois do final da minha graduação. Na interação social durante as suas aulas o jogo de influências sonoras se dava entre eu e ele, não havia outras pessoas participando do processo.

---

<sup>2</sup> Entrevista concedida por DOURADO, O. **Entrevista I** [dez. 2016]. Entrevistador: João Liberato. Salvador, Bahia, 2016. 1 arquivo .WAV (2:29:27). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice desta tese.

<sup>3</sup> Renate Greiss-Armin, flautista nascida na Alemanha. Estudou flauta com Klaus Schochow, Aurèle Nicolet e Jean-Pierre Rampal. Foi vencedora de diversos concursos nacionais e internacionais. Durante alguns anos foi flautista solo da Orquestra Filarmônica Estadual de Hamburgo. É professora da cátedra de flauta na Universidade de Música de Karlsruhe.

<sup>4</sup> Entrevista concedida por ROBATTO, L. **Entrevista III** [jan. 2017]. Entrevistador: João Liberato. Salvador, Bahia, 2017. 1 arquivo .WAV (1:29:25). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice desta tese.

### 8.3 RELAÇÕES SOCIAIS E AFETIVAS

Apesar dos desconfortos gerados pelos processos de mudança, é preciso considerar que logo de início desenvolvi uma relação afetiva positiva na interação social com Robatto, tal como na minha relação com Dourado. Creio até que algumas mudanças em minha identidade sonora poderiam ter acontecido plenamente mesmo não havendo sentimentos desse tipo. No entanto, alguns fatores contribuíram para que a nossa relação mestre/discípulo se desenvolvesse a partir de afinidades que já estavam sendo construídas mesmo antes das nossas aulas começarem.

A minha relação com Robatto começou muito antes da minha graduação em flauta e antes do meu nascimento. Se antes da minha vinda ao mundo já havia uma relação de amizade entre os meus pais e Dourado que acabou influenciando, muitos anos depois, na nossa relação mestre/discípulo, com Robatto esse processo se desenvolveu de maneira ainda mais contundente. Meus pais frequentavam a casa dos pais de Robatto cotidianamente, tinham um círculo social em comum. Além disso os pais de Robatto – Lia Robatto (dançarina e coreógrafa) e Silvio Robatto (arquiteto e fotógrafo) – desenvolveram diversas ações artísticas em conjunto com os meus pais. Foram diversos projetos em que meu pai (Chico Liberato<sup>5</sup>) fazia o cenário, minha mãe (Alba Liberato) escrevia, Lia coreografava e Silvio fotografava. A minha família e a de Robatto faziam parte de um determinado sistema da arte que envolvia linguagens artísticas diferentes (Cf. VARGAS, 2005). Para completar, as minhas duas irmãs mais velhas, Ingra Liberato e Candida Liberato, têm praticamente a mesma idade dos irmãos Lucas Robatto e Pedro Robatto. Muito antes de conhecer Robatto, já ouvia Ingra e Candida contarem histórias da infância relatando os momentos em que os nossos pais estavam desenvolvendo algum projeto artístico na casa de Silvio e Lia e elas passavam dia e noite se divertindo com Pedro e Lucas. Me contavam as brincadeiras, o gosto especial que tinham pelas fantasias de *Batman* e *Robin* daqueles dois amigos, filhos de artistas como elas. É uma teia social intrincada. A tentativa de compreensão desses eventos se faz necessárias porque, algumas décadas depois, essas relações sociais e afetivas viriam a se materializar no som do meu instrumento.

---

<sup>5</sup> Chico Liberato é cineasta e artista plástico, pioneiro no cinema de animação brasileiro. Entre 1979 e 1991 foi diretor do Museu de Arte Moderna da Bahia. Durante dez anos coordenou a área de Artes Visuais e Multimeios da Diretoria de Imagem e Som da Fundação Cultural do Estado da Bahia.

**Figura 12** - Chico Liberato (meu pai) e Lia Robatto (mãe de Robatto) realizando o projeto Interarte, em 1971<sup>6</sup>



Fonte: arquivo pessoal de Chico Liberato

A minha relação com Robatto se desenvolveu dentro do ambiente institucional, como seu aluno de flauta, mas carregada de uma história de relações pessoais e informais entre as nossas famílias. Todos esses aspectos afetivos e sociais se tornam importantes em qualquer processo de constituição identitária (Cf. CIAMPA, 2010). Não que isso signifique que o contato com Robatto não teria influências em minha identidade sonora caso não houvesse essa relação social e afetiva prévia. Creio apenas que os processos de identificação e influências aconteceriam de uma forma diferente. É justamente por razões como estas que incorporei no meu modelo do processo de formação no domínio da identidade sonora a ideia de Grotevant (1987) de que os diferentes domínios identitários existentes em nossas vidas se desenvolvem através de influências mútuas.

#### 8.4 CONFIANÇA

É difícil estabelecer o modo exato como essa teia de relações sociais e afetivas influenciou na minha relação com Robatto. O que posso dizer é que desde o início depus nele bastante admiração e confiança, sentimentos que se tornariam importantes para a minha abertura a novas experiências e para o meu engajamento no processo exploratório de novas possibilidades sonoras (Cf. CIAMPA, 2010). Assim como Dourado, Robatto também

---

<sup>6</sup> Eu viria a nascer em 1979.

considera que alguns desses sentimentos são importantes no processo de desenvolvimento musical do aluno de instrumento:

Esse processo de aprendizado mestre/aprendiz, ele passa por um processo que a psicanálise chama de transferência. Não existe a possibilidade de uma relação psicanalítica se não há transferência do paciente com o analista, que é uma relação de confiança. É bem mais do que confiança, é outra coisa...e a relação mestre e aluno na música também. Por que no final das contas você não está passando conteúdos de informação como um livro passa, você está passando atitudes, modos de pensar [...]. Não tem um segredo assim pra tocar “tem um mistério que só fulano que sabe”. O segredo que tem é que você tem que ser disciplinado, estudar bem, focado, colocar prioridades, são coisas que todo mundo sabe, mas são coisas difíceis de serem aplicadas por que elas exigem uma atitude de vida da pessoa (informação verbal).<sup>7</sup>

Durante o processo de interações com Robatto os sentimentos de dúvida e desconfiança surgiram em momentos diversos, no entanto o que prevaleceu foi a crença na sua prática e discurso. Isso se deveu à história pregressa de interações sociais e afetivas entre as nossas famílias, e também ao fato de Robatto tocar com uma proficiência técnica e gosto musical que passei a admirar desde os primeiros encontros. O próprio Robatto, referindo-se à crença de seus alunos na possibilidade de êxito durante o processo de desenvolvimento musical, chega à seguinte conclusão: “se eu não toco e se eu não toco bem nas aulas, isso não acontece”.<sup>8</sup>

Além de todos esses aspectos, é preciso considerar os diversos estímulos que vinham de Robatto, me fazendo crer que seria capaz de realizar determinadas mudanças que recomendava. Eu acreditava nas minhas possibilidades de transformação no contexto de desenvolvimento das suas aulas e acreditava que isso poderia me auxiliar na obtenção de êxito profissional. Em alguns momentos da entrevista, Robatto toca nesse assunto que é um dos elementos importantes na teoria de Grotevant (1987) sobre o processo de formação identitária. Antes mesmo do engajamento no processo exploratório, o indivíduo alimenta expectativas e crenças sobre possibilidades identitárias disponíveis. Referindo-se a um caso recente em sua classe de flauta, Robatto diz que: “ontem mesmo eu estava dando aula pra uma aluna que não estava conseguindo fazer um exercício de Graff. Eu percebi uma desconfiança dela em relação àquilo ali, como se aquilo fosse impossível de fazer [...] não estava aceitando numa boa não” (informação verbal).<sup>9</sup> E em outro trecho ele conclui que: “[o]

<sup>7</sup> Entrevista concedida por ROBATTO, L. **Entrevista III** [jan. 2017]. Entrevistador: João Liberato. Salvador, Bahia, 2017. 1 arquivo .WAV (1:29:25). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice desta tese.

<sup>8</sup> Idem.

<sup>9</sup> Idem.

que eu procuro passar para os meus alunos é esse deslumbramento, é do aluno de alguma maneira acreditar que aquilo é possível (informação verbal).”<sup>10</sup>

Por outro lado, é preciso considerar que a minha capacidade de adaptação, de resiliência do ego, foi testada nos seus limites em diversos momentos durante esse período de estudos. Robatto me estimulava, reforçava as minhas crenças de que as mudanças seriam possíveis, mas também era bastante severo em alguns momentos, estabelecendo determinados padrões que deveriam ser alcançados, estivesse eu motivado ou não, crente ou descrente. Sobre esse lado mais “duro” do seu ensino, Robatto profere as seguintes palavras:

Eu preciso deixar bem claro qual é a minha prática de ensino. A minha prática de ensino, ela é exclusivamente para aluno de nível superior ou pós-graduação, o que é completamente diferente de quando eu comecei, que eu tive que pegar crianças e jovens, ou mesmo adultos que estavam querendo começar o instrumento, e tinham uma outra relação com o instrumento de prazer imediato e de lazer, mais do que uma obrigação profissional. Então hoje eu tomo a liberdade de não ser muito agradável, assim no sentido de ser mais dura a maneira que eu ensino (informação verbal).<sup>11</sup>

Colocando algumas justificativas para as suas exigências mais severas com relação a determinados padrões, Robatto afirma que:

Dependendo do caso, você tem que ser mais ativo pro aluno e dizer [...] “as exigências são muito maiores do que essas que você está pensando, tocando isso dessa maneira, com esse som e com esse tipo de afinação, você não vai conseguir ir adiante”. Tem essa terceira dimensão também que é uma dimensão importante, que é a profissional, que é a do professor dar certos parâmetros profissionais. Independente de qualquer liberdade estética, você tem que garantir que aquela pessoa consiga viver daquele instrumento. Existem certas habilidades e capacidades que a pessoa tem que ter (informação verbal).<sup>12</sup>

## 8.5 MUDANÇA DE FLAUTA

Tal como explicitado anteriormente, além de uma série de fatores de natureza afetiva, social, cultural e profissional, também é preciso considerar no processo de formação da identidade sonora alguns fatores mais objetivos e materiais, como o instrumento utilizado. No início das minhas aulas com Robatto eu ainda utilizava a flauta Yamaha YFL 386, que havia adquirido sob orientação de Dourado. Aconteceu que, alguns meses depois de ter mudado para a classe de Robatto, Dourado me perguntou se eu teria interesse em adquirir uma de suas flautas. Ele tinha diminuído bastante as suas atividades como flautista e desejava vender uma flauta que estava usando pouco. Me recordo que em uma de nas nossas conversas

---

<sup>10</sup> Idem.

<sup>11</sup> Entrevista concedida por ROBATTO, L. **Entrevista II** [dez. 2016]. Entrevistador: João Liberato. Salvador, Bahia, 2017. 1 arquivo .WAV (1:34:17). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice desta tese.

<sup>12</sup> Idem.

ele me falou, em tom de brincadeira, que os instrumentos não foram feitos para ficar parados e por isso ele precisava vender.

O fato de Dourado ter me perguntado se eu teria interesse em comprar a sua flauta não significava que ele estava apenas buscando uma oportunidade de negócios, era muito mais do que isso. Cheguei a falar para ele que talvez não tivesse como pagar pelo instrumento naquele momento e que, caso não pudesse pagar, tentaria achar algum outro flautista interessado. Ele então me falou que estava oferecendo a flauta para mim, não para outra pessoa. Essa simples afirmação de Dourado significou muito para mim e acabou gerando consequências que naquela época eu nem podia imaginar. Interpretei aquelas palavras como um gesto de reconhecimento. Dourado tinha diversos alunos e poderia ter oferecido o instrumento para qualquer um deles, mas ofereceu para mim. Este episódio acabou sendo mais um estímulo para o meu engajamento nos processos exploratórios musicais (Cf. GROTEVANT, 1987). Mesmo não tendo os recursos necessários, acabei me convencendo que seria um bom investimento profissional e que encontraria um jeito de comprá-lo.

Levei meses tentando encontrar uma maneira de comprar aquela flauta, sem muito sucesso. Foi então que uma das minhas irmãs, vendo o meu empenho e desejo de adquirir, resolveu comprar a flauta para mim. Era uma flauta da marca Sankyo, modelo Artist, de prata maciça, com chaves abertas, com tubo de parede fina, o modelo tradicional francês com a chave de Sol alinhada. Essa flauta acabou me acompanhando no meu processo de desenvolvimento da identidade sonora durante mais de quinze anos. Dentro da relação que construímos com determinados instrumentos ao longo da vida e com os sons que ele produz há muito de pragmatismo e objetividade, mas também há muito de subjetividade, de afetividade.

Outro aspecto que precisa ser considerado é o de que, mais uma vez, a minha relação com Dourado – mesmo eu não sendo mais seu aluno – interferia no processo de construção de minha identidade sonora, tanto do ponto de vista afetivo, como do ponto de vista material. Através dele adquiri um instrumento com características sonoras específicas, que ele considerava como sendo adequadas ao meu desenvolvimento musical em uma determinada direção. Enfim, diante das vicissitudes daquele momento de vida em que não tinha muito dinheiro e numa época em que não era fácil comprar um instrumento,<sup>13</sup> aquela flauta Sankyo Artist acabou sendo o terceiro instrumento “que o mundo me deu”.

---

<sup>13</sup> As lojas de venda *on line* ainda não haviam se popularizado, sendo necessário um intermediário que trouxesse o instrumento de um país no exterior.

## 8.6 DIAGNÓSTICOS SONOROS

Tal como Dourado, Robatto continuou a fazer uma série de diagnósticos durante as primeiras aulas, a respeito da minha sonoridade, respiração, postura, suporte do instrumento etc. As observações principais de Robatto de que me recordo com relação à minha produção sonora foram as seguintes: eu tinha um modo de construir a embocadura com tensão demasiada nos lábios; tinha pouca flexibilidade nos lábios; o diâmetro médio do orifício entre os meus lábios era muito pequeno; possuía pouca flexibilidade sonora, tocando sempre com o som quase oitavando; tinha pouco controle sobre o fluxo de ar; variava muito pouco o uso do vibrato; explorava pouco as possibilidades de ressonância da cavidade bucal e do instrumento.

## 8.7 PLANEJAMENTO DE ATIVIDADES E REPERTÓRIO

A partir desses diagnósticos feitos de maneira gradual no cotidiano de aulas e orientado por Robatto, comecei a investir em uma série de práticas no instrumento. Havia um planejamento e hierarquia de atividades a serem desenvolvidas. Sobre esse caráter sistemático do seu ensino, Robatto faz a seguinte afirmação: “uma coisa que acho fundamental [...] é estabelecer uma certa hierarquia de competências e habilidades que a gente deve desenvolver (informação verbal)”.<sup>14</sup>

Nos primeiros meses deixei as peças musicais um pouco de lado, pois o tempo seria mais dedicado a exercícios relacionados à flexibilidade dos lábios, às mudanças de registro, ao controle do fluxo de ar etc. Logo em seguida comecei a me dedicar ao desenvolvimento de um repertório, na sua maior parte integrado por peças do universo da música erudita. Dentre essas peças que estudei e fiz apresentações públicas sob orientação de Robatto, posso citar uma parte delas: os concertos para flauta de Mozart, em Sol maior e Ré maior; a sonatina de H. Dutilleux; o *Choros n.2* e a *Bachianas n.6* de H. Villa-Lobos; as três *Improvisações* de C. Guarnieri; a sonata de F. Poulenc; a sonata de S. Prokofiev; a *História do Tango* de A. Piazzolla; a sonatina de M. Castelnuovo-Tedesco; algumas das Fantasia de G.P. Telemann; a Partita de J. S. Bach; uma série de peças de compositores ligados à EMUS/UFBA, como P. C. Lima e Ernst Widmer; além de alguns excertos orquestrais.

---

<sup>14</sup> Entrevista concedida por ROBATTO, L. **Entrevista I** [dez. 2013]. Entrevistador: João Liberato. Salvador, Bahia, 2017. 1 arquivo .WAV (1:40:46). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice desta tese.



**Figura 13** - Alguns dos recitais como aluno da EMUS/UFBA (2002-2003)<sup>15</sup>



Fonte: arquivo pessoal

Paralelamente a essas atividades no âmbito da EMUS/UFBA, continuava a tocar com grupos de música popular. Em algum grau essas atividades de música popular influenciaram nos meus conceitos sonoros. Apesar disso, era no contexto da EMUS/UFBA que eu era cobrado a adaptar o meu timbre básico a determinados padrões mais ligados à tradição da música erudita. No âmbito da música popular eu jamais fui cobrado por mudanças sonoras de qualquer natureza, sempre tive liberdade para soar do modo como achasse melhor.

## 8.8 TRADIÇÃO COLETIVA E PESSOAL

Em diversos aspectos as minhas aulas com Robatto foram uma continuidade das atividades que vinha desenvolvendo com Dourado, seguindo uma tradição institucional do próprio curso de flauta transversal da EMUS/UFBA naquele período, mais circunscrito à formação de músicos executantes de repertório sinfônico e de repertório camerístico. Esse repertório que pratiquei durante os anos de graduação, tanto com Dourado quanto com Robatto, se constituiu em uma das forças principais no processo de desenvolvimento da minha identidade sonora. Refletindo sobre esse aspecto da formação dos estudantes de flauta, Robatto conclui que recentemente o currículo tem mudado um pouco e se tornado mais flexível:

Hoje a escola não pode mais pensar que está especializada em formar músicos que vão trabalhar no campo sinfônico. Por que não é isso que tem acontecido historicamente. Esse campo é difícilíssimo, está em uma crise complicada, e o que a gente vê na realidade é que os nossos alunos vão atuar nas coisas mais diversas, nas

<sup>15</sup> Na foto da esquerda aparece o violonista João Raone. Na foto da direita aparece o pianista Saulo Gama.

culturas mais diversas. Então tem que haver uma flexibilização (informação verbal).<sup>16</sup>

Mesmo havendo recentemente essa tendência de flexibilização, Robatto reconhece que o conteúdo do curso de flauta continua mais ligado à tradição musical erudita, tal como no período em que fui seu aluno de graduação:

A minha conclusão pessoal foi de que o que eu deveria fazer é um pouco como o pessoal de dança faz. Hoje é muito comum que mesmos os dançarinos contemporâneos e até alguns especializados em afro, vão fazer técnica de ballet. Eles não vão dançar ballet na ponta do pé, mas a técnica do ballet, o tipo de fortalecimento muscular, o tipo de movimentação, de coordenação que eles têm que aprender e tal. É uma tradição muito longa e desenvolvida e que é aplicada como base técnica. A técnica do ballet hoje é meio que uma base técnica para tudo quanto é tipo de dança. E eu entendo também isso, que a técnica erudita de instrumento é uma técnica básica e a partir dali o aluno vai escolher o que vai fazer com ela (informação verbal).<sup>17</sup>

Diante dessa realidade, evoco mais uma vez a teoria de Berger (1985) sobre o papel das instituições na modelagem tanto das ações quanto dos atores que a executam, estabelecendo hábitos e padrões específicos de comportamento. É notório que me encontrava, como aluno da EMUS/UFBA, em um contexto de desenvolvimento com uma determinada tradição sonora, com um repertório específico, com objetivos profissionais específicos. Era com essa tradição que eu precisava dialogar e me adaptar.

Apesar do curso de flauta da EMUS/UFBA estar mais ligado a essa tradição musical erudita, o estabelecimento dos padrões sonoros específicos dependia sempre do gosto e vontade pessoal de Robatto ou de Dourado. Ou seja, as verdades institucionais com as quais tive contato nesse ambiente de formação profissional eram fruto tanto de tradições mais coletivas, quanto de hábitos e gostos pessoais desses dois professores. Eles estabeleceram para mim, como agentes institucionais investidos de poder e autoridade, um corpo de conhecimento atrelado a uma cultura mais ampla, mas também atrelado às suas convicções individuais (Cf. BERGER, 1985). Com relação à origem da sua própria tradição sonora, Robatto faz a seguinte afirmação:

É o ambiente da música erudita européia. Vem da Alemanha isso daí, mas não é mais exclusividade da Alemanha e nem é necessariamente dominante na Alemanha. Hoje na Alemanha, grandes instituições estão com flautistas dando aula que têm uma abordagem muito diferente do meu som (informação verbal).<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Entrevista concedida por ROBATTO, L. **Entrevista III** [jan. 2017]. Entrevistador: João Liberato. Salvador, Bahia, 2017. 1 arquivo .WAV (1:29:25). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice desta tese.

<sup>17</sup> Idem.

<sup>18</sup> Entrevista concedida por ROBATTO, L. **Entrevista II** [dez. 2016]. Entrevistador: João Liberato. Salvador, Bahia, 2017. 1 arquivo .WAV (1:34:17). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice desta tese.

Mesmo havendo aspectos que podem ser mais claramente identificados com relação às suas origens, em alguns momentos é difícil estabelecer dentro do processo de influências sonoras que passei, o que é algo mais pessoal advindo de um desses professores, e o que é algo mais coletivo. Falando especificamente sobre a tradição do curso de graduação em flauta da EMUS/UFBA, Robatto conclui que:

[Depende] de quem é que está lá ensinando. Claro que há um direcionamento na hora da escolha do profissional, mas devido a toda a situação do processo de escolha, não dá pra dizer “vamos continuar com determinada cultura”, é meio quem entra traz a sua cultura, as suas concepções, e isso influencia [...]. Então não é que tenha uma linha assim predefinida. Têm certas coisas que têm sido mais constantes, mas são bem mais genéricas (informação verbal).<sup>19</sup>

E refletindo ainda sobre o seu processo pessoal de desenvolvimento sonoro em relação a determinados mestres no início de sua vida musical, Robatto chega a seguinte conclusão:

O fato de eu não ter tido um professor fixo durante muito tempo, fez com que eu ouvisse coisas muito diferentes e me identificasse muito rapidamente com o professor da hora. Então era a Odette que vinha dar aula aqui, na segunda aula eu estava adorando Odette. Depois era o Renato Axelrud, pronto, aí era um outro mundo que eu descobria, “agora é esse o som que eu quero e tal”. Aí ia fazer festival com Norton, era Norton e não sei o que lá. Dessas mil influências, eu acabei, de alguma maneira, podendo fazer escolhas de direções que vieram a ser o que eu sou (informação verbal).<sup>20</sup>

Alguns aspectos da realidade que vivi no curso de flauta da EMUS/UFBA se assemelharam à realidade relatada por Robatto a respeito do seu período de formação. Apesar da minha continuidade no mesmo ambiente institucional, a cada aula Robatto ratificava as minhas impressões iniciais de que alguns de seus conceitos sonoros eram diferentes daqueles que eu havia desenvolvido na classe de Dourado. Eu teria que iniciar novos processos de identificação, exploração e consolidação sonora, me adaptando a padrões que ele exortava como sendo mais adequados. Refletindo sobre a necessidade de adaptação dos alunos de flauta da EMUS/UFBA a alguns dos seus padrões técnicos e estéticos pessoais, Robatto chega a seguinte conclusão:

O modo como os cursos de música são estruturados, é que se dá a impressão que a universidade vai lhe fornecer a formação que você quiser, de que você vai ser atendido naquilo que você quer, e não é verdade. Em arte você vai ser atendido por indivíduos, não existe uma despersonalização da arte. Eu vejo gente na UFBA falando assim, tem que despersonalizar os cursos de arte, não pode ter a figura do mestre e tal. O que eu acho que é completamente fora do que eu já vi. Eu não consigo ver um processo artístico que não tenha passado, necessariamente, pela figura de um mestre ou de um antimestre. Você pode não ter o mestre, mas você vai

<sup>19</sup> Entrevista concedida por ROBATTO, L. **Entrevista III** [jan. 2017]. Entrevistador: João Liberato. Salvador, Bahia, 2017. 1 arquivo .WAV (1:29:25). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice desta tese.

<sup>20</sup> Entrevista concedida por ROBATTO, L. **Entrevista II** [dez. 2016]. Entrevistador: João Liberato. Salvador, Bahia, 2017. 1 arquivo .WAV (1:34:17). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice desta tese.

ter o antimestre. Então tem isso, o que falta muitas vezes aqui é a consciência do aluno de que o aluno que está estudando comigo, ele também está escolhendo estudar comigo. Não tem muita escolha por que a gente não tem vários professores aqui, não é que nem Londres e Paris, que você vai ter trinta professores em cursos superiores de qualidade, e que o aluno pode escolher. Aqui não vai ter muita opção, mas é uma escolha também. Mas eu não posso fazer mais do que eu, eu tenho meu limite, eu consigo ensinar isso, eu não consigo ensinar aquilo que eu não sei. Eu não vou conseguir atender, nunca, tudo aquilo que os meus alunos querem, então alguma coisa que eu posso atender é aquilo que eu consigo fazer (informação verbal).<sup>21</sup>

E sobre o seu desejo de formar um grupo de alunos com padrões técnicos mais homogêneos e mais próximos aos seus, Robatto diz o seguinte: “eu sempre quis formar uma classe que fosse mais homogênea, hoje em dia eu quase que consigo isso. Funciona comigo uma classe que tem mais alunos que estão convergindo numa direção que eu quero ir, aí o trabalho é muito mais gratificante” (informação verbal).<sup>22</sup>

## 8.9 TABULA RASA

Tal como no processo com Dourado, no momento em que Robatto começou a realçar aspectos da minha produção sonora que para ele não eram apropriados, a minha tendência de monitorar e controlar as imagens que projeto em minhas interações sociais começou a trabalhar no sentido de tentar melhorar essas projeções (Cf. GROTEVANT, 1987; GIDDENS, 2002). O que sentia diante disso era sempre um misto de empolgação e de insegurança. A minha resiliência era testada diariamente, pois Robatto exercia uma fiscalização intensa sobre os meus resultados sonoros. Eu não podia deixar de lado nenhuma etapa, tinha que seguir um caminho planejado, passo a passo. Um fato que amenizava bastante as exigências e desafios constantes no contexto das aulas com Robatto era a sua paciência. Em muitos momentos nem eu mesmo conseguia ter tanta paciência quanto ele, me irritava com uma dificuldade ou outra, ficava achando que não iria conseguir alcançar determinados objetivos. No entanto Robatto estava sempre ali, exigindo que determinadas mudanças fossem feitas, mas de alguma forma me fazendo crer que em algum momento futuro elas seriam possíveis. Referindo-se ao caso hipotético de um aluno que precisa desenvolver a afinação e encontra dificuldades técnicas durante o processo, Robatto diz que:

O cara vai ter toda semana uma aula de afinação, se ele estiver tocando desafinado ele não passou dali. Por que é uma tarefa. Você tem que ter uma paciência enorme enquanto professor, eu desenvolvi essa paciência. Então toda semana eu vou encontrar o aluno e eu vou ouvir o exercício de quintas [intervalos de quintas justas],

<sup>21</sup> Entrevista concedida por ROBATTO, L. **Entrevista III** [jan. 2017]. Entrevistador: João Liberato. Salvador, Bahia, 2017. 1 arquivo .WAV (1:29:25). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice desta tese.

<sup>22</sup> Idem.

e se ele não quiser...ele vai fazer, por que a única coisa que eu vou querer ouvir é isso daí. Depois que você fizer isso você passa pra lá (informação verbal).<sup>23</sup>

Além de exercer um controle sobre os meus resultados sonoros, Robatto procurava demonstrar a cada aula quais eram os seus procedimentos técnicos e quais eram as suas opções estéticas. Às vezes me sentia como se estivesse reaprendendo a tocar flauta, tendo que apagar parte da minha identidade anterior para que algo novo pudesse ser construído. Refletindo sobre o seu processo de ensino com cada aluno que ingressa em sua classe de flauta, Robatto profere as seguintes palavras:

Após experimentar muito, eu tenho feito uma espécie de *tabula rasa*. Quando começa a estudar comigo, eu faço uma repassada geral da técnica de acordo com o que eu acho. Eu vou da base até as coisas mais complexas. Então começo a trabalhar com musculatura respiratória, quando a musculatura respiratória já está indo, ao mesmo tempo já estou começando a trabalhar postura, quando isso já está mais assim eu começo a trabalhar lábio, aí começam os exercícios mais de foco e tal. Então eu tenho percebido que tem alunos que conseguem passar por essa etapa que eu chamo de dieta técnica. Tem gente que passa por isso rapidinho, um mês e meio e já está indo pra coisas bem complexas. E tem gente que fica anos. Mas foi uma coisa que eu decidi pra mim, uma questão que vai além de técnica, é uma coisa de ética, é o que é que eu estou passando pra esses alunos, qual é a mensagem que eu quero passar para eles, e é a de que tem esse tocar flauta, então eu quero que isso fique claro pra todo aluno meu. Então o aluno que quer estudar comigo, eu acredito que queira estudar aquilo que eu possa passar adiante. Isso é o mais primário que eu posso passar, primário no sentido de primeiro. Então, se não passar por isso, como é que eu vou trabalhar o resto? Então eu passo uma dieta técnica, que é uma série de habilidades, de capacidades que o aluno tem que ter em relação a mexer seu corpo em relação ao instrumento e ter respostas. Então é isso aí que eu trabalho com eles todos. Faço uma determinada sequência, aqueles que são adiantados em uma determinada coisa correm naquilo, depois param no outro...é como se fosse um teste, pra ver se a pessoa tem força abdominal, tem força torácica. Se tem eu não preciso dizer “aumente isso daí”. Então é assim que eu trabalho (informação verbal).<sup>24</sup>

O fato de Robatto usar a expressão *tabula rasa* na descrição do processo inicial desenvolvido com cada aluno em sua classe é bastante significativo. Nas suas primeiras aulas eu me sentia realmente como uma tábua raspada, tendo que apagar uma série de hábitos anteriores com o objetivo de construir novos comportamentos. Não foi difícil perceber alguns conflitos estéticos entre o meu timbre básico construído no contexto de desenvolvimento das aulas com Dourado e o timbre básico que começava a construir a partir do contato com Robatto. Por exemplo, se por um lado Dourado admirava a estética sonora de Galway e me estimulou a desenvolver um timbre básico incisivo, quase oitavando, por outro lado Robatto parecia não apreciar muito este tipo de resultado sonoro, ainda mais utilizado de forma tão constante, tal como eu fazia.

<sup>23</sup> Idem.

<sup>24</sup> Entrevista concedida por ROBATTO, L. **Entrevista II** [dez. 2016]. Entrevistador: João Liberato. Salvador, Bahia, 2017. 1 arquivo .WAV (1:34:17). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice desta tese.

O caminho estético e técnico de Robatto era outro.<sup>25</sup> Ele era ao mesmo tempo um professor, um amigo e também um fiscal severo. Algumas vezes cheguei em sua aula crendo que o meu resultado sonoro estava melhor e ele então observou alguns detalhes que precisava aperfeiçoar. Diversas vezes fiquei frustrado, voltando para casa com a missão de trabalhar novamente algo que eu achava que já havia superado. Apesar de Robatto se mostrar sempre paciente e atencioso, às vezes o percebia como uma espécie de barreira a ser superada etapa por etapa. Citando um caso que ocorreu com uma aluna em sua classe, Robatto faz alguns relatos que me lembram situações e sentimentos que eu tinha naquele período:

Teve uma aluna que foi um caso em que ela realmente não conseguia tocar um compasso composto. E eu bati pé que só passaria pra outra coisa no momento em que aquele compasso fosse realizado de maneira correta. Aí eu paro, não mando a pessoa pra casa não, eu fico lá “dois, três, três contra dois”. Dou uma aula de ritmo, de teoria. Se chega na próxima aula e está errado, a mesma aula de teoria, vou tentar outros meios. Sempre vou dar assistência ao aluno, não vou chegar e dizer “você não está conseguindo, vá embora”, sou contra isso, mas não vou deixar passar, vou ficar insistindo em resolver aquela questão ali. Quando começar a dar muito problema eu vou pesquisar pra tentar resolver o negócio. Acho até interessante por que eu vou aprendendo. Da perspectiva do aluno deve ser muito chato, por que a pessoa queria sair daquilo ali, mas ela não consegue. E eu fico ali como uma barreira, só avança se resolver esse problema, porque ritmo é básico. Então tem aluno que não aguenta e sai, e vai procurar outro professor. Normalmente os meus alunos que saem, eles não vão procurar outro professor, eles saem da flauta (informação verbal).<sup>26</sup>

Em alguns momentos em que o meu processo de adaptação sonora não se mostrou muito fácil, tive algo que poderia chamar de recaída. Como tinha muita vontade de tocar com a fluidez que estava acostumado, e como ainda estava em uma espécie de limbo sonoro, sem me sentir muito bem e sem ter consolidado um novo timbre básico de forma mais plena, resolvia me agarrar novamente aos meus hábitos sonoros anteriores. Associado a isso ainda havia o fato de que esses processos de adaptação do comportamento exigem um esforço. Manter hábitos anteriores pode ser muito mais simples (BERGER, 1985). Nesses momentos de recaída eu me soltava novamente, tocava peças inteiras, me sentia satisfeito de novo por alguns instantes. No entanto as contradições técnicas e estéticas entre os hábitos antigos e a nova realidade logo começavam a se apresentar. Eu então começava a perceber que não podia mais dar tanta vazão ao meu comportamento anterior. Parecia mesmo que durante um período precisava realizar um processo de ruptura, de abandono mais radical.

---

<sup>25</sup> Ouvir e comparar o timbre básico e o uso do vibrato entre as faixas “Tempo di siciliana.2003” (gravada durante os estudos com Robatto) e “Hermita.2000” (gravada durante os estudos com Dourado).

<sup>26</sup> Entrevista concedida por ROBATTO, L. **Entrevista III** [jan. 2017]. Entrevistador: João Liberato. Salvador, Bahia, 2017. 1 arquivo .WAV (1:29:25). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice desta tese.

## 8.10 CAMINHOS ESTÉTICOS

Descrever exatamente quais eram as diferenças estéticas entre esses dois contextos sonoros aos quais tive que me adaptar é uma tarefa bastante complexa, até mesmo pelo fato de também haver semelhanças. No entanto ao longo do texto e dos exemplos sonoros algumas dessas diferenças se tornarão mais claras.

Se antes eu achava bonito e completamente adequado aquele timbre básico em que as notas estavam quase oitavando, construído com um orifício labial mínimo, agora me encontrava em um contexto de desenvolvimento em que essas características não eram tão bem aceitas. Os alicerces técnicos e estéticos que havia consolidado já não eram mais suficientes. Sobre o seu gosto pessoal com relação à sonoridade, e comparando com uma estética mais próxima daquela que eu cultivava – inspirado principalmente em Galway e Dourado – Robatto faz a seguinte afirmação:

Virando a flauta um pouquinho pra dentro, você consegue um timbre bastante rico de som. Mas é diferente de um timbre que você consegue fazer abrindo mais e usando mais as ressonâncias cranianas. Eu acho mais bonito esse das ressonâncias cranianas, do que esse outro mais virado [bocal virado para dentro]. Esse outro mais virado é a escola do Galway, vira pra dentro, bota a embocadura pequena, manda ver no ar e aí você gera na borda de ataque. Você está quase tocando em oitavas o tempo inteiro, de tanto que o primeiro parcial harmônico é evidenciado nesse som. Isso dá uma riqueza de timbre muito grande. O que eu procuro é evidenciar outros parciais harmônicos. Essa é a ideia do timbre, da cor do som, uma cor básica que eu acho que é interessante, que eu gosto de ter (informação verbal).<sup>27</sup>

E descrevendo a sua estética sonora pessoal ao longo da vida, Robatto diz o seguinte: “na minha época de jovem, o polo era Rampal e Galway, e eu diria que eu estaria mais para o lado de Rampal, porque não é aquela maneira de produzir som do Galway, que nunca me atraiu muito” (informação verbal).<sup>28</sup> Em outro trecho ele completa seu pensamento:

Eu, com quatorze ou quinze anos, já queria tocar flauta com estilo alemão. Eu estava tentando me lembrar sobre o que é que me levou a dizer assim “eu não quero estudar com os franceses, eu não quero estudar com o pessoal de Galway”. E veio de uma estética mesmo, de como é que os caras tocam. Uma influência fortíssima pra mim foi o Norton,<sup>29</sup> que foi a primeira pessoa que eu vi tocando no nível muito alto, com uma escola alemã, que é basicamente uma embocadura solta. [...] Pra mim, naquela época lá, naquele começo, era muito claro, tinha escola alemã, tinha isso, depois, quando comecei a estudar mesmo e fui pra Alemanha estudar com os caras, já era uma mistura danada (informação verbal).<sup>30</sup>

<sup>27</sup> Entrevista concedida por ROBATTO, L. **Entrevista II** [dez. 2016]. Entrevistador: João Liberato. Salvador, Bahia, 2017. 1 arquivo .WAV (1:34:17). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice desta tese.

<sup>28</sup> Idem.

<sup>29</sup> Norton Morozowicz. Flautista e regente nascido no Paraná, Brasil. Foi professor da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, da Universidade Federal de Goiás, da Universidade Estadual do Rio de Janeiro e da Escola de Música Pró-Arte (Rio de Janeiro). Foi flautista solista da Orquestra Sinfônica Brasileira.

<sup>30</sup> Entrevista concedida por ROBATTO, L. **Entrevista II** [dez. 2016]. Entrevistador: João Liberato. Salvador, Bahia, 2017. 1 arquivo .WAV (1:34:17). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice desta tese.

Apesar de ter percebido logo nas primeiras aulas que precisaria mudar alguns dos meus hábitos sonoros, me recordo de alguns momentos em que resistia a essas mudanças. A resistência acontecia em decorrência de fatores diversos. Nos anos anteriores havia investido uma soma de tempo e energia na exploração, experimentação e depois consolidação de padrões construídos a partir do contato com uma determinada cultura. Esses padrões já tinham se tornado um hábito. O investimento que havia feito naquele processo de construção identitária anterior me exigiu tempo, energia e afetividade. Além de estar em uma fase em que já estava recebendo o retorno daqueles investimentos, me encontrava envolvido com determinadas ideias, pessoas e culturas (Cf. GROTEVANT, 1987). Em momentos assim a nossa resiliência do ego é testada. De um lado estava o conforto da manutenção de determinados hábitos, propiciado pela continuidade em uma trajetória que já estava estabelecida, economizando esforço físico, cognitivo, afetivo etc. (Cf. BERGER, 1985), e do outro estava o desafio da mudança. Mesmo com o meu dispositivo de automonitoração apontando para a necessidade de adaptação àquele novo contexto social e cultural, eu pensava na possibilidade de me acomodar, de me resignar aos hábitos sonoros já consolidados (Cf. GROTEVANT, 1987; GIDDENS, 2002).

Com o tempo fui percebendo que não tinha muitas escolhas, que Robatto não seria condescendente com a minha acomodação. Esse novo sistema operacional estava impondo novas regras de interação social e musical, e a manutenção do seu fluxo de desenvolvimento e de troca de conhecimentos pressupunha o meu engajamento em novos padrões de comportamento (Cf. GOFFMAN, 1985).

Vale ressaltar que durante o meu período de estudos com Robatto, eu continuava tão solitário quanto no período de estudos com Dourado, sendo que agora havia ainda um outro fator agravante: Galway já não era mais uma referência de timbre básico tão boa e eu não tinha um outro flautista que pudesse substituí-lo, que pudesse ouvir gravações, que pudesse me ajudar na criação de novas concepções sonoras e que ajudasse a me convencer de que o que Robatto falava e demonstrava era bom e verdadeiro. Se antes eu tinha dois referenciais identitários principais – Dourado e Galway – no período com Robatto o meu referencial passou a ser apenas ele mesmo. Era crer ou não crer. Além disso, naquele período em que fui seu aluno, Robatto não demonstrava apreço por um flautista em especial e jamais recomendou que ouvisse gravações de outros flautistas. Nas poucas vezes que ele recomendou que eu ouvisse gravações, eram sempre gravações de outros instrumentos. Me lembro que dizia coisas do tipo “ouça um bom quarteto de cordas”, “ouça um bom violoncelista”, “ouça um bom pianista”. Refletindo sobre a importância da escuta de



gravações de outros flautistas em seu processo pessoal de formação musical, Robatto conclui que:

Isso é uma coisa muito minha, eu não ficava muito nas gravações. Eu ouvia, gostava, mas eu não ouvia muita flauta, não tinha muito disco de flauta, ouvia outras coisas. Não sei direito por que, não sei explicar direito. O acesso [aos discos] não era tão fácil, mas na hora que tinha a possibilidade, eu me lembro bem disso, “vou comprar o que? Vou comprar os quartetos de Mozart com Rampal, ou vou comprar os últimos quartetos de Beethoven? Vou comprar os últimos quartetos de Beethoven!” Eu tinha muito isso também, “eu vou tocar esses quartetos de Mozart”. Talvez esteja aí, o fato de eu ouvir já pensando “eu poderia fazer diferente”. Essa consciência eu tinha desde muito cedo. Eu podia viajar muito mais nesse outro repertório por que eu pensava “eu não vou tocar” (informação verbal).<sup>31</sup>

A partir da interação social com Robatto e das minhas explorações no instrumento, passei a abandonar, gradativamente, o processo de reposição de determinadas características de meu timbre básico anterior.<sup>32</sup> Demorei alguns meses até começar a perceber que estava tocando de forma realmente diferente e a me sentir mais confortável. Durante todo esse período eu investia meu tempo em experimentações e exercícios. Eram atividades diárias em que tentava, de forma drástica, abandonar hábitos e gostos do passado ao mesmo tempo em que tentava incorporar novas descobertas no meu modo de tocar.

Só muito tempo depois que algumas mudanças advindas do contato com Robatto começaram a ser consolidadas de forma mais efetiva, é que comecei a perceber que não precisava ser tão radical, que poderia inclusive ser um flautista mais flexível, que poderia transitar com mais liberdade e desenvoltura entre os diferentes tipos de técnica e de sonoridade, tanto do passado como do presente.

Também posso considerar que determinadas transformações ocorridas em meu timbre básico naquele contexto de desenvolvimento das aulas de Robatto, me trouxeram de volta algumas características de um passado mais distante e que eu havia feito um esforço para abandonar por considerar negativas. Antes de iniciar a graduação, eu tocava com determinados ruídos em meu timbre básico, sem vibrato e com os lábios relaxados de uma forma que não me incomodava. Se o contexto das aulas de Dourado acabou me levando ao recalque dos ruídos, à busca por um timbre básico mais límpido, incisivo, com um vibrato intenso, e à maior tensão labial, o contexto das aulas de Robatto acabou me levando à retomada do gosto por determinados ruídos, pelo som sem vibrato e pela embocadura mais relaxada. Sobre essa adequação do aluno a padrões sonoros emanados do professor mais próximo, Robatto afirma que:

<sup>31</sup> Entrevista concedida por ROBATTO, L. **Entrevista II** [dez. 2016]. Entrevistador: João Liberato. Salvador, Bahia, 2017. 1 arquivo .WAV (1:34:17). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice desta tese.

<sup>32</sup> Ouvir as faixas “Samba dos Alfaiates da Misericórdia.2001” e “Budi.2001” com atenção ao timbre básico.

É uma coisa muito natural. Eu acho que é saudável mesmo, o processo da imitação. Então durante um tempo você vai adotar aquela sonoridade ali e aqueles conceitos do seu professor. E através desse contato, da imersão nessa cultura aí, é que vai surgir a individualização, a pessoa começa também a negar um bocado de coisa. Tem uma hora que a pessoa começa a dizer “não, isso aqui não presta pra mim, isso é mais assim, eu quero ser mais isso, eu quero fazer isso, eu quero aquilo, isso serve, isso não serve” (informação verbal).<sup>33</sup>

Com o passar do tempo, um dos meus objetivos flautísticos mais importantes passou a ser a aquisição de uma identidade sonora mais flexível e o desenvolvimento de uma técnica que me permitisse transitar com desenvoltura entre as diferentes estéticas desenvolvidas ao longo de minhas vivências. Mas antes de chegar a essa etapa, preciso relatar e analisar ainda outros desafios, frustrações e mudanças sonoras advindas do contexto de desenvolvimento das aulas de Robatto.

## 8.11 IDENTIDADE E PROFISSÃO

Além das necessidades de adaptação a um novo sistema operacional, havia outros fatores que me empurravam em direção a novas mudanças, dentre eles o desejo de obter sucesso profissional nessa ocupação de flautista (Cf. CIAMPA, 2010; GROTEVANT, 1987; NICOLLETTI, 2011). Tal como Dourado, Robatto passou a representar para mim uma porta de entrada no mundo profissional. Eu tinha que encontrar maneiras de me adequar a determinados padrões que ele estabelecia, alimentado pela crença de que assim poderia progredir melhor nessa carreira.

Durante o meu processo de interação com Robatto, o progresso profissional sempre foi colocado como uma das principais justificativas para o meu desenvolvimento musical em uma determinada direção. Eu precisava moldar a minha prática a padrões que ele me recomendava como sendo mais adequados e às vezes até como demandas do próprio mercado de trabalho. Sobre a importância do estabelecimento de determinados padrões com o objetivo de dar um melhor encaminhamento profissional aos seus alunos, Robatto diz o seguinte:

O mais importante [...] é você saber que é necessário sim cultivar um domínio do instrumento mais adequado por que senão você vai estar perpetuando uma situação que não é boa profissionalmente [...], é você iludir um jovem e dizer “você vai ser flautista, toma aqui o seu diploma e se vire”. Não vai ser. Vai trabalhar em outra coisa, por que não vai conseguir ser flautista. É saber que existem certas coisas que são mais importantes do que “eu vou tocar todo o repertório do mundo”. Não é o repertório que vai fazer o início do instrumentista – depois até que é – mas é principalmente o domínio do instrumento que vai fazer com que a pessoa tenha o

<sup>33</sup> Entrevista concedida por ROBATTO, L. **Entrevista III** [jan. 2017]. Entrevistador: João Liberato. Salvador, Bahia, 2017. 1 arquivo .WAV (1:29:25). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice desta tese.

seu repertório. Então a depender do que você domina no instrumento você vai buscar o repertório que cabe em você. Eu acho isso melhor do que o contrário. Flautista profissional é quem toca afinado, com o som estável, isso e isso... Esse aí vai ter muito mais chance de ser um profissional por que se ele vai tocar na banda, “qual é o repertório da banda? É esse daqui. É orquestra sinfônica, qual é o repertório? É esse daqui, é outra coisa. É na música popular? Também tem que tocar afinado, tem que ter um som estável [...] (informação verbal).<sup>34</sup>

Mesmo diante dessas forças coercitivas, demorou alguns meses até que começasse a me abrir de forma mais efetiva para novas experiências, permitindo que as mudanças que Robatto exortava pudessem ocorrer (Cf. GROTEVANT, 1987). O trabalho que ele fez comigo em alguns momentos parecia como o de um padre doutrinando, convencendo um prosélito com argumentos e exemplos. Me recordo que às vezes chegava na sua aula persistindo em antigos hábitos sonoros e ele, de maneira paciente e insistente, me dizia que a embocadura estava presa, que estava muito tensa, que o som estava “forçado”.

## 8.12 RELAXAMENTO DA EMBOCADURA

A mudança inicial que acabou abrindo espaço para todas as outras, inclusive estéticas, foi o relaxamento da embocadura. Tal como estabelecimento no meu modelo, um dos fatores individuais mais importantes durante o processo de desenvolvimento de um músico instrumentista é o seu próprio corpo, que deve ser encarado como parte de um sistema de ação (Cf. GIDDENS, 2002).

De maneira simbólica, vejo o processo de soltar ou relaxar a embocadura como a materialização do meu abandono de um hábito identitário do passado. Tal como afirmado anteriormente, nessa fase me sentia inseguro, desconfortável, pois estava abrindo mão de uma sensação de segurança que havia construído com esforço e investimentos. Essa sensação de segurança dizia respeito ao meu tocar em si – por que havia criado um sistema de produção sonora que funcionava relativamente bem e que já começava a ser recompensador – e também dizia respeito à minha situação social e musical. Naquele momento estava abandonando – ou deixando de repor – uma identidade sonora que havia me propiciado uma sensação de conforto e de êxito, para aderir a uma identidade sonora que nem sabia ao certo o que era, o que significava, onde me levaria.

Um dos meus primeiros objetivos como aluno de Robatto foi conseguir tocar nos diferentes registros com os lábios relaxados. O aspecto mais difícil era que quando relaxava

---

<sup>34</sup> Entrevista concedida por ROBATTO, L. **Entrevista III** [jan. 2017]. Entrevistador: João Liberato. Salvador, Bahia, 2017. 1 arquivo .WAV (1:29:25). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice desta tese.

os lábios produzia um resultado sonoro que não me agradava. Além de me sentir desconfortável, ficava perdido, pois ainda não havia entendido quais eram exatamente os meus novos objetivos sonoros. Estava mudando gradualmente não somente um conjunto de procedimentos técnicos que havia consolidado ao longo de três anos, mas também a minha concepção estética do som.

Inicialmente Robatto tentou me demonstrar o modo como ele tocava com os lábios relaxados e também algumas diferenças entre os seus procedimentos e os meus. Algo que ele fez algumas vezes foi solicitar que pegasse em suas bochechas e em seus lábios enquanto tocava. Eu ficava impressionado quando constatava que estavam realmente bastante relaxados, naquele momento aquilo era algo estranho e quase impossível para mim. Em seguida ele pedia que eu tocasse alguma coisa e fazia comigo o que eu havia feito com ele antes, encostava o indicador contra minhas bochechas e lábios e mostrava onde havia pontos de tensão demasiada. Quando eu relaxava a embocadura o sistema que havia criado entrava em colapso, perdia o controle sobre o fluxo de ar, timbre, afinação, mudanças de registro etc. Foi nesse período que Robatto me indicou duas práticas com o objetivo de desenvolver uma embocadura mais relaxada: tocar nos diferentes registros – do mais grave ao mais agudo – com as bochechas relaxadas e cheias de ar, protuberantes como uma pequena bexiga; e escolher algumas notas e conseguir emití-las na flauta posicionando o bocal nos lábios das mais variadas formas possíveis, usando não somente a parte mais central do lábio inferior, mas também as partes laterais e até colocando o bocal sobre o lábio superior (de forma invertida).

Pratiquei esses exercícios durante algumas semanas. No início não conseguia compreender direito o que Robatto queria, cheguei até a pensar que a sua intenção era que eu tocasse flauta com essas técnicas estranhas. Aos poucos comecei a concluir que ele não queria que eu tocasse o tempo inteiro com as bochechas cheias de ar ou mesmo que ficasse variando o posicionamento do bocal nos lábios indefinidamente. Ele queria na verdade abrir espaço para a desconstrução de padrões anteriores e para a exploração de outras possibilidades sonoras. Através dessas práticas comecei um gradativo processo de relaxamento da embocadura e de construção de novas estratégias técnicas.

Um outro ponto que considero importante e que foi abordado por Robatto nessa fase inicial, era o modo como eu construía o orifício da embocadura. De acordo com suas observações, eu forçava a construção de um orifício de embocadura pequeno e pouco maleável através da criação de uma forte tensão nos lábios. Robatto sempre me falava que eu não precisava usar tanta tensão, tanta força, e que deveria desenvolver uma técnica em que o

orifício labial se formasse mais naturalmente, através da própria força irruptiva do ar. Demorei muito tempo para compreender esse pequeno detalhe. Só comecei a lograr melhores resultados após alguns meses. É interessante notar que o próprio Robatto admite que passou por um processo de mudança técnica semelhante no seu período de estudos na Alemanha: “o que aconteceu comigo é que eu estava com uma embocadura presa e o trabalho que eu fiz na Alemanha foi de soltar a embocadura o máximo possível” (informação verbal).<sup>35</sup>

### 8.13 IDENTIDADE SONORA E PERCEPÇÃO AUDITIVA

Paralelamente aos exercícios práticos para relaxar os lábios, havia um trabalho constante de Robatto no sentido de estabelecer novos objetivos sonoros, tentando direcionar a minha percepção para determinadas características aurais que eu ainda não distinguia muito bem. Nesse ponto entravam em jogo as minhas habilidades cognitivas, outro elemento relacionado às características individuais que destaco no meu modelo do processo de desenvolvimento da identidade sonora. Aquele mesmo trabalho que Dourado havia desenvolvido em nossas aulas, no sentido de ampliar as minhas habilidades cognitivas ao ponto de poder perceber determinadas características sonoras que ele cultivava e de reproduzi-las no meu instrumento, era agora feito novamente por Robatto, só que em uma direção diferente. Ele demonstrava ter consciência de que eu precisava aprender a ouvir outras características timbrísticas, a identificar frequências sonoras sutis, e que era o meu guia nesse processo de ampliação da percepção. Em suas próprias palavras:

Eu penso que, na verdade, a sonoridade é uma implicação direta da capacidade de percepção sonora/timbrística que cada pessoa desenvolve. Ou seja, só podemos imaginar um som (ter uma imagem sonora mental deste som) se conseguimos percebê-lo. Ou seja, estas imagens sonoras são fortemente baseadas em memórias. Assim, o desenvolvimento de qualquer sonoridade depende do desenvolvimento da capacidade de aprender a ouvir e perceber mais dimensões presentes no som, aumentando nosso repertório de memórias timbrísticas (informação verbal).<sup>36</sup>

Em um trecho da entrevista, Robatto complementa esse pensamento afirmando que:

A gente não consegue emitir sons que a gente não consiga escutar. Então isso me guia muito a tentar primeiro desenvolver a parte auditiva em mim mesmo e também nos meus alunos. Primeiro procurar fazer com que se ouça a determinada sonoridade, se ouça um determinado aspecto que a nossa atenção deve ser voltada pra aquilo lá. Quando há essa capacidade de se focar a atenção naquele aspecto específico, aí então será possível trabalhar eficientemente. Claro que muitas vezes o desenvolvimento dessa atenção só é possível na medida em que a pessoa vai

<sup>35</sup> Entrevista concedida por ROBATTO, L. **Entrevista II** [dez. 2016]. Entrevistador: João Liberato. Salvador, Bahia, 2017. 1 arquivo .WAV (1:34:17). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice desta tese.

<sup>36</sup> ROBATTO, L. **Publicação Eletrônica** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <joao-liberato@hotmail.com> em 25 mar. 2017.

fazendo, na prática, não é simplesmente ficar parado ouvindo outra pessoa tocar, ou uma gravação que ela vai desenvolver. A pessoa no instrumento vai aprendendo a ouvir certos aspectos daquele som, porque um som musical, uma nota musical, é algo extremamente complexo em termos acústicos, são vários sons independentes que são ali combinados. E o músico profissional deve ter a capacidade de poder diferenciar alguns desses aspectos. Então tendo a sonoridade como base, eu destacaria esses dois aspectos: a capacidade de aprender a ouvir, de desenvolver essa percepção musical, e por outro lado imaginar um som que se deseja. E partir pra prática que é a produção desse som, que é um outro processo, que depende desse fundamento da audição (informação verbal).<sup>37</sup>

As estratégias técnicas, concepções estéticas e percepção auditiva que eu havia constituído nos anos anteriores resultavam em um timbre básico que Robatto considerava como sendo “forçado”. Me recordo que ele sempre falava que eu deveria relaxar os lábios e direcionar a minha percepção auditiva no sentido de produzir um timbre mais natural.<sup>38</sup> Aquele som “intenso” que Dourado cultivava e que eu aprendi a ouvir e reproduzir era para Robatto um som “forçado”. Inicialmente era difícil para mim compreender isso, não só do ponto de vista prático como estético, mesmo havendo explicações e demonstrações constantes de Robatto. A minha compreensão só começou a melhorar de fato durante os processos exploratórios no meu instrumento. Foi tocando e experimentando que comecei a perceber determinadas peculiaridades sonoras e a abrir um espaço na minha mente e no meu sentimento para transformações nos meus resultados sonoros.

Me recordo que em todas as aulas Robatto repetia aquele mesmo sermão, que eu deveria relaxar os lábios, que deveria direcionar a minha percepção para determinadas características sonoras, que deveria deixar a flauta soar de forma mais natural. Depois que comecei a lograr algum sucesso no relaxamento dos lábios, ainda passei um período meio perdido. Passava horas a fio tentando relaxar os lábios e experimentando novas possibilidades sonoras, no entanto sem conseguir consolidar estratégias técnicas e resultados sonoros que fossem satisfatórios para mim mesmo. A solução viria a se apresentar um pouco mais adiante, através dos *whistle tones*.

## 8.14 WHISTLE TONES

Os *whistle tones* foram para mim uma descoberta importante. Jamais havia ouvido essa palavra, jamais havia tentado produzir, jamais havia ouvido alguém produzindo. O mais

<sup>37</sup> Entrevista concedida por ROBATTO, L. **Entrevista I** [dez. 2013]. Entrevistador: João Liberato. Salvador, Bahia, 2017. 1 arquivo .WAV (1:40:46). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice desta tese.

<sup>38</sup> Ouvir e comparar o timbre básico entre as faixas “Café 1930.2003” (solo de flauta começa em 0’45”, gravada no período final dos estudos com Robatto) e “Hermita.2000” (gravada no período final dos estudos com Dourado).

incrível é que os *whistle tones* sempre estiveram diante do meu nariz – literalmente – e eu jamais havia atentado para a sua existência. Ignorava completamente. Só depois de algum tempo engajado no processo exploratório comecei a perceber que tentei excluir os *whistle tones* de meu timbre básico através de um processo inconsciente, no entanto deliberado. Tentei excluir os *whistle tones* por que eles eram indesejados, eram ruídos, e porque não sabia que poderiam servir para incrementar a minha técnica e o meu timbre básico de maneira positiva. Com Robatto comecei a considerar esse fenômeno acústico de uma forma diferente, como algo importante. Passei a explorar, gostar e tentar incorporar nos meus resultados sonoros.

Nas primeiras aulas em que Robatto me mostrou os *whistle tones* fiquei confuso, intrigado, não conseguia entender a serventia daquele ruído suave, quem nem chegava a ser uma nota propriamente. Robatto me mostrou algumas vezes no seu instrumento como ele produzia os *whistle tones*. Me recordo que explicava que eu deveria relaxar os lábios, ampliar a embocadura, reduzir a velocidade do fluxo de ar e posicionar o lábio inferior de forma a cobrir menos o orifício do bocal da flauta. Eu tinha extrema dificuldade em realizar esses procedimentos. Tinha dificuldade porque todos esses procedimentos que Robatto me recomendava e que eram necessários para produzir os *whistle tones*, eram procedimentos que não faziam parte dos meus hábitos. Posso até dizer que boa parte das estratégias técnicas que eu havia construído nos anos anteriores eram a antítese daquelas que seriam necessárias para produzir os *whistle tones*. Não conseguia relaxar os lábios, ampliar a embocadura, reduzir a velocidade do fluxo de ar e posicionar o lábio inferior de forma a cobrir menos o orifício do bocal, porque tensionar os lábios, reduzir a embocadura, aumentar a velocidade do fluxo de ar e cobrir mais o orifício do bocal, eram justamente os procedimentos técnicos, ou hábitos, que garantiam a reposição da minha identidade sonora anterior. Robatto, intencionalmente, me colocou em uma situação em que eu seria obrigado a desconstruir alguns dos principais hábitos que havia consolidado.

Só logrei maior êxito na obtenção dos *whistle tones* após um período de investimentos em exercícios e explorações. No início não foi fácil, estava acostumado a pegar a flauta e ligar o botão do resultado sonoro automático. Estava desacostumado a passar horas explorando e tentando consolidar novas possibilidades timbrísticas. Me recordo bem de um dia em que estava em casa e, pela primeira vez, consegui produzir um *whistle tone* um pouco mais nítido. Fiquei muito feliz. No entanto era tão suave que quando passava um avião nas proximidades não conseguia mais ouvi-lo e logo ficava frustrado. Então recomeçava de novo, pacientemente, até que passava um outro avião e me interrompia novamente. Para o meu

infortúnio, a minha casa ficava justamente em uma rota de aviões. Apesar das frustrações iniciais, fui gradativamente obtendo *whistle tones* com volume e nitidez suficientes para que o ruído dos aviões não me incomodasse mais.

Outro processo que me exigiu bastante investimento foi o de tentar incorporar os *whistle tones* no meu timbre básico. Em primeiro lugar eu tentava ouvir os *whistle tones* que estavam incorporados no timbre de Robatto. Ele tentava me demonstrar tocando apenas os sons transientes e depois realizando o processo completo, desde os transientes até o momento em que o ar penetrava no tubo fazendo o instrumento vibrar. Eu precisava perceber os *whistle tones* tanto na fase anterior à produção do som – ainda como transiente – quanto na fase posterior, já mesclados ao timbre básico. Me recordo que certa vez Robatto me perguntou se já tinha ouvido um bom violinista ou violoncelista tocando bem próximo. Ele então me falou que quando estamos mais próximos é possível ouvir um ruído, uma espécie de *rrrraaác* resultante do atrito do arco nas cordas. Depois me falou que os *whistle tones* seriam algo semelhante a esse atrito entre arco e corda. Quando o ouvinte estivesse a alguns metros de distância o ruído poderia ser incorporado ao timbre de maneira quase indissociável, resultando em um timbre mais rico, com maior ressonância.

Essa imagem guiou a minha percepção auditiva durante vários anos. A partir daquele momento passei a tentar incorporar os *whistle tones* em meu timbre básico tal como o ruído do atrito entre arco e corda. Procurava ouvir tanto os resultados sonoros mais próximos – formados junto ao bisel do bocal e próximo dos meus ouvidos – quanto os resultados sonoros mais distantes – formados a alguns metros de distância, com os *whistle tones* mesclados de maneira praticamente indissociável, enriquecendo o meu timbre.<sup>39</sup>

Com o objetivo de desenvolver a habilidade de tocar os *whistle tones* de forma mais nítida e precisa, Robatto me recomendou que praticasse uma variação do primeiro exercício do método *De La Sonorité*, de Moyse. De acordo com as suas orientações eu deveria fazer aquela primeira sequência de exercícios de Moyse utilizando a digitação da terceira oitava da flauta, tocando *whistle tones* ao invés de notas normais. Um outro exercício que pratiquei foi o de tocar algumas notas da terceira oitava – principalmente as notas Si, Lá e Sol – começando a partir dos *whistle tones* e passando pelas diversas etapas acústicas até chegar às notas normais. Eu tinha que colocar a flauta nos lábios, fazer a digitação de uma nota da terceira oitava e ir começando a soprar com um fluxo de ar lento e suave. Em primeiro lugar obtinha alguns ruídos suaves e difusos. Na sequência ia aumentando

---

<sup>39</sup> As faixas “Tempo di siciliana.2003” e “Café 1930.2003”, são exemplos desse período em que estava tentando incorporar os *whistle tones* ao meu timbre básico.



gradativamente a pressão no fluxo de ar e começava a obter os *whistle tones*, depois a primeira nota real, depois cada um dos harmônicos, até chegar à terceira oitava, produzindo aquela nota cuja digitação eu havia montado desde o início. Ou seja, ao invés de montar a digitação de uma nota da terceira oitava e já atacar com pressão de ar suficiente para emití-la imediatamente, eu agora tinha que decompor essa nota nas suas diversas etapas acústicas anteriores.

Na sequência fiz o mesmo tipo de prática com algumas notas da primeira e segunda oitavas. Durante o processo exploratório pude ampliar a consciência sobre minhas estratégias de emissão do som e sobre os diversos componentes de cada nota que poderiam ser realçados ou ocultados.

Com o passar do tempo comecei a conseguir *whistle tones* mais nítidos, controlados e altos em volume. Sobre o seu ensino da técnica de produção sonora utilizando os exercícios de *whistle tones*, Robatto faz a seguinte afirmação:

O que eu vejo no ensino da técnica é um caminho cada vez mais voltado para a abstração, de sair do concreto da pessoa tocando música, e indo pra pessoa conseguir o foco, no ângulo certo...aí o cara toca *whistle tones*. Nos *whistle tones* a flauta não vibra, só vibra o porta lábio, então isso não é uma nota, mas tem uma função pedagógica. Se a pessoa consegue fazer isso, na hora que você botar a pessoa pra tocar uma nota, vai ter muito mais controle (informação verbal).<sup>40</sup>

A prática dos *whistle tones* me obrigou a relaxar os lábios, a ampliar o orifício da embocadura e a soprar com um fluxo de ar mais lento e controlado. Esse processo se consolidou não somente durante os exercícios específicos de *whistle tones*, mas também na minha prática flautística mais geral.

## 8.15 FOCO E RESSONÂNCIA

Mesmo após alcançar algum êxito nas práticas desenvolvidas até aquele momento, ainda me encontrava insatisfeito com o meu resultado sonoro. Estava achando o meu timbre esteticamente desagradável, um tanto “difuso”. Nesse ponto Robatto me auxiliou no sentido de produzir um timbre básico mais “focado”, mesmo com a embocadura mais relaxada e com um orifício mais amplo. Eu precisava encontrar um modo de posicionar a flauta e os lábios que me permitisse utilizar o ar de forma eficiente e produzir um timbre mais

---

<sup>40</sup> Entrevista concedida por ROBATTO, L. **Entrevista II** [dez. 2016]. Entrevistador: João Liberato. Salvador, Bahia, 2017. 1 arquivo .WAV (1:34:17). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice desta tese.

agradável. Tentando definir o que é foco,<sup>41</sup> Robatto diz o seguinte: “[foco] é a questão de você ter menos ruído, de concentrar mais o fluxo de ar no bocal de tal maneira que não tenha muito ruído de ar saindo. Ou seja, aquele ar que você está usando ali, ele seja o máximo possível revertido em som” (informação verbal).<sup>42</sup> Em outro trecho Robatto faz mais algumas afirmações sobre o assunto:

Foco pra mim é o ângulo correto em que você está soprando, pra que não haja muito desperdício de ar. Metade do ar que a gente sopra vai pra fora, mas pode acontecer de você usar mais da metade do ar pra fora, ou menos da metade do ar pra fora, isso também faz com que fique fora de foco. Então é a descoberta desse ângulo, desses ângulos, porque é o ângulo que se dá tanto no plano horizontal em relação ao lábio, mas também no plano...nem sei...transversal em relação ao lábio. E também se a flauta fica mais pra cima ou mais pra baixo. Então é um lugar onde você consegue um sopro mais efetivo. Ou seja, quando a gente atinge esse lugar, encontra esse lugar, a minha sensação física é de que o esforço pra tocar é muito menor. Eu poderia tirar aquele mesmo timbre de outra maneira, mas com muito mais força. Quando eu chego no ângulo certo eu sopro muito menos e aí a coisa funciona melhor. [...] [O som focado é] aquele onde você consegue ter um som rico de ressonância, muitos parciais harmônicos, com pouco esforço (informação verbal).<sup>43</sup>

Um tópico fundamental das aulas com Robatto, mencionado por ele na citação acima e diretamente relacionado ao foco, é a ressonância. Ele costumava dizer que eu precisava melhorar a minha ressonância, e falava coisas para mim que inicialmente eram tão estranhas quanto os *whistle tones*. Ele dizia que eu deveria usar mais a ressonância do nariz e da cavidade bucal, tal como os cantores. Me lembro que ele pedia para eu tocar uma nota longa e em seguida solicitava que ampliasse o orifício dos lábios, que soprasse com um fluxo mais lento, e que tentasse perceber as mudanças no timbre, sentindo a ressonância no nariz e na boca. Quando ele não gostava do resultado, encostava os seus dedos nos dois lados do meu nariz e me dizia para tentar sentir uma vibração naquela região. Demorou algumas semanas até que eu pudesse começar a entender o que Robatto estava querendo dizer. Cheguei até a duvidar de suas palavras, pensando que talvez não devesse levar tão a sério determinadas coisas que me falava. Nas primeiras tentativas eu não conseguia perceber mudança nenhuma

---

<sup>41</sup> Para Stevens (1967, p.37), “o foco poderia ser vagamente definido como uma condensação de todos os fatores desejáveis em termos de qualidade à pura essência e à eliminação dos fatores indesejáveis. Este foco é alcançado pelo refinamento do formato da abertura a um ponto em que todo o ar direcionado através dela e por ela é usado eficientemente para produzir o som desejado. Diferentes maneiras e graus de foco irão, é claro, produzir qualidades diferentes. O foco é de suma importância na definição da coloração [timbre] do som.” Tradução minha. Segue o texto original: Focusing a tone might be loosely defined as condensing to pure essence all the desirable factors in a quality of tone and eliminating the undesirable. This focusing is achieved by refining the shape of the aperture to a point where all the air directed through it and by it is used efficiently to produce the desired sound. Different degrees and manners of focusing will of course produce differing qualities. Focusing is of material importance in determining the color of the tone.

<sup>42</sup> Entrevista concedida por ROBATTO, L. **Entrevista III** [jan. 2017]. Entrevistador: João Liberato. Salvador, Bahia, 2017. 1 arquivo .WAV (1:29:25). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice desta tese.

<sup>43</sup> Entrevista concedida por ROBATTO, L. **Entrevista II** [dez. 2016]. Entrevistador: João Liberato. Salvador, Bahia, 2017. 1 arquivo .WAV (1:34:17). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice desta tese.

na ressonância da boca e muito menos do meu nariz, sentia que talvez aquilo fosse meio inútil ou mesmo impossível para mim. No entanto houve um momento em que ocorreu um ponto de virada. Comecei a montar aquele quebra-cabeça sonoro que Robatto estava me apresentando peça por peça.

Me lembro que estava perdido em meio a muitas informações, frustrado e meio descrente, tentando mudar meu gosto estético, ampliar a minha percepção, fazendo exercícios para relaxar os lábios e as bochechas, praticando *whistle tones*, tentando descobrir um jeito de melhorar a minha ressonância e, de repente, comecei a juntar tudo em uma coisa só. Quando menos esperava eu estava produzindo um timbre básico diferente e que me agradava mais, mesmo com os lábios mais relaxados, com a velocidade do ar mais lenta, com o orifício da embocadura mais amplo e formado de forma mais natural, pela própria força irruptiva do ar. Além disso eu estava ouvindo os *whistle tones* permeando o meu timbre básico e sentindo algo que parecia ser realmente uma ampliação da ressonância.

O primeiro resultado que comecei a notar e que associava intuitivamente com a ampliação da ressonância, não era algo sonoro ou estético, era algo bem mais prosaico, tátil. Quando relaxava os lábios e abria mais o orifício da embocadura, soprando com aquele fluxo de ar mais lento, focado, havia um momento em que o tubo da flauta começava a vibrar mais, transmitindo aquela energia para as chaves e das chaves para os meus dedos. No início achei aquilo muito estranho. Foi a primeira vez que comecei a perceber esse fenômeno e a tentar explorar. Logo na sequência comecei a partir daquela sensação nos dedos para tentar explorar o tipo de som que estava associado àquele efeito. Comecei a descobrir uma determinada relação entre o fluxo de ar mais lento, o tamanho do orifício da embocadura e o posicionamento da flauta nos lábios que parecia otimizar e de alguma forma melhorar o resultado sonoro. A respeito da relação entre o fluxo de ar e o tamanho da abertura na embocadura, Robatto discorre da seguinte maneira:

A minha impressão é a de que você pode ter um fluxo laminar com uma embocadura pequena, mas a quantidade de ar, a pressão de ar, vai ter que ser menor.<sup>44</sup> A pressão

---

<sup>44</sup> Uma imagem bastante utilizada pelo próprio Robatto em sala de aula com o objetivo de explicar melhor estes conceitos é a de uma torneira de água comum: quando abrimos um pouco o registro, forma-se um fluxo de água laminar, transparente, organizado. Na medida em que aumentamos a vazão de água, o fluxo de água vai deixando gradativamente a forma laminar e assumindo uma forma turbulenta, tornando-se turvo e mais desorganizado. Sobre as suas ideias a respeito da velocidade do fluxo de ar, Robatto preferiu as seguintes palavras durante a entrevista: “Se você for reparar, eu não falei em nenhum momento [ao longo da entrevista] que o ar é realmente mais rápido ou que é realmente mais lento, porque isso ninguém conseguiu medir até hoje. Qualquer instrumento de medição vai interferir no som. Então a maneira como hoje em dia se calcula qual é a velocidade saindo da boca do flautista é uma fórmula matemática, pois o que a gente consegue medir é a pressão. Então você consegue medir a pressão dentro da boca do flautista, mas não fora, porque se você colocar qualquer coisa fora vai interferir no som. Mas você tem como colocar um fiozinho lá que mede a pressão dentro da boca da pessoa tocando e você filma e calcula qual é que é a área de saída. Então via pressão e área, a

de ar que você coloca saindo dos seus pulmões. Pra você ter uma pressão de ar maior saindo do pulmão, você tem que ter uma área maior pra poder manter aquela equação lá do número de Reynolds,<sup>45</sup> que condiciona se é laminar ou não (informação verbal).<sup>46</sup>

Apesar de começar a obter resultados sonoros diferentes e de alguma forma mais satisfatórios, ainda não me encontrava convicto de que estava conseguindo uma ressonância melhor. Depois de algum tempo pude perceber que não era o único a alimentar tantas dúvidas sobre a ressonância. A ressonância na flauta é um assunto abstruso e de certa forma controverso. Nem sempre é fácil sentir, perceber, produzir ou mesmo falar sobre. Durante a entrevista Robatto comenta um pouco sobre esse assunto:

Qual é o grande problema dessa coisa do ressonador, das ressonâncias? É que a gente está botando o ar pra fora e que o som não é produzido dentro. É a diferença do canto pra flauta. O som é produzido inicialmente aqui [aponta para o ponto de contato entre a flauta e o lábio inferior] e ele é amplificado, toma forma através dos ressonadores daqui [aponta para a região da boca, do nariz e da parte central do rosto]. E na flauta o som é produzido fora do corpo. Então se o som é produzido fora do corpo, como é que os ressonadores do corpo vão agir? Então isso é um debate, uma questão de debate. E já se mediu, com medição de pressão na boca, de que a pressão da nota influencia dentro da boca. Ou seja, há um vetor acústico que vai contra o fluxo do ar e que entra no corpo do flautista. A minha teoria pessoal é de que quem toca com a embocadura mais fechada vai ter muito mais velocidade de saída de ar e isso vai causar menos impacto do que quem toca com a embocadura mais aberta, com o fluxo de ar mais lento, com o fluxo de ar mais laminar. No fluxo laminar as moléculas estão todas organizadas, então eu imagino que seja mais simples para que uma energia acústica, que aquele fluxo funcione como algo sólido, em que as vibrações de uma nota – a energia de vibração de uma nota – possa entrar dentro do corpo e ressoar, enquanto que alguém que toca com o fluxo de ar menos organizado, ou seja, mais rápido e em uma embocadura menor, seja mais difícil pra que esse negócio funcione. [...] Quando você fecha a embocadura mais, o principal local responsável pela produção do timbre é a borda de ataque. Quando você abre mais a boca, a borda de ataque perde importância e aí o local de arrumar mais timbre é exatamente tentar usar os volumes que a gente tem na cavidade bucal, e jogar lá pra cima também, abrir palato e abrir nariz (informação verbal).<sup>47</sup>

Mesmo diante de algumas dúvidas, comecei a ter a sensação de que estava produzindo um timbre básico que parecia estar mais cheio de componentes sonoros, tanto ruídos como harmônicos.<sup>48</sup> Me lembro que cheguei em uma das aulas e relatei a Robatto as minhas sensações, falei que havia chegado a um determinado modo de produção do fluxo de ar e a um determinado ponto de posicionamento da embocadura e da flauta que parecia fazer

---

equação de Bernoulli lhe dá qual é que é a velocidade. Mas é uma velocidade estimada. Por isso que eu digo “tendo a impressão”, ou “eu acho que”.

<sup>45</sup> O coeficiente, número ou módulo de Reynolds é um número usado na mecânica dos fluidos para o cálculo do regime de escoamento sobre uma superfície. Pode ser utilizado, por exemplo, em projetos de tubulações industriais. O conceito foi elaborado por G. G. Stokes, mas o número de Reynolds deve o seu nome a Osborne Reynolds, um físico e engenheiro hidráulico nascido na Irlanda.

<sup>46</sup> Entrevista concedida por ROBATTO, L. **Entrevista II** [dez. 2016]. Entrevistador: João Liberato. Salvador, Bahia, 2017. 1 arquivo .WAV (1:34:17). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice desta tese.

<sup>47</sup> Idem.

<sup>48</sup> Ouvir e comparar o timbre básico da faixa “Hermita.2000” (gravada durante os estudos com Dourado) com as faixas “Tempo di siciliana.2003” e “Cafê 1930.2003” (gravadas durante os estudos com Robatto).

o tubo vibrar mais. Também falei que estava percebendo sons diversos em cada nota, algo que parecia ser uma mistura de *whistle tones* e harmônicos diferentes. Durante meses explorei aquelas possibilidades de ruídos e de harmônicos, tentando consolidar um resultado final em que conseguisse agregar aqueles elementos de forma satisfatória.

#### 8.16 FLUXO DE AR

Outro tema que dominou algumas de nossas aulas foi o fluxo de ar. Robatto observou que eu fazia mudanças no sopro que eram aparentemente desnecessárias e que elas aconteciam boa parte das vezes em que mudava de nota. A sua opinião era a de que eu deveria tentar tornar o fluxo de ar mais independente da digitação, ou seja, que deveria ser capaz de soprar de maneira estável, uniforme, e apenas mexer os dedos, sem fazer alterações no sopro. Após essas observações ele fez uma demonstração. Me disse que nós dois tocaríamos na mesma flauta, eu soprando e ele fazendo a digitação das notas. Na sequência me pediu que escolhesse uma nota. Decidi pelo Sol na primeira oitava. Me pediu então que eu soprasse um Sol longo enquanto ele faria a digitação dessa nota. Na segunda vez ele pediu que soprasse aquela mesma nota Sol longa, no entanto, ao invés de digitar apenas a nota Sol, ele digitou uma escala inteira. Nesse momento houve para mim uma elucidação quase instantânea, comecei a perceber que era realmente possível tocar muita coisa fazendo pouca ou nenhuma alteração no fluxo de ar. Depois disso o trabalho maior passou a ser incorporar essas ideais em minha prática, em meu timbre básico.

Com o objetivo de conseguir um fluxo de ar mais uniforme, Robatto me recomendou que fizesse aquele mesmo exercício número um, do método *De La Sonorité* de Moyse, sem nenhum vibrato. O objetivo era mover os dedos e obter as notas fazendo o mínimo possível de alterações no timbre, mantendo o fluxo de ar estável, uniforme. Quando havia qualquer mínima interferência que fizesse o fluxo de ar variar, eu imediatamente tentava estabilizar a nota ou então parava e recomeçava de novo. Aliado a isso fiz durante algum tempo o exercício denominado E.J.1 – do *Método Completo de Flauta*,<sup>49</sup> de Taffanel e Gaubert – com um objetivo específico em mente: fazer cada uma das sequências escalares com o mínimo possível de alterações no fluxo de ar. Sobre suas concepções relacionadas à prática desse exercício, Robatto faz as seguintes afirmações:

O EJ1 trabalha na verdade o fragmento escalar que é o de uma quinta, ou seja, você não tem mudança de registro, você sempre vai estar tocando sem precisar modificar

---

<sup>49</sup> Complete Flute Method.

nenhum mecanismo responsável por mudança de registro. E no caso como eu pratico – a mudança de registro é feita muito no lábio – você não vai precisar mexer o lábio (informação verbal).<sup>50</sup>

Se eu tinha, por exemplo, a primeira sequência escalar que vai do Ré até o Lá (uma quinta justa acima), eu deveria soprar como se estivesse tocando apenas uma nota Ré longa, sem mover os lábios e sem alterar o fluxo de ar, obtendo toda a sequência escalar apenas a partir do movimento dos dedos. Me recordo que Robatto me falou que eu deveria ser capaz de fazer mudanças de notas com um “impulso dos dedos”, independentemente do “impulso do ar”.

**Figura 14** - O E.J.1 de Taffanel e Gaubert



Fonte: Taffanel e Gaubert (1958, p.2)

Outra prática que Robatto me solicitou nessa época e que fiz até a exaustão, foi tocar um conjunto de melodias simples tentando obter o máximo de controle sobre o fluxo de ar. A cada semana Robatto escolhia um trecho melódico do método de Moyse intitulado *Tone Development Through Interpretation*.<sup>51</sup> Esse método consiste em um conjunto de excertos de melodias bastante conhecidas. O meu objetivo com essas melodias estava menos relacionado com a interpretação do que com o controle sobre o fluxo de ar. À primeira vista podia parecer bastante simples, mas não era. Robatto me exigia um controle elevado sobre o fluxo de ar e não permitia que eu usasse vibrato. Me recordo que ele me dizia que o vibrato poderia dificultar a percepção de alguma alteração indesejada que eu por ventura fizesse no fluxo de ar. Robatto atentava para qualquer variação mínima que eu fizesse. Em alguns momentos parecia com uma “tortura chinesa”: tinha que tocar tudo lentamente, precisamente, repetidamente. Aliás, foi justamente durante esse período que ele me apresentou pela primeira vez essa expressão. Tenho recordações dele me dizendo coisas do tipo “vamos lá, lentamente, controle absoluto, tortura chinesa!” E então eu começava a tocar uma das melodias e de

<sup>50</sup> Entrevista concedida por ROBATTO, L. **Entrevista I** [dez. 2013]. Entrevistador: João Liberato. Salvador, Bahia, 2017. 1 arquivo .WAV (1:40:46). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice desta tese.

<sup>51</sup> Desenvolvimento da Sonoridade Através da Interpretação.

repente fazia uma pequena mudança no fluxo de ar durante a transição de uma nota para a outra. Robatto me interrompia me perguntando se havia percebido a mudança e me dizia para manter o sopro contínuo, mexendo apenas os lábios e os dedos. Eu então recomeçava de novo e Robatto só me permitia seguir adiante quando demonstrasse que estava conseguindo fazer aquele trecho com maior controle sobre o fluxo de ar.

**Figura 15** - Alguns excertos do *Tone Development Through Interpretation*

The image displays two musical excerpts. The first excerpt, labeled '1', is from 'Symphony in C Minor - St. Sörens' by Adagio (♩ = 68). It features a treble clef and a key signature of two flats. The dynamics range from *pp* to *mp*, with a *pp subito* marking. The second excerpt, labeled '4', is from 'Air Russe' by Andante (♩ = 68). It features a treble clef and a key signature of one sharp. The dynamics range from *ppp* to *mf*, with a *dim...* marking and a *diminuendo pppp* instruction at the end.

Fonte: Moyses, (1986, p.6-7)

Um evento que considero importantíssimo nesse processo, foi o período curto de aulas que eu tive com o flautista Gergely Ittzes<sup>52</sup> no Curso Internacional de Verão de Brasília, nesse mesmo período em que estava tendo aulas com Robatto.

No contexto das aulas com Gergely toquei peças diferentes do repertório de flauta solo e de música de câmara. Gergely tinha um discurso bastante abrangente sobre técnica e sobre interpretação, no entanto o evento que mais me marcou e influenciou acabou sendo uma pequena frase e demonstração que ele fez e que estava relacionada com algo que Robatto costumava falar. Esse acontecimento ocorreu quando estava tocando para ele os três Romances de R. Schumann. O primeiro e o segundo Romance fluíram relativamente bem, mas quando comecei a tocar o terceiro Romance o que parecia apenas uma melodia simples e sem grandes dificuldades técnicas, acabou se tornando algo complexo. Gergely resolveu ser mais exigente com o meu resultado sonoro e acabei tendo que repetir as duas frases iniciais algumas dezenas de vezes. Ele falou que eu estava fazendo diversas inflexões desnecessárias no fluxo de ar nas diferentes notas das frases e que eu precisava desenvolver um controle maior sobre esse aspecto. Ele então solicitou que eu fizesse cada uma das frases com um

<sup>52</sup> Flautista e compositor nascido na Hungria em 1969. Graduado na Academia de Música de Budapest. Estudou ainda na Academia Internacional Mozart (Praga) e realizou doutorado na Academia Franz Liszt. É professor de flauta da Universidade Széchenyi. Premiado em diversos concursos nacionais e internacionais, incluindo o Grande Prêmio do II Concurso Internacional Aleksander Tansman (Polônia) e distinções nacionais como o Prêmio Franz Liszt e o Prêmio Lajtha.

sopro mais uniforme, contínuo, com o mínimo possível de alterações no fluxo. O discurso de Gergely me pareceu bem próximo ao de Robatto.

Do ponto de vista artístico, o que eu estava fazendo com o fluxo de ar naquele terceiro Romance poderia até ser considerado como uma opção interpretativa minha, mas não era bem o caso. O que estava fazendo era algo meio inconsciente, mais relacionado aos meus hábitos gerais e cotidianos. Gergely – assim como Robatto – estava me propondo e ao mesmo tempo cobrando, a construção de um timbre básico com um fluxo de ar mais controlado e uniforme.

**Figura 16** - As duas primeiras frases do Romance III, de R. Schumann



Fonte: Edição de N. Simrock (sem data, p.10)

Inicialmente Gergely me solicitou que tocasse apenas a primeira e última nota da primeira frase (o Mi grave e o Mi oitava acima) lentamente, ligados, com um sopro contínuo, uniforme, de um modo análogo aos exercícios de harmônicos que eu estava começando a fazer com Robatto. Depois Gergely pediu que mantivesse aquele mesmo gesto e aquele mesmo procedimento com relação à uniformidade do fluxo de ar, e apenas movesse os dedos. Ele desejava um fluxo de ar uniforme e independente – como se eu estivesse tocando apenas o Mi grave ligado ao Mi oitava acima – e as notas intermediárias fossem produzidas apenas pelo acionamento das chaves. Na sequência Gergely fez o mesmo com a segunda frase. Repeti diversas vezes o Mi grave ligado ao Si (uma quinta justa acima). Somente quando julgou que o fluxo de ar estava suficientemente controlado, ele me pediu que movimentasse os dedos acrescentando as notas intermediárias e mantendo um sopro contínuo e estável.

Não demorou muito até que Gergely começasse a apontar outros aspectos em minha produção sonora que não estavam de acordo com a sua prática e gosto. De uma maneira análoga a Robatto, ele demonstrava não se identificar com aquele tipo de som incisivo, quase oitavando. Me lembro que falou que eu precisava reduzir a velocidade do ar e abrir mais a embocadura. Na sequência me pediu que deixasse a flauta em cima da mesa e soprasse em direção à palma da minha mão, me mostrando o modo exato como deveria proceder. Ele me disse então que quando eu soprasse contra a palma da minha mão com o ar



mais lento o sentiria mais quente, como se fosse um bafo. E quando eu soprasse na palma da minha mão com o ar mais rápido eu o sentiria mais frio, como se estivesse soprando para apagar uma vela. Ele finalizou afirmando que eu não deveria tocar flauta com o ar mais frio, mas sim com o ar mais quente, lento, como um bafo.

As palavras e exemplos de Gergely com relação ao fluxo de ar, além de tornarem esse fenômeno muito mais claro para mim, acabaram reforçando aspectos para os quais Robatto vinha chamando atenção há algum tempo. Ainda não havia tido contato com outros flautistas que tivessem uma prática e/ou um discurso próximos ao do meu professor com relação à técnica. Essa situação fragilizava as minhas crenças. Continuava seguindo em frente, engajado nas práticas recomendadas por Robatto, mas sem ter a convicção de que estava no caminho certo. As vezes sentia a necessidade de confirmação que pudesse surgir da prática ou pelo menos do discurso de outros flautistas que considerasse tão bons quanto ele.<sup>53</sup>

Durante a entrevista Robatto também reconhece essa relação entre a temperatura e a velocidade do fluxo de ar: “seguramente, o ar mais frio ele é um ar mais rápido, e o ar mais quente é um ar mais lento. Isso é tradicionalmente usado em flauta há um tempão.”<sup>54</sup> Outro detalhe importantíssimo é que Gergely tocava flauta de um modo bastante convincente. Ele não me apresentava apenas um discurso. Quando ele tocava podia identificar alguns aspectos na sua técnica e no seu resultado sonoro que estavam próximos daquilo que Robatto pregava durante as nossas aulas. Gergely fazia peripécias incríveis com o som, produzindo não só uma enorme gama de timbres diferentes, mas também efeitos de ruídos e multifônicos que para mim eram inimagináveis. Gergely me mostrou um controle sobre a produção sonora que me impressionou muito. Durante as aulas eu tentava decifrar a sua embocadura olhando de perto e conseguia traçar um paralelo com algumas coisas que Robatto me falava: tinha uma embocadura relaxada e flexível; geralmente tocava com orifício amplo entre os lábios, mas as vezes diminuía drasticamente ou ampliava ainda mais; bochechas relaxadas e às vezes bastante cheias de ar.

---

<sup>53</sup> As duas primeiras frases que realizo na faixa “Samba dos Alfaiates da Misericórdia.2001”, entre 1’03” e 1’18”, são um exemplo desse período em que eu buscava construir frases com um fluxo de ar contínuo, uniforme e sem vibrato.

<sup>54</sup> Entrevista concedida por ROBATTO, L. **Entrevista II** [dez. 2016]. Entrevistador: João Liberato. Salvador, Bahia, 2017. 1 arquivo .WAV (1:34:17). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice desta tese.

## 8.17 MUDANÇA DE REGISTRO

Tal como explicitado no capítulo anterior, antes do contato com Robatto eu havia desenvolvido algumas estratégias técnicas para fazer mudanças de registro. Eu geralmente tensionava os lábios fazendo alterações no diâmetro do orifício e mudava a velocidade, ou pressão do ar, soprando mais na medida em que subia de registro. Essas estratégias eram mais ou menos dependentes entre si. Acontece que no contexto das aulas com Robatto ele me solicitava que fizesse as mudanças de registro adotando outras estratégias. Ele recomendava que eu relaxasse os lábios e fizesse o mínimo possível de alterações na velocidade do fluxo de ar. Foi então que entraram em cena os exercícios de harmônicos. Antes desses exercícios indicados por Robatto eu nem imaginava que cada nota da flauta tinha tantas possibilidades diferentes de harmônicos. Era um universo novo que se descortinava.

Robatto me fez algumas demonstrações, pedindo para que eu prestasse atenção nos movimentos rápidos e precisos que realizava com os lábios. Vi que se moviam para frente quando tocava os registros mais agudos e recuavam rapidamente quando ele tocava os registros mais graves. Em cada uma das notas da primeira oitava ele obtinha uma série harmônica com destreza, fazendo inclusive saltos da nota fundamental para o segundo harmônico, do segundo harmônico para o quarto, e depois saltando de volta para o terceiro, para a nota fundamental e assim por diante. Ele improvisava e brincava com essas diferentes possibilidades. Chegou a executar o “Toque da Alvorada” inteiro, apenas com harmônicos.

Eu até conseguia fazer pequenos movimentos com os lábios, mas apenas no sentido de ampliar ou diminuir o orifício. O que Robatto me demonstrava era algo muito mais radical, era verdadeiramente a dança dos lábios a que Dourado se referia e que ainda não havia tido a oportunidade de observar de maneira tão nítida, próxima, com os resultados sonoros acontecendo diante de mim.

Robatto costumava me falar que a sua estratégia principal era mover os lábios para frente e para trás, mudando o ângulo de incidência do ar no bisel e mantendo o fluxo de ar o mais uniforme possível. Em suas próprias palavras Robatto evidencia seus procedimentos: “eu movo o lábio para mudar de registro. Estudei bastante isso em mim” (informação verbal).<sup>55</sup> Em outro trecho ele diz: “é só lábio, uma coluna de ar constante” (informação verbal).<sup>56</sup> E mais adiante realça a importância da mudança de ângulo na transição

---

<sup>55</sup> Entrevista concedida por ROBATTO, L. **Entrevista II** [dez. 2016]. Entrevistador: João Liberato. Salvador, Bahia, 2017. 1 arquivo .WAV (1:34:17). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice desta tese.

<sup>56</sup> Idem.

entre os diferentes registros: “eu dou uma ênfase grande à mudança do ângulo do sopro” (informação verbal).<sup>57</sup>

A partir do contato com Robatto comecei a desenvolver a habilidade de movimentação dos lábios para a frente e para trás com o objetivo de alterar o ângulo de incidência do ar e mudar de registro. Apesar de me concentrar nessa estratégia, eu acabava alterando também outras variáveis, dentre elas: o diâmetro do orifício da embocadura – geralmente diminuía esse diâmetro na medida em que subia de registro; a distância entre a borda do lábio superior e o bisel da flauta – diminuía a distância na medida em que subia de registro; e o percentual de cobertura do orifício do porta-lábio da flauta pelo meu lábio inferior – cada vez mais coberto na medida em que subia de registro. Em outro trecho da entrevista Robatto reconhece que os procedimentos que faz com a embocadura durante a mudança de registro podem ir além da alteração do ângulo:

O que eu faço é variável, depende da situação. Se eu quero um agudo pianíssimo, eu vou usar o lábio inferior, mas eu também vou usar o lábio superior, vou tentar baixar ele, porque somente o ângulo não vai conseguir o que eu quero. Eu vou trabalhar com uma coluna de ar tão pequenininha que eu vou ter que ter um orifício menorzinho mesmo. Então eu mexo isso aqui tudo [aponta para os lábios e para a região no entorno]. O que eu procuro na verdade ter, não é uma coisa fixa, é exatamente a capacidade de mexer muito (informação verbal).<sup>58</sup>

Em outro trecho Robatto reafirma que a mudança de ângulo é a variável que ele mais pensa, mas na sequência faz uma descrição extensa de outras possibilidades e finalidades do uso da flexibilidade dos lábios e do fluxo de ar:

[Durante a mudança de registro] **ângulo é o que eu mais penso**, mas eu modifico sim e procuro conscientemente modificar, o diâmetro da embocadura, mas não com a finalidade de mudar de registro, mas de mudar de timbre. [...] Depende da quantidade de ar. [...] É o seguinte, eu posso manter um timbre constante variando o tamanho da embocadura, se eu variar a quantidade de ar na mesma proporção. Se eu tenho uma embocadura pequena e dou pouco ar, é um timbre. Na medida em que eu vou dando mais ar, pra manter o timbre eu tenho que abrir a embocadura. Agora, se eu mantenho o ar constante e vario a embocadura, aí eu vario o timbre. Então eu vou usar isso de acordo com a necessidade musical que eu tenho. Se eu quero fazer um crescendo ou um decrescendo em uma frase sem mudar de timbre, eu vou ter que variar a minha embocadura. Agora se eu quero mudar de timbre sem mudar muito a dinâmica, sem ter que mudar a coluna de ar, eu vou mudar também o lábio, um outro efeito completamente diferente. Faço isso por exemplo no prelúdio *L'après-midi d'un faune*: primeiro mais claro, eu penso em um diâmetro menor [canta a primeira frase], na segunda vez eu abro, abro a boca, penso mesmo em abrir a boca, aí fica mais escuro, na hora. Então eu uso ângulo, diâmetro...acho que esses são os principais, mas o diâmetro ele não é tão simples assim não. Eu penso também no que a Cosette<sup>59</sup> chama de “H”, a altura da embocadura, mas você também pode fazer

<sup>57</sup> Entrevista concedida por ROBATTO, L. **Entrevista II** [dez. 2016]. Entrevistador: João Liberato. Salvador, Bahia, 2017. 1 arquivo .WAV (1:34:17). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice desta tese.

<sup>58</sup> Idem.

<sup>59</sup> Isabelle Cossette é fundadora do *Music Performance and Body Lab* (Laboratório de Música e Laboratório Corporal), primeiro laboratório respiratório norte-americano que utiliza pletismografia optoeletrônica, localizado na Escola de Música Schulich da Universidade McGill. A partir da infra-estrutura desse laboratório foram

uma embocadura alta, mas estreita. E aí você aperta aqui assim, a lateral do lábio [aponta para a região lateral dos lábios], então você modifica a forma. Você vai ter efeitos diversos, respostas diversas do instrumento (informação verbal).<sup>60</sup>

Os primeiros exercícios que Robatto me recomendou com o objetivo de explorar os harmônicos e desenvolver a técnica de mudança de registro foram bem simples, no entanto acabaram me acompanhando durante um longo tempo. Inicialmente eu deveria produzir algumas notas da primeira oitava com um fluxo de ar uniforme, constante, e depois gerar séries harmônicas principalmente através do movimento dos lábios. Se quisesse obter uma sequência de harmônicos a partir da nota Ré na primeira oitava, por exemplo, deveria montar a digitação dessa nota, construir um fluxo de ar como se estivesse soprando um único Ré longo e uniforme, e fazer movimentos precisos com os lábios para a frente e para trás. No início fiquei apenas em algumas notas mais graves da primeira oitava da flauta (Dó, Dó#, Ré, Ré#, Mi), tentando obter a série harmônica mais ampla que eu pudesse. Logo percebi que poderia, a partir de cada uma dessas notas fundamentais, gerar cinco ou seis harmônicos.

Praticava esses exercícios diariamente e depois demonstrava para Robatto durante as aulas. Como o seu crivo era costumeiramente severo, dificilmente eu conseguia fazer uma transição entre os harmônicos sem que ele detectasse uma mudança indesejada no fluxo de ar. Me lembro que quando isso acontecia ele imediatamente me perguntava se havia percebido que tinha soprado em demasia e reafirmava que esse era um procedimento indesejado, que a mudança de harmônico deveria ser realizada apenas com os lábios. Robatto também me dizia que eu devia imaginar a transição entre os harmônicos como se fosse uma bolha de sabão que de repente estoura. Demorei bastante tempo para entender o que ele queria dizer com essa imagem da bolha de sabão. Basicamente significava um estouro extremamente suave. Ele estava querendo chamar a minha atenção para aquele ponto exato onde havia aquela ruptura suave entre um harmônico e outro através de um sopro uniforme, contínuo, e através do movimento preciso dos lábios.

Na medida em que eu desenvolvia a habilidade de obter os diferentes registros através da movimentação dos lábios, Robatto ia recomendando novas práticas. Foi assim que tomei conhecimento dos exercícios de harmônico do método de R. Dick, intitulado *The Other Flute*.<sup>61</sup> Pratiquei diversos exercícios desse método, principalmente os números 1, 2, 3, 4, 5 e 7. Nos exercícios 1 e 5, o meu objetivo era desenvolver a maleabilidade dos lábios e obter os

---

estabelecidos diversos métodos para o estudo de áreas como interação performer/instrumento, mecânica respiratória dos músicos, ansiedade da performance, postura e gestos.

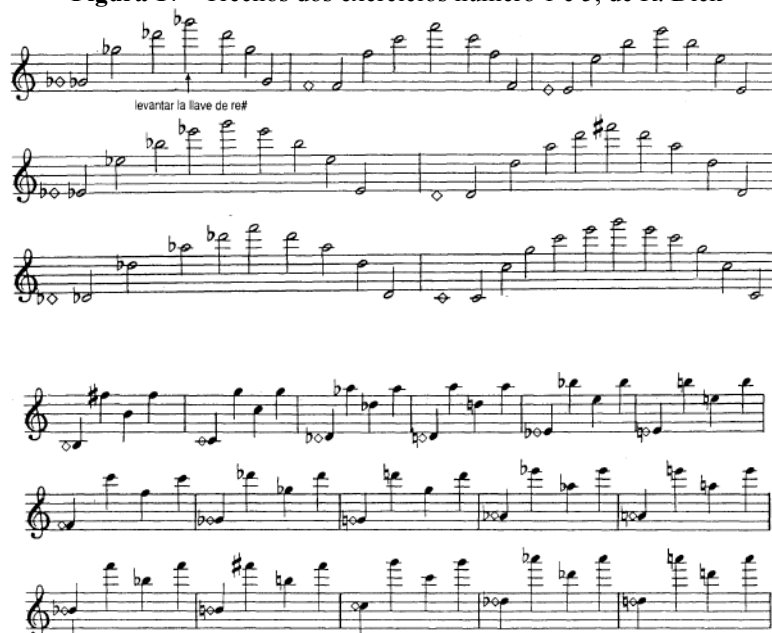
<sup>60</sup> Entrevista concedida por ROBATTO, L. **Entrevista II** [dez. 2016]. Entrevistador: João Liberato. Salvador, Bahia, 2017. 1 arquivo .WAV (1:34:17). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice desta tese.

<sup>61</sup> A Outra Flauta.

diferentes harmônicos com o mínimo esforço e o máximo de precisão. O exercício número 5 acabou me acompanhando durante anos. Os seus saltos acabaram me permitindo um nível de flexibilidade dos lábios que não acreditava ser possível alcançar.

Diversos músculos da minha face que não utilizava muito passaram a entrar ação nessa nova fase de flexibilidade labial. De um modo análogo àquele descrito por Scheck no tópico 6.3 do capítulo seis, passei a sentir a sensação de que estava gradativamente enervando novos músculos, desenvolvendo novas habilidades motoras. Uma das consequências principais foi a minha ampliação do controle sobre o músculo mental. Esse músculo passou a ser um dos principais agentes no meu processo de avanço e recuo dos lábios durante as transições entre os diferentes registros.

**Figura 17** - Trechos dos exercícios número 1 e 5, de R. Dick



Fonte: Dick (1975, p.17 e p.21)

Por outro lado, os exercícios 2, 3 e 4 tinham um efeito em meu processo de produção sonora que ia além da flexibilidade dos lábios e estavam relacionados ao timbre básico almejado no contexto das aulas com Robatto. Quando eu os praticava, um dos objetivos principais era desenvolver um timbre básico diferente daquele em que estava o tempo todo quase oitavando.

Tal como explicitado anteriormente, no timbre básico desenvolvido durante as interações com Dourado, eu estava sempre tocando bem próximo ao limiar em que a nota salta para a sua oitava superior. No novo timbre básico que buscava, o que queria era justamente o contrário. Queria estar o mais distante possível desse harmônico de oitava. Por exemplo, se estivesse tocando a nota Lá da segunda oitava da flauta com o timbre básico

recomendado por Dourado, estaria tocando com os lábios bastante tensionados, com um orifício labial mínimo, com o bocal um pouco virado para dentro, e o som emitido estaria no limiar do salto para a oitava superior. Tocando a nota Lá da segunda oitava da flauta com o timbre básico recomendado por Robatto, eu relaxaria os lábios, ampliaria o orifício labial, tentaria girar o bocal um pouco para fora, e o som emitido estaria mais situado na região oposta, mais próximo do ponto de transição para a oitava inferior. Passei a desenvolver este tipo de abordagem em todas as regiões da flauta, grave, média e aguda, e em todos os tipos de repertório. Após alguns meses de prática comecei a ter um controle que me permitia saber exatamente onde era o ponto em que a “bolha estourava”, tanto em direção ao harmônico superior, quanto em direção ao harmônico inferior.

De certa forma tudo isso estava relacionado com os primeiros alvitres de Robatto no sentido de que eu deveria buscar um timbre básico mais “natural” e menos “forçado”. Quando eu praticava um exercício de harmônicos do *The Other Flute* como o número 2, o meu objetivo era comparar cada uma das notas da segunda ou da terceira oitavas com os seus equivalentes harmônicos obtidos a partir de notas inferiores, não somente em termos de estratégias de embocadura e de fluxo de ar, mas também em termos de características sonoras. No primeiro compasso da figura 18 (logo abaixo), por exemplo, eu tocava um Si na segunda oitava e na sequência fazia essa mesma nota através da emissão do harmônico do Si da primeira oitava, com todas as chaves da flauta fechadas, tentando manter a mesma embocadura e fluxo de ar para ambas, e também buscando contaminar a nota real com o timbre e ressonância da nota de harmônico. Ao invés de tocar o Si da segunda oitava pensando em obter um som incisivo, quase oitavando para o harmônico uma oitava acima, eu agora estava pensando em obter o Si na segunda oitava do mesmo modo como obtinha essa nota através da digitação do Si mais grave da flauta, uma oitava abaixo. Quando emitia o Si na segunda oitava através da digitação do Si oitava abaixo, estava buscando manter a embocadura e o fluxo de ar exatamente naquele primeiro ponto onde a “bolha estourava”, entre a nota real e o primeiro harmônico, tentando não mudar nem um milímetro na direção do harmônico subsequente que seria uma quinta justa acima.

**Figura 18** - Trechos dos exercícios número 2 e 4





Fonte: Dick (1975, p.18-19)

Depois de alguns meses comecei a alcançar melhores resultados na obtenção dos diferentes registros utilizando esta estratégia de movimentar mais os lábios para a frente e para trás, tentando sempre evitar alterações na velocidade do fluxo de ar. Inicialmente, encarei esta estratégia técnica como uma verdade incontestável e que eu tinha que desenvolver a qualquer custo. Só com o passar do tempo é que cheguei a conclusão de que poderia ser menos radical, experimentando outras possibilidades e agindo mais de acordo com cada circunstância e necessidade. Creio até que a rigidez que Robatto demonstrava nas aulas com relação a esse aspecto acabou tendo um fim didático importante para mim. Durante o período em que acreditei piamente que deveria deixar o trabalho de mudança de registro inteiramente a cargo do movimento dos lábios, acabei desenvolvendo um tipo de maleabilidade, relaxamento e controle da embocadura que se tornaram elementos fundamentais da minha técnica de produção sonora. Talvez precisasse mesmo daquele tempo acreditando que só deveria mudar de registro através dos lábios para que pudesse chegar a um determinado limite de utilização dessa estratégia e só depois me abrir para outras possibilidades.

Apesar de ter seguido esse caminho, não tenho certeza se esse era o ensejo de Robatto. É possível que eu estivesse interpretando as suas palavras e ações de um modo equivocado. Reexaminando alguns episódios do meu passado, acabo concluindo que o meu entendimento em alguns momentos foi bem próximo daquilo que Robatto ou Dourado queriam transmitir, mas que também houve momentos em que acabei me distanciando, indo em uma direção que talvez eles nem imaginassem. De qualquer sorte – e tal como já constatei nas reflexões em torno da convivência com Dourado – mesmo indo em uma direção diferente da que era exortada dentro daqueles contextos de desenvolvimento, as palavras e ações desses professores acabavam sendo sempre um estímulo ou gatilho para que algum tipo de reação identitária ocorresse em mim. Em um de seus depoimentos, Robatto relata um episódio de sua vida pessoal relacionado justamente à embocadura que demonstra um pouco esses caminhos de entendimentos e desentendimentos entre professor e aluno de instrumento, e que acabam levando ao desenvolvimento de hábitos que não foram previstos pelo professor. Robatto

recorda que em um determinado momento acreditou que não deveria mexer os lábios durante as mudanças de registro:

Em algum momento lá me veio a instrução de “não mexa o lábio, está mexendo o lábio demais!” E então eu começava a não mexer o lábio. E no meu concerto de formatura eu toquei o concerto de Jacques Ibert e no último movimento eu estava tendo muita dificuldade. Porque tem aquelas mudanças, as oitavas descendo assim, aquilo não estava saindo bem. E aí a Renate falou “por que é que você não está mexendo o lábio?” Nunca vou me esquecer, e aí eu disse “porque você me disse pra eu não mexer o lábio!” E então ela falou “não, aquilo era naquele momento, você tem que mexer o lábio, tem que mudar de registro mexendo o lábio” (informação verbal).<sup>62</sup>

Na sequência Robatto reflete sobre os caminhos que o levaram a uma sistematização do ensino da mudança de registro através da movimentação dos lábios e a sua ênfase na mudança de ângulo, mesmo havendo outras variáveis importantes:

[O movimento dos lábios] não era uma coisa que a gente trabalhava muito sistematicamente [na Alemanha], a gente fazia exercícios, mas não era dito assim “isso aqui é para mexer o lábio”. Aí eu comecei a fazer, para mim mesmo, que é pra mexer o lábio, e comecei a aplicar nos meus alunos e comecei a ter resultados muito mais satisfatórios do que eu tive lá quando estava treinando. Eu sei que não é feito somente com o lábio, mas eu dou uma ênfase grande à mudança do ângulo do sopro (informação verbal).<sup>63</sup>

## 8.18 VIBRATO

Durante os primeiros meses de aulas com Robatto passei tanto tempo tocando sem vibrato que em determinado ponto já estava quase esquecendo da sua existência. Vale lembrar que antes de ter aulas com Robatto eu havia consolidado um timbre básico em que o vibrato estava sempre presente, vinha junto automaticamente.<sup>64</sup> E eu não estava sozinho nessa concepção. Tal como exposto no tópico 6.5 do capítulo seis, boa parte dos flautistas encara o vibrato como um elemento indissociável do som da flauta.

Com relação a esse aspecto, o discurso e a prática de Robatto durante as nossas aulas iam em outra direção. Robatto sempre me dizia que o vibrato não deveria ser considerado como uma parte constituinte do som e que devia usá-lo como um recurso expressivo e independente:

O que eu penso de vibrato são certos preceitos. O primeiro é que o vibrato não é uma parte constituinte do som, eu separo. Para mim vibrato é ornamento, é algo que eu vou colocar ou não vou colocar. Eu vou colocar de acordo com que eu acho que

<sup>62</sup> Entrevista concedida por ROBATTO, L. **Entrevista II** [dez. 2016]. Entrevistador: João Liberato. Salvador, Bahia, 2017. 1 arquivo .WAV (1:34:17). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice desta tese.

<sup>63</sup> Idem.

<sup>64</sup> Ouvir e comparar o uso do vibrato na faixa “Hermita.2000” (vibrato constante e uniforme) com o uso do vibrato nas faixas “Samba dos Alfaiates da Misericórdia.2001” ou “Budi.2001” (vibrato com diferentes velocidades, intensidades e as vezes sem vibrato).



tem que ser. Ornamento no sentido Barroco, como um elemento expressivo dos mais importantes. Você não vai tocar a música Barroca sem ornamento, você vai botar ornamento, mas um ornamento como eles diziam que era pra ser – “olha, você quer explorar isso e isso daqui, use tal ornamento, você quer explorar aquilo e aquilo outro você usa outro ornamento” – pra mesma passagem. Então é de acordo com o conteúdo expressivo que você quer dar à música. Então eu procuro desenvolver primeiro uma sonoridade com um conceito de emissão de som que não depende do vibrato, e depois acrescento o vibrato como uma realidade que vai aparecer, mas que não interfira, e que não seja que a pessoa tenha que depender daquilo. Porque tem muito professor de flauta – eu tive aula com muitos professores assim – que dizem que tem que ter vibrato o tempo inteiro, por que o vibrato é parte da nota, e não é a minha escola, eu não estudei assim (informação verbal).<sup>65</sup>

De certa forma esse processo que ele desenvolveu comigo em suas aulas, em que eu deveria passar um período tocando sem vibrato para depois começar a acrescentá-lo, foi análogo ao processo sonoro que ele próprio vivenciou durante o seu período de estudos de graduação na Alemanha. Nas suas próprias palavras: “a Renate fazia a gente tocar sem vibrato muita coisa. Primeiro era tocar tudo sem vibrato e depois você colocava o vibrato” (informação verbal).<sup>66</sup>

Quando Robatto começou a abordar esse tópico nas nossas aulas, fez questão de colocar as minhas habilidades de controle sobre o vibrato à prova. Me recordo que em alguns momentos me pedia para tocar totalmente sem vibrato. Quando eu começava a tocar, ele imediatamente percebia uma pequena ondulação no som e solicitava que parasse. Me perguntava então se havia percebido e solicitava que tocasse novamente tentando obter um som completamente estável, sem nenhum vibrato, sem nenhuma ondulação. Depois ele começou a me solicitar que tocasse com diferentes velocidades, tentando obter um apoio maior da musculatura abdominal.<sup>67</sup> De certa forma foi como se eu voltasse para a classe de iniciação ao vibrato, estava achando que já tinha feito exercícios de vibrato suficientes durante o contexto de aulas com Dourado e agora me via novamente engajado em exercícios para desenvolver o controle sobre a musculatura abdominal. Nesse período a prática que mais fiz sob orientação de Robatto com esse objetivo foi um exercício bastante tradicional no ensino da flauta e que ele chama de “impulso e onda”.

O exercício consistia na realização de variações rítmicas com o vibrato que simulavam diferentes velocidades – incluindo acelerando e desacelerando –, diferentes volumes e diferentes amplitudes de onda. As variações rítmicas deveriam ser feitas

<sup>65</sup> Entrevista concedida por ROBATTO, L. **Entrevista II** [dez. 2016]. Entrevistador: João Liberato. Salvador, Bahia, 2017. 1 arquivo .WAV (1:34:17). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice desta tese.

<sup>66</sup> Idem.

<sup>67</sup> As duas primeiras frases que realizo na faixa “Samba dos Alfaiates da Misericórdia.2001”, entre 1’03” e 1’18” são um exemplo desse período em que eu buscava construir frases com um fluxo de ar contínuo, uniforme e sem vibrato.

inicialmente com o auxílio de um metrônomo, com uma semínima regulada a sessenta batidas por minuto. Na sequência eu deveria ir aumentando a velocidade e acrescentando outras variações rítmicas, como quintinas e sextinas. As variações básicas eram as seguintes:

**Figura 19** - Variações rítmicas básicas do exercício de impulso e onda



A recomendação de Robatto era a de que eu executasse essas variações, em primeiro lugar, com todas as notas articuladas em *staccatissimo*, usando um forte apoio da musculatura abdominal e evitando articular com a língua. No início foi algo fatigante, não só pelo esforço necessário na musculatura abdominal, mas também porque Robatto fiscalizava o tempo todo se eu estava usando a língua. Ele queria que a realização das articulações estivesse inteiramente a cargo do impulso de ar vindo do abdômen. No final das contas era um forte exercício de desenvolvimento muscular. Justificando o modo como desenvolve atividades desse tipo com seus alunos, Robatto afirma que:

Didaticamente é mais fácil você começar separando. E eu separo por grupo muscular mesmo. Vou trabalhar abdômen e caixa torácica [...]. Depois é registro, aqui não tem mudança de dedo, [...] é só lábio, uma coluna de ar constante, e aí vai. Isso eu acho que é uma maneira mais eficaz, não garante. Nada garante que você vai tocar muito bem, mas eu acho mais fácil controlar isso, controlar no sentido de supervisionar. Eu, como professor, passar uma tarefa de “você vai agora manter uma nota durante quinze segundos sem variar dinâmica e sem variar afinação”. Isso aí você tem como controlar, ver se a pessoa conseguiu ou não. Ou então “agora não, você vai fazer um crescendo assim assado e no quarto tempo ele vai estar mais forte, depois ele vai estar aqui”. Isso você tem como controlar. Então você vai passando tarefas que somente são atingidas se houver controle de determinado grupo muscular e vai combinando essas tarefas em tarefas cada vez mais complexas. E eu percebo que muito provavelmente – inconscientemente, por que eu não vi nada escrito sobre isso – isso é uma coisa que já vem de uma tradição antiga de ensino (informação verbal).<sup>68</sup>

Na sequência do exercício de impulso e onda, eu deveria fazer o mesmo grupo de variações sem articular as notas. As variações rítmicas deveriam ser realizadas através de ondulações produzidas por impulsos abdominais análogos ao que havia feito anteriormente em *staccatissimo*, só que agora todas as notas eram inteiramente ligadas. Além de ir gradualmente aumentando a velocidade, Robatto me solicitava que fizesse esse mesmo exercício com diferentes volumes de som e também que fizesse os impulsos abdominais com diferentes intensidades.

É importante ressaltar que Robatto exortava a produção de um vibrato controlado através da musculatura abdominal do mesmo modo que Dourado. No entanto ao contrário de

<sup>68</sup> Entrevista concedida por ROBATTO, L. **Entrevista II** [dez. 2016]. Entrevistador: João Liberato. Salvador, Bahia, 2017. 1 arquivo .WAV (1:34:17). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice desta tese.

Dourado, Robatto admitia a utilização da garganta em determinadas situações. Tal como explicitado no tópico 6.5 do capítulo seis, esse discurso de Robatto encontra ressonância nos estudos de Gärtner:

Existem diversas maneiras [de produzir o vibrato], o que é que você quer? Um vibrato mais lento? Dificilmente você vai conseguir fazer um vibrato mais lento na garganta, vai vir mais aqui pra baixo, musculatura abdominal. Já o vibrato mais rápido, dificilmente você vai conseguir fazer aqui embaixo, vai ter que vir pra garganta. [...] Então o vibrato é um recurso expressivo fantástico e que tem que ser – acredito eu – controlado. Tem que ter um processo de treino de tal maneira que você consiga fazer. Porque um dos grandes problemas de você ter vibrato constante é que, se você vibra enquanto você toca notas rápidas, isso não vai ficar claro. As notas não vão ficar claras. Então se você ouvir bem o pessoal tocando violino, ou uma pessoa de canto, quando vem uma coloratura ou quando vem uma coisa de mais notas mexendo, não tem vibrato (informação verbal).<sup>69</sup>

A partir do contato com a prática e com o discurso de Robatto, comecei a incorporar no meu tocar – tanto nos exercícios quanto nas peças musicais – essa concepção de que o vibrato deveria ser um recurso expressivo, e não uma parte indissociável do som. Buscava sempre encontrar no repertório determinados trechos onde pudesse tocar sem vibrato, ou pudesse colocar um vibrato mais rápido, mais lento, acelerando, desacelerando, com maior amplitude, com menor amplitude.<sup>70</sup> Sobre a sua atitude em relação aos alunos que chegam à sua classe com um uso uniforme e constante do vibrato, Robatto faz a seguinte afirmação: “alguém que vem naturalmente com um vibrato o tempo inteiro, muito rápido, eu vou fazer tudo o possível pra que a pessoa desacelere, pra ter o controle. Depois a pessoa vai tocar o que quiser, mas tem que ter o controle de poder segurar” (informação verbal).<sup>71</sup>

No final das contas, o conjunto de experiências vividas tanto com Robatto quanto com Dourado, acabaram se conjugando no meu processo de produção sonora de tal sorte que, ao final da graduação, eu havia construído habilidades que me permitiam transitar entre dois mundos sonoros, com alguns aspectos em comum, mas também muitas diferenças. Por obra do destino essa realidade acabou me ofertando um leque de opções sonoras diferentes que acabaram por despertar em mim o desejo por uma maior flexibilidade nos resultados sonoros. Na fase mais inicial de estudos com cada um desses professores, o processo de adaptação e assimilação de novos padrões sonoros significou deixar de lado uma prática anterior para abrir espaço para novas aquisições técnicas e estéticas.

<sup>69</sup> Idem.

<sup>70</sup> O trecho da faixa “Samba dos Alfaiates da Misericórdia.2001” que vai de 1’04” até 2’06” é um exemplo do modo de utilizar o vibrato que desenvolvi a partir do contato com Robatto. Em alguns momentos toco sem vibrato algum, em outros utilizo um vibrato suave, em outros utilizo um vibrato mais intenso, em outros faço acelerando. Em todas as minhas gravações a partir do ano 2001, eu tento fazer algum tipo de variação na frequência e/ou intensidade do vibrato.

<sup>71</sup> Entrevista concedida por ROBATTO, L. **Entrevista II** [dez. 2016]. Entrevistador: João Liberato. Salvador, Bahia, 2017. 1 arquivo .WAV (1:34:17). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no apêndice desta tese.

Se no período dos estudos com Dourado o meu objetivo era consolidar um timbre básico e me ater a ele por quanto tempo pudesse, ao final dos estudos com Robatto o meu objetivo era ser capaz de construir timbres diferentes, a depender de cada situação, de cada repertório.<sup>72</sup> No final desses processos adaptativos a diferentes contextos, um dos ganhos principais foi o de saber que era capaz de consolidar padrões sonoros diversos através de investimentos e explorações, desenvolvendo uma identidade sonora cada vez mais flexível.

---

<sup>72</sup> Na faixa “Lis.2003”, gravada no período em que era aluno de Robatto, o meu objetivo com relação ao timbre básico foi retomar alguns padrões que havia adquirido sob influência de Dourado: notas quase oitavando (realçando os parciais de oitava e de décima quinta) e vibrato intenso, constante. Eu ouvi uma gravação do flautista Toninho Carrasqueira tocando essa peça e tive a impressão de que a sonoridade que ele obtinha era produzida através de um orifício labial pequeno. Gostei da combinação daquele timbre com a peça e decidi tentar fazer algo parecido utilizando alguns recursos que havia adquirido sob influência de Dourado: uma embocadura mais tensionada nas laterais e com um orifício labial pequeno.

## **9 CONCLUSÃO**

Diante da natureza humana, cultural e social da produção sonora na flauta, o estudo dos seus aspectos identitários me permitiu ampliar tanto a compreensão da minha prática artística pessoal, quanto a compreensão de uma realidade mais ampla compartilhada com outros instrumentistas. Através da realização de um processo autoinvestigativo que me colocou simultaneamente como pesquisador e objeto de pesquisa, reconstruí e analisei parte da minha história de vida tendo o processo de produção sonora como fio condutor.

Utilizando ferramentas metodológicas e conceituais da autoetnografia e da pesquisa artística, reuni um conjunto de artefatos e experiências vivenciadas durante o período de cinco anos da minha graduação em instrumento na EMUS/UFBA. Analisando gravações de áudio, fotografias e uma diversidade de memórias pessoais, busquei relações entre os meus processos de produção sonora e dois contextos de desenvolvimento principais: as aulas com o flautista Oscar Dourado e as aulas com o flautista Lucas Robatto.

Durante o processo autoinvestigativo, uma série de questões relacionadas aos conceitos de técnica e de identidade foram suscitadas. Essas questões me levaram não somente ao aprofundamento do entendimento de cada um desses conceitos individualmente, mas também ao estabelecimento de relações entre eles no âmbito da prática artística do músico instrumentista.

Evoquei significados antigos do conceito de técnica que realçam o seu caráter subjetivo e indissociável da arte; explicitarei definições mais recorrentes atualmente, derivadas da escalada científica e industrial da cultura ocidental, e que restringem a técnica ao conjunto de procedimentos que viabilizam alguma ação ou produto; e indiquei algumas características específicas da técnica instrumental que remetem a uma realidade humana, constituída a partir das peculiaridades físicas, culturais e sociais de cada instrumentista. Consequentemente, construí um entendimento da técnica instrumental que engloba tanto elementos objetivos, neutros e mensuráveis, quanto elementos mais subjetivos, relativos e abstratos, advindos dos diferentes contextos sociais e culturais de desenvolvimento.

Com relação ao conceito de identidade, construí um entendimento desenvolvimentista e contextual a seu respeito. Desenvolvimentista porque ambiciona abarcar a natureza metamórfica da identidade, em processo constante de construção, transformação, reposição, manifesta em uma diversidade de dimensões que englobam desde os aspectos físicos do corpo até os aspectos psicológicos e afetivos. Contextual porque realça a dependência dos aspectos identitários dos contextos culturais e sociais onde cada instrumentista se constitui enquanto ser individual e coletivo. Identidade e técnica se

apresentam então nesta pesquisa como dois conceitos que se relacionam e se conjugam diante da realidade vivenciada não somente por mim, mas por todos os flautistas.

No âmbito específico da produção sonora, a técnica é derivada do confronto entre as características individuais de cada instrumentista e os seus diversos contextos de desenvolvimento; é constituída no momento presente, mas se relaciona com momentos passados e futuros; é consolidada em hábitos recorrentes, mas se transforma cotidianamente; depende dos aspectos físicos do corpo e do instrumento, mas também depende dos aspectos psicológicos e afetivos do flautista; depende das ações individuais, mas também das ações dos grupos sociais e culturais.

A partir das relações conceituais entre técnica e identidade, fiz adaptações no modelo do processo de desenvolvimento identitário proposto por H. Grotevant e construí um modelo adequado ao domínio da identidade sonora de um flautista. Tal como a proposta de Grotevant, o meu modelo é desenvolvimentista, abarcando o processo gradual de formação do senso de identidade. É também contextual, na medida em que considera os diferentes ambientes sociais e culturais que interferem na constituição do músico instrumentista. Além disso o meu modelo é incrementado com o objetivo de incluir o corpo e o instrumento dentro das características individuais. Esse modelo também abre espaço para algumas das peculiaridades relacionadas ao desenvolvimento do flautista no domínio da identidade sonora, dentre elas: a orientação para o engajamento na exploração da sonoridade; o processo exploratório; os resultados afetivos; os resultados sonoros; os resultados cognitivos; a consolidação da identidade sonora; a avaliação da identidade sonora; e a reposição da identidade sonora.

As relações entre técnica e identidade no âmbito da prática instrumental me levaram ainda a perscrutar o termo identidade sonora. Constatando que as definições disponíveis sobre o termo não se adequavam ao meu caso de pesquisa, construí uma conceituação. A identidade sonora passou a ser um dos conceitos centrais do meu trabalho: ela encerra tanto um conjunto de características timbrísticas sincrônicas e diacrônicas que o instrumentista manifesta no instrumento, quanto um conjunto de relações internas (pessoais) e externas (sociais e culturais) no processo de constituição dessas características.

Por fim, realizei um estudo do meu processo de desenvolvimento no domínio da identidade sonora em cada um dos dois contextos principais de desenvolvimento durante a minha graduação. Esse estudo foi realizado a partir do modelo teórico que desenvolvi aliado ao exame de um conjunto de memórias e artefatos históricos pessoais, e aliado também à

análise do discurso e prática de Dourado e Robatto com relação à produção do som na flauta transversal.

Em meio a uma diversidade de possibilidades técnicas e de resultados sonoros, fiz determinadas escolhas tentando me adaptar à realidade social e cultural à minha volta. Quando iniciei os estudos com Dourado, passei a ter contato com estratégias técnicas e ideais sonoros diferentes daqueles que havia desenvolvido nos anos anteriores à graduação em instrumento. Nas primeiras aulas os diagnósticos já indicavam que alguns aspectos da minha produção sonora não estavam adequados aos seus princípios e que eu deveria fazer uma série de mudanças. Diante dessa realidade busquei adquirir características timbrísticas a partir de estratégias técnicas e padrões estéticos que eram apresentados e exortados por Dourado. Nesse período também foi de fundamental importância o contato com as gravações do flautista James Galway. Apesar de jamais ter tido contato pessoal ou com o material pedagógico desse flautista, construí uma identificação com o padrão sonoro que ouvia em suas gravações. Após um longo processo de investimentos e explorações sonoras, acabei por consolidar um timbre básico que considerava próximo daquilo que percebia em Dourado e em Galway, no entanto esse processo jamais foi algo acabado, estanque.

A partir da constatação de que todas as características identitárias presentes em minha prática – desde as mais concretas até as mais abstratas – só podem ser perpetuadas no tempo através de um processo permanente de reposição, a continuidade das características sonoras que me ligavam a Dourado e Galway demandou ações de reposição cotidiana ao longo do tempo. O processo de reposição dessas características só começou a sofrer interferências mais contundentes quando passei a ser aluno de Robatto, um flautista que cultivava determinadas estratégias técnicas e resultados sonoros diferentes daqueles que havia construído. A partir de então um novo processo de identificação, exploração, consolidação e reposição teve início, inaugurando novo ciclo sonoro.

Durante os estudos com Robatto a necessidade de adaptação a uma nova realidade colocou a minha resiliência à prova. Tal como na classe de Dourado, vivenciei com Robatto situações de crença e descrença, motivação e frustração, mudanças e permanências, que forçaram a flexibilização de minha identidade sonora. Apesar de haver aspectos em comum entre os dois contextos de desenvolvimento, precisei lidar com o fato de que parte das verdades que havia consolidado em minha prática eram relativas, válidas em determinadas situações, no entanto inadequadas em outras. Se durante os dois anos iniciais de graduação Dourado e Galway haviam se tornado meus referenciais sonoros principais, durante os três



últimos anos Robatto passou a representar um conjunto de novas forças coercitivas que me levaram à adoção de novos padrões sonoros.

Os padrões sonoros advindos do contato com esses três flautistas foram explorados e consolidados em minha prática principalmente a partir de exercícios, da execução de obras do repertório de tradição erudita, e a partir da prática e/ou do discurso desses flautistas. Diante do meu desejo de crescimento profissional e do meu isolamento em relação ao convívio mais próximo com outros flautistas, Dourado, Galway e Robatto se tornaram as minhas principais fontes de identificação sonora.

No quadro a seguir apresento uma síntese das principais características sonoras consolidadas durante as minhas vivências em cada um dos contextos de desenvolvimento estudados. Boa parte dessas características foram desenvolvidas em consonância com as influências emanadas de cada um desses três flautistas principais. No entanto é preciso considerar que em alguns momentos desenvolvi características mais discrepantes, constituídas a partir de minhas peculiaridades individuais e das minhas naturais idiossincrasias.

**Quadro 3** - Principais influências e características consolidadas no timbre básico

	<b>Dois primeiros anos da graduação</b>	<b>Três últimos anos da graduação</b>
<b>Flauta utilizada</b>	Armstrong 104; Yamaha YFL 386	Yamaha YFL 386; Sankyo Artist
<b>Influências principais</b>	Dourado e James Galway	Robatto
<b><i>Whistle tones</i></b>	Exclusão dos <i>whistle tones</i> do timbre	Inclusão controlada dos <i>whistle tones</i> no timbre
<b>Vibrato</b>	Abordado como elemento indissociável do timbre; velocidade e amplitude uniforme, constante; atribuído ao abdômen	Abordado como recurso expressivo; velocidades e amplitudes diferentes; atribuído ao abdômen e à garganta
<b>Harmônicos</b>	Muita excitação dos parciais de oitava	Pouca excitação dos parciais de oitava
<b>Ressonância</b>	Explorava apenas a ressonância do instrumento	Além da ressonância do instrumento, passei a explorar a ressonância da cavidade bucal
<b>Repertório principal</b>	Música erudita	Música erudita

No próximo quadro apresento uma síntese das principais estratégias técnicas consolidadas relacionadas à produção sonora:

**Quadro 4 - Principais estratégias técnicas consolidadas**

	<b>Dois primeiros anos da graduação</b>	<b>Três últimos anos da graduação</b>
<b>Influências principais</b>	Dourado	Robatto e Gergely Ittzes
<b>Mudança de registro</b>	Alterações no diâmetro do orifício de passagem do ar pelos lábios; variações no fluxo de ar; queixo fixo	Movimento de avanço e recuo dos lábios sobre o porta-lábio; alterações no diâmetro do orifício de passagem do ar pelos lábios; mudança do ângulo vertical de incidência do sopro; estabilidade do fluxo de ar; queixo fixo
<b>Embocadura</b>	Tensionada; restrição dos movimentos; orifício labial reduzido; restrição do conceito de embocadura aos lábios	Relaxada; ampliação dos movimentos; orifício labial ampliado; expansão do conceito de embocadura para além dos lábios
<b>Fluxo de ar</b>	Parcialmente controlado; atrelado à movimentação dos dedos	Intensamente controlado; independente da movimentação dos dedos

As forças coercitivas que interagem com os instrumentistas, afetando cotidianamente as suas práticas artísticas, estão relacionadas a realidades mecânicas do corpo e do instrumento, e a realidades culturais, sociais, psicológicas e afetivas. A partir dessa constatação, é possível concluir que os aspectos identitários da produção sonora na flauta situam-se em duas vertentes principais: contextual e desenvolvimentista.

Os aspectos contextuais derivam: das características psicológicas e afetivas de cada flautista; do instrumento utilizado; das características individuais de cada corpo; dos contextos sociais e culturais de desenvolvimento; da situação momentânea presente de cada flautista (física, psicológica, afetiva, cultural e social); de situações passadas e futuras de cada flautista (físicas, psicológicas, afetivas, culturais e sociais).

Os aspectos desenvolvimentistas estão atrelados às seguintes realidades: o corpo molda a produção sonora e a produção sonora molda o corpo; o corpo está em constante estado de transformação; a produção sonora jamais é fixa, está em mutação constante, dependente de manutenção e reposição cotidiana; a cultura e sociedade estão em constante estado de transformação.

Além de considerar resultados alcançados, também é necessário ponderar a respeito de dificuldades encontradas durante o processo de pesquisa. A primeira delas foi encontrar trabalhos com objetivos análogos. Não localizei pesquisas com proposta de análise dos aspectos identitários relacionados à técnica de um músico. Também não localizei autoinvestigações da técnica de um músico em um período distante no passado, ou mesmo uma autoinvestigação sobre a técnica de um flautista. Apesar de ter tido acesso a um ou outro tópico no bojo de outras pesquisas que me serviram como inspiração, o meu modelo geral teve que ser elaborado quase que na sua integridade, adaptando processos analíticos, teóricos

e metodológicos da autoetnografia, da pesquisa artística e da sociologia a esse caso singular em que sou ao mesmo tempo objeto de pesquisa e pesquisador, tratando de aspectos identitários da minha produção sonora em um passado específico.

Apesar de ter conseguido levantar uma quantidade considerável de gravações realizadas durante a graduação em instrumento, há apenas uma gravação pertencente ao período de estudos com Dourado. Por conta disso não foi possível contar com outras gravações de áudio que representassem minhas características timbrísticas tal como a faixa “Hermita.2000”. Além disso é preciso considerar que as gravações de áudio não foram feitas em condições acústicas idênticas ou com a intenção de realizar um estudo científico. Também é preciso considerar que na fase inicial da pesquisa foi cogitada a possibilidade de realização de uma análise espectral do meu timbre básico registrado nas gravações, no entanto essa possibilidade não se mostrou viável por conta da dificuldade em isolar o som da flauta diante de um contexto onde há instrumentos diversos.

Outra dificuldade encontrada é a de que, apesar da pesquisa estar relacionada à minha produção sonora no passado, as entrevistas com Robatto e Dourado aconteceram no momento presente. É possível que haja diferenças entre os discursos e práticas presentes e passadas desses professores, e que passaram ao largo dessa pesquisa por conta de limitações materiais e temporais. No entanto é possível presumir que o discurso e prática atual desses dois professores possui diversos aspectos que já estavam consolidados no período em que fui aluno de suas classes de flauta através da comparação entre seus discursos e minhas memórias pessoais, e também a partir da constatação de que as principais estratégias técnicas e concepções estéticas consolidadas na prática de instrumentistas podem ser repostas durante uma vida inteira.

Ainda com relação aos dois professores envolvidos na pesquisa, senti dificuldade em analisar a prática e o discurso desses com quem tenho um relacionamento pessoal e afetivo consolidado há muitos anos. Em alguns momentos precisei construir um distanciamento que me permitisse uma análise mais crítica de suas palavras e ações e em outros momentos precisei assumir a proximidade social e afetiva.

O fato de ser ao mesmo tempo pesquisador e objeto de pesquisa foi outro fato que tornou o processo de análise mais complexo. Apesar de contar com um lastro teórico e um razoável volume de produção acadêmica no âmbito da autoetnografia e da pesquisa artística a respeito desse tipo de situação, o meu desconforto não foi totalmente diluído. Por diversas vezes me vi diante do conflito entre me aproximar e me afastar de mim mesmo, entre assumir o meu envolvimento e adotar uma postura mais neutra.

Diante dessas situações, se tornou especialmente difícil a escrita dos capítulos sete e oito. Neles, além de lidar com os conflitos inerentes à posição de pesquisador e pesquisado, tive que lidar com a minha relação pessoal com Dourado e Robatto e com a exposição de parte da minha história de vida. Fiquei incomodado não somente por tratar de questões da minha vida pessoal que não costumo compartilhar com outras pessoas, mas também pela dificuldade em lidar com assuntos pouco comuns no âmbito acadêmico. Apesar da existência dessas circunstâncias, não me restaram outras alternativas. Não há como negar a realidade identitária da produção sonora na flauta. Não há como tratar de um processo de desenvolvimento identitário sem considerar a sua inexorável natureza humana, social e cultural. Ninguém conhece a minha prática artística e história de vida melhor do que eu mesmo.

Mesmo vivenciando situações desse tipo, é possível vislumbrar uma realidade futura em que as pesquisas artísticas e/ou autoetnográficas que tratem do processo de desenvolvimento identitário dos músicos sejam cada vez mais recorrentes no meio acadêmico. Pensando em desdobramentos futuros da presente pesquisa, é possível aplicar o modelo de estudo identitário que desenvolvi a outros períodos, situações e dimensões da minha própria prática artística, bem como a realidades vivenciadas por outros músicos, sejam eles flautistas ou não. Há um universo de forças identitárias passíveis de investigação – manifestas tanto em casos particulares quanto em grupos sociais e culturais mais amplos – e que agem sobre as atividades musicais de todos os instrumentistas.

Por fim, a autoinvestigação que realizei sobre os aspectos identitários de minha produção sonora revelou uma realidade que sempre esteve diante de mim e que não percebia. O acesso a essa realidade só se tornou possível a partir da criação de um modelo teórico que me permitiu estabelecer relações entre produção sonora e história de vida. Como resultado desse mergulho em minha prática pessoal, obtive não somente a ampliação do conhecimento a respeito da minha própria prática artística, mas também a respeito de uma realidade humana, social e cultural mais ampla, compartilhada com outros instrumentistas.

## REFERÊNCIAS

- BAIN, A. Constructing an artistic identity. In: **Work, employment and society**, Londres, v. 19, p. 25-46, 2005.
- BARBOSA JR., L. F. **Validação de ferramenta analítica para a medição de quatro parâmetros variáveis da embocadura na produção do som da flauta transversal**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA, Salvador, 2013.
- BENCK, M. C. G. C. **O Regionalismo Fonético e a Articulação Fundamental na Flauta Transversal**. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA, Salvador, 2004.
- BERGER, P.; LUCKMANN, T. **A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento**. Petrópolis: Vozes, 1985.
- BERTSCH. Variabilities in Trumpet Sounds. In: **Proceedings of the International Symposium of Musical Acoustics - ISMA**, 1997.
- BOEHM, T. **The flute and flute-playing: in acoustical, technical, and artistic aspects**. Nova Iorque: Dover, 1964.
- BOLOGNESI, M. F. Experiência e história na pesquisa em artes. **Art Research Journal**, ABRACE, ANPAP e ANPOM em parceria com a UFRN, v. 1/1, p. 145-157, 2014.
- BORBA, T.; GRAÇA F. L. **Dicionário de Música (Ilustrado)**. Lisboa: Edições Cosmos. 1963.
- BURKE P. J.; STETS J. Identity Theory and Social Identity Theory. **Social Psychology Quarterly**, Washington, v. 63, n. 3, p. 224-237, 2000.
- BURKE P. J.; STRYKER, S. The Past, Present, and Future of an Identity Theory. **Social Psychology Quarterly**, Washington, v. 63, n. 4, p. 284-297, 2000.
- BURKE, P.; STETS, J. E. Identity theory and social identity theory. In: **Theoretical Frameworks at the Annual Meetings of the American Sociological Association**, 1998.
- CAMERON, K. A. Effects of Vibrato Production Techniques and Use on Musical Collaborations among Flutists, Oboists, Clarinetists, and Bassoonists. In: GRADUATE RESEARCH FORUM, 2009, Ohio. **Anais eletrônicos...** Ohio: The Ohio State University. Disponível em: <<https://kb.osu.edu/dspace/handle/1811/37093>>. Acesso em 10 jan. 2016.
- CANO, R. L; SAN CRISTÓBAL, U. **Investigación artística en música: problemas, métodos, experiencias y modelos**. Barcelona: Esmuc, 2015. A

CANO, R. L. Pesquisa artística, conhecimento musical e a crise da contemporaneidade. **Art Research Journal**, Brasil, v. 2, n. 1, p. 69-94, 2015. B

CASTELLS, M. **O poder da identidade**. Tradução K. B. Gerhardt. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1999.

CASTELLENGO, M.; DROUIN, F.; SECHET, P. La Flûte Traversière à une Clef. Acoustique, Jeu, Facture. In: **GAM Bulletin du groupe d'Acoustique musicale Université Paris VI**, n.97, 1978.

CHANG, H. **Autoethnography as Method: developing qualitative inquiry**. Walnut Creek: Left Coast Press, 2008.

CIAMPA, A. C. Identidade. In: **Psicologia social: o homem em movimento**, São Paulo, p. 58-75, 1984.

\_\_\_\_\_. Identidade humana como metamorfose: a questão da família e do trabalho e a crise de sentido no mundo modern. In: **Interações**, v. 3, n. 6, p. 87-101, 1998.

CIAMPA, A. C.; LEME, C. G.; SOUZA, R. F. Considerações sobre a formação e transformação da identidade profissional do atleta de futebol no Brasil. In: **Revista Diversitas - Perspectivas em Psicologia**, v. 6, n. 1, P. 27-36, 2010.

COELHO, F. M. **A influência do trato vocal na qualidade sonora da Flauta**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG, Belo Horizonte, 2006.

\_\_\_\_\_. A modelagem empírica do trato vocal na compreensão das alterações de timbre da flauta. In: II SIMPOM, 2012, São Paulo. **Anais eletrônicos...** São Paulo: Universidade de São Paulo – USP, 2012. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/2562/1891>>. Acesso em 10 jan. 2016.

COESSENS, K. A arte da pesquisa em artes. **Art Research Journal**, Brasil, v. 1/2, p. 1-20, 2014.

COSTA D'ÁVILA. **Odette Ernest Dias: discursos sobre uma perspectiva pedagógica da Flauta**. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA, Salvador, 2009.

\_\_\_\_\_. **A Articulação na Flauta Transversal Moderna: uma abordagem histórica, suas transformações, técnicas e utilização**. Pelotas: Editora da UFPel, 2000.

DALSANT, J. **Avaliação de duas ferramentas para a representação das variáveis acústicas implicadas no vibrato da flauta**. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.

DEBOST. M. **The Simple Flute: from A to Z**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2002.

DIAS, A. E. **A expressão da flauta popular brasileira**. Dissertação (Mestrado) – Programa

de Pós-Graduação em Música da UFRJ, Rio de Janeiro, 1996.

Dicionário Grove de Música. Edição concisa. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

DOURADO, O. **Entrevista I** [dez. 2016]. Entrevistador: João Liberato. Salvador, Bahia, 2016. 1 arquivo .WAV (2:29:27).

ELIAS, N. **Mozart, sociologia de um gênio, do original Mozart, Zur Soziologie eines Genies**. Organizado por Michael Schröter. Tradução de Sergio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

ELLIS, C.; ADAMS, T. E.; BOCHNER, A. P. Autoethnography: An Overview. In: **Forum: qualitative social research**. v. 12, n. 1, art. 10, 2011.

FADJUKOFF, P. Identity Formation in Adulthood. In: **Jyväskylä Studies in Education, Psychology and Social Research 319**, 2007.

FERREIRA, A. B. H. **Novo Dicionário Aurélio**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

FILAS, T. J. **Top Register Studies For Flute: 90 Melodius Studies**. Nova Iorque: Carl Fischer, 1970.

FORTIN, S.; GOSSELIN, P. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. **Art Research Journal**, Brasil, v. 1/1, p. 1-17, 2014.

FONSECA, M. M. **Os principais desconfortos físico-posturais dos flautistas e suas implicações no estudo e na performance da flauta**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG, Belo Horizonte, 2005.

FRYDMAN, C. A homogeneidade sonora na flauta — uma abordagem histórica e interpretativa. In: I SIMPOM, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro-UNIRIO, 2010.

GARCIA, C. S. **Pattápio Silva Flautista virtuose, pioneiro da belle époque brasileira**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Musicologia da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

GÄRTNER, J. **The vibrato, with particular consideration given to the situation of the flutist: historical development, new physiological discoveries, and presentation of an integrated method of instruction**. Regensburg: Gustav Bosse, 1981.

GARZON, M. C. C. B. **Reflexos da técnica em...como os regatos e as árvores**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA, Salvador, 2008.

GOFFMAN, E. **A representação do eu na vida cotidiana**. Tradução de Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis: Vozes, 1985.

GOMES, J. B. V. **Pixinguinha: choro, presença e aplicabilidade no estudo de Flauta Transversal no Brasil**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ, Rio de Janeiro, 1997.

GORITZKI, E. Manezinho da Flauta no Choro: uma contribuição para o estudo da flauta brasileira. In: V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular. 2004, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro-UNIRIO, 2004.

GUEDELHA, Y. J. S. **Método para o ensino elementar da Flauta Transversa**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes/ECA-USP, São Paulo, 2003.

GIDDENS, A. **Modernidade e identidade**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GROTEVANT, H. D. Toward a Process Model of Identity Formation. In: **Journal of Adolescent Research**, v. 2, n. 3, p. 203-222, 1987.

GUSTAFSON, C. M. **Translation of Gustav Scheck's compendium "The Flute and its Music (con alcuna licenza)" with explanatory introduction, critical overview and appendix of analyses**. Tese (Doutorado) – The University of Texas at Austin, Austin, 1993.

HALL, S. Quem precisa da identidade? In: **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**, Petrópolis, p. 103-133, 2000.

HANULLA, M.; SUORANTA, J.; VADÉN, T. **Artistic Research: Theories, Methods and Practices**. Gothenburg: University of Gothenburg, 2005.

HARDER, R. **A abordagem PONTES no ensino do instrumento: três estudos de caso**. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA, Salvador, 2008.

HARGREAVES, D. J.; MARSHALL, N. A. Developing identities in music education. In: **Music Education Research**, Carfax Publishing, v. 5, n. 3, p. 263-273, 2003.

HARGREAVES, D. J.; MIELL, D.; MACDONALD, R. A. R. Identity. In: **Music in The Social and Behavioral Sciences**, Austrália, p. 573-574, 2014.

\_\_\_\_\_. **What are musical identities, and why are they important?** Edimburgo: The University of Edinburgh, 2016.

HARVARD Dictionary of Music. Massachussets: Harvard University Press, 1953.

HEIDEGGER, M. A questão da técnica. Traduzido do original em alemão por Marco Aurélio Werle. **Revista Scientiæ Studia**, v. 5, n. 3, p. 375-398, 2007.

HOLANDA, A. B. **Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1964.

HOMEM, F. P. **Expedito Vianna: um flautista à frente de seu tempo**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

HOUAISS, A. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.



JAMES, W. **The Principles of Psychology**. Nova Iorque: Henry Holt and Company, 1890.

JARDIM, A. A dimensão poética no contexto hegemônico da técnica. **Revista Interfaces**, v. 6, p. 11-21, 1995.

JÄRVELÄINEN, H. **Perception of attributes in real and synthetic string instrument sounds**. Tese (Doutorado) – Helsinki University of Technology, Helsinki, 2003.

JUUTI, S. **Piano Musicians' Identity Negotiations in the Context of the Academy and Transition to Working Life: A Socio-cultural Approach**. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Helsinki, Helsinki, 2012.

KARA, Z. E.; BULUT, S. Approaches and Teaching Methods in Breathing and Vibrato Technique in Flute Education. In: **Procedia - Social and Behavioral Sciences**, v. 186, p. 126-130, 2015.

KRANTZ, L. **Sir James Galway Masterclass: Embouchure, Good Tone**. Dallas Texas, 2007. 4:21. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=VQg0vScnQ8E>>. Acesso em: 08 mar. 2017.

\_\_\_\_\_. **Sir James Galway Masterclass: Embouchure, Good Tone**. Dallas Texas, 2007. 4:21. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=NcXRzZZv1mE>>. Acesso em: 08 mar. 2017.

LOUREIRO, M. A.; PAULA, H. B. Timbre de um instrumento musical: caracterização e representação. In: **Per Musi - Revista Acadêmica de Música**. n. 14, p. 57-81, 2006.

MACHADO, R. M. L. S. G. **Avaliação postural do flautista: contribuição ao estudo da prevenção de danos ocupacionais**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ, Rio de Janeiro, 1997.

MALAFRONTTE, J. Vibrato Wars. In: **EMAg**, p. 30-34, 2015.

MANNING, D. El vibrato de viento-madera desde el siglo XVIII hasta hoy. Tradução de Paul S. McInaney. **Quodlibet de Especialización Musical**, n. 18, p. 37-42, 2000.

MATHER, R. **The Art of Playing the Flute**. Iowa: Romney Press, 2011.

MCNIFF, S. Art-based research. In: **Handbook of the Arts in Qualitative Research: Perspectives, Methodologies, Examples, and Issues**, Los Angeles, p.29-40, 2007.

MONTEIRO, M. F.; SOBRAL FILHO, D. C. Exercício físico e o controle da pressão arterial. In: **Revista Brasileira de Medicina do Esporte**, v. 10, n. 6, p. 513-516, 2004.

MOYSE, M. **Gammes et Arpeges: 480 Exercices pour flute**. Paris: Alphonse Leduc, 1933.

\_\_\_\_\_. **Ecole de l'articulation – Flûte Exercices et Etudes sur les articulations pour la flute**. Paris: Alphonse Leduc, 1928.

\_\_\_\_\_. **De La Sonorité**. Paris: Alphonse Leduc, 1934.

MURILO, R. **Spanish translation of Johann Joachim Quant'z essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière**. Tese (Doutorado) – Arizona State University, Tempe, 1997.

NICOLLETTI, M. X. **Economia solidária e identidade: a autogestão no trabalho como experiência emancipatória**. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

OLIVEIRA, L. B. P. D. **A Cor do Som na Flauta: Três Peças de Autores Brasileiros**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ, Rio de Janeiro, 1997.

OYSERMAN, D.; ELMORE, K.; SMITH, G. Self, Self-Concept, and Identity. In: **Handbook of Self and Identity**, Nova Iorque, cap. 4, p. 69-104, 2012.

OZZETTI, M. R. **João Dias Carrasqueira: Um mestre da flauta**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

PAIXÃO, A. A. **O Uso do livro-texto na pedagogia da Flauta Transversal no Brasil: um estudo preliminar**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

PEDRO, W. J. A. O estudo da identidade no âmbito da psicologia social brasileira. In: **Revista Uniara**, n. 16, p. 109-114, 2005.

QUANTZ, J. J. **On Playing the Flute**. Tradução de Edward R. Reilly. Londres: Faber and Faber, 1966.

RANEVSKY, E. K. **A embocadura na flauta transversa**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ, Rio de Janeiro, 1997.

REICHERT, M. A. **Seven Daily Exercises**. Nova Iorque: Carl Fischer, 1980.

ROBATTO, L. **Entrevista I** [dez. 2013]. Entrevistador: João Liberato. Salvador, Bahia, 2017. 1 arquivo .WAV (1:40:46).

\_\_\_\_\_. **Entrevista II** [dez. 2016]. Entrevistador: João Liberato. Salvador, Bahia, 2017. 1 arquivo .WAV (1:34:17).

\_\_\_\_\_. **Entrevista III** [jan. 2017]. Entrevistador: João Liberato. Salvador, Bahia, 2017. 1 arquivo .WAV (1:29:25).

RÓNAI, L. T. **Em busca de um mundo perdido: métodos de Flauta do Barroco ao Século XX**. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, Rio de Janeiro, 2003.

SAMPAIO NETO, A. **A Iniciação Infantil à Flauta Transversal a partir do Pífaro: Repertório, Aspectos Técnicos e Recursos Didáticos**. Dissertação (Mestrado) – Programa de

Pós-Graduação em Música da UFMG, Belo Horizonte, 2005.

SILVA, D. D. S. **Oriental**: a importância do timbre na obra de Pattápio Silva. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG, Belo Horizonte, 2008.

SMITH, G. D. **I drum, therefore I am? A study of kit drummers' identities, practices and learning**. Tese (Doutorado) – Universidade de Londres (Institute of Education), Londres, 2011.

STEVENS, R. **Artistic Flute**: technique and study. Hollywood: Highland Music Co., 1967.

TAFFANEL, P.; GAUBERT, P. **Complete Flute Method**. Volume I. Paris: Alphonse Leduc, 1958.

TÉCNICA. In: Dicionário Informal. Disponível em <http://www.dicionarioinformal.com.br/t%C3%A9cnica/>. Acesso em: 15 jan. 2015.

\_\_\_\_\_. In: Dicionário Priberam. Disponível em <http://www.priberam.pt/DLPO/t%C3%A9cnica>. Acesso em: 15 jan. 2015.

\_\_\_\_\_. In: Léxico: Dicionário de Português Online. Disponível em <http://www.lexico.pt/tecnica/>. Acesso em: 15 jan. 2015.

\_\_\_\_\_. In: Dicionário Online de Português. Disponível em <http://www.dicio.com.br/tecnica/>. Acesso em: 15 jan. 2015.

THE NEW Grove Dictionary of Music and Musicians. Londres: Stanley Sadie. 1980.

THE NEW Grove Dictionary of Musical Instruments. Londres: Macmillan, 1984.

THOMPSON, W. F. **Music in the Social and Behavioral Sciences**: An Encyclopedia. Thousand Oaks: Sage publications, 2014.

TYLOR, E. B. **Primitive culture**: researches into the development of mythology, philosophy, religion, language, art, and custom. Londres: Murray, 1920.

VAL, J. **Interview to Emmanuel Pahud**. Disponível em <https://www.juanvalflauta.com/en/interview-to-emmanuel-pahud>>. Acesso em: 28 fev. 2017.

VARGAS, A. Apontamentos para o estudo da identidade artística. In: **Urdimento – Revista de Estudos Pós-Graduados em Artes Cênicas / Universidade do Estado de Santa Catarina**, v. 1, n.7, p. 75-82, 2005.

VERFAILLE, V; GUASTAVINO, C.; DEPALLE, P. Perceptual Evaluation of Vibrato Models. In: Conference on Interdisciplinary Musicology (CIM05) Actes du Colloque interdisciplinaire de musicologie, 2005, Montréal. **Anais eletrônicos...** Montréal: McGill University. Disponível em: [https://www.researchgate.net/profile/Catherine\\_Guastavino/publication/228556411\\_Perceptual\\_Evaluation\\_of\\_Vibrato\\_Models/links/0deec52612a83c8b3d000000/Perceptual-Evaluation-of-Vibrato-Models.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Catherine_Guastavino/publication/228556411_Perceptual_Evaluation_of_Vibrato_Models/links/0deec52612a83c8b3d000000/Perceptual-Evaluation-of-Vibrato-Models.pdf)>. Acesso em em 20 jan. 2017.

WOLTZENLOGEL, C. **Método Ilustrado de Flauta**. São Paulo: Irmãos Vitale. 2008

## ANEXO A

### Questões norteadoras das entrevistas com os professores Oscar Dourado e Lucas Robatto

1. O que é a técnica de flauta?
2. Existe técnica boa e ruim?
3. Existem ideologias que norteiam a sua técnica?
4. Por que a técnica é importante?
5. Qual é a escola de flauta ou a tradição técnica em que você se formou?
6. Existem aspectos que você considera como sendo mais importantes na técnica de flauta (qualidade do som, postura, agilidade na digitação etc.)?
7. Qual é a sonoridade ideal do flautista?
8. Qual é a sua técnica de produção sonora na flauta?
9. O que é a ressonância na flauta e como você a utiliza?
10. Qual é a sua técnica de mudança de registro?
11. O que é o som focado?
12. Qual é a sua técnica de respiração?
13. Qual é a relação entre a técnica de respiração e a sonoridade?
14. Como desenvolver uma boa técnica de produção sonora na flauta?
15. Qual o papel do professor no processo de desenvolvimento da técnica de produção sonora do aluno?
16. Quais são os exercícios essenciais para o desenvolvimento de um bom som na flauta?
17. Quais flautistas foram as suas principais referências sonoras através de gravações?
18. Quais são os métodos de flauta que você considera mais importantes?
19. Você possui ideologias definidas na sua prática de ensino? Quais seriam os fundamentos dessas ideologias?
20. Existem professores de flauta que você considera mais importantes na sua formação?

## ANEXO B

Transcrição da entrevista I, com Oscar Dourado

**João Liberato** - Para você o que é técnica?

**Oscar Dourado** - Técnica é o acúmulo do conhecimento sobre alguma coisa. O que eu entendo como técnica de flauta é toda a experiência acumulada de flautistas que antecederam a gente no lidar com a flauta, basicamente é isso.

**JL** - Para você existe técnica boa e técnica ruim?

**OD** - Cada pessoa é uma pessoa, cada pessoa é um mundo, como a gente diz. Cada pessoa tem talentos e deficiências. Do ponto de vista do professor, a gente deve ter um arsenal, um estoque, um repertório de técnicas para ajudar o aluno a superar suas dificuldades. A primeira coisa é o professor identificar, demonstrar ao aluno, tornar evidente ao aluno a sua deficiência, e a partir daí trabalhar uma técnica que seja específica pra superação daquela deficiência.

**JL** - Existe alguma ideologia que norteia o seu processo pessoal de desenvolvimento da técnica?

**OD** - Ideologia a gente sempre tem, eu sou gente. A gente sempre tem alguma coisa que norteia a gente. Na minha experiência docente, o que eu posso dizer, é que eu sempre tive a preocupação pedagógica de como formar aquela pessoa. Porque eu acho que existe uma inclinação de personalidade, um viés de personalidade, que faz com que a pessoa escolha, opte, por esse ou aquele instrumento. É claro que têm pessoas que são super talentosas, que são capazes de se expressar em vários instrumentos, mas há de se ter sempre um preferido, um que a pessoa trata com mais carinho, com mais dedicação, que tem uma relação diferenciada. Eu acho que as pessoas não escolhem a flauta gratuitamente, tem um viés de personalidade. E a minha condição de professor advém da temporalidade, eu vim para esse mundo, cheguei nesse mundo antes daqueles estudantes que me procuraram. Então esse é um fator de identificação, o fato de ele ter escolhido o mesmo instrumento que eu escolhi. Isso vai nortear todo o meu empenho para fazer com que essa pessoa se gratifique em tocar flauta.

**JL** - Você acha que a técnica é algo importante?

**OD** - Não tocar com técnica é a mesma coisa que desprezar o conhecimento acumulado da humanidade. Não posso hoje em dia pensar em ter rodas quadradas, não existe isso. A partir do momento que a humanidade acumulou os conhecimentos, a partir do momento que se sabe, por exemplo, que para se ter agilidade na flauta você precisa manter os dedos próximos das chaves, quanto mais próximo das chaves mais agilidade você vai ter. Essa pessoa vai ter muito mais agilidade do que uma pessoa que toque com a mão, com os dedos, flutuando no ar. Então a gente não pode jamais desconhecer. Você pode achar que tal técnica lhe beneficiou mais do que a outra, que funcionou mais pra sua pessoa, pra sua constituição física. Mas toda a técnica é boa, todo o conhecimento acumulado é válido, e a gente tem que respeitar e levar em conta.

**JL** - É comum se dizer que existe uma tradição da escola francesa, uma tradição da escola alemã. E quando a gente começa a tocar um instrumento, acabamos nos inserindo em um determinado grupo. Você, quando se examina enquanto flautista, se vê numa determinada escola com relação à técnica? Consegue se contextualizar numa determinada linha?

**OD** - Eu sou professor, e a respeito disso eu penso que toda decisão pedagógica, toda decisão que você leva para sala de aula, para aplicar a uma pessoa jovem, você não pode não pensar nas consequências. E eu também tenho um viés histórico muito forte na minha formação. Então é importante a gente saber que o que a gente hoje considera esses dois grandes estilos de tocar flauta, embora historicamente a gente considere, a gente conheça eles desde o século XVII, vem tudo misturado. Quando os estados, as nações, começaram a se consolidar na Europa, é que se começou a ter essas noções, essas maneiras específicas de cada lugar. É inquestionável que existe uma maneira de tocar francesa que foi mais hegemônica e que existe uma maneira de tocar germânica que foi mais hegemônica. [...] Eu ensino aos meus alunos todos esses estilos, todas essas possibilidades. Mais de dois terços da minha atividade como docente se passaram no século XX. Então a preocupação é de preparar o profissional para ele estar instrumentalizado, pra ele ter consciência de todas as técnicas para quando acontecer a demanda específica para essa ou para aquela técnica, ele saber desempenhar, ele saber sair-se bem dessas situações. Eu aprendi a tocar com o estilo alemão, sem vibrato, som completamente liso, a vida inteira. Muitos dos meus alunos, durante muitos anos, foi isso. Quando eu fui para os Estados Unidos é que eu me dei conta, mas porque o estilo francês no Estados Unidos é proeminente, todo mundo toca no estilo francês. Então eu tive que me ajustar ao estilo francês e aí passei a tocar também no estilo francês, e me gratificar do mesmo jeito, ter o maior prazer, a maior satisfação de tocar, entendeu? Então isso também me deu uma perspectiva de saber tal hora, tal peça, tal circunstância, a gente pode ser mais alemão, e em outros momentos mais francês, ou mesclar de um jeito expressivo pra que você consiga uma outra coisa. Eu me trabalhei no sentido de ter essas noções de estilo francês e estilo alemão como ferramentas de trabalho. Se você for pra os Estados Unidos e tocar uma música com estilo alemão, não vai ser apreciado, as pessoas não vão gostar. Se você for pra lá você tem que tocar com estilo francês, se não tocar você já era. E tem certos autores, você não pode tocar Debussy com o estilo alemão. Quer dizer, poder você pode, é claro, mas não vai funcionar. É uma coisa que é contra o estilo, contra a personalidade, contra o caráter, contra o som que se buscava, contra a ideia de som, contra os princípios estéticos norteadores, essas coisas. Então você tem que ser capaz de fazer esses ajustes, como se você vai tocar numa sala com muita reverberação, você tem que usar um tipo de articulação adequado àquela sala, porque se não, se você usar um *detaché* muito embolado, vai embolar a zorra toda, ninguém vai ouvir nada, vai ser um monte de nota uma por cima da outra. E a mesma coisa numa sala muito seca, você tem que se ajustar à física do ambiente. E você tem que saber como é que faz, como é o processo, como é que se dá o processo para obter tal resultado – isso é técnica – e aplicar na sua hora necessária, na realização daquele objetivo, daquela coisa.

**JL** - Existem aspectos que você considera como sendo mais importantes na técnica de flauta (qualidade do som, postura, agilidade na digitação etc.)?

**OD** - O som é tudo. O som é o que fica na memória. As pessoas às vezes se iludem muito em fazer estritamente a subdivisão rítmica, outros só dinâmica, não sei o que lá...mas a maneira de produzir o som é a única coisa que fica na lembrança das pessoas. As pessoas não se importam se o *staccato* foi muito curto ou muito longo.

**JL** - E qual é a sonoridade ideal do flautista?

**OD** - Cada um tem o seu. Cada pessoa tem um trato respiratório tem um tubo que você vai soprar, faringe laringe e sai pela boca, o calibre desse tubo tem certas consequências. O seu domínio, o seu controle sobre a respiração tem consequências. Você tem que ter consciência que toca com a flauta moderna, concebida por Boehm na metade do século XIX e a partir daí a gente toca neste instrumento, que tem um espectro sonoro. Se você vai tocar em uma flauta de Hotteterre é outra coisa completamente diferente. Se você toca numa flauta Alemã renascentista, é o outro barato completamente diferente, a relação de harmônicos, de som, completamente diferente. A gente tem que ter em perspectiva que tá tocando com um instrumento moderno. Aí você tem os valores estéticos de cada período que você deve observar, não para imitar, é ridículo, e eu já cometi esse erro de querer imitar na flauta de Boehm o som de uma flauta de Hotteterre, não tem necessidade. Se você quer uma autenticidade do século XVII, do século XVIII, de som, então você deve aprender a tocar traverso. Embora os princípios estéticos, por exemplo da música francesa, você pode e deve observar quando tocar o Barroco francês numa flauta de Boehm. Você deve fazer, você deve se guiar. Você deve no sentido de de dever moral, não é uma coisa obrigada, porque você pode fazer o contrário, fazer de outro jeito. Tem tanto flautista que não observa, que simplesmente passa por cima e toca bem, tem gente que aprecie. Música erudita é isso, é você ser capaz de juntar essas coisas, essas informações e transformar isso em som, fazer como um pintor fez isso num quadro, como um escultor fez na pedra.

**JL** - Como é a sua técnica de produção sonora na flauta, você pode descrever os elementos principais? Por exemplo, “deve ter um som focado, com pouco ruído, eu acho que a embocadura é isso e aquilo outro, os princípios mais básicos são esses”...

**OD** - O lábio inferior é somente um ponto de contato entre a flauta, o platô da embocadura e o corpo humano. Não é ponto de apoio, mas é simplesmente um ponto de contato. O apoio da flauta deve ser considerado o polegar da mão direita, a segunda falange, que é o único dedo inútil da flauta, então a gente deve repousar todo o peso da flauta sobre o polegar da mão direita. A embocadura é completamente relaxada, e o que faz a gente produzir os sons é a movimentação do lábio superior, para a frente ou para trás no sentido de aumentar e diminuir o buraco da embocadura. Isso é o que faz com que a gente toque no médio, no grave ou no agudo, é isso aqui na minha concepção, da maneira que eu aprendi, é isso que ajuda, sem nenhum esforço. O sopro é constante e a única coisa que faz variar é a tensão da coluna de ar, sendo menor ou maior a depender do tamanho do buraco que a gente faça entre os lábios, e quem domina nesse processo é o lábio superior. O lábio inferior não tem vontade, ele só faz seguir como consequência os movimentos lábio superior.

**JL** - E aquela definição que algumas pessoas fazem de embocadura presa e embocadura solta, alguns pinçando os lábios na lateral, outros usando uma embocadura mais protuberante, como você se situa dentro disso?

**OD** - A embocadura presa era uma embocadura antiga, uma maneira de tocar antiga, eu aprendi assim, chamavam o riso da Monalisa, o riso misterioso da Monalisa, tinha esse riso que apertava o canto dos lábios e tocava de uma maneira rígida, sopravam mais forte e mais fraco, tá entendendo? Mas isso tem consequência horrorosas, quando você sopra mais forte a afinação sobe, quando você sopra mais fraco a afinação desce, quando você sopra mais forte distorce o som, altera a qualidade do som. Todo mundo deseja estabilidade na vida, e não é diferente no instrumento. Na constituição física da flauta tem uma série de deficiências, toda flauta tem. Então tem umas notas que soam mais do que outras, tem umas notas que são mais cheias do que outras, tem umas notas que são mais fracas do que outras, tem umas notas que têm mais harmônicos do que outras, tem umas notas que são mais afinadas do que outras. Então tudo isso cabe ao flautista contornar, de uma maneira que soe o menos diferenciado



possível. O pensamento inverso também é válido, não é somente tornar idêntico, mas é tornar o menos desigual, para que você possa manejar com isso expressivamente. Mas não é tocar do mesmo jeito o tempo inteiro, com mesmo tipo de som, mas sim superar as deficiências físicas do instrumento, você tem que ter consciência. É como obter as notas, o dedilhado. Por exemplo, a oitava média é somente o harmônico de oitava e a terceira oitava é uma combinação do segundo e do terceiro harmônicos da série harmônica. Assim como você consegue a partir de cada nota fazer a série harmônica e obter as frequências, aí você vê as diferenças de afinação. Naturalmente a posição que combina o segundo e o terceiro harmônico vai ser mais baixa.

**JL** - Como é que se caracteriza esse tipo de embocadura que você considera que passou a utilizar depois de um tempo que você utilizou uma embocadura mais presa?

**OD** - O diabo é perigoso não porque ele seja o diabo, pela sua capacidade de fazer maldade, mas porque ele é velho, tem experiência. Na vida a gente tem que ter essa flexibilidade, a gente constata que tem uma coisa que funciona melhor, então a gente muda, não tem porque ficar insistindo, “Ah não, eu vou ser sempre assim Gabriela”. Isso não. A gente tem que mudar, se adaptar, eu aprendi uma técnica melhor, que me ajudou muito mais, a fazer de forma muito melhor aquilo que eu desejava fazer.

**JL** - Por que você considera como sendo melhor?

**OD** - Por ter mais facilidade, mais eficácia, mais eficiência, melhores resultados, eu mais satisfeito. Não me interessa que eu toque e você goste, agora eu esteja contrariado, constrangido com o que eu fiz. O primeiro a gostar tem que ser eu. Então passou a ser melhor para mim, eu descobri que era completamente equivocado, quer dizer, não era completamente equivocado, era uma posição que, para a flauta que eu queria, para o tipo de som que eu buscava, para o que eu queria fazer da minha música, ficou completamente obsoleto. Pode ser que até hoje ainda tenha gente que toque assim, até por experimento, vamos ver como é tocar assim. Mas aí fica para cada pessoa direcionar a sua vida do jeito que queira. Tem também uma filosofia que eu apliquei a vida inteira na minha pedagogia, que é a de que a gente não pode querer reter os filhos, os flautistas que estudam com a gente, o tempo inteiro de junto da gente, tem uma hora que é melhor que a gente deixe ir, eu não seguro ninguém.

**JL** - Tem uma outra discussão que de vez em quando é colocada na roda, que é a da embocadura centralizada ou da embocadura torta, você tem algum conceito a respeito disso, acha que uma é melhor do que a outra, ou que cada pessoa deve ter um tipo?

**OD** - Existe essa coisa ortodôntica, que é a formação dos dentes, da arcada dentária. A gente tem que ter consciência disso, não existe nada fixo, tem que ser assim, os dentes têm que ser assim, isso é coisa de nazista, de fascista. Ideal de perfeição é coisa de gente abilolada. Existe o ideal grego de beleza, existe ideal africano de beleza, existem ideais, você pode idealizar, dizer que o corpo tem que ser assim, que tem que ser assado, mas você não pode exigir que todas as pessoas sejam assim ou assado. Todos os meus alunos eu trabalho para que a embocadura seja centralizada, agora se o sujeito tem uma irregularidade nos dentes que não permite que ele sopre de um jeito ou que sopre de outro, a gente trabalha com o que tem ali à disposição. Aí a gente vai ter que ajudar o aluno a obter o melhor resultado a partir da constituição física que ele tem. Tem pessoas que têm os lábios grossíssimos, você não pode exigir que ele bote a flauta naquela posição ideal do lábio que é onde acaba a pele e começa o lábio inferior, não cabe, não vai dar. Você tem que ajustar a depender da constituição física, se o lábio é mais grosso, mais fino, se os dentes são regulares ou irregulares, se os dentes são grandes ou pequenos, isso tudo você tem que levar em consideração. Agora, todo mundo tem que sentir o eixo que passa, que divide a cabeça,

atravessa o nariz e divide dois hemisférios, lado direito e lado esquerdo, e esse é o centro. Essas são nossas referências.

**JL** - Quando eu perguntei se existe um som ideal, você falou que cada um tem o seu. Você consegue descrever em palavras o que, pessoalmente, você gosta de cultivar na sua sonoridade? O que você admira, o que você busca?

**OD** - Claro, olhe só, na vida eu acho que só vale a pena se a gente for no âmago das coisas, é um traço da minha personalidade que eu venho cada vez mais me conscientizando, a vida inteira eu fui assim, só que eu não sabia. Mas agora eu já tenho plena consciência disso. Você tem que fazer escolhas na vida, essas escolhas vão lhe levar a recusa de outras coisas, você vai deixar de fazer outras coisas por causa dessas escolhas que você fez. Mas você não pode ficar se martirizando, que podia ser de outro jeito, nada disso, você tem que entrar e mergulhar nessas suas escolhas, ir fundo nelas. Então eu tenho me descoberto uma pessoa intensa no emocional. Eu gosto de um som intenso, com uma pressão no sopro. Eu fui nadador na juventude, então eu tenho uma certa capacidade respiratória, eu gosto de soprar com intensidade, agora isso dá uma estridência. Para compensar isso eu tive uma flauta – que o mundo que me deu, não foi intencional – mas é uma flauta *heavy wall*, alemã, o que significa que a parede reverbera menos do que uma parede francesa. O fato de eu soprar com mais pressão o tempo inteiro cria uma ressonância, uma reverberação que só soprando do jeito que eu sopro e tendo um instrumento com as características que eu tenho, se obtém esse som. Se eu soprar uma flauta japonesa, americana ou francesa, com uma parede fina, o resultado vai ser completamente diferente.

**JL** - Tem alguns flautistas que produzem um som que tem mais componentes de ruído, e isso depende de vários fatores. Com relação ao seu som pessoal, o que você pensa com relação aos ruídos?

**OD** - Olhe só, na boa técnica a gente toca sem ruído. Agora tem níveis de apreciação disso, porque quando você toca uma música romântica você não pode tá pensando se você está soprando o tempo inteiro dentro da embocadura. Às vezes a música pede um excesso. Os três Romances de Schumann, por exemplo, você tem que se exceder no seu sopro. Então ninguém tá ligando se ali vai ter mais ruído, se vai ter uns transientes ou não. Agora se vai tocar um Mozart, se vai tocar Bach, essas coisas são super refinadas, mesmo Vivaldi, são super contidas, são super delimitadas, aí é ruído nenhum. Embora que, se você for medir fisicamente, há de ter uns fiapos de excessos que passam por cima da coisa, que vai produzir ruído, claro. Mas a gente não pode ficar se preocupando com isso. Quando a gente vai estudando, a gente se prepara para evitar isso, claro. Agora, quando a gente tá tocando, não interessa, completamente irrelevante. É bom que fique gravado aí que não existe flautista que não tenha apitado na vida, não existe. Eu já vi James Galway apitando e escorregando nos dedos no trinando. Então o erro, o acaso, faz parte de nossa profissão, a gente não pode se abater com isso.

**JL** - E nem ficar referenciado em gravação...

**OD** - Claro, gravação se faz dez vezes, duzentas vezes, toca só aquele pedacinho, o engenheiro corta e cola com outro, agora então com o digital é uma maravilha. Antigamente cortava na fita, aí a gente percebia [...]. Antigamente, no século XVIII, os flautistas sofriam para tentar uniformizar o som da flauta. Hoje, com a flauta moderna, a gente tem o privilégio do distanciamento histórico, a gente pode, variando a pressão do lábio, obter esse ou aquele efeito, essa ou aquela entonação, que a gente pode explorar para certas músicas, para certos fins expressivos. Aí a gente pode enriquecer a execução com essas nuances.

**JL** - Ainda com relação à sonoridade, cada flautista, apesar de ter a possibilidade de explorar sonoridades diferentes, a depender do que ele esteja tocando, ele tem uma sonoridade básica. Na flauta a gente produz os registros diferentes através de mudança de harmônico. Como a gente tem a possibilidade de tocar com o orifício maior ou menor, com um som mais incisivo ou menos incisivo, cada flautista acaba tendo que se situar dentro dessas possibilidades. James Galway, por exemplo, toca com uma abertura nos lábios pequena, o som quase oitavando, já outros flautistas não produzem esse som. Qual o seu gosto pessoal com relação a isso, o que você busca?

**OD** - A atividade de flautista é uma atividade física, é que nem um corredor, um atleta, você trabalha fibras musculares, então você não pode se iludir, achar que você sendo sedentário vai correr uma maratona, não vai. Então você tem que se preparar fisicamente para obter aquele resultado X ou Y. Então você tem que trabalhar sua musculatura, sem trabalhar sua musculatura você não vai conseguir. Você não pode achar que, não trabalhando a intensidade, de repente você pode tocar uma música tensa. Você pode obter uma nota, ou um compasso, ou uma frase, mas você não vai conseguir tocar a música inteira com aquela qualidade. Você tem que desenvolver uma resistência física, muscular, para poder obter o resultado. Você não pode partir de uma embocadura relaxada o tempo inteiro e achar que vai tocar uma música mais incisivamente, não vai conseguir. Você tem que ter a preparação física para isso. Então quando eu lhe digo que a minha técnica é intensa o tempo inteiro, eu trabalho mais beirando a oitava, como Galway. Galway é uma referência para mim, como foi Rampal antes. Então eu trabalho no extremo da oitava, qualquer coisa apita, qualquer coisa sai o harmônico de oitava, mas xongas, faz parte da minha opção. E aí é mais fácil você relaxar para ter um som diferenciado, mais velado, nos momentos que você queira, do que você ter um som caracteristicamente velado, mais doce, vamos dizer assim, com menos harmônicos superiores, e aí de repente querer tocar agudo, não vai. É físico, você tem que pensar como uma atividade física. [...] Tem que se preparar, ninguém obtém nenhum resultado sem preparo. Então você tem que tá preparado fisicamente, sua musculatura tem que estar toda em dia, você tem que saber o que fazer para o resultado que você quer conseguir obter.

**JL** - E o vibrato?

**OD** - O quê que tem o vibrato?

**JL** - Tem flautistas que preferem trabalhar com um vibrato mais rápido, outros mais lento. Alguns com um vibrato mais intenso, com maior amplitude, outros com menos. Para alguns todas as notas devem ter vibrato, outros praticamente não usam o vibrato, ou preferem usar apenas em determinados momentos. Na sua sonoridade básica, como é que você usa o vibrato?

**OD** - A minha vida inteira o meu trabalho é pelo controle. Então você tem que ter consciência de como é que faz vibrato. Pra ter consciência de como é que faz vibrato você tem que, primeiro, tocar sem vibrato, para você ver como é o som sem vibrato. E aí, depois, você vai aprender a tocar com vibrato. Agora isso tudo que você falou são somente nuances estilísticas de tocar com vibrato ou tocar sem vibrato. O que eu passo sempre é que o vibrato depende do estilo, depende da peça, depende da circunstância. Agora você tem que ter o domínio para poder fazer o vibrato daquele jeito que a peça requer, ou o que você quer imprimir a certa passagem, ou àquela nota, ou o que você queira obter expressivamente. Existem demandas que são estilísticas, existem demandas que são pessoais de cada flautista. Agora o que o professor tem que trabalhar é a consciência do aluno. O aluno tem que ter consciência de que ele sabe fazer vibrato. E aí ele vai optar, e fazer assim ou assado, como ele queira. Não existe correto, é assim, tem que ser assim. Você vai para a orquestra, aí o maestro chega e diz “sem vibrato”, pronto, você tem que chegar e tocar sem vibrato. O maestro

levanta o braço e diz “com pouco vibrato”, você tem que saber fazer com pouco vibrato, porque senão você tá fora, ele diz “eu quero outro flautista”. [...] Você tem que ter essa habilidade, essa agilidade, essa capacidade de se ajustar ao que o momento requer, às vezes vindo de uma fonte externa ou a partir do que você deseja imprimir naquela música, do que você saiba daquele estilo, ou do resultado que você queira obter. Então não deve existir nunca uma posição sectária, porque isso faz parte de uma vaidade. Então quando você chega para o aluno e diz “tem que ser assim”, você tá dizendo ao aluno que você quer que ele seja parecido com você, por vaidade, não é por um requisito musical, porque a música não diz nada disso, a música é livre, cada pessoa faz de um jeito. A gente deve trabalhar para formar os mais jovens no sentido de que eles sejam livres para fazer suas opções, serem senhores de suas decisões, e arcarem também, claro, com as consequências de suas decisões, mas serem capazes de dizer “aqui eu vou fazer assim porque eu escolhi fazer assim”, acabou. Claro que não é uma coisa pra ser uma coisa temperamental, nem “eu quis porque eu decidi”, não é uma coisa autoritária. É embasado no seu conhecimento histórico, no seu conhecimento técnico, na sua capacidade, você ajusta isso e converge para que você possa se realizar expressivamente, musicalmente naquilo, naquela passagem, naquela música que você tá fazendo, você percebe? Eu espero que você se lembre de nossas aulas no sentido de lhe dizer “eu faço assim, agora você faz do jeito que você quiser”. Agora pra fazer, faz assim, usa a musculatura, os retos abdominais sobre o diafragma e coisa. E aí você, com esse movimento dos retos abdominais sobre o diafragma, você faz do jeito que você quiser, faz acelerando, faz diminuindo, retardando, faz rápido, faz lento, faz fundo, faz superficial, faz do jeito que você quiser. Agora cabe ao professor ensinar ao aluno como fazer, e ele que vá fazer lá do jeito que o sentido dele mandar. Não existe nada rígido, nem definido, “tem que ser assim”, “só pode ser assim”, “só pode ser assado”, você tem que ser flexível para se ajustar às circunstâncias do momento.

**JL** - E a garganta? Tem gente que faz o vibrato mais na garganta.

**OD** - Esse daí da garganta é um vibrato antigo. Na verdade, é um vibrato que se chama caprino e antigamente era usado como uma espécie de trinado. Então você vê na Renascença, se usava isso como uma espécie de trinando. Mas hoje em dia, na música erudita, no tocar moderno, contemporâneo de flauta, esse vibrato caprino é completamente abominável. Agora, nada impede de que na música popular a gente ouça muito. Mas é mais por não saberem fazer, por uma imitação, eles tentam imitar o vibrato de diafragma, mas pelo fato de não saberem como é que se faz, aí fazem vibrato de garganta. Agora, eu adoro música espanhola, e na música flamenca, no canto, é característico o vibrato de garganta. Agora, eles usam a maneira francesa do século XVI, do século XVII. Eles acham bonito, eles aplicam assim como ornamentação, não é como o vibrato francês contínuo, que se tornou mais comum agora, no século XX, com Rampal, com Moyse e tudo mais.

**JL** - Como é que o flautista faz para desenvolver uma boa sonoridade no instrumento, uma boa técnica?

**OD** - Muito estudo, muita dedicação, de preferência, muita ralação meu velho, não tem jeito, não tem outra, não existe caminho curto. De preferência com uma boa orientação. O nível de confiança entre o professor e o aluno é fundamental. Então se deixa de existir, de confiar, essa relação entre professor e aluno, é melhor que não tenha mais, que a pessoa vá procurar outro professor. Então o aluno deve confiar plenamente que aquilo que o professor tá ali ensinando é para o seu bem. O aluno está se beneficiando dos erros do professor, da experiência do professor. Todo mundo que tem experiência, só tem experiência porque errou muito e aí conseguiu contornar esses erros, isso virou experiência. Então tem formas de como evitar o erro. O perfil de aluno que se dá melhor é aquele que confia

plenamente no professor e que procura realizar aquilo que o professor tá querendo. Eu, graças a Deus, sempre tive uma relação muito direta, muito sincera com todos os meus professores. Eu tenho uma gratidão enorme a eles. Eu tenho consciência plena de que eu nunca repeti uma aula, nós nunca fizemos duas aulas iguais, com nenhum professor na minha vida inteira. Eu sempre procurei não só seguir, realizar o que foi demandado de mim na aula anterior – por conta da minha intensidade nas coisas –, como eu sempre fazia mais, sempre experimentava mais, sempre perguntava mais, sempre ia mais fundo, sempre trazia outras coisas além daquilo que era demandado. Então a melhor coisa é confiar inteiramente na orientação do seu professor e ser profundamente dedicado a realizar aquilo que lhe foi dito.

**JL** - Existem exercícios que você considera como fundamentais para desenvolver uma boa sonoridade?

**OD** - Olhe só, são muitos. Primeiro você tem que aprender a soprar continuamente e aprender a mexer os dedos de maneira independente, dissociadamente ao sopro. E aí você tem que começar a conhecer o instrumento que você tem, quais são as características sonoras do seu instrumento, se é de liga, se é feito a mão, se é de latão ou níquel, se é de banho de prata, porque cada cada metal tem suas características sonoras. Você não pode separar o instrumento do flautista, o instrumento tem que fazer parte do flautista, tem que ser uma extensão do sopro do flautista. Então a qualidade do metal é fundamental. E aí vem, dentro da qualidade do metal, todas as nuances, porque uma coisa é uma flauta de prata esterlina, que é 99% de pureza, e outra coisa é uma flauta japonesa ou chinesa que, mesmo sendo de prata, tem 7% de prata e 93% de níquel ou de cromo, são coisas completamente diferentes. A qualidade sonora que você vai obter em uma e em outra é completamente diferente porque os harmônicos são outros, tudo é outro. Então quando você examina a sonoridade, você tem que primeiro examinar a qualidade do instrumento, a feitura do instrumento, a qualidade do metal, se ele é feito a mão ou se é industrializado. Depois vem a constituição física da pessoa. Se a pessoa tem uma boa estatura, se tem pulmões saudáveis...tudo isso implica na sonoridade. Se a pessoa tem uma respiração muito curta, não vai ter uma boa sonoridade, porque se a música demandar forte, acaba o ar, compromete a respiração, a qualidade. Existe a ressonância do instrumento, quando a gente toca bem, a gente ouve o som resultante de todos aqueles sons que você tá fazendo, e que é uma implicação da caixa acústica do seu instrumento dentro da caixa acústica onde ele está contido. Aí você tem que se acostumar a ouvir isso. Aí você tem uma boa sonoridade porque a sua sonoridade é capaz de produzir esse resultado. Então é a gente ouvir a reverberação da sala junto com a reverberação do seu instrumento, isso é uma boa sonoridade. Tudo isto está implicado, em você saber identificar em que tipo de sala você está, que tipo de som você vai fazer, que tipo de articulação você aplicar para alcançar esse ou aquele resultado. Isso é que é tocar com técnica. Isso é que é tocar música erudita. Você acumular todos esses conhecimentos e transformar tudo isso em música, e oferecer isso para as pessoas. Pouquíssimos saberão apreciar no mesmo grau de grandeza que você dá, mas isso pouco importa, a gente tem que fazer e pronto.

**JL** - E como chegar nessa sonoridade, você acha que tem exercícios que são muito importantes, que todo flautista deve fazer?

**OD** - Essa escola francesa é muito importante, claro. Moyse é o maior professor de flauta da primeira metade do séc. XX. A maneira que ele colecionou, que ele fez, aqueles exercícios dele são maravilhosos. Maravilhosos no sentido de que foram todos para melhorar a capacidade técnica do flautista. E são específicos. Andersen tem estudos maravilhosos de técnica, são fantásticos, mas são muito “século XIX”, estética do século XIX. Já Moyse, são técnicas de flauta, é completamente diferente, você pode aplicar a qualquer período, qualquer

coisa. Agora, a gente tem o privilégio desse distanciamento temporal, para que existisse Moyse, precisou que existisse antes um Andersen. São concepções pedagógicas, de pensamento. Moyse se conduziu de um jeito e Andersen de outro, e antes deles um Quantz, ou quem quer que seja. Isso é que é o acúmulo técnico. Moyse juntou uma série de técnicas, codificou, escreveu, porque tem um bocado de coisa que a gente ensina para o aluno e se perde no tempo, isso foi a base do Conservatório de Paris.

**JL** - Essa separação entre técnica e expressividade, você vê a performance desse jeito?

**OD** - Eu acho que o estudo completo tem que incluir os dois. No meu método que eu desenvolvi, a gente tem exercícios de sonoridade, exercícios de mecanismo, exercícios de articulação e música. Mas esses três anteriores são separados. Mas não é que sejam puros, eles são focados, dirigidos. Você tem que fazer consciente de que ali a proeminência está em fazer sonoridade, no outro momento a proeminência está no apuro técnico, no outro momento está em golpes de língua. Agora, o tocar musical é uno. Então se você consegue se preocupar com sonoridade e fazer música ao mesmo tempo, você tá melhor do que aquele que só faz pensar na sonoridade. Então se você faz exercício de técnica e junto dessa técnica você faz exercício de tetracordes, escalas e arpejos, faz musicalmente, você vai ser um cara mais completo do que um que faz que nem uma metralhadora. Então se você pega articulação e faz articulações expressivas, se esforçando para manter a regularidade e outros objetivos, se você faz isso com graça, com música, melhor pra você. Depende do indivíduo.

**JL** - Como é a sua técnica de respiração? Quais as suas concepções a respeito disso?

**OD** - Aí tem que estudar a fisiologia, estudar a medicina para ver como é. É o processo de ventilação dos pulmões. O problema da respiração não é a respiração, o problema é o quê a gente faz da respiração, como é que o flautista usa a respiração. O processo de ventilação é somente a entrada e a saída de ar dos pulmões. [...] Agora, como é que o flautista vai lidar com a respiração, porque vai ter que transformar ar em música, aí é que é o X do problema pra gente. Nossa matéria-prima é o ar, então a gente tem que desenvolver uma técnica que possa proporcionar, com a menor quantidade de ar, produzir a maior quantidade de música. Daí esse princípio corrobora toda a minha posição de que devemos ter um menor orifício nos lábios e uma maior pressão. A maior pressão significa que a coluna de ar vai sair com maior tensão e você vai usar menos ar para fazer música. Então você vai dispor de mais ar para fazer, é por isso que é importante ter um orifício pequeno aqui [mostra o ponto exato nos lábios] e soprar com muita tensão, porque você vai conseguir fazer mais música com menos ar. Outra maneira de aproveitar o ar, é ter consciência de que os pulmões são que nem bolas de aniversário de criança, se você encher demais eles vão estourar. Então pra prevenir a sua pirraça, a sua chantagem com o pobre do Chico e com a pobre da Alba, dizendo “se vocês não me derem uma flauta eu vou subir aqui, inspirar, inspirar, inspirar até eu explodir e a culpa é sua!” Graças a Deus a natureza é sábia, pra prevenir isso, dá um limite. Então os pulmões não estão livres, liberados pra o João Riso se encher de ar até explodir, o que limita se chama caixa torácica. Eles se expandem até que encostam na caixa torácica e a partir daí eles não expandem mais. Então a gente tem que aprender a controlar a expiração. Expandir a caixa torácica ao máximo e controlar, dominar, a expiração. É, mais uma vez, uma atividade física, muscular, e você tem que trabalhar para desenvolver a resistência muscular. Desenvolver a resistência muscular da musculatura do tórax, que envolve todos esses músculos que eu não saberia dizer todos os nomes, mas envolve a expansão dos retos abdominais e todos esses músculos laterais, para que eles expandam, com a ajuda das costelas flutuantes, porque são elas que se movem. Elas se expandem na inspiração e aí você trava a

musculatura da inspiração, e aí a expiração vai acontecer por exaustão. Então você trava musculatura da inspiração, trava e segura com se quisesse ficar numa eterna inspiração, mas só que os músculos, aos poucos, vão entrando em colapso. E aí, aos poucos, eles vão cedendo porque eles não conseguem manter a tensão. Você tem que trabalhar para desenvolver essa resistência, pra que você fique o tempo que você conseguir, mas sabendo que em um determinado momento eles vão entrar em colapso, mas tentando com que a expiração se dê o mais lenta possível. Aí você tem um domínio sobre a respiração.

**JL** - E qual é a relação entre respiração e sonoridade?

**OD** - É o uso do ar. A sonoridade, como eu lhe disse, vai depender da qualidade do metal do instrumento, da maneira do seu sopro, da pressão do seu sopro, e da sua sensibilidade de perceber e de manusear a resultante entre você, o seu som, a caixa sonora do seu instrumento, de seu tubo, com o meio ambiente onde você se encontra. Isso tudo é sonoridade.

**JL** - Você falou rapidamente sobre a sua concepção sobre mudança de registro.

**OD** - Projeta o lábio superior para frente e diminui o buraco, não tem outro. O rosto completamente relaxado, dentro do relativo das coisas. É uma definição que é excludente àquela postura antiga de travar o rosto para fazer o sorriso enigmático da Monalisa. Essa postura é a antítese disso, exatamente o contrário. Você não trava nada, vai haver tensão muscular, claro, mas não é intencionalmente. A sua preocupação é em projetar o lábio superior para frente. É essa dança, esse movimento para a frente e para trás. Com o tempo você percebe que existe uma posição de lábio específica para cada nota. E esse projetar o lábio para frente e para trás, essa consciência, essa percepção disso, é que vai lhe dar esse navegar, essa fluidez, essa capacidade de dar altos pulos ligados. Porque o sopro é contínuo, você sopra continuamente e aí você joga o lábio pra frente e pula uma oitava, pula uma décima quinta e volta com o mínimo esforço.

**JL** - Tem autores que falam da movimentação do queixo, Moysse e Mather, por exemplo. O que você acha desse tipo de movimentação?

**OD** - A movimentação do queixo é adjacente. A gente usa a movimentação do queixo, por exemplo, como recurso para compensar a desafinação, se você projeta para a frente, sobe a afinação. Mas altera o ângulo da coluna de ar, então é toda uma equação que você tem que saber pra fazer muito especificamente, em algumas circunstâncias, em algumas notas, em alguns momentos, para compensar um fá sustenido que tem numa sinfonia de Beethoven, que pra você obter aquilo afinado é um transtorno pra todo flautista, todo mundo tem pesadelo com isso. Então se você projetar o queixo para frente, isso já dá uma tranquilidade, já lhe dá uma certeza de que não vai falhar. É um recurso de afinação que se usa em alguns momentos, muito esporádicos, muitos específicos, pra compensar essas deficiências físicas do instrumento.

**JL** - Numa entrevista com Galway, perguntam para ele “qual é o tanto de pressão que você faz com o porta lábio da flauta no seu queixo?” Ele fala assim “a pressão é tamanha que se você cortar o meu pescoço a minha cabeça voa para trás”.

**OD** - A pressão que eu uso é mínima. Na verdade é assim, a flauta pesa na falanjinha do seu polegar da mão direita. A falange do indicador da mão esquerda, o encontro aqui, isso faz um triângulo, eu sinto como se fossem três pontos de um triângulo e isso aqui é o apoio, é a base, é o chão. A flauta tá descansando aqui. Agora, a falange do indicador da mão esquerda, o lábio aqui, essa pele, e o dedo mínimo, são três pontos de equilíbrio, só isso, mais nada. São três pontos de equilíbrio e não de apoio. O ponto de apoio é aqui [polegar da

mão direita]. A imagem que eu faço é como se fosse um travesseiro. Você não se apoia no travesseiro, você encosta a sua cabeça no travesseiro, agora ela vai pesar, tem um peso aí. Mas você não tem intenção de pesar sobre o travesseiro, somente se encosta. Existe uma resistência por parte do lábio e uma certa pressão por parte da flauta, mas é completamente secundário, você não usa isso como apoio. O apoio principal, absoluto, é o polegar da mão direita, não existe intenção de apoio em nada mais.

**JL** - Você falou em um determinado momento sobre ressonância, e esse é um tema bastante discutido. Você tem uma concepção sobre ressonância, uma técnica específica para desenvolvê-la?

**OD** - É importante ter a consciência da ressonância. A ressonância da gente é o resultado do atrito da coluna de ar, da passagem da coluna de ar na parede da flauta. [...] O tubo vibra. Quando a gente toca, a gente deve sentir a vibração da passagem do ar nos dedos, nas pontas dos dedos, reverbera nas pontas dos dedos. Isso tem um resultado físico, esse atrito causa uma reverberação que vai depender da qualidade do metal que é feito o instrumento. Isso na caixa acústica da flauta. Quando sai do instrumento acontece a mesma coisa no ambiente que a gente está, porque o som se projeta em todas as direções. Então o músico tocar com essa consciência, é uma outra percepção, é uma outra música. Essa percepção, quando a gente faz, muda completamente. Você tá criando objetos culturais sonoros que carregam valores de cultura, que são as composições. Depois tem a parte física do seu preparar, do seu trabalhar, do seu se elaborar, do seu aprender, juntar com seus companheiros, cada um resolvendo suas coisas e aí levar para uma sala e juntar, montar o quebra-cabeça, um evento físico sonoro que vai se bater, vai se espalhar e vai ocupar todo o espaço.

**JL** - Quando você toca a flauta, você sente também algum tipo de ressonância na boca que deve ser explorada?

**OD** - Pra mim o mais importante é a reverberação no instrumento. No meu tempo, os meus amigos e eu, a gente fazia uma brincadeira, existe uma coisa que se chama *primus esophagus*. A passagem do ar pelo pelo esôfago, traqueia, laringe, essas coisas, encontra as cordas vocais e as falsas cordas vocais. Então nessa passagem elas vibram, e tá sujeito a produzir sons. Mas na minha concepção musical isso é completamente irrelevante. Eu sou das pessoas que trabalham pra relaxar, pra alargar. O que se chama *primus esophagus* é na verdade uma brincadeira, porque se diz que o flautista pensa tanto em abrir a garganta, em relaxar a garganta, que acaba ficando com a garganta de macaco. Então eu, a vida inteira, trabalhei para superar isso, nunca para aproveitar isso como um evento musical, sempre procurei me livrar disso. Embora às vezes isso acontece, mas aí eu digo “a garganta tá fechada”, e eu faço imediatamente um exercício para relaxar.

**JL** - Existem também alguns flautistas que falam sobre velocidade do ar, as vezes também exemplificando com a temperatura do ar: o ar mais quente como sendo mais lento, e o ar mais frio como sendo mais rápido. Você tem algum pensamento sobre isso?

**OD** - Eu respeito que pensa assim, mas isso não se aplica a minha pessoa. Isso jamais foi preocupação de minha parte, não teve nenhuma consideração de minha parte.

**JL** - Você se lembra mais ou menos como era meu som quando eu comecei a estudar com você, dos diagnósticos que você fez?

**OD** - Era um som com pouca técnica, ou quase nenhuma, muito intuitivo, muito natural. Com pouca elaboração. Foi bom porque eu peguei uma pedra bruta, espero ter feito umas facetas, ter dado uma burilada.



**JL** - Existe algum método de flauta que você considera como mais completo ou mais importante?

**OD** - Eu fui formado por Taffanel e Gaubert, fiz ele todo, todo, os dois volumes! Aqueles exercícios mais malucos de escala. Mas dentro do meu processo pedagógico eu estudei muito, estudei bastante Hans-Peter Schimdt. Mas minha formação, com relação a método, é basicamente Taffanel e Gaubert. Mas aí depois eu parti para desenvolver meu próprio método. Com relação a exercícios, eu fiz um quinquilhão de Andersen, alguns de Karg-Elert, mas fiz muita coisa. Outro importante para mim é Moyses, tenho praticamente todos os métodos dele. Moyses é a base, é o alicerce para o desenvolvimento técnico de qualquer flautista no século XX. Tem muita gente que vive sem Moyses, mas se você seguir os ensinamentos de Moyses, você será um outro flautista.

**JL** - Na sua formação, quem foram os professores de flauta mais importantes?

**OD** - Todos foram muito importantes. Mas quem se chocou mais com a minha formação foi a minha primeira professora nos Estados Unidos, Joanne Tanner, na Universidade de Massachussets. Porque eu vim com todo o meu *background* alemão daqui da Bahia. Quer dizer, eu estudei com Odette um ano, mas estudei com ela assim, ela me dava alguns toques profissionais, mas foi mais pra montagem de repertório, não foi muito o trabalho de afinco técnico. Ela toca à francesa, mas ela não ensina ninguém a tocar à francesa, ela diz “é assim que eu toco, você toque do jeito que você toca e pronto”. Mas lá nos Estados Unidos não, foi aí que eu vi o que é tocar com técnica, porque tem explicação e maneira de fazer tudo, tem conhecimento acumulado a respeito. A pessoa tem acesso ao conhecimento acumulado, aprende como fazer, e faz. Você faz isso, isso e aquilo para obter X resultado, você faz que obtém X resultado, agora você pode pegar isso, isso e aquilo para obter Y resultado. Aí a importância da técnica, do acúmulo do conhecimento. Então quando eu cheguei lá, aí eu aprendi. Foi aí que eu tive todo esse contato com o conhecimento técnico sistematizado.

**JL** - Isso foi no mestrado, mas no doutorado foi diferente, já não teve tanto impacto...

**OD** - Sim, não teve tanto impacto porque eu já conhecia. E no doutorado eu fiz um ano com Jim Walker, que passava a vida inteira querendo me aliciar para ir tocar jazz, por que ele era músico de jazz. E aí, depois, quando eu tava no meu primeiro ano do meu doutorado, começou o curso de música antiga, *Early Music Performance*. Aí eu me transferi e fui aprender a tocar traverso, que era meu interesse. Fui tocar traverso e flauta renascentista, isso também foi fundamental. Meu Professor foi Kim Pineda e meu orientador foi James Tyler, maravilhoso, violonista.

**JL** - Qual a sua ideologia geral no ensino da flauta, o que lhe norteia, há algo que você poderia falar sobre isso? Por exemplo, você procura definir tudo o que o aluno deve fazer, ou você prefere dar certa liberdade?

**OD** - Na minha vida inteira a minha postura foi desenvolver maneiras para que todo mundo que quisesse tocar flauta, pudesse. Então uma das primeiras coisas que eu pergunto a pessoa é o que é que ela pretende com a flauta. Uma coisa é uma pessoa que quer tocar como diletante, assim, música popular de uma maneira muito amadorística, é um nível de exigência. Outra coisa é um você, que eu sabia que podia se tornar profissional, que tinha talento e tudo mais, que era jovem, que podia ser trabalhado. E a mesma coisa com o seu agora professor Lucas Robatto. Teve uma época que ele tava querendo abandonar a música e foi a partir de uma conversa comigo que ele se convenceu de que tinha que ser flautista. Porque às vezes também não adianta você querer e não ter talento, tem que ser uma

convergência. Então você não pode se iludir de que é só querer que vai acontecer, porque não vai. Então dá para identificar o talento da pessoa, a postura, a maneira de encarar o instrumento, a maneira de encarar os exercícios. Então os níveis de exigência a gente tem que adaptar com o potencial que vem do estudante. E o objetivo, o que é que o estudante pretende, no que for, é 100%. Mesmo para ser amador, para tocar música popular, o que seja, para trabalhar comigo tem que ser 100%, dedicação intensa. Eu sou uma pessoa rígida, você sabe disso. As pessoas que foram bem avaliadas por mim, é porque mereceram. De maneira nenhuma eu sou condescendente com ninguém, porque eu não sou nem comigo mesmo. A todos eu digo “não tá funcionando direito, não é bem por aí, não tá correspondendo”. Dou todos esses toques. Se a pessoa é capaz de processar isso e dar a volta por cima, ótimo, senão toma-lhe cacete. Então a postura é ajustar seu ensinamento ao interesse do estudante. Ao interesse do estudante no sentido de ser profissional ou amador. E também o repertório. Se o sujeito quer tocar música popular ou música erudita, ou um híbrido. Agora jamais, em nenhuma circunstância, ser condescendente com ninguém. Educação é padrão, é modelo, é nível. Você estabelece um padrão de convivência, como se fosse um código de ética: “para ser meu aluno tem que corresponder a isso, se não corresponder, dança”. Muito claramente. E é um padrão que eu faço não porque eu sou ditador – muitas vezes eu sou mal entendido, mal interpretado – mas porque corresponde a minha percepção do que seja a educação. Ninguém entra na escola para sair a mesma coisa, senão pra que escola? Se a pessoa entra na escola, a depender do interesse da pessoa, a gente dirige o conhecimento. Todas as pessoas, mesmo os de música erudita, as duas primeiras músicas que aprenderam comigo foi *Asa Branca*, para se saber nordestino, e *Carinhoso*, que é nosso hino nacional de todo flautista brasileiro. E aí, depois, quando o sujeito quer aprender a tocar a música popular, vai ter que tocar bem, não é porque é música popular que vai ser de qualquer jeito, ou então não precisa ir para a escola. Quem quer tocar de qualquer jeito, tocar de sua forma, fique em casa. O aluno ideal para mim é aquele que tem confiança no professor e experimenta fazer aquilo que está sendo falado. Porque que é o acúmulo, a experiência, não se trata mais do que o reprocessamento dos erros da vida da pessoa. A gente quer, na verdade, é passar um conhecimento para que a pessoa toque, no estágio que ela tá, melhor do que eu toquei num estágio assemelhado, você percebe? Se não rola isso, é melhor ir procurar noutro professor. Se esse vínculo, se esse elo não acontece, passa adiante. Uma vez um aluno chegou e soprou com um vibrato de garganta, todo cheio de problemas e eu disse “olhe, você tem que fazer assim, assim e assado”, e o aluno me disse “tá errado isso que o senhor está me dizendo”. Então eu disse a ele “está tudo certo, então o senhor não tem condições de estudar comigo, foi assim que eu estudei, é assim que eu faço, se não lhe agrada, procure outro professor”. É melhor resolver logo do que ficar tentando temporizar. Porque não vai, ou o aluno tá disposto, pré-disposto a aprender e tem confiança em você, ou não vai. Pode até não conseguir, chega e diz “professor, tô tendo uma dificuldade danada, esse dedo não levanta, não sei o que lá”, ou “toda vez que eu faço isso acontece não sei o que”, aí a gente vai trabalhando, tem que ter um certo empenho. Já encarei nesses mais de trinta anos todo tipo de dificuldade, mas tem uns que querem superar e outros que querem me dizer “não, é isso mesmo e tem que ser assim”. Se é pra tocar de qualquer jeito é melhor ficar em casa, mas se é pra tocar comigo, pra dizer que estudou aqui, desse jeito não vai não.

**JL** - Há ao menos dois perfis básicos de professor de instrumento. Um deles é aquele que sabe fazer, mas nem sempre sabe explicar, que o aluno pergunta “como é que se faz isso?” e o professor vai lá no instrumento e demonstra sem explicar verbalmente. E o outro é aquele que o professor sabe explicar muito bem verbalmente, mas nem sempre está preocupado em demonstrar. Dentre esses dois perfis, você prefere o quê? Um equilíbrio entre os dois? E se tiver que ser um ou outro?

**OD** - Uma coisa é o desempenho profissional do músico. Quando você é músico, você é músico pra tocar música, pra ter uma atividade profissional tocando música, se apresentando. Porque o diletante, por exemplo, o pai de uma amiga minha, um cirurgião maravilhoso, fantástico, passava o dia operando e chegava em casa e sentava no piano e tocava Chopin, não sei o que lá, que maravilha. Uma coisa é você ter a música como parte de sua vida, e a outra coisa é o músico profissional. Músico profissional se prepara para se apresentar em público, tem as demandas, os repertórios, os recitais, você se prepara para se apresentar, é uma postura completamente diferente. E aí, concomitantemente a isso, você é também professor. Você tem que saber distinguir isso. Você tem que ter um censo de humildade na sua vida. Tem um verso de Shakespeare que ele diz “ninguém mais do que eu conhece as minhas limitações”. Então eu tenho plena consciência das minhas limitações e tenho consciência do que eu consigo fazer, mesmo com todas essas limitações. Então eu não quero que ninguém queira ser igual a mim, porque não vai conseguir. Tem alguns professores que querem que o aluno simplesmente imite a eles. Quando eu voltei dos Estados Unidos, eu assumi uma postura de poder contribuir com a formação das pessoas. Então eu voltei para o Brasil para ajudar a pessoa jovem a fazer música. Então eu comecei a desenvolver exercícios, e posturas, e rotinas, que pudessem ajudar as pessoas a fazer música. Eu sempre fui uma pessoa estudiosa, dedicada. Então eu passei a me dedicar a isso também, como professor. Então são duas posturas diferentes. Tenho a minha postura de quando eu me apresentava dez vezes no ano, fazendo dez concertos diferentes. Eu não concordo com esses dois parâmetros no sentido de que eu prefiro desconhece-los. Você não pode dissociar uma coisa da outra, se você é músico profissional, você tem que se preparar para desempenhar profissionalmente sua profissão, sua atividade. Quanto a isso você tem que se esmerar, desenvolver, renovar repertório e se apresentar sistematicamente, preparar repertório e levar para o público, entregar, mostrar para as pessoas. E como professor você tem que desenvolver uma metodologia, uma maneira de se relacionar com os alunos para facilitar. No meu tempo era muito mais difícil se começar mais jovem, agora eu percebo que os pais estão mais sensibilizados. Quando eu disse a meu pai que eu ia estudar música ele passou seis meses sem falar comigo, porque ele tinha expectativa que eu fosse fazer medicina.

**JL** - Hoje em dia você tem muito acesso a materiais, métodos, vídeo aulas, gravações. Mas a função do professor continua sendo tão importante hoje em dia quanto era antigamente. Tem algo que parece fazer com que a relação com um professor próximo não seja prescindível. O que você acha que é importante nessa relação direta entre professor e aluno, para que o aluno se desenvolva tecnicamente e musicalmente?

**OD** - É o exemplo. A proximidade com o professor é fundamental por causa do exemplo. A proximidade com o professor é fundamental. Você pode até aprender porque é autodidata e isso existe em todo tempo. Com o professor por perto você tem como se mirar, você tem como se ver. Não é de graça, nós temos traços de personalidade semelhante. Somos completamente distintos, mas o fato de escolhermos a flauta para ser o nosso instrumento, nos faz assemelhados de alguma forma. E o fato de termos nos tornado profissionais de flauta nos faz aprofundar mais esse vínculo. Seria completamente diferente se você tocasse trompa. Por isso é também fundamental a confiança, a convivência e um bom relacionamento. Um professor que não inspire confiança no aluno, é melhor o aluno ir pra outro canto, porque não funciona. A gente pode ter grandes discussões, mas teremos sempre discussões construtivas, no sentido de esclarecer alguma coisa, de nortear alguma coisa, não será jamais uma discussão assim de demérito. Porque eu posso até chegar e dizer “João, está uma merda, tá tudo errado”, mas não é para lhe desmerecer, é simplesmente pra questionar aquilo que você está fazendo artisticamente. É a mesma coisa que eu já disse a mim, “isto está uma merda, estou fazendo esse negócio mas não estou satisfeito, está uma porcaria, que diabo que eu

estou fazendo que não tá funcionando, ou o que eu estou deixando de fazer?” Isto faz parte do processo, esse auto-inquirir. E eu sou você amanhã. Eu vejo em você as mesmas expectativas que eu tive em minha juventude. Então é como se a gente fosse a mesma pessoa. O fato de nós termos escolhido o mesmo instrumento nos aproxima.

## ANEXO C

Transcrição da entrevista I, com Lucas Robatto<sup>73</sup>

**João Liberato** - Qual é a escola de flauta em que você se formou e qual é a escola de flauta que você está criando?

**Lucas Robatto** - Bom, a minha formação foi eclética, aqui no Brasil tem esta situação, não sei se é positivo ou negativo. A gente aqui no Brasil não consegue ter uma escola de flauta coerente, se bem que hoje em dia se falar disso, de uma escola bem definida é algo muito difícil, acho que isto é mais uma característica do passado. Eu comecei a estudar flauta aqui na Bahia com Helena Rodrigues e depois continuei com Oscar Dourado, ambos também formados aqui, e a gente tem uma herança aqui na Bahia dos alemães que vieram pro início dos Seminários Internacionais de Música e uma figura importante foi o Armim Guttman, com quem eu acabei indo estudar na Alemanha, que foi aluno do Gustav Scheck, professor em Freiburg. Gustav Scheck foi professor do Aurèle Nicolet, que foi professor da minha professora na Alemanha, Renate Greiss-Armin – que eu considero o nome mais importante mesmo na minha formação. Meu desenvolvimento flautístico ocorre realmente de forma madura a partir do meu contato com a Renate, e é uma linha que eu considero muito coerente na minha prática de vários fundamentos que vêm dos ensinamentos e das práticas dela. Eu não cheguei a ter aula diretamente com Nicolet, que foi professor dela, mas eu já tive aula ou contato com colegas que estudaram com ele e eu vejo o quanto tudo é muito coerente, não vou falar similar porque as vezes as abordagens são um pouco diferentes, mas os fundamentos mesmo do entendimento do que é flauta, do que é estudo, do que é ensino, de qual é a filosofia por trás de se tocar um instrumento, tudo isso é muito forte e vem do Nicolet. A gente vai estar aqui muito falando de técnica então acho importante começar com uma frase que o Nicolet dizia, que o instrumento não é nada mais do que um instrumento mesmo, para uma outra finalidade, e esta finalidade é a música. Outro dia eu fiquei muito contente de ver no site do Felix Renggli, que é o atual professor em Freiburg, ou seja, o sucessor da cadeira do Aurèle Nicolet, um flautista suíço que ensina também na Suíça e em vários lugares do mundo, um flautista muito importante, ele coloca no site dele, não me lembro agora as palavras exatas, mas é dizendo isso, que o importante não é o instrumento, o importante é a música, a gente usar o instrumento pra fazer a música. Então esse conceito de entender a flauta não como uma coisa por si mesmo é algo que é um certo diferencial nesta que poderíamos chamar de escola, ou nessa abordagem mais genérica da flauta, não entender a técnica da flauta como algo voltado para si mesmo, não é uma coisa de caráter exibicionista, para mostrar olha como consigo fazer isso, é entender pra que é que funciona aquilo, pra que é que serve, porque que é importante ter determinado tipo de som, porque é que é importante você ter determinado tipo de agilidade e de controle. Tudo isso vem em função de um papel que esses elementos técnicos exercem na hora de fazer música e uma ênfase grande também na parte do entendimento musical, que é uma parte mais complexa mesmo, do ensino todo, mas ele é o grande objetivo dessa abordagem flautística: você ter um domínio musical e um domínio técnico que permita a você executar aquilo que você consegue compreender e aquilo que você espera dessa matéria musical.

---

<sup>73</sup> Essa entrevista foi feita como parte das atividades da disciplina de Pedagogia Instrumental – sob orientação do Prof. Dr. Joel Barbosa – e foi posteriormente anexada a presente pesquisa.

**JL** - Você possui uma ideologia definida na sua prática de ensino? Qual seria o fundamento dessa ideologia, você busca ou desenvolve referenciais teóricos ou ela seria originada inteiramente da prática?

**LR** - Com a minha prática, acho muito importante que eu não consigo, eu gosto de não fazer muita diferença do que é a minha atividade didática da minha atividade artística, porque ao ensinar eu ganho muito. No processo de ter que explicar determinada coisa, ou de ter que responder, de ter uma demanda de um aluno que pergunta uma determinada coisa, e que as vezes eu tenho até o domínio daquilo que o aluno está fazendo mas nunca verbalizei aquilo, então o exercício de verbalizar acaba se mostrando pra mim muito útil. Para mim mesmo, depois, no retorno, na hora de tocar eu falo “agora não, agora eu sei exatamente”, não é mais uma questão de sensação que eu tenho ao tocar, é algo que em algum momento eu pude definir, que é tal movimento, é tal jogo de músculo, é tal tensão que eu procuro, é isso ou aquilo outro. Então tem isso, que pra mim é muito importante, como também o fato de coisas que eu não sei responder. Eu me lembro, há algum tempo atrás uma aluna me perguntou – quando a gente estava falando de apoio – “o que é apoio?” e eu não soube responder, e isso culminou numa pesquisa que durou um ano até eu poder chegar numa definição, pra mim, do que é que seria apoio. Eu procuro deixar muito claro isso, quando você me pergunta sobre ideologia, são várias as ideologias que eu procuro aplicar, talvez a principal seja essa de eu não ter muita diferenciação do que eu estou ensinado do que eu estou aprendendo, pra mim mesmo. Eu procuro de alguma maneira cultivar isso também nos meus alunos. Um princípio geral também muito importante é que as pessoas vão entender e vão fazer uso do instrumento para finalidades diferentes – diferentes das minhas – e eu tenho que ter esse respeito. Isso pra mim é fundamental, é procurar entender o que aquele aluno espera do instrumento, muitas vezes eles não sabem direito o que é que esperam...ainda. Eu também não sabia – logo que comecei – e eu procuro me colocar à disposição para ajudar que o aluno encontre o seu próprio caminho. Eu, de jeito nenhum, vou nunca impor o meu caminho aos alunos. Isso também vem muito forte da Renate, ela é conhecida na Europa, na Alemanha, pela diversidade da classe dela, você não pode dizer “olha, aqueles ali são todos alunos da Renate”. Tem gente tocando das maneiras mais diferentes, o que ela procura cultivar mesmo é essa individualidade, essa capacidade de fulano ser fulano, diferente de cicrano, que fulano e cicrano não precisam ser iguais, que é um pouco anti-escola isso. Então isso é algo que eu também pude. Outra influência muito forte comigo foi o meu professor e orientador do doutorado, o Felix Scrowonek, americano. Aí foi uma experiência então muito interessante porque especialmente a abordagem técnica dele em relação à música era completamente diferente da minha e nós, apesar da grande diferença, nos entendemos muito bem. Então foi um exercício complementar muito interessante, e lá eu vi o quanto as minhas questões instigavam ele também, foi um trabalho em conjunto muito rico, a convivência com Felix, durante os quatro anos que eu estive lá. Nós até prolongamos esta convivência enquanto ele estava vivo, a gente mantinha contato – até mais contato do que com a Renate – exatamente por essa sensação de colaboração que se desenvolveu entre nós. Então isso eu acho uma coisa muito importante, esse reconhecimento da diversidade de objetivos dos alunos. Então esse é outro fundamento ideológico – eu acho – que baseia a minha prática. Outra coisa que pra mim é muito importante é a derivação dessa ideia de que, tecnicamente, também existem ritmos diferentes, existem expectativas diferentes, e existem mesmo capacidades diferentes. Nem todo mundo vai ter as mesmas capacidades, interesses e resultados iguais, mas eu não vejo isso como um impedimento para um desenvolvimento profissional no futuro, ou desenvolvimento artístico. É aquilo que eu gosto de pensar assim como generosidade, eu acho que o professor tem que ser acima de tudo generoso e compartilhar aquilo que ele tem com os outros. E essa generosidade diz respeito inclusive a isso, de você ver alguém indo numa direção – que não é exatamente a sua direção – mas você ir lá e comentar, dizer olha estou

vendo isso. Procurar entender o que é que é aquilo, é isso que entendo por generosidade, é entender porque que o aluno está indo naquela direção. Se aquilo é intencional, tudo bem – pode ir completamente ao contrário do que eu penso para mim, mas eu vou respeitar. Uma das grandes dificuldades é exatamente a gente ter consciência daquilo que a gente está fazendo, foi uma coisa que eu aprendi com os estudos acadêmicos, foi o quanto certos pensamentos ideológicos acabam regendo as nossas práticas e como as vezes essa consciência dessa ideologia, ela não está presente. E a gente acaba fazendo coisas que quando a gente vai parar para pensar com cuidado, não são coisas que você gostaria de estar apregoando. Então a disciplina do raciocínio crítico da academia, quando aplicado à prática musical, põe pra fora uma série de aspectos ideológicos que as vezes podem ser complicados se a gente não tem consciência deles. Um dos fundamentos ideológicos, é exatamente a gente procurar entender qual é a sua ideologia própria ao tocar, a busca por essa ideologia, eu procuro desenvolver isso nos alunos e com plena consciência de que são objetivos diferentes, eu não procuro homogeneizar o que é que é isso. Alguns padrões técnicos e alguns padrões éticos é claro que a gente tem o compromisso social de passar adiante mas, de resto, é mais um jogo de sensibilidade em que a gente tenta entender o que aquele indivíduo está tentando do instrumento, da profissão. Já entrando na parte mais técnica, uma outra coisa que eu não chamaria tanto de ideologia, mas de um procedimento pedagógico, que eu acho que é muito importante, que é a gente sempre começar a trabalhar a partir daquilo que a pessoa consegue fazer, não procurar colocar tarefas, a priori, do tipo “tem que chegar aqui assim”, mas é ao contrário, “o que é que você consegue fazer agora”, essa é a primeira coisa, fazer a pessoa adquirir confiança a partir daquilo que ela já domina, e aí sim colocar um objetivo “a partir disso daqui vamos tentar chegar até ali”. Porque eu vejo que é muito comum o ensino mais tradicional dizer “olha, menos do que isso não pode, menos do que isso não pode”. Isso é refletido de uma maneira mais antiga, eu diria mais tradicional, nos programas que diziam as peças, depois do final do primeiro ano tem que tocar tantas sonatas de Bach, no final do segundo ano tem que tocar um concerto de Mozart, no terceiro ano tem que tocar tal sonata. Isso aí é estabelecer “aqui é o limite, abaixo disso não pode”, eu não comungo com isso, eu acho que não é por aí não. Eu acho que é a partir do que o aluno está tocando poder tentar desenvolver e ir adiante e chegar aonde der para chegar. Em arte eu não vejo muito como a gente estabelecer limites muito claros de tolerância, seja pra baixo ou seja pra cima, de excelência total, isso é algo extremamente complicado, extremamente rico. E eu acho que tem que ser deixado assim, então é mais assim, o que a pessoa está fazendo daquilo e como é que aquilo pode ser potencializado de forma que a pessoa vá também mudando os seus próprios parâmetros, mas nunca estabelecer, a priori, “tem que ser isso e aquilo outro”. Claro, aí existe uma pergunta que eu sempre faço pra o aluno: aonde você quer ir? Se o desejo do aluno são certos padrões profissionais assim, já mais preestabelecidos, como por exemplo “ahh, pretendo fazer concurso para entrar em orquestra sinfônica”, aí claro, existem padrões mais claros do que é que se espera, ou se é “pretendo partir daqui e ir para uma pós-graduação”, também existem padrões mais claros de expectativa do perfil daquele indivíduo a ser formado. Mas o grande desafio é exatamente que o aluno descubra, na medida que ele vai caminhando, quais são os perfis que ele quer e aqueles que ele não quer, a música permite uma diversidade de perfis de atuação muito grande, eu acho que isso é uma riqueza, não é um problema. É um problema no momento em que a gente tem que ficar consciente dessa diversidade e imaginar quais são os possíveis procedimentos para que a gente possa atingir esses perfis.

**JL** - Existem aspectos que você considera como sendo mais importantes na técnica da flauta, tais como qualidade do som, agilidade na digitação etc.?

**LR** - Sim. Isso é uma coisa que acho fundamental mesmo, que é estabelecer uma certa hierarquia de competências e habilidades que a gente deve desenvolver. Eu tiro por mim mesmo, o meu desenvolvimento flautístico ele não foi linear, ele foi realmente caótico. Eu não tive professor regular por mais de um ano, entre o início do meu tocar flauta, aos 11 anos, até eu ir estudar na Alemanha, até os 19 anos de idade. Então durante oito anos eu tive foi uma coleção muito diversa de professores, com abordagens completamente diferentes. Isso foi muito positivo por um lado, mas me confundiu bastante. Então isso fez com que meu desenvolvimento fosse desigual, certos aspectos estavam bem adiantados enquanto outros estavam bem básicos. Então a Alemanha foi fundamental pra eu equilibrar isso tudo e aí perceber também que existe um caminho mais fácil do que aquilo que eu fiz. Antes mesmo da gente tocar um instrumento, existe um aspecto que para mim é cada vez mais importante que é a questão da postura. A postura ao tocar um instrumento – qualquer instrumento, basicamente – ela é contrária à uma postura relaxada naturalmente, a gente vai ter que colocar pressões. A postura ao tocar flauta ela se diferencia da postura relaxada, uma postura que seja ergonomicamente mais eficiente e o nosso instrumento, que é assimétrico, pende mais para um lado, a musculatura de um lado do corpo vai trabalhar mais do que a outra. O fato de você estar com os braços levantados, o fato de você ter que fazer uma torção na cabeça, são uma série de fatores que causam danos ao corpo. Isso eu considero a principal base, é você desenvolver uma consciência corporal ao sustentar o instrumento que permita perceber quais são os problemas. Porque eu não sou uma pessoa treinada em fisioterapia, não tenho treinamento de desenvolvimento de postura corporal muito profundo, eu aplico essas coisas em mim, eu procuro ajuda, eu faço algumas técnicas, faço Pilates há muitos anos, fiz Yoga durante muito tempo, eu procuro ter uma consciência corporal desenvolvida em outros lugares além da flauta, pra quando eu for pro instrumento eu perceber mais claramente quais são os problemas que a flauta está me causando. Então isso eu acho que é um dos grandes desafios atuais no desenvolvimento da técnica flautística, de modo geral, é a gente ter cada vez mais consciência disso e desenvolver procedimentos que sejam mais amplamente utilizados, por que quando eu estudei não se falava muito desse assunto, a postura era algo relacionado ao desempenho: “quem ficar nessa posição vai conseguir ter mais som, conseguir ter mais agilidade etc. etc.”. Ninguém falava que aquela postura machucava, e hoje nós sabemos que machuca e machuca muito. Já existem alguns estudos sobre isso, e cada vez mais tem gente se preocupando com isso – em todos os instrumentos – é um assunto hoje bem forte em todo o meio musical e na flauta também. Só que a gente continua vendo nos métodos que são publicados hoje em dia que não se fala muito nisso, a iniciação geral é como tocar o instrumento, ninguém fala dos problemas que esse começar a tocar o instrumento pode acarretar ao corpo da pessoa. Então em primeiro lugar eu acho que esse é o grande fundamento, a gente procurar ter uma consciência corporal que nos permita trabalhar depois essa questão dos danos causados pela postura. E em segundo lugar é a produção do som, que é o grande meio de transmissão de tudo na música, a música é basicamente som e os elementos musicais todos são, ou deveriam ser na maior parte das vezes, transmitidos via audição. Então a gente tem que ter a capacidade de ouvir e produzir sons de uma determinada maneira – de uma maneira desejável. A sonoridade – que é um complexo enorme na música – pra mim é o principal objetivo, porque o resto é consequência dessa sonoridade. Se você tem uma boa sonoridade, você poderá transmitir a técnica digital que você tem. E não somente transmitir, falando assim de uma maneira mais genérica, mas olhando de uma maneira mais particular, você vai poder ouvir aquilo que você está fazendo. Então você só vai ter de fato uma boa técnica digital se você conseguir ouvir os seus dedos, e esse ouvir os dedos ele só é transmitido através do som, do tubo da flauta vibrando. Não adianta treinar técnica sem ouvir os dedos, você não vai saber se os dedos estão realmente coordenados ou não. Então desenvolver logo uma técnica fundamental de som na flauta é muito importante. E a flauta é



também um instrumento que depende pouco de outros fatores pra produção do som além do próprio corpo. Nesse sentido tem aquele filme do Fellini, Ensaio de Orquestra, onde todos os músicos entrevistados naquele filme dizem “aahh, o meu instrumento é o mais próximo da voz humana”, então isso parece que é um arquétipo lá dos músicos de sempre dizer que é parecido com a voz humana. Mas no caso da flauta tem uma coisa engraçada em relação a isso, é porque é o único instrumento de sopro que não tem nenhum obstáculo pra coluna de ar entre o pulmão e o instrumento, os outros todos têm bocais e palhetas, mesmo a flauta doce tem um duto que conduz o ar, mas a flauta transversal é o próprio ar que vai formar o som, diretamente, então não tem como melhorar o seu som através de uma palheta melhor, de um bocal melhor, ou de uma colocação no bocal melhor. É um processo muito mais parecido com a voz, em que o seu corpo está muito mais presente. Então por isso é que é tão complicada a sonoridade na flauta. Não é um instrumento que é difícil de tirar som de início, mas é um instrumento difícil de tirar um som cultivado. Isso é um daqueles fundamentos, talvez ideológicos – ia até me esquecendo de dizer isso – que a gente deve desenvolver constantemente, é uma preocupação que é presente o tempo inteiro, que é a sonoridade. Através dela é que você vai conseguir desenvolver os outros meios. Isso no aspecto da produção do som. Tem outro aspecto que acho fundamental, e esse sim, talvez seja o grande desafio do ensino em música, que é a audição, é a percepção, porque, como eu estava dizendo antes, em música o som é o grande meio de comunicação e de transmissão de ideias. Só que as pessoas não ouvem de maneira igual, e eu não estou falando aqui de problemas fisiológicos, de uma audição assim ou assado, é uma característica muito interessante da audição humana, que é extremamente ligada com processos mentais. Então basicamente, a gente consegue direcionar a nossa audição, esse é um fato muito interessante, a gente está em um ambiente de muito ruído, uma pessoa pode se concentrar e ouvir uma determinada conversa, mesmo que em termos de decibéis aquela conversa esteja abaixo do ruído que está à volta. E isso é algo que intriga os cientistas, como é que isso ocorre, porque para fazer isso numa máquina é muito difícil, a máquina sempre vai captar aquele ruído que é mais forte, que tem mais energia. Tem outro aspecto também que a gente vai aprendendo a identificar coisas, por exemplo os timbres. A pessoa começa a aprender música, no começo pode não saber diferenciar o som de uma clarineta do som de uma flauta, do som de um oboé, e com o passar do tempo a pessoa vai distinguindo mais detalhes, não somente que é oboé, mas que é um oboé de palheta leve, de escola francesa e em certos casos você consegue até identificar quem é aquele indivíduo tocando, dependendo do seu grau de especialização. Ninguém nasce assim, são coisas que a gente vai aprendendo, então esse aprendizado da audição é importantíssimo, porque por outro lado a gente não consegue emitir sons que a gente não consiga escutar. Então isso me guia muito a tentar primeiro desenvolver a parte auditiva em mim mesmo e também nos meus alunos, primeiro procurar fazer com que se ouça a determinada sonoridade, se ouça um determinado aspecto que a nossa atenção deve ser voltada pra aquilo lá. Quando há essa capacidade de se focar a atenção naquele aspecto específico, aí então será possível trabalhar eficientemente. Claro que muitas vezes o desenvolvimento dessa atenção só é possível na medida em que a pessoa vai fazendo, na prática, não é simplesmente ficar parado ouvindo outra pessoa tocar, ou uma gravação que ela vai desenvolver, a pessoa no instrumento vai aprendendo a ouvir certos aspectos daquele som, porque um som musical, uma nota musical, é algo extremamente complexo em termos acústicos, são vários sons independentes que são ali combinados. E o músico profissional deve ter a capacidade de poder diferenciar alguns desses aspectos. Então tendo a sonoridade como base, eu destacaria esses dois aspectos: a capacidade de aprender a ouvir, de desenvolver essa percepção musical, e por outro lado imaginar um som que se deseja. E partir pra prática que é a produção desse som, que é um outro processo, que depende desse fundamento da audição.

**JL** - Você consegue descrever em palavras como seria essa sonoridade que você considera como ideal para o flautista? Quais seriam as características que ela deve possuir? Você já falou como a gente deve chegar, é através da audição que vamos conseguir produzir um bom som. Mas como podemos nos nortear?

**LR** - É uma ótima pergunta. Não existe um som, existem vários, muitos sons, eu espero que cada um encontre o seu, esse é que é o grande desafio. Não é ter um som que nem fulano ou cicrano, é ter o seu som, ter o meu som, e entender um pouco o que é aquele som, aonde se diferencia dos outros, isso cria uma diversidade enorme. Mas existem certos aspectos que eles são condicionados pela atuação profissional que você pretende ter. Então se você pretende tocar numa orquestra sinfônica, têm certos aspectos da sonoridade que têm que ser respeitados. Se você pretende fazer a sua carreira mais em música popular brasileira já é um pouco diferente, se é jazz, é uma outra concepção de som. Se é pra tocar música antiga, barroca, música do século XVIII com instrumento de época, é uma outra concepção sonora. E é possível a gente ter domínio dessas diversas sonoridades também, o indivíduo pode ter essa variedade de opções também. Essa observação do que é que é o som pra cada utilização dele na música, isso é algo que é fundamental. Agora existe um outro aspecto que é mais uniformizante, que é a gente entender a construção do instrumento. O instrumento tem certas características para as quais foi projetado, e os luthiers fazem um grande esforço em criar condições e facilitar a produção de determinadas características sonoras dentro do instrumento. Isso diz respeito à furação da afinação, aos ângulos em que se vai soprar, o aspecto de quanta resistência, se aquele instrumento responde mais fácil, responde mais duro, depende de como vai ser utilizado. Vou dar um exemplo bem simples, o meu professor nos Estados Unidos, o Felix Skrowonek, sempre contava isso. Ele era especialista em madeiras, fazia instrumentos de madeira, fazia pesquisa de diversas madeiras para flauta e fazia cortes de bocal de madeira – porque é mais fácil cortar. Eu perguntei para ele como é que ele começou com isso, com este negócio, foi o período que ele passou alguns anos em Puerto Rico, no Caribe, ele tocava na orquestra do Casals e lá ele teve contato com flautistas de Cuba e dali da região do Caribe que tocam, improvisam na região super extrema, agudíssima da flauta. E a maioria deles tocava naquela época com bocal de madeira e ele foi ver o que é que era aquilo. Então os bocais eram preparados para tocar no agudo. Aqueles bocais, eles cortavam de uma maneira que o grave não funcionava direito, mas não precisava porque eles não iam usar o grave, então isso foi pra ele uma grande revelação, que a construção do instrumento acaba também condicionando muito o que é que se pode produzir nele. Isso é uma coisa meio óbvia mas a gente não pensa quando vai tocar. A gente tem um instrumento que a gente acha que é um instrumento – “a flauta” – existem milhares de tipos de flauta com milhares de cortes diferentes, e possibilidades...Então isso depende muito do instrumento que a pessoa tem, a gente procurar explorar o máximo possível como é que aquele instrumento responde. Agora tem certos aspectos que são realmente mais universais, digamos assim, tipo afinação. Apesar de existir uma grande gama de possibilidades, de sistemas de afinação, mas certos intervalos, tipo as oitavas e quintas, eles devem ser afinados, então a gente tem que procurar desenvolver uma sonoridade onde isso ocorra. Existem outros aspectos, quando começa aquela questão entre o som vasado e o som não vasado. Pra certas estéticas musicais não é interessante ter um som vasado. Boa parte da música erudita, a não ser certas músicas contemporâneas onde, explicitamente, o compositor pede um som assim assim assado, a gente vai procurar ter um som onde o componente sonoro do ar saindo fora do bocal não seja muito presente. Mas em compensação se você vai no jazz, esse é um dos principais aspectos estéticos procurados, e aí quando a gente vai pra música de inspiração mais oriental, quando você vai replicar o som do Shakuhachi japonês, é completamente vasado. A gente vai dizer que este não é um som bom? Depende, bom pra que? Eu acho que essa pergunta teria que ser feita assim, pra essa determinada característica musical qual é que é o som mais desejado, aí

sim a gente pode começar a falar de uma maneira mais específica e também – isso é muito importante – ter consciência de que essa expectativa estética do que é um bom som ela se modifica com o tempo, eu mesmo vivo isso, estou vivendo isso. Quando comecei a tocar flauta, havia uma determinada tendência de produção do som, com um determinado tipo de instrumento. Então era uma época de flautas pesadas, de ouro, com um som muito amplo, as pessoas tocavam ou com muita resistência procurando um som muito forte, ou então com pouca resistência, procurando um grande número de parciais de harmônico superior, eu diria que mais cheio, mais pro timbre do oboé. E isso muda radicalmente em meados da década de noventa, onde começa a se usar flauta de madeira e bocal de madeira, então o som escurece, aí muda o padrão do que é que é. Hoje em dia a gente já tem uma diversidade maior, eu sinto uma tendência maior a voltar um pouquinho praquela sonoridade mais...não sei se é mais anasalada...eu diria mais perto do oboé...mas não tão radical quanto era no passado. E se a gente vai olhar para trás mesmo, nos anos trinta e quarenta, nas gravações, aí era uma sonoridade bem diferente do que a gente hoje em dia consideraria até permissível, na época era o som que se desejava. Então isso é algo que eu acho também que é fundamental, que eu procuro desenvolver em mim e nos meus alunos, é essa consciência, porque nada pode garantir que esse som que a gente está treinando agora vai ser o som que vai estar na moda daqui a dez anos, daqui a quinze anos. Eu não estou também dizendo que a gente tem que seguir o que está na moda, estou querendo dizer que devemos estar pelo menos cientes de que mudou alguma coisa, seja para ficar na posição “não, sou contra esta mudança” ou seja para dizer “vou tentar aqui ir junto com a onda e ver para onde é que vai”. Então não existe esse som. Agora, aquilo que estava falando, agora repetindo um pouco, existe o respeitar o instrumento, a gente tocar de determinada maneira em que as coisas funcionem na flauta vai condicionar uma determinada sonoridade, que aí eu poderia dizer que essa sim, é uma sonoridade padrão. É aquela onde você consegue tocar certos intervalos afinados, é aquela onde você consegue fazer ligaduras que sejam mais coerentes, mudança de registro que soe realmente ligado, ter uma articulação que seja mais definida. São aspectos mais técnicos e que dizem, no meu entender, mais respeito ao instrumento em si, ou seja, é aquilo que a gente pode encontrar como denominador comum entre diversas possibilidades sonoras. Existem certos aspectos que esses sim dependem diretamente do instrumento, da concepção genérica da flauta e do instrumento específico.

**JL** - Qual é a maneira que você sustenta a flauta, qual é a maneira mais adequada de fazer isso, já que você falou que a postura é um dos quesitos fundamentais na técnica da flauta?

**LR** - Postura é uma relação do instrumento com o corpo da pessoa. O instrumento é basicamente padronizado, a gente vai ter pequenas variações, mais ou menos o mesmo tamanho e o mesmo peso, agora os corpos que vão tocar o instrumento são de infinitas possibilidades, pessoas enormes, pessoas pequenininhas, com braço longo, braço curto, isso aí varia demais. Então se falar assim de “uma” maneira de sustentar o instrumento é complicado, mas eu sigo um princípio, que na verdade nem é tão ergonômico assim, ele é mais baseado na funcionalidade, que é você conseguir sustentar o instrumento sem a utilização da força dos dedos, deixar que os dedos fiquem livres para acionar as chaves e ter as mudanças das notas, construir uma maneira de sustentar o instrumento que não dependa tanto do dedo. Na flauta moderna, na flauta Boehm, a gente só tem um dedo que não aciona chave, da mão direita, então a maneira como eu procuro tocar e ensinar é hoje bastante difundida, quando eu aprendi isso lá na Alemanha era ainda uma novidade. Ao invés de deixar a flauta repousada sobre o dedo, com a gravidade puxando pro chão, você empurrar o instrumento pra frente com o polegar nessa direção assim, a essa força com uma direção nesse plano aqui a gente coloca essa mão em contraposição, simplesmente como apoio, é como pensar numa alavanca, um

ponto de aplicação de força, aqui é o apoio e aqui a resistência. Então são três pontos, o contato da flauta com o lábio, o contato da flauta com a mão esquerda aqui nesse osso e o polegar acionando nessa direção. Aí então quando se exerce um determinado equilíbrio de forças a flauta consegue ficar razoavelmente estável aqui. Agora vem toda uma parte complexa de, isso ocorrendo, como é que vai estar a cabeça da pessoa, o braço, o tórax, porque são tamanhos variáveis, então tem gente com o braço mais curto que vai estar muito mais esticado, tem gente com o braço mais longo e que vai estar mais pra perto, tem gente que vai precisar fazer uma curvatura maior na cabeça, tem gente que vai fazer uma curvatura menor, vem pra cá vai pra lá. Então isso aí vai depender muito daquilo que eu disse de procurar uma posição que machuque menos. Mas eu parto então de um princípio de eficiência, que é a sustentação desse tipo de alavanca, três pontos, e à esse sistema eu também acrescento mais um outro aspecto que também é bem importante, que é o equivalente à sustentação do arco das cordas, porque na digitação da flauta o dedo mínimo da mão direita não mexe muito, ele basicamente fica na posição abaixada. Isso permite que se imagine a sustentação do instrumento como num arco, onde você aplica a força aqui para mudar o peso, então é virar a mão também de uma maneira que esse dedo esteja com pressão e você deixe os outros mais livres, de vez em quando ele sobe, quando sobe esse aqui substitui a pressão. Essas duas combinações, dois tipos de alavanca, fazem com que a flauta fique estável. A principal dificuldade da flauta é a estabilidade, ela é um instrumento redondo colocado aqui, ela tende a girar normalmente pra dentro e tende a cair muito fácil, é difícil realmente sustentar o instrumento e a gente não dispõe de nenhum outro meio auxiliar, não existe nenhum tipo de suporte, ou cordinha, ou apoio que a gente possa colocar. Eu uso esse princípio de aplicação de força.

**JL** - Pra você qual é a importância da realização de exercícios técnicos desvinculados de música, e quais seriam esses exercícios?

**LR** - A necessidade da técnica vem muito da necessidade de um determinado nível profissional. Se a gente ouve as gravações do passado – isso em vários instrumentos – o que nós hoje fazemos, o que nós hoje admitimos como um nível técnico razoável, nível mínimo, é muito superior ao do passado. Isso tem diversas razões, o fato da gente ter acesso à gravações, o desenvolvimento tecnológico dos instrumentos e, principalmente, o desenvolvimento de metodologias de aprimoramento do desempenho, da performance, é como o esporte. Se a gente for comparar os recordes que eram batidos, eu vi outro dia um gráfico feito pelo *New York Times* de comparação dos recordes de corredores e nadadores, e hoje o recorde americano de um garoto de quinze anos correndo está acima do recorde mundial em 1910 de corrida. Técnicas foram desenvolvidas para o melhor desempenho geral. O que se consegue fazer hoje em termos de técnica é bastante desenvolvido, então isso daí eleva todo o patamar técnico. Se a pessoa quer ser profissionalmente competitiva em termos mais amplos, internacionais ou nacionais, tem que ter uma técnica, porque é muito mais fácil a gente julgar o aspecto técnico do que o aspecto musical. O primeiro impacto técnico ele é mais facilmente compreensível pra o não especialista. Estou aqui pensando numa situação de orquestra, a pessoa vai fazer uma audição de orquestra e na banca não vão ter só flautistas, na verdade vão ter poucos flautistas, vão ter outros instrumentistas, que vão julgar aspectos musicais, claro, mas vão julgar uma certa “correção” ao tocar, de afinação, de precisão de articulação, de homogeneidade entre os registros, de mudança de registro limpa, sem ruídos no meio, esse tipo de coisa que um trombonista pode reconhecer num flautista, mas do que certas nuances de cor que talvez para um instrumentista que não seja flautista seja mais difícil identificar. Mas de qualquer maneira essa cobrança técnica mais elevada acaba exigindo mais tempo de estudo em relação à esse aspecto, isso é algo que a gente pode acompanhar na história do ensino do instrumento, o quanto a técnica vai surgindo aos poucos, não existia no

passado algo que se pudesse dizer “ahhh, é a técnica!”, as pessoas tocavam músicas e os estudos melódicos. Os estudos melódicos são um grande exemplo disso, são peças musicais que exploram determinado aspecto do tocar que é considerado mais complicado, ou seja, já há uma abstração maior da música, você tira um aspecto da música, foca. Dentro dessas mil possibilidades, você escolhe um determinado aspecto para enfocar, e o exercício técnico aí ele já é uma abstração maior ainda, onde não há nenhuma necessidade, nenhum compromisso musical com aquilo, é somente o problema técnico em si, o problema de um determinado movimento. A técnica é basicamente movimentos que a gente faz com o corpo, respondendo ou provocando o instrumento. Os exercícios são situações onde determinados movimentos têm de ser feitos, de maneira coordenada. Isso traz uma eficiência, um ganho de tempo muito mais rápido na preparação do músico, claro que às custas, eventualmente, de uma não compreensão musical. É muito comum ter gente tecnicamente muito desenvolvida mas com uma compreensão musical não tão desenvolvida quanto a técnica, mas é uma exigência dos nossos tempos e é algo que, concorde-se ou não, se você está formando gente para o mercado profissional, você tem que se preocupar com este aspecto, as pessoas têm que saber se o meu objetivo profissional é esse ou aquele, eu preciso ter essa técnica desenvolvida aqui nesse ponto. O desenvolvimento técnico, comparado com o desenvolvimento musical, ele é mais fácil, porque o desenvolvimento musical envolve toda a sensibilidade, expressividade, experiência de vida da pessoa, é algo realmente bem complexo. Já o desenvolvimento técnico é algo mais mecânico, é algo de outro nível, algo que pode ser dominado mais facilmente, mais rapidamente. É possível uma pessoa bem jovem ter uma técnica extremamente desenvolvida e refinada, enquanto que isso é mais raro de ocorrer em termos musicais. O desenvolvimento de uma musicalidade exige uma experiência maior, então isso faz com que a técnica seja um ponto muito importante. Agora um aspecto mais específico da minha prática docente com relação à técnica é a minha percepção de que uma das grandes diferenças que existe entre o meio flautístico brasileiro para o meio flautístico do primeiro mundo, Europa, Estados Unidos, Canadá, está realmente no aspecto técnico. Lá você tem muito mais gente, muito mais cedo, com uma técnica mais desenvolvida do que aqui. Isso tem mil razões, mas a principal é o acesso ao ensino, lá é mais fácil de se aprender o instrumento, tem muito mais gente capacitada do que aqui, maior facilidade de encontrar instrumento, material didático, tudo isso. O ambiente todo mais propício ao desenvolvimento de muitas pessoas, então muitas pessoas fazendo aquela atividade gera uma certa concorrência, e isso faz com que alguns indivíduos se esmerem mais, e aí há uma subida geral pelo menos no nível técnico. Então eu sinto ainda esta disparidade entre o que eu vejo dos flautistas de fora, de um modo geral. Quando você vai numa escola o nível médio dos alunos ainda é mais alto lá fora, no primeiro mundo, do que aqui, se bem que isto tem mudado muito, não é somente na flauta, mas em vários instrumentos. Eu me vejo nesse processo como tendo um papel importante em frisar este aspecto que acho que tenho que propor pros meus alunos terem consciência disso, e que isso é um trabalho que todos têm que fazer. A gente tem que procurar disseminar uma consciência técnica mais depurada, mais amplamente possível, para que isso reflita em benefício de todos, quanto mais gente houver tocando com uma técnica melhor, seremos todos melhores, você vai ser levado também a melhorar a sua técnica individual no momento em que você está rodeado de pessoas com a técnica melhor que a sua, você vai perceber isso e vai querer reagir a isso – espero que positivamente, procurando melhorar. Então isso é bem importante, que haja um desenvolvimento maior desse aspecto técnico no Brasil e é claro que o desenvolvimento musical também, mas em certos aspectos nós estamos bem no Brasil, no momento em que certas músicas são extremamente desenvolvidas e refinadas, temos a nossa música brasileira e as suas mil vertentes, que são extremamente desenvolvidas, complexas e sutis, são um campo maravilhoso. Então muita gente é formada nesse meio musical como seu meio musical materno, como dizia Kodaly, não precisam aprender essa linguagem nova, já

vêm falando essa linguagem musical desde muito cedo, basta ter um domínio um pouco maior do instrumento que isso é potencializado de uma maneira enorme. Por isso que eu acho tão importante a gente dar uma ênfase mais na técnica, porque é o tipo de informação que eu diria que é barata, não é nenhum grande segredo, nenhum mistério, não é tão complexo quanto a questão da musicalidade. A expressividade musical, se a gente puder separar ela da técnica, quando dá para separar ela da técnica, ela envolve de conhecimento do repertório, de conhecimento interior da pessoa, de capacidade de expressão do indivíduo, em fim, é algo que já é bem mais complicado de se trabalhar sistematicamente.

**JL** - Você criou uma metodologia de ensino e desenvolvimento da técnica em que você faz determinadas classificações, denominadas exercícios fundamentais, exercícios formativos e exercícios eventuais. Gostaria de saber qual foi a sua necessidade de fazer essa sistematização em que há essas classificações, e depois gostaria que você explicasse o que são esses exercícios.

**LR** - Isso vem muito da minha prática e da minha observação da prática dos meus alunos e outros colegas ao meu redor, que é o seguinte, existem certos aspectos no instrumento que a gente precisa treinar num determinado momento para poder dominar aquela técnica, aquele fazer específico. Por exemplo, você estava falando em sustentação do instrumento, existe uma série de exercícios formativos, porque é um pouco como andar de bicicleta. A lenda diz que se você aprendeu uma vez durante o resto da vida você vai continuar andando de bicicleta. Existem certos aspectos no tocar do instrumento que são um pouco como esse andar de bicicleta. Você precisa se dedicar durante aquela época, que é um momento que exige uma dedicação. Eu tenho uma filha de sete anos que aprendeu a andar de bicicleta faz pouco tempo, eu acompanhei este processo, o esforço que é, de você se equilibrar, a bicicleta cai pra cá e você joga o corpo pra lá, coordenar com o pé na saída... Isso exige um esforço e trás frustrações enormes no começo, mas depois, daqui a pouco, a pessoa aprende aquilo e em determinado momento nem pensa mais, sai andando. Aprender a dirigir carro é isso, na verdade aprender a subir escada é isso, comer com colher se a gente for olhar um bebê, são coisas que exigem um esforço durante a formação daquela habilidade, daquela capacidade, então esse tipo de exercício você faz basicamente uma vez na vida, você faz de forma profunda, você aprende aquilo ali e não precisa estar sempre reaprendendo. Existem outros aspectos do tocar que chamo de fundamentais, que esses, por mais que você aprenda, você vai ter que praticar todo dia, é o aspecto, digamos assim mais atlético do tocar. O atleta pode até aprender toda a técnica de como nadar ou correr mais rápido, mas se ele não está treinando os músculos dele, a coordenação e toda a capacidade de resistência o tempo inteiro, o desempenho dele cai. Na flauta isso se reflete especificamente na relação da produção do som através do ar, então essa situação extremamente complexa que existe entre a colunar de ar, com a pressão que ela deve ter, com o direcionamento que ela deve ter, com a velocidade que deve o ar sair em relação aos lábios, esse binômio lábio/ar ele varia a todo momento no nosso corpo porque o nosso corpo varia. Isso já está escrito no método de Quantz, em 1750 (na década de 1750), ele diz lá, evite comer pimenta antes de tocar por que seus lábios vão inchar e você vai perder o ponto de embocadura, ele tocava com a embocadura presa, bem definida, então se não fosse ali o nosso som não saía, já perdia a sua embocadura. Então nós estamos numa constante busca, uma eterna busca, por uma situação onde as coisas vão acontecer. Tem certos exercícios que eu com o passar do tempo fui percebendo que existem certas competências que a pessoa tem que ter. Tem que dominar a coluna de ar estável, só o sopro, ou então depois direcionar a coluna de ar em determinado ângulo, essa exige, se não tiver pressão de ar boa nem adianta tentar fazer. Mas tendo a pressão boa de ar, você vai direcionar aquilo. Isso vai variar a cada dia: tomou sol, comeu pimenta, dormiu mal, ou dormiu bem, vai mudar completamente a percepção da produção do ar, da produção de

tensão muscular em relação ao ar. Então é algo que você tem que estar testando o tempo inteiro. Pra isso existem alguns exercícios que a pessoa tem que fazer o resto da vida. Não tem como você não fazer. Mesmo que seja durante aqueles cinco minutos de aquecimento antes de entrar no palco, ou pra ensaiar ou pra tocar. A gente precisa de alguma maneira ganhar esse contato com o instrumento, renovando a cada vez que monta o instrumento. Então pra isso existem certos exercícios que são fundamentais. Existem outros exercícios que eu chamo de eventuais, que são para determinadas coisas que às vezes a música exige da gente e que a gente tem que resolver aquilo ali, e que a gente estuda e que não é que você precise estar com aquilo sobre o domínio total. Vou dar um exemplo: certas músicas exigem que você tenha um domínio tal de *whistle tone* que você consiga tocar com uma digitação só, os *whistle tones* como se fosse numa série harmônica. Estou pensando aqui naquela peça do Holliger, que é baseada nas peças de Bach, acho que chama In Solitaire. Não me lembro qual o nome exato da peça. Mas tem um movimento em que é uma digitação só e o flautista tem que tocar em *whistle tone*, parece uma coisa simples mas pra o *whistle tone* isso é extremamente complicado. Não é uma coisa que você vai usar no dia a dia, você vai treinar muito pra conseguir tocar aquela música. E se não tocar aquela música durante um bom tempo, você vai ter que reaprender aquilo tudo de novo e não é uma coisa que está constantemente sendo exigida da pessoa. Pra isso a gente faz aqueles exercícios que eu chamo eventuais. Então eu procurei sistematizar isso pra me ajudar a me acompanhar e acompanhar os meus alunos. Eu vejo assim: procurar dosar muito os fundamentais e os formativos, e os eventuais a depender do que vai surgindo; abrir a cabeça dos alunos para a existência deles, e num momento em que a situação exigir que a pessoa faça uma determinada coisa e poder realizar aquele exercício; e ter consciência total de que aqueles exercícios ali são pra o resto da vida, e que outros não, você vai fazer ali, aprendeu, esses eu considero assim os mais simples de entender porque a pessoa chega lá, é uma tarefa que é complicada de se fazer, a pessoa não consegue fazer a tarefa, vai se esforça, se esforça, e normalmente começa a fazer, é como andar de bicicleta mesmo, como eu estava te falando, conseguiu fazer aquilo ali, pode passar dois dias sem fazer, que vai fazer de novo e vai estar lá. Então é mais fácil de entender o que é que são esses aspectos, dos que eu chamo formativos, dos fundamentais. Aí dá pra entender a diferenciação.

**JL** - Dentre esses exercícios que você considera fundamentais, você elege dois que são bem tradicionais, que são o EJ1 e o EJ4. Porque é que você escolheu esses dois exercícios?

**LR** - São tradicionais, só que a gente está falando aqui de escala. Escala foi uma invenção incrível na técnica musical. O estudo de escala separado de música aparece no início do século XIX e traz uma série de vantagens. Uma grande vantagem vem dessa parte toda da percepção, do desenvolvimento do sentimento harmônico, da percepção harmônica, nosso instrumento não é um instrumento harmônico, mas a gente vai acabar tocando notas que vão se encaixar em harmonias, e a escala e o arpejo nos remetem a essa sensação tonal. São dois exercícios que trabalham essa configuração escalar, que é um desenvolvimento perceptivo do sistema tonal. Ao mesmo tempo, é um desenvolvimento prático do manuseio do sistema tonal, é você ter nos dedos as configurações de posições que refletem tonalidades, isso facilita demais a vida de uma pessoa. Ao invés de ficar pensando o dedilhado de uma determinada música, você pensa Ré maior, então todo trecho em Ré maior, se a música for tonal, ela vai seguir em certos padrões de dedilhados que são recorrentes. Então esse estudo é extremamente vantajoso. E especificamente o EJ1 e o EJ4, que estava falando, Goubert, que são duas configurações escalares, eles respeitam alguns princípios que eu acho muito interessantes, acho muito importante se ter em qualquer exercício. No exercício é preciso que a gente tenha um determinado aspecto musical que seja repetido. A repetição faz com que

você corporalize um determinado movimento até se tornar inconsciente, passa a ser uma ação do corpo sem a necessidade de que o cérebro esteja ali calculando, que esteja muito consciente do que esteja acontecendo. Então a repetição nos traz isso. Por outro lado, somente isso não é uma boa situação. Você tocar de uma maneira inconsciente não é interessante. É necessário que você tenha consciência do movimento quando for necessário. São movimentos que mesclam a repetição com a novidade. Então no EJ1 você repete cada fragmento quatro vezes, pelo menos quatro vezes, antes de mudar para um próximo. Tem o momento da repetição e o momento da mudança. Os padrões são sempre os mesmos, isso é uma repetição. Porém as notas que entram nesses padrões são sempre diferentes. Isso é uma mudança. É interessante ter exercícios que tenham essas duas características. E o EJ1 trabalha na verdade o fragmento escalar que é o de uma quinta, ou seja, você não tem mudança de registro, você sempre vai estar tocando sem precisar modificar nenhum mecanismo responsável por mudança de registro. E no caso como eu pratico, a mudança de registro é feita muito no lábio, você não vai precisar mexer o lábio. Outras escolas não usam tanto o lábio. Mas vão usar o EJ1 do mesmo jeito, pois você vai estar sempre ali, sem mudar o registro. No EJ4 a gente tem configurações escalares que aí sim vão no registro inteiro da flauta. Você acaba tocando duas oitavas completas, na verdade três oitavas da mesma nota, até completar o exercício inteiro. São mudanças ainda não tão diretas de registro, porque vão através da escala e no EJ4 também há uma complexidade harmônica maior. A gente vai trabalhar com as escalas maiores em todos os seus modos, ascendente, descendente, variando, e as escalas menores, as três mais comuns: melódica, harmônica e natural. Um esquema que mescla essas três. Então eu considero exercícios muito eficazes, muito potentes. Eu já estudei escala de muitas maneiras, mas quando você estuda escala, pelo menos pra mim, o rendimento foi muito maior estudando esses exercícios. Então eu procuro, isso é importante também eu dizer, eu experimento muito em mim. Fiz muitos exercícios técnicos, dos mais variados, e procurei guardar mais na mente aqueles que foram os mais eficazes. Claro que foram mais eficazes pra mim. Eu esqueci de dizer quando eu estava falando lá atrás das influências mais importantes, determinada configuração técnica e musical funciona muito bem pra mim, não necessariamente pra você. Qual o caminho pedagógico pra isso? Eu só posso ensinar na verdade aquilo que eu consigo. Eu vou necessariamente ensinar vários aspectos que são meus para os meus alunos, mas eu faço questão de deixar os alunos conscientes que não tem que seguir a risca aquilo ali, pra minha maneira de tocar, pra o meu corpo, o que eu espero de um instrumento, pras minhas limitações, pra tudo. É interessante mergulhar na outra técnica de uma outra pessoa pra entender as lógicas que funcionam ali dentro, saber que existem, saber que esse dedinho vai influenciar em seu som aqui, sua respiração vai aumentar ou diminuir, saber que é um complexo muito variado e rico. O tocar é esse complexo, e falando aqui só do aspecto técnico. Isso daí é ótimo quando a gente tem a possibilidade técnica desenvolvida, perceber essas interações é ótimo para perceber a própria técnica. Se com o meu professor nos Estados Unidos tocava com uma técnica bem diferente, com a Renate não foi assim. Primeiro eu absorvi aquela técnica toda de tocar e depois fui percebendo uma série de coisas que não eram boas para mim e fui mudando elas. Tive as ferramentas que me permitiram elaborar aquilo e imaginar. Eu testei muitas coisas na minha técnica, em outras direções, então aí foi o contato. Após vinte anos eu pude conviver novamente com o Mathias Allim, que é o assistente da Renate, e depois de vinte anos podendo conversar sobre vários aspectos da técnica, o quanto as coisas lá com a Renate mudaram em outras direções, pra lá e pra cá, como eu também. Ou seja, essa consciência de que está sempre mudando, isto é muito importante. Eu fiz agora essa digressão, mas tava falando... Tem certas coisas que são tradicionais mesmo, tem um certo sentido, a gente já chegou a um nível de abstração, tem um como aquele da ginástica dos dedos, que eu passo muito para os meus alunos, que são extremamente importantes, mas eu considero ele como formativos, eles não vão lhe dar senso harmônico nenhum. Então eles são



exercícios ao mesmo tempo simples, que permitem uma diversidade de aplicações enorme. Nem tudo na tradição é ruim, as vezes a tradição é excelente, as coisas boas da tradição, esses estudos escalares do Taffanel, feitos por Taffanel lá no final do século XIX, o sistema tonal estava ali no seu apogeu, está lá tudo, é só a gente fazer.

**JL** - Dentre esses exercícios que você coloca como fundamentais está o tocar e cantar simultaneamente, ou seja, um exercício que você considera que deve ser feito por toda a vida. Por que você o elege como fundamental?

**LR** - Como eu falei antes do *whistle tone*, como um exercício que pra mim é também um exercício formativo, como um exercício eventual, o cantar e tocar pode ser um exercício eventual, é algo extremamente complexo, algumas músicas contemporâneas exigem, eu me lembro de uma música do Pedro Dias, onde ele exige um contraponto real entre o que se canta e o que se toca, e que exige então um domínio do cantar e tocar que é bastante complicado. Mas tem outro aspecto que diz respeito à movimentação da musculatura da laringe que a gente utiliza dessa forma automática. A utilização da nossa laringe tem aspectos que eu diria que são instintivos, o bebê nasceu e já sabe chorar, está lá dentro do nosso mecanismo cerebral tudo pronto para isso, como também uma série de manifestações de comunicação de sentimento que a gente vai aprendendo a utilizar e que a gente nem é consciente disso. Então eu parto daquele fundamento, daquilo que a pessoa consegue fazer e depois complicar. Uma coisa que todo mundo consegue fazer é falar, aí você utiliza as cordas vocais, e cantar é um pouco mais complicado, não é todo mundo que consegue cantar de primeira, e o cantar é música. Então a gente tem que estimular isso o máximo possível, e no cantar a gente utiliza uma série de músculos da laringe que vão ter impacto direto no tocar flauta, aquilo que eu estava falando antes da proximidade do canto e da flauta. Claro que são ações diferentes, no canto você vai utilizar vibrando, enquanto que na flauta a gente vai evitar elas vibrarem, ou seja, abrir o máximo possível. E o exercício do canto desperta essa consciência dessa musculatura que é pra mim, particularmente, bastante difícil a gente ter um controle disso o tempo inteiro. Comigo, se a minha concentração vai embora, eu sinto a laringe tentando funcionar de forma emocional, se fechar nos momentos de maior tensão emocional. Mas percebo isso também em meus alunos e colegas tocando, ou seja, me parece ser um aspecto geral da flauta, que é muito complicado, é muito sensível, a coluna de ar da laringe tem um impacto direto no som. Então esse é um exercício que eu tenho que estar o tempo inteiro me recordando, é mais um exercício de despertar de consciência do que de força ou coordenação. E eu percebo isso claramente nos meus alunos também, uma pessoa vem, consegue fazer, o quanto a pessoa consegue fazer, abre a garganta, tudo, chega na semana seguinte vai lá tocar, tá o golpe de glote funcionando sem a pessoa ter a menor consciência daquilo, sem conseguir ter controle desse aparato muscular, então esse é um exercício para mim realmente fundamental.

**JL** - Vivemos atualmente num período em que temos uma miríade de métodos de flauta publicados, por inúmeros flautistas, em diferentes épocas, e agora com novas tecnologias, vídeo aulas etc., mas nós sabemos pelos resultados que vemos nos grandes flautistas, que isso não substitui a figura do professor, que todo mundo tem um professor que teve uma influência direta. Eu gostaria de saber de você qual é o papel do professor no desenvolvimento do aluno.

**LR** - São vários mas eu destaco dois. Um, talvez o principal, é o exemplo, o modelo, é a figura do mestre que quer ser o mestre. Quando você começa a estudar música ele que detém aquele conhecimento. Então é importante que este mestre esteja nesta posição. Em música isto é uma coisa interessante, eu até escrevi um capítulo publicado agora sobre isso, o discurso musical ele é todo baseado na prática musical, então o bom músico é aquele que toca

bem. Ele pode entender muito de música, mas se ele não tocar bem, não serve. Isso é uma coisa bem interessante, que no meio científico não é assim, você pode ter aquele teórico incrível e que é super respeitado, mesmo se ele não sabe ir no laboratório e fazer o não-sei-o-que. Em música se o cara não for pro laboratório, não for ali pra frente tocar, o discurso dele vale menos, por mais coerente e fantástico que seja o discurso. Isso ainda é algo que não tem nenhum método que substitua. Há uma tendência hoje muito forte de uma substituição por ícones que são virtuais, o *youtube* acaba influenciando, e eu vejo muito isso, os garotos mais novos estão começando a tocar flauta, essa garotada vai muito “olha o Galway...” é muito mais fácil, então você tem acesso a esses nomes de uma maneira muito mais fácil e cotidiana. Pahud vem ao Brasil, virou um evento pra encontrar, como um *popstar*, ele é conhecido em tudo o que ele toca, conhecem ele, então muita gente acaba transferindo essa figura do mestre pra essas que eu chamo de figuras virtuais. Isso aí é um problema porque, primeiro, é uma figura que não vai interagir, não vai ouvir você, você só faz ouvir do lado de lá, e gravações sempre são maquiagens, são um ponto de vista, não é o total, não é igual a coisa real. Então de fato eu posso dizer que minha formação, como eu disse, eu não tive uma constância de professores, na época a gente não tinha nem CD, no cassete eu ouvia lá e a gente não via, só ouvia. Quando a gente vê aqueles indivíduos tocando é outra coisa, muito melhor em certos aspectos e muito pior em outros aspectos, ao vivo se você errou, errou, tá lá o erro. Na gravação você corta e corrige. Então essa figura do mestre virtual não substitui. Isso que eu acho muito importante, se ele não fizer o negócio, ou não tenha feito muito num nível muito alto, então é muito difícil a confiança dos alunos nesse sentido. Esse aspecto é importantíssimo. Isso que eu falo do mestre ouvir, é importante alguém esteja lá ouvindo o que o aluno ainda não ouve direito, partindo do princípio de que ele ainda não ouve direito. Mas deveriam ser os professores pessoas que ouvem mais, que não necessariamente toquem mais. É com essa audição que o mestre vai poder orientar nas suas especificidades. Eu tenho ouvido falar cada vez mais de pessoas tendo aula via *Skype*, que é um meio de gravação. Anteontem eu estava conversando com um colega da orquestra que teve aula via *Skype* durante muito tempo, mas agora está tentando ter aulas presenciais porque isso é fundamental. Na gravação, esses métodos de tecnologia permitem que você tenha essa interação, mas a qualidade do som ainda não é a mesma coisa, e eu não sei se tem esse aspecto psicológico da presença do indivíduo, nenhuma máquina vai substituir. E mais ainda do que em outras áreas, na música especificamente, a gente tem essa figura como muito forte. Em tudo que é tradição sempre tem um mestre, sempre tem aquele figura que serve de espelho pra todos, eu não sei explicar direito por que, mas é algo que está aí, acho que é importante a gente preservar isso, ainda não encontrei uma prática que conseguisse dispensar esta figura.

## ANEXO D

### Transcrição da entrevista II, com Lucas Robatto

**João Liberato** - O que é técnica de flauta para você?

**Lucas Robatto** - São os meios de se conseguir fazer o instrumento soar. Pelo menos na minha prática pedagógica, eu penso mais a técnica como aquilo tudo que o corpo tem que fazer para que o instrumento soe bem, soe da maneira que se deseja.

**JL** - Para você existe técnica boa e técnica ruim?

**LR** - Dependendo do objetivo que você quer. Então são culturas diferentes. O jazz tem uma técnica, as músicas populares todas têm uma técnica, o choro tem uma técnica diferente do carimbó. Talvez eles não usem essas palavras, mas não é porque o cara sabe tocar escala rápido, limpo, mais dentro da cultura erudita, que ele vai chegar lá no choro e vai se dar bem. Eles não vão usar essas palavras, mas é que cada cultura musical tem uma expectativa sonora. E o que eu entendo por técnica é exatamente o que você faz para atingir essa expectativa sonora. Agora existe uma outra coisa, que eu andei pensando muito nisso, que é o instrumento. O instrumento funciona de uma determinada maneira. Eu acho que isso é a única coisa comum que você realmente pode ter entre diferentes culturas musicais que usam a flauta, que é a flauta. Quando se está usando a flauta, porque se você vai tocar pífano é outra coisa, se vai tocar traverso é outra coisa. Mas se você está tocando uma flauta Boehm, ela é construída para soar de uma determinada maneira, e a gente pode atender ao que essas flautas querem ou não. Tipo no jazz, o tipo de sonoridade que é procurado não é o tipo de sonoridade pra qual a flauta foi construída. Existem culturas musicais tipo a música cubana, o que é que eles fazem? Eles alteram o instrumento. Eles pegam o bocal, fazem um corte que só toca na região aguda, e tocam aqueles super agudos lá...que é um procedimento técnico, você altera o instrumento para conseguir a sonoridade que você quer. Então é a eficiência com que isso é aplicado. Existe sim, são critérios bastante objetivos. Se uma pessoa, na cultura da música erudita ocidental vai lá e toca desafinado, não é bem isso, a técnica é ruim. Se não toca rápido, numa velocidade X, não tem uma técnica boa. [...]

**JL** - Qual é a sua técnica de produção sonora, você consegue descrever em palavras?

**LR** - Eu posso definir assim, hoje eu gosto de tocar com muito ar, não gosto muito de trabalhar com os mecanismos de frenagem de ar. Então eu me encontrei numa escola de instrumento que presava este tipo de tocar. Eu não tinha consciência disso absolutamente quando eu comecei a tocar, porque foi muito cedo. Eu com quatorze ou quinze anos já queria tocar flauta com estilo alemão. Eu estava tentando me lembrar sobre o que é que me levou a dizer assim “eu não quero estudar com os franceses, eu não quero estudar com o pessoal de Galway”. E veio de uma estética mesmo, de como é que os caras tocam. Uma influência fortíssima pra mim foi o Norton, que foi a primeira pessoa que eu vi tocando no nível muito alto, com uma escola alemã, que é basicamente uma embocadura solta. Hoje em dia eu sei que é embocadura solta, naquela época eu não tinha ideia do que é que era, eu queria tocar daquele jeito. Então eu fui procurar essa técnica de produção sonora que demanda mais ar, demanda instrumentos pesados e toca sem dar muita pressão nos lábios. A mais genérica que eu posso definir é por aí.

**JL** - E a ressonância, o que viria a ser e qual é a importância dela nessa técnica que você desenvolve?

**LR** - Pra mim, naquela época lá, naquele começo, era muito claro, tinha escola alemã, tinha isso, depois, quando comecei a estudar mesmo e fui pra Alemanha estudar com os caras, já era uma mistura danada. A ressonância que você fala são os ressonadores. Uma outra influência muito marcante para mim, definidora, foi Fernando Pacífico, que veio pra cá tocando maravilhosamente, com uma sonoridade que era um negócio impressionante, até hoje eu, fraternalmente, invejo o som dele. E ele foi aluno do Expedito, tanto que eu fui lá ter aulas com o Expedito. Esse negócio vem do Expedito, o Expedito falava o tempo inteiro de vogal. Ele estudou com o Guttman, que é um professor alemão com quem eu também acabei tendo aula. O Armin Guttman foi professor de flauta aqui da Escola de Música, na criação dos Seminários, mas ele foi embora em 64 pra Alemanha. E eu, quando fui pra Alemanha, antes de estudar com a Renate, eu passei seis meses estudando com o Guttman. Eu fui pra estudar com o Guttman, na verdade, mas o Guttman não falava dessas coisas de ressonância não, mas o Expedito falava o tempo inteiro. Mas isso foi o que o Fernando investigou, veio das aulas de canto do Expedito. O Expedito teve uma formação de cantor também, que usava os ressonadores. Então, quem fala muito isso é Maurício Freire, existe uma tendência entre flautistas que acreditam que os ressonadores funcionam, e existe uma outra tendência de flautistas que diz que esse negócio não funciona. Hoje em dia eu tenho até uma possível explicação, uma teoria pra isso, que são essas medições que estão sendo feitas mais recentemente com medidor de pressão na boca e tal. E mesmo o trabalho do Luis Fernando, que foi feito aqui na classe, que ele mediu embocadura, ele conseguiu identificar uma micro vibração nos lábios, e que essa vibração ela dependia da altura da nota. Notas mais graves era mais lenta, notas agudas era muito mais rápido. Isso contrapõe completamente qualquer ideia de... Qual é o grande problema dessa coisa do ressonador, das ressonâncias? É que a gente está botando o ar pra fora e que o som é produzido não dentro, é a diferença do canto pra flauta. O som é produzido inicialmente aqui e ele é amplificado, toma forma através dos ressonadores daqui. E na flauta o som é produzido fora do corpo. Então se o som é produzido fora do corpo, como é que os ressonadores do corpo vão agir? Então isso é um debate, uma questão de debate. E já se mediu, com medição de pressão na boca, de que a pressão da nota influencia dentro da boca. Ou seja, há um vetor acústico que vai contra o fluxo do ar e que entra no corpo do flautista. A minha teoria pessoal é de que quem toca com a embocadura mais fechada, vai ter muito mais velocidade de saída de ar e isso vai causar menos impacto do que quem toca com a embocadura mais aberta, com o fluxo de ar mais lento, com o fluxo de ar mais laminar. No fluxo laminar as moléculas estão todas organizadas, então eu imagino que seja mais simples para que uma energia acústica, que aquele fluxo funcione como algo sólido, em que as vibrações de uma nota, a energia de vibração de uma nota possa entrar dentro do corpo e ressoar, enquanto que alguém que toca com o fluxo de ar menos organizado, ou seja, mais rápido e numa embocadura menor, seja mais difícil pra que esse negócio funcione.

**JL** - Você fala que quando você tem um diâmetro de abertura menor, você acaba tendo uma maior velocidade, e você acaba dificultando o refluxo daquele ar de volta...

**LR** - Quando você fecha a embocadura mais, o principal local responsável pela produção do timbre é a borda de ataque. Quando você abre mais a boca, a borda de ataque perde importância e aí o local de arrumar mais timbre é exatamente tentar usar os volumes que a gente tem na cavidade bucal, e jogar lá pra cima também, abrir palato e abrir nariz.

**JL** - E com relação a mudança de registro? Qual é a sua técnica?

**LR** - Vou tentar ao máximo possível que a mudança de registro seja feita exclusivamente pela coluna de ar, ou seja, é lábio, vou mudar a posição do lábio. Eu movo o lábio para mudar de registro. Estudei bastante isso em mim. O que aconteceu comigo é que eu estava com uma embocadura presa e o trabalho que eu fiz na Alemanha foi de soltar a embocadura o máximo possível. Mas em algum momento lá me veio a instrução de “não mexa o lábio, está mexendo o lábio demais”, e então eu começava a não mexer o lábio. E no meu concerto de formatura eu toquei o concerto de Jacques Ibert, e no último movimento eu estava tendo muita dificuldade, porque tem aquelas mudanças, as oitavas descendo assim, aquilo não estava saindo bem. E aí a Renate falou “por que é que você não está mexendo o lábio?” Nunca vou me esquecer, e aí eu disse “porque você me disse pra eu não mexer o lábio”. E então ela falou “não, aquilo era naquele momento, você tem que mexer o lábio, tem que mudar de registro mexendo o lábio”. Mas não era uma coisa que a gente trabalhava muito sistematicamente, a gente fazia exercícios, mas não era dito assim “isso aqui é para mexer o lábio”. Aí eu comecei a fazer, para mim mesmo, que é pra mexer o lábio, e comecei a aplicar nos meus alunos e comecei a ter resultados muito mais satisfatórios do que eu tive lá quando estava treinando. Eu sei que não é feito somente com o lábio, mas eu dou uma ênfase grande à mudança do ângulo do sopra.

**JL** - Você já pensou a respeito disso, sabe exatamente quais são os parâmetros que variam na sua mudança de registro? É só mudança de ângulo, tem mudança também do diâmetro? A mudança de ângulo é só uma mudança nesse sentido mais vertical, ou tem também no sentido horizontal?

**LR** - Isso foi estudado de alguma maneira, ainda não chegamos a uma conclusão muito genérica, mas já temos bons indícios com Luis Fernando, pois ele estudou embocadura e filmou...e mediu. Então a gente usou aquela técnica da Cosette, aquela pesquisadora canadense, que filmava, botava um espelho e você conseguia ver frontal e lateral ao mesmo tempo. E uma das coisas que é original do trabalho de Luis Fernando é que ele começou a medir o ângulo, que ela não mede. O ângulo é o que eu mais penso, mas eu modifico sim e procuro conscientemente modificar, o diâmetro da embocadura, mas com a finalidade não de mudar de registro, mas de mudar de timbre. Depende da quantidade de ar. Não sei se você chegou a ver essas palestras todas que eu fiz de dinâmica dos fluidos...mas resumindo aquilo tudo é o seguinte: eu posso manter um timbre constante variando o tamanho da embocadura, se eu variar a quantidade de ar na mesma proporção. Se eu tenho uma embocadura pequena e dou pouco ar é um timbre, na medida em que eu vou dando mais ar pra manter o timbre, eu tenho que abrir a embocadura. Agora, se eu mantenho o ar constante e vario a embocadura, aí eu vario o timbre. Então eu vou usar isso de acordo com a necessidade musical que eu tenho. Se eu quero fazer um crescendo ou um decrescendo em uma frase sem mudar de timbre, eu vou ter que variar a minha embocadura. Agora se eu quero mudar de timbre sem mudar muito a dinâmica, sem ter que mudar a coluna de ar, eu vou mudar também o lábio, um outro efeito completamente diferente. Faço isso por exemplo no prelúdio *L'après-midi d'un faune*: primeiro mais claro, eu penso em um diâmetro menor [canta a primeira frase], na segunda vês eu abro, abro a boca, penso mesmo em abrir a boca, aí fica mais escuro, na hora. Então eu uso ângulo, diâmetro...acho que esses são os principais, mas o diâmetro ele não é tão simples assim não. Eu penso também no que a Cosette chama de “H”, a altura da embocadura, mas você também pode fazer uma embocadura alta mas estreita...e aí você aperta aqui assim a lateral do lábio. Então você modificando a forma, você vai ter efeitos diversos, respostas diversas do instrumento. Outra coisa também, além do ângulo vertical, ainda existe o direcionamento em relação à borda de ataque, que esse eu procuro mexer menos no lábio e mais na flauta. Então se estou precisando de mais foco, em vez de tentar mexer o lábio mais pra cá, eu jogo a flauta mais pra cá ou mais pra cá [mostra o movimento com os braços] até

conseguir o lugar. Isso é o que veio da Renate, procurava o foco aqui [faz gesto como se estivesse mexendo o corpo da flauta], antes de mexer muito o lábio. É nesse sentido que eu acho que ela falava pra não mexer o lábio...não mexer o lábio pra procurar o foco, procura mais o foco no ângulo.

**JL** - E com relação ao ensino, quando você vai ensinar um aluno a fazer mudança de registro com essas técnicas que você utiliza, quais são as orientações mais gerais, as estratégias mais gerais?

**LR** - Quando você fala em ensino, eu preciso deixar bem claro qual é a minha prática de ensino. A minha prática de ensino ela é exclusivamente para aluno de nível superior ou pós-graduação, o que é completamente diferente de quando eu comecei, que eu tive que pegar crianças e jovens, ou mesmo adultos que estavam querendo começar o instrumento e tinham uma outra relação com o instrumento, de prazer imediato e de lazer mais do que uma obrigação profissional. Então hoje eu tomo a liberdade de não ser muito agradável, assim no sentido de ser mais dura a maneira que eu ensino. No sentido de que eu vou isolar o máximo possível os movimentos. Quando você perguntou sobre técnica, técnica pra mim é a capacidade de modificar, de fazer movimentos com o corpo, de modificar o corpo, de maneira que o instrumento responda da maneira que a gente quer. Então o que eu vou treinar são esses movimentos, é o movimento de mudar a coluna de ar verticalmente, aí tem exercícios pra isso, mudança de harmônicos por exemplo. Ou eu vou treinar permanecer com um timbre mudando a coluna de ar, aqueles exercícios de crescendo e decrescendo que tem no Moyses. Ou manutenção de timbre, aquele exercício do Muller: vai tocar tudo mais escuro, tudo mais claro, através de diversos registros e diversos tubos diferentes, você conseguir manter o mesmo timbre, conseguir saber que a boca está fazendo pequenos movimentos ali. Então eu procuro é isolar, em primeiro lugar trabalhar movimentos mais fundamentais, que estão por baixo de movimentos mais complexos, que sem esses movimentos mais fundamentais, os movimentos mais complexos ficam mais complicados. Então você dominar a coluna de ar, dominar certos ângulos de sopro pra depois ir refinando isso e ir colocando tarefas cada vez mais complicadas.

**JL** - Quando chega para você um aluno novo de graduação, que está com uma técnica de mudança de registro que não é exatamente aquilo que você imagina, quais são as orientações gerais que você dá pra esse aluno?

**LR** - Isso eu mudei recentemente na minha maneira de ensinar, eu tentei a pouco tempo atrás ir pegando o aluno, partindo daquilo que eu vejo que está ali legal, e a partir daquilo que ele tem, partir pra essa concepção que eu tenho. Isso eu acho que é importante eu dizer, eu procuro passar uma técnica para os alunos, que não é exatamente a melhor técnica, mas é a melhor técnica que eu consigo tocar, que é a técnica que eu sei. Então o meu objetivo didático maior não é que o aluno toque necessariamente naquela técnica, mas que ele entenda como é que eu cheguei àquilo ali, como é importante você ter consciência de uma série de coisas, de que tal movimento lá vai resultar nisso daqui, que se eu seguro a flauta muito rígido pra cá, eu não vou conseguir ter uma embocadura boa porque a flauta tá presa aqui, e não tem lábio que consiga fazer o movimento que você pode fazer quando você vem com a flauta mais pra frente ou mais pra trás. Ou seja, normalmente não se pensa que a embocadura tem a ver com o ombro e com o cotovelo, mas tem. Quando eu paro pra pensar o que eu fiz com a minha professora, foi isso, imergir na técnica dela em tal grau de entender aquilo lá. Antes mesmo de poder racionalizar, eu tava conseguindo agir, e aí quando eu comecei a perceber os pontos que não me eram agradáveis, eu comecei a questionar eles, e a mudar, até encontrar a minha técnica. E aconteceu até uma coisa muito interessante em relação a isso. Durante o período que eu estudei com ela era pressão abdominal o tempo inteiro, forte, “puxa a barriga

pra dentro, aperta a barriga, não mexe muito aqui em cima, não mexe tórax tal e tal”, era bem assim. E eu passei um período longo sem ver a Renate tocar, dez ou quinze anos, e quando eu fui ver, depois, estava ela mexendo o tórax muito parecido com o que eu mexo hoje em dia...e eu achando que eu tinha desviado completamente dos ensinamentos dela, apesar do Mathias – que era o assistente dela na época – ainda dizer “naquela época que você estudava lá Renate ainda apertava muito o abdômem”. Mas ele ainda acredita muito no abdômen, quando eu falei do tórax ele ainda foi reticente. Eu não conversei sobre isso com a Renate, mas eu vi ela tocando mexendo o tórax, pra mim já era suficiente, se ela tem consciência ou não, pra mim não é tão importante isso porque eu sei que eles lá não têm muito esse negócio de ter a consciência. Isso talvez seja uma marca do meu ensino, eu parto de ter uma consciência, e poder verbalizar sobre aspectos técnicos. Eu não tenho o menor preconceito, nem o menor medo, nem acho que isso faz mal. Tem muita gente que fala muito claramente contra isso, muito comum isso. Minha experiência funciona pra mim e tenho visto funcionar pra boa parte dos meus alunos.

Hoje, após experimentar muito, eu tenho feito uma espécie de *tabula rasa*. Quando começa a estudar comigo, eu faço uma repassada geral da técnica de acordo com o que eu acho. Eu vou da base até as coisas mais complexas. Então começo a trabalhar com musculatura respiratória. Quando a musculatura respiratória já está indo, ao mesmo tempo já estou começando a trabalhar postura, quando isso já está mais assim eu começo a trabalhar lábio, aí começam os exercícios mais de foco e tal. Então eu tenho percebido que tem alunos que conseguem passar por essa etapa – que eu chamo de dieta técnica –, tem gente que passa por isso rapidinho, um mês e meio e já está indo pra coisas bem complexas, e tem gente que fica anos. Mas foi uma coisa que eu decidi pra mim, uma questão que vai além de técnica, é uma coisa de ética, é o que é que eu estou passando pra esses alunos, qual é a mensagem que eu quero passar pra eles, e é a de que tem esse tocar flauta. Então eu quero que isso fique claro pra todo aluno meu. Então o aluno que quer estudar comigo, eu acredito que queira estudar aquilo que eu possa passar adiante. Isso é o mais primário que eu posso passar, primário no sentido de primeiro. Então, se não passar por isso, como é que eu vou trabalhar o resto? Então eu passo uma dieta técnica, que é uma série de habilidades, de capacidades que o aluno tem que ter em relação a mexer seu corpo em relação ao instrumento e ter respostas. Então é isso aí que eu trabalho com eles todos. Faço uma determinada sequência, aqueles que são adiantados em uma determinada coisa correm naquilo, depois param no outro...é como se fosse um teste, pra ver se a pessoa tem força abdominal, tem força torácica. Se tem eu não preciso dizer “aumente isso daí”. Então é assim que eu trabalho.

**JL** - Nesse processo de fazer a mudança de registro através da mudança de ângulo, existem estratégias diferentes de conseguir alcançar, tem gente que fala que mexe o queixo, tem gente que fala que mexe o lábio. Eu, pessoalmente, já cheguei a conclusão de que eu mexo o lábio, mas o estímulo vem principalmente do músculo mental, que empurra a flauta pra frente, você sabe exatamente como você realiza esse tipo de ação?

**LR** - A minha primeira preocupação é não mexer muito o queixo, porque mexer o queixo – é uma maneira mais fácil de mudar o ângulo – você modifica os volumes bucais, e isso tem um impacto direto no timbre. Eu tentei tocar assim um tempo, porque eu achei que dava mais firmeza, mas não dava, deu tremedeira, pior ainda do que no lábio. Mas principalmente, o que me fez desistir disso daí, foi que o agudo era um timbre e o grave era outro, eu não conseguia mudar muito de registro mantendo o mesmo timbre, porque aqui dentro mudava. Eu hoje, mais recentemente, além da musculatura, que eu não sei o nome, que empurra aqui pra fora [mental], eu tenho também contraposto essa musculatura da mão, uma coisa que eu descobri mais recentemente, conversando com outros flautistas, percebi que essa informação rola por aí, que é no grave, especialmente, é puxar, apertar mais aqui [faz um

gesto como se estivesse empurrado o bocal da flauta contra os lábios]. Ou seja, diminuir o tamanho do lábio, na largura dele, no sentido de pressionar mais a flauta aqui, mas só no super grave e dependendo do que é que você esteja tocando, pra baixo também, porque aí eu garanto que eu tenho um “H”, uma altura de embocadura, que não vai falhar. Ou seja, o que eu faço é variável, depende da situação. Se eu quero um agudo pianíssimo, eu vou usar o lábio inferior, mas eu também vou usar o lábio superior, vou tentar baixar ele, porque somente o ângulo não vai conseguir o que eu quero. Eu vou trabalhar com uma coluna de ar tão pequenininha que eu vou ter que ter um orifício menorzinho mesmo. Então eu mexo isso aqui tudo. O que eu procuro na verdade ter, não é uma coisa fixa, é exatamente a capacidade de mexer muito.

**JL** - E com relação ao foco, que é uma coisa que você fala bastante. O que é um som focado?

**LR** - É aquele onde você consegue ter um som rico de ressonância, muitos parciais harmônicos, com pouco esforço. Ou seja, você pode ter muito parcial harmônico tocando com uma coluna de ar muito forte, você pensando na borda de ataque, de alguma maneira trazendo a borda de ataque mais próxima da embocadura. Virando a flauta um pouquinho pra dentro você consegue um timbre bastante rico de som. Mas é diferente de um timbre que você consegue fazer abrindo mais e usando mais as ressonâncias cranianas. Eu acho mais bonito esse das ressonâncias cranianas, do que esse outro mais virado [bocal virado para dentro]. Esse outro mais virado é a escola do Galway, vira pra dentro, bota a embocadura pequena, manda ver no ar e aí você gera na borda de ataque. Você está quase tocando em oitavas o tempo inteiro, de tanto que o primeiro parcial harmônico é evidenciado nesse som, isso dá uma riqueza de timbre muito grande. O que eu procuro é evidenciar outros parciais harmônicos. Essa é a ideia do timbre, da cor do som, uma cor básica que eu acho que é interessante, que eu gosto de ter. Agora foco, quando eu uso esse termo na aula, foco pra mim é o ângulo correto em que você está soprando, pra que não haja muito desperdício de ar. Metade do ar que a gente sopra vai pra fora, mas pode acontecer de você usar mais da metade do ar pra fora, ou menos da metade do ar pra fora, isso também faz com que fique fora de foco. Então é a descoberta desse ângulo, desses ângulos, porque é o ângulo que se dá tanto no plano horizontal em relação ao lábio, mas também no plano...nem sei...transversal em relação ao lábio. E também nessa direção aqui, se a flauta fica mais pra cima ou mais pra baixo. Então é um lugar onde você consegue um sopro mais efetivo. Ou seja, quando a gente atinge esse lugar, encontra esse lugar, a minha sensação física é de que o esforço pra tocar é muito menor. Eu poderia tirar aquele mesmo timbre de outra maneira, mas com muito mais força. Quando eu chego no ângulo certo eu sopro muito menos, e aí a coisa funciona melhor.

**JL** - Em termos sonoros, o que é que diferencia para você um som sem foco e um som com mais foco? É possível descrever em palavras?

**LR** - É o que eu chamo de coerência timbrística. É você ter uma arrumação de parciais tal em que você tenha homogeneidade na flauta. É uma busca por homogeneidade, no meu caso, onde não tem uma diferença muito grande do agudíssimo pro grave e médio. É você ter a capacidade de, querendo fazer, poder manter aquilo homogêneo. Então eu vejo muita gente com um som focado, mas acaba sendo desafinado, porque a pessoa vira muito o bocal pra dentro, principalmente no grave, aí os graves ficam baixos. Basicamente quem toca assim tem que virar muito a flauta no grave, abrir pro médio e fechar pro agudo. Isso dá problemas de afinação e dá uma diferença timbrística enorme entre os registros. É focado? É uma questão da palavra que você está chamando de focado, talvez seja focado, não sei...pra mim não é. A palavra foco eu realmente uso na sala de aula como uma palavra instrumental para indicar o ângulo que a pessoa sopra. Nesse sentido quem toca assim é focado, mas pra



mim não está equilibrada a flauta, não sinto a flauta equilibrada, não gosto disso, isso no nível mais evoluído de tocar, é uma questão de gosto pessoal. Não tem nenhum problema técnico em relação a isso. Se a pessoa consegue dominar as diferenças de afinação que vem daí, ótimo! Num nível mais geral, assim mais bruto, é a quantidade de ar que está fora, o ruído de ar. A pessoa tocar com muito ar vazado, isso aí é fora de foco, é a maneira mais simples talvez de definir. Mas isso acontece normalmente no nível mais baixo de tocar...no nível mais alto, você não vê um profissional atuando em boas posições com um som muito vazado.

**JL** - E quando você ouve um flautista tipo Altamiro Carrilho, ou flautistas de jazz, que têm um pouco mais de ruído...

**LR** - Mais aí é cultural, aí vale, aí é legal, aí você não ter esse timbre é que é estranho. E essa questão de timbre é extremamente complexa. O pessoal de acústica detesta a palavra timbre, eles não usam a palavra timbre, porque ela não significa – acusticamente falando – nada concreto. É muito mais uma posição estética e cultural do que uma realidade. Uma das coisas que foi importantíssima pra mim na minha formação, foi a diferença entre ouvir gravação e ouvir ao vivo. Então você fala de Altamiro Carrilho, a gravação é uma coisa, ao vivo é outra. E ao vivo acústico é uma coisa, e ao vivo com microfone é outra coisa. Isso eu aprendi ouvindo ele, que vinha tocar diversas vezes aqui em Salvador. Ouvia as gravações era um som, ia assistir ao show, que tinha microfone e eu tava no fundo da sala era um som, quando eu estava do lado dele e ia tocar pra ele era um outro som, na mesma semana, não era dizer assim, que foram momentos diferentes da vida dele. Isso aí foi uma coisa que eu percebi que tinha uma diferença enorme. Então, como é que eu percebo que está focado ou não, dentro desse parâmetro que eu procuro ensinar pra meus alunos...ou você está falando de mim mesmo? Como eu percebo em mim que está focado?

**JL** - É externamente mesmo...

**LR** - Em primeiro lugar eu procuro ouvir com uma certa distância, eu procuro estar sempre um, dois metros de distancia do aluno quando eu estou querendo ouvir foco. Por que é se os componentes lá que ele está mexendo, estão de fato se juntando num timbre aqui que não soe muito vazado, e que tenha essa coerência timbrística e uma consistência de afinação boa.

**JL** - Dentro disso daí alguns elementos podem entrar em ação, a velocidade do ar que é soprado, o ângulo de incidência do ar etc. Scheck e alguns outros autores falam que existe uma relação muito direta entre respiração e sonoridade, para você qual é essa relação?

**LR** - Com certeza, é a base, é o primeiro. É o elemento primário, a primeira coisa que eu trabalho com o aluno. São duas coisas que eu trabalho em paralelo. Uma é a postura, principalmente pensando em que o aluno não se machuque muito. Hoje em dia eu já tenho consciência de que eu não vou conseguir ensinar a alguém a realmente ter uma postura...por que eu não sou especialista em postura. Eu preciso de fisioterapeuta pra cuidar da minha postura. Mas assim, um básico de machucado e de uma certa eficiência também, no sentido de sustentar a flauta e tal. E a outra coisa é a respiração. Que é a base de tudo. Coluna de ar, outra coisa também que o pessoal de acústica não gosta, não usa, porque é uma figura de linguagem, é um fluxo de ar, na verdade. Então a gente tem que ter um controle muito refinado do fluxo de ar, envolvendo elementos de força e elementos de coordenação. Então um bom domínio da respiração é fundamental, principalmente porque a respiração que a gente vai usar pra tocar, ela é diferente das outras funções que a gente usa normalmente pra respiração no cotidiano de esforço, de fala, é bem diferente, os ritmos são diferentes, os volumes são diferentes, as velocidades são diferentes. Porque quando você fala sobre respiração, você está falando de ventilação, que é a literatura mais de medicina, da biologia e

tal. A respiração é a troca de gases, isso aí pra gente é irrelevante, é o processo de botar ar pra dentro e pra fora, a nossa arte é botar ar pra dentro e pra fora. Então esse processo de ventilação que a gente utiliza na respiração humana, ele é em parte inconsciente, e nesses momentos a gente realmente não tem controle sobre isso, ninguém se suicida dizendo eu vou parar de respirar, a gente não tem esse grau de controle. Então muitas vezes no tocar a gente vai ter que combater os nossos instintos, a nossa programação neurológica, pra um determinado tipo de respiração. Então é a base de tudo, a partir daí é que eu construo a sonoridade, é a partir da respiração.

**JL** - E qual é a importância da postura em relação a sonoridade?

**LR** - Em primeiro lugar, não se machucar, e depois é você ter condições. Outro dia eu vi um grupo de música indiana, os caras tocando, e aí eu falei “isso sim é que é postura ideal”, os caras tocando todos sentados, o cara da clarineta encostava a clarineta no chão, completamente relaxado, ele não carregava o instrumento, só mexia nas chaves, a menina que estava tocando uma espécie de violino lá também era encostada, as costas no chão...então assim, ali eles estavam se machucando pouco, mas com certeza a projeção de som não era a projeção exigida de um músico de orquestra hoje. Então a gente vai precisar, basicamente, de não pressionar os braços contra a caixa torácica, deixar liberdade de movimento na caixa torácica, seja através de não ter braços em cima, seja através de não ter peso de ombros, seja através de não ter muita torção.

**JL** - Existem pessoas que falam também sobre a abertura e fechamento da garganta relacionada com a posição do pescoço, para cima ou para baixo. Qual é a relação disso com a sonoridade?

**LR** - Total. A gente está falando de fluxo de ar. Eu comecei a procurar o mais laminar possível, fluxo de ar coerente. São características da dinâmica de fluidos que aparecem lá em determinada fórmula, que é a relação entre a velocidade e o volume por onde esse fluxo está passando. Você tem um determinado fluxo, uma quantidade de ar, e aí você diminui o espaço por onde esse fluxo está passando, esse fluxo vai ser alterado. Então o fluxo laminar ele exige de alguma maneira uma velocidade menor e menos interferências possíveis, menos vórtices possíveis, então se você faz qualquer ângulo, vai criar interferências. É o que Mauricio Freire fala, a embocadura começa aqui, no pescoço, porque você precisa ter o caminho aberto, mais aberto o possível, e a gente tem uma série de musculaturas que vão interferir na forma desse duto de ar que passa através da traqueia, ela é rígida, de alguma maneira você não modifica a espessura dela, mas quando você chega aqui, na glote, aí tem um bocado de coisas que acontecem, e nesse um bocado de coisas você pode criar vórtices. E aí se você cria já vórtices aqui dentro, o ar já chega turbulento antes da embocadura. Aí ele já sai turbulento, você não vai conseguir transformar ele de novo numa coisa laminar. Então com certeza.

**JL** - Tem uma coisa importante que você falou, que é sobre a velocidade do ar e a relação disso com esse conceito de laminar ou turbulento. Quando você diz que o ar é mais lento, isso tem alguma relação com aquilo que algumas pessoas falam, que é o ar mais quente, como se fosse um bafo, em contraposição àquele ar mais frio?

**LR** - Tem. Se você for reparar, eu não falei em nenhum momento que o ar é realmente mais rápido ou que é realmente mais lento, porque isso ninguém conseguiu medir até hoje. Qualquer instrumento de medição vai interferir no som. Então a maneira como hoje em dia se calcula qual é a velocidade saindo da boca do flautista é uma fórmula matemática, pois o que a gente consegue medir é a pressão. Então você consegue medir a pressão dentro da boca do flautista, mas não fora, porque se você colocar qualquer coisa fora vai interferir no

som. Mas você tem como colocar um fiozinho lá que mede a pressão dentro da boca da pessoa tocando e você filma e calcula qual é que é a área de saída. Então via pressão e área, a equação de Bernoulli lhe dá qual é que é a velocidade. Mas é uma velocidade estimada. Por isso que eu digo “tendo a impressão”, ou “eu acho que”...então a minha impressão é a de que você pode ter um fluxo laminar com uma embocadura pequena, mas a quantidade de ar, a pressão de ar, vai ter que ser menor. A pressão de ar que você coloca saindo dos seus pulmões. Pra você ter uma pressão de ar maior saindo do pulmão, você tem que ter uma área maior pra poder manter aquela equação lá do número de Reynolds que condiciona se é laminar ou não. Então, seguramente, o ar mais frio ele é um ar mais rápido, e o ar mais quente é um ar mais lento. Isso é tradicionalmente usado em flauta há um tempão.

**JL** - Você falou agora que a embocadura começa no pescoço. Existem várias ideias do que é embocadura, desde aquela pessoa que fala que a embocadura é simplesmente o posicionamento dos lábios, até aquelas ideias de embocadura que envolvem a cavidade bucal, que envolve o queixo, que envolve os músculos faciais etc. Como você imagina a embocadura?

**LR** - É a mesma coisa que apoio né...você consegue definir apoio sem o componente de embocadura? Não. Você pode ter uma espécie de apoio de lábios, onde você tem pouca pressão da cavidade torácica toda e ao apertar muito no lábio você modifica a velocidade do ar. Então o ideal seria que a gente falasse de velocidade, pressão do ar, e menos de embocadura...mas enfim, isso também é uma maneira de pensar e terminologia pro futuro. A embocadura seria as modificações possíveis que a gente pode fazer nos espaços por onde o ar passa, isso é embocadura. Só que a gente divide, normalmente a gente pensa que a gente vai tratar de embocadura quando a gente fala de complexo de músculos labiais, e a gente vai falar de garganta quando a gente vai falar de complexo de músculos da faringe e da língua também. Se confunde muito, muita gente fala “está com a garganta fechada”, não é a garganta, é a língua, que está lá atrás, fechando o duto. Ou seja, o duto está fechado, o caminho está fechado, mas não foi necessariamente a garganta. São questões como o timbre, questão de nomenclatura. A gente vai precisar de palavras, mas elas não são muito eficientes. Mas quando se fala de manutenção do fluxo laminar, com certeza a coisa vem lá debaixo, não é só no lábio. Tem esse componente aqui da garganta que vai possibilitar ou impossibilitar que isso aconteça.

**JL** - Recentemente quando você estava falando, você falou que embocadura tem a ver com o ombro e tem a ver com o cotovelo, ou seja, tem a ver com a sustentação. Qual é a relação entre sonoridade e sustentação do instrumento?

**LR** - É tudo um complexo. Tudo isso que se chama técnica, é uma maneira de olhar uma realidade extremamente complexa e segmentar ela em vários pedacinhos, o perigo é você achar que esses pedacinhos são realmente independentes, eles são interdependentes, o tempo inteiro um influencia no outro. Então essa consciência de técnica pra mim, ela é fundamental, isso é o que eu procuro realmente desenvolver com meus alunos através do estudo da minha técnica, de como eu toco. Eu tô estudando o tempo inteiro e eu procuro manter os meus alunos a par do que é que eu tenho estudado...e procuro fazer com que eles estudem coisas similares ao mesmo tempo em que eu estou fazendo também, dependendo do que eu sinto em cada um. Não é que todo mundo tem que estudar os problemas que eu estou trabalhando, se eu estou trabalhando dedo agora todos os meus alunos estão trabalhando dedo, não, não é isso. Mas em algum momento eu trabalhei lá garganta, eu me lembro do que é que eu trabalhei e vou trabalhar como é que eu trabalhei garganta comigo com meus alunos...e vice-versa também. Coisas que aparecem nos alunos eu venho aprender em mim. Então a postura com certeza tem influência na sonoridade, tudo tem influência na sonoridade. No final

das contas, nada existe no instrumento que não passe por sonoridade. Você vai falar de técnica digital se você não ouve o som? Então você precisa de som, uma base de som que você consegue mudar a altura dela. E uma coisa influencia a outra. Se eu bato demais os dedos, isso em certas condições do tocar, com velocidade baixa do ar, pouca pressão, vai influenciar, você perde foco se você bate muito o dedo. Então a técnica digital vai influenciar na embocadura. E se eu sopro com muito vibrato, com uma coluna de ar muito inconstante, eu não vou nunca conseguir uma técnica digital extremamente precisa porque eu não vou conseguir ouvir aqueles micro ritmos necessários para colocar tudo no lugar. Os movimentos todos mais coordenados, você não vai conseguir ouvir, você não vai ter essa *finesse*. O vibrato influencia também na técnica de dedo. É tudo uma realidade bastante complexa, e essas interdependências elas têm que ser apontadas. Mas didaticamente é mais fácil você começar separando...e eu separo por grupo muscular mesmo. Vou trabalhar abdômen e caixa torácica, as vezes separa mais abdômen, Graf 1 e Graf 2, é mais abdômen, mais caixa torácica, num e no outro. Depois é registro, aqui não tem mudança de dedo, não tem mudança de...é só lábio, uma coluna de ar constante, e aí vai...isso eu acho que é uma maneira mais eficaz, não garante, nada garante que você vai tocar muito bem, mas eu acho mais fácil controlar isso, controlar no sentido de supervisionar. Eu como professor passar uma tarefa de “não, você vai agora manter uma nota durante quinze segundos sem variar dinâmica e sem variar afinação”...isso aí você tem como controlar, ver se a pessoa conseguiu ou não. Ou então “agora não, você vai fazer um crescendo assim assado e no quarto tempo ele vai tá mais forte, depois ele vai estar aqui”, isso você tem como controlar. Então você vai passando tarefas que somente são atingidas se houver controle de determinado grupo muscular e vai combinando essas tarefas em tarefas cada vez mais complexas. E eu percebo que muito provavelmente, inconscientemente, porque eu não vi nada escrito sobre isso, isso é uma coisa que já vem de uma tradição antiga de ensino, e um dos grandes mestres disso daí é Moyse. Moyse é impressionante como ele organiza bem os estudos dele, assim de separar as coisas. É claro que tem coisas assim, ele não chegou ao ponto de não tocar uma nota, que é por exemplo os exercícios de *whistle tones*, não é uma nota real aquilo. Ou de sair trabalhando harmônico, ou de respiração sem nada, com ruídos e tal, só para você ter o domínio daquele movimento. O que eu vejo no ensino da técnica é um caminho cada vez mais voltado para a abstração, de sair do concreto da pessoa tocando música, e indo pra pessoa conseguir o foco, no ângulo certo...aí o cara toca *whistle tones*. No *whistle tone* a flauta não vibra, só vibra o porta lábio, então isso não é uma nota, mas tem uma função pedagógica. Se a pessoa consegue fazer isso, na hora que você botar a pessoa pra tocar uma nota, vai ter muito mais controle.

**JL** - E o vibrato, como é que você produz o vibrato?

**LR** - Você tem diversas maneiras e eu vou me adequar a condição musical que eu quero. O que eu penso de vibrato são certos preceitos. O primeiro que o vibrato não é uma parte constituinte do som, eu separo. Para mim vibrato é ornamento, é algo que eu vou colocar ou não vou colocar. Eu vou colocar de acordo com que eu acho que tem que ser. Ornamento no sentido Barroco, como um elemento expressivo dos mais importantes. Você não vai tocar a música Barroca sem ornamento, você vai botar ornamento, mas um ornamento como eles diziam que era pra ser, “olha, você quer explorar isso e isso daqui, use tal ornamento, você quer explorar aquilo e aquilo outro, você usa outro ornamento”, pra mesma passagem. Então é de acordo com o conteúdo expressivo que você quer dar à música. Então eu procuro desenvolver primeiro uma sonoridade com um conceito de emissão de som que não depende do vibrato, e depois acrescento o vibrato como uma realidade que vai aparecer, mas que não interfira. E que não seja que a pessoa tenha que depender daquilo. Porque tem muito professor de flauta – eu tive aula com muitos professores assim – que dizem que tem que ter vibrato o tempo inteiro, porque o vibrato é parte da nota, não é a minha escola, não

estudei assim. A Renate fazia a gente tocar sem vibrato muita coisa. Primeiro era tocar tudo sem vibrato e depois você colocava o vibrato. Então existem diversas maneiras, o que é que você quer? Um vibrato mais lento? Dificilmente você vai conseguir fazer um vibrato mais lento na garganta, vai vir mais aqui pra baixo, musculatura abdominal. Já o vibrato mais rápido, dificilmente você vai conseguir fazer aqui embaixo, vai ter que vir pra garganta, e tem os movimentos de transição, que ficam daqui pra ali. Então o vibrato é um recurso expressivo fantástico e que tem que ser – acredito eu – controlado. Tem que ter um processo de treino de tal maneira que você consiga fazer. Porque um dos grandes problemas de você ter vibrato constante, é que se você vibra enquanto você toca notas rápidas, isso não vai ficar claro. As notas não vão ficar claras. Então se você ouvir bem o pessoal tocando violino, ou uma pessoa de canto, quando vem uma coloratura ou quando vem uma coisa de mais notas mexendo, não tem vibrato. E o vibrato tem na nota longa, onde dá pra fazer vibrato. O livro do Gärtner é a melhor coisa que tem sobre o vibrato, no sentido que ele tem uma preparação toda histórica, que ele fala sobre vibrato, mostra quem é que falou sobre vibrato, quando é que começa a aparecer, e certas coisas como, por exemplo, a velocidade do vibrato. A velocidade do vibrato não é um negócio extremamente rápido, equivale a mais ou menos, você numa semínima a 60, conseguir fazer sete ondas. Um dos vibratos mais rápidos que você vai encontrar é esse daí. O que bate com uma série de exercícios tradicionais de flauta, você chegar a essa velocidade. Então é você ter esse controle, você ter essa capacidade. É uma coisa que eu reconheço muito claramente em flautistas que eu admiro. É o cara estar lá, tá fazendo o vibrato numa nota longa, e aí vai tocar uma passagem com mais notas, suspende o vibrato e retoma o vibrato como se ele estivesse vibrando o tempo inteiro. Eu treinei muito isso e treino muito isso com meus alunos.

**JL** - Uma vez você citou um exemplo que você observou em Pahud, que ele fez exatamente dois ou três vibratos em uma nota...

**LR** - Sim. Acho que isso ainda está no *youtube*, ele tocando o Ibert com a Tonhalle de Zurique, no segundo movimento. Uma frase que você vê bem assim que ele tá usando um acelerando de vibrato, onde ele não faz um crescendo, ele ganha tensão através de mais vibrato e ritmicamente dá para você contar o que ele está fazendo.

**JL** - Isso para você é uma coisa normal, algo que está dentro dos seus recursos...

**LR** - Sim sim.

**JL** - Isso em contraposição, por exemplo, Chapelon fala que não ensina vibrato porque cada aluno, intuitivamente, deve chegar a sua solução própria de vibrato.

**LR** - É uma abordagem totalmente válida. Só que aí tem uma diferença grande, que é que aluno você está ensinando. Uma coisa é você pegar um aluno que tem acesso – culturalmente falando e também acesso material – a uma quantidade de informação incrível. Então esse processo de tomada de decisão do aluno é muito mais fácil. Quando você vai numa loja que tem cinco tipos de cenoura, quatro tipos de tomate, não sei o que lá, você vai escolher muito mais fácil. Agora quando você em uma que só tem um tomate e é aquele que tem, é “vou ter ou não vou ter”. A realidade de aluno que eu tenho que lidar aqui é bem diferente do aluno europeu. Esses alunos que a gente tem aqui, o acesso a cultura erudita ocidental europeia, é muito menor do que o aluno europeu, é muito mais longe, de alguma maneira. Então como é que você vai transmitir que o aumento de tensão vem assim? Você não precisa falar isso. Pra muita gente isso não precisa ser dito. Não me disseram, ninguém me disse que o vibrato podia ter um acelerando assim. Não, dizia que tinha um acelerando, mas era um negócio muito menos sistematizado do que eu faço. Eu senti necessidade de sistematizar mais pra deixar mais claro aos meus alunos. Porque as vezes eu percebia que era bem

incompreensível aquilo que eu estava falando. E no momento que eu consigo que o aluno obtenha um resultado em que ele se ouça tocando uma determinada coisa, aquilo causa um impacto positivo muito maior. E depois a pessoa toma o caminho que quiser. É tanto que eu tenho alunos que tocam com...você toca com muito mais vibrato do que Elisa, por exemplo, é uma diferença enorme do uso de vibrato, é questão de gosto. Agora durante um momento o que eu vou treinar é o controle do vibrato. Então alguém que vem naturalmente com um vibrato o tempo inteiro, muito rápido, eu vou fazer tudo o possível pra que a pessoa desacelere, pra ter o controle. Depois a pessoa vai tocar o que quiser, mas tem que ter o controle de poder segurar, porque você vai tocar numa orquestra e o cara diz “sem vibrato”, se você não tocar sem vibrato, você está numa situação profissional ruim. Você tem que ter essa capacidade. Eu concordo com Chapelon, claro, mas depende muito do acesso que o aluno tem a informação, e tempo também de contato com essa cultura, isso faz uma diferença muito grande. Quem tá ouvindo música erudita há muito tempo, desde criança, num ambiente que está estimulando, vai ter uma outra relação do que o cara que começa depois, que já está quase adulto, ou as vezes adulto, e resolve imergir naquilo. É diferente a relação. As percepções são diferentes.

**JL** - Isso é uma coisa que não se fala muito, que você está citando agora, que é uma relação entre um determinado tipo de sonoridade e um determinado ambiente cultural. Você considera que essa sonoridade que você cultivava, ela pertence a que ambiente? É o ambiente da música erudita?

**LR** - É o ambiente da música erudita europeia. Vem da Alemanha isso daí, mas não é mais exclusividade da Alemanha e nem é necessariamente dominante na Alemanha. Hoje na Alemanha, grandes instituições estão com flautistas dando aula que têm uma abordagem muito diferente do meu som. E eu senti na minha classe, nessa última vez que eu fui há dois anos pra lá, eles fazendo questão de que Karlsruhe fosse a escola de flauta que mantivesse aquela tradição, de menos vibrato, de uma consciência de fraseado diferenciada, de uma abordagem diferente em relação à música, de um pouco mais de profundidade em relação à música e menos preocupação com a flauta. Você tem agora muitos professores italianos que vêm com uma abordagem muito virtuosística, de domínio total do instrumento, mas não tanta preocupação com a profundidade musical. Isso está muito forte lá na Alemanha hoje. Então isso é uma das coisas que eu atribuo à grande empatia que eu tive, por isso foi tão bom pra mim ter estudado nessa classe que eu estudei com a Renate. Foi o fato de eu vir daqui, de uma diversidade cultural muito grande, não só pelo Brasil ser diverso culturalmente, mas pelo fato de eu não ter tido uma formação flautística coerente no começo, onde tinha gente com tudo quanto é abordagem possível, tive aula com extremos completos de flautistas. Norton de um lado e Toninho Carrasqueira do outro, são dois mundos flautísticos totalmente diferentes. Jean Noel Saghaard no meio, e o pessoal que vinha de fora. Então eu tinha a consciência muito clara de que existiam muitas maneiras de tocar flauta, mas tinha aquela lá que eu ouvia nos flautistas alemães que eu queria estudar aquele negócio, e eu fui. E lá, por sorte, eu tive uma professora que prezava, dentro da classe, pela diversidade. Então a gente tinha a colega lá que tocava quase sem vibrato, que tocava com o vibrato muito rápido. Agora que eu fui lá dar aula, há dois anos atrás, você tinha um menino francês tocando com o vibrato rapidão e aí você tem uma menina da Estônia que toca quase sem vibrato, e convivendo na mesma classe. Porque é uma questão de saber, “fulano gosta mais disso daqui, deixa fulano tocar da maneira que ele se sente bem”. Então Renate falava muito claramente isso, que a busca que ela tinha em relação aos alunos dela era que os alunos se encontrassem, cada um encontrasse o seu som, como Chapelon está falando. Por isso que eu concordo mesmo com Chapelon, é isso aí. O aluno tem que procurar o seu caminho também. Agora a gente pode falar disso de outra maneira também, vai ser mais fácil pra alguns alunos encontrarem o

caminho do que pra outros. Aí tem envolvidos uma série de fatores, mas existe um fator social aí que tem a ver com acesso a informação e com acesso a materiais e uma série de coisas. E é nesse sentido que eu acho que a gente aqui vive isso de uma maneira muito gritante e que é um compromisso ético mesmo, de pegar um aluno que vem lá do interior do estado...Você viu hoje, eu estava mostrando pra Newton, que é um músico que tem um nível altíssimo, está aí fazendo uma vida profissional com bastante sucesso, mas não sabe o que é fuga. Então você não vai ter isso na Europa nunca. O menino que entrou lá para estudar aos dezesseis anos, na pré-classe de flauta, o cara vai saber o que é fuga, é a cultura lá deles, é a cultura da música europeia. Newton vai saber diferenças sutis de frevo, de não sei o que, que um menino desses da Europa não vai saber nunca, são diferenças mesmo. Mas como ele está estudando flauta e aqui...e ele tem interesse também em entrar nessa cultura, eu vou ensinar essa cultura que tem que ser ensinada de uma maneira diferente.

**JL** - Você tocou num outro ponto, que é um ponto delicado e ao mesmo tempo controverso, que é a caracterização de uma escola. Você se refere a escola alemã e em contraposição a isso existe a tal escola francesa. Quais são as características sonoras gerais dessa escola alemã?

**LR** - Hoje não existe mais isso. Isso é meio mítico. Mais do que uma escola francesa e uma escola alemã, eu acho que isso é mais uma questão de tocar com a embocadura fechada e embocadura aberta, e isso não é mais geográfico. Você tem Denis Bouriakov, aquele russo tocando, uma embocadura fechadinha, apertadinha assim, lá na Rússia. Mas aí ao mesmo tempo você pega os flautistas russos antigos com a embocadura abertona. É a mesma coisa de você dizer qual é a escola de flauta brasileira, vai ter gente tocando...Maurício Freire, Toninho Carrasqueira, eu, Norton, mundos completamente diferentes...e não é mais geográfico. Escola é um bom nome no sentido de que você aprendeu de quem? Você está seguindo o que? E preceitos estéticos, escola estética talvez. Acho que isso sim é o mais importante, é que ênfase você vai estar dando. Um dos preceitos mais fortes da escola onde eu estudei na Alemanha e que eu carrego comigo e que gosto, é da busca por uma profundidade musical. De que a identidade, que é o seu objeto de estudo, que a identidade do músico vai ser atingida muito...precisa desfocar um pouquinho do instrumento as vezes e focar mais na música mesmo. É do que é que a pessoa quer fazer com o material musical e que o som vá se adaptar ao que a pessoa quer fazer com a música, mais do que “eu tenho esses recursos flautísticos aqui então eu vou tocar aquilo que cabe dentro da minha mão, dentro da minha boca, dentro do meu som”. É o que acontece muito normalmente, a pessoa só toca um tipo de repertório, tal e tal...Isso não é por uma questão muito ideológica não, é uma questão profissional. Você entra nessa profissão e você não sabe onde é que você vai trabalhar, com quem você vai trabalhar, e aí quanto mais flexível você for, melhor pra você, mais chances você tem. Então você dá a capacidade ao indivíduo pra ele poder se amoldar a onde ele vai se encontrar. É melhor, mais eficiente.

**JL** - A gente sabe que essas diferenças entre escolas alemã e francesa vem, de um modo geral, sendo faladas e explicitadas de alguma forma desde o século XVII, e que hoje elas vêm de alguma forma completamente misturadas, de tal sorte que você não consegue mais estabelecer fronteiras geográficas. Mas até hoje se fala assim “ah, porque nos Estados Unidos o estilo predominante é o estilo Francês”, e quando você se refere ao seu passado você diz “quando eu estudei aqui na UFBA era uma escola alemã”. O professor era Armin Guttman e provavelmente isso significava alguma coisa também em termos sonoros. E aí Oscar Dourado, quando ele fala, ele diz “eu estudei com Guttman na Bahia, então eu vinha daquela escola alemã que não utilizava vibrato, que tinha a embocadura assim e assado, e quando eu fui para os Estados Unidos eu levei o maior choque, por que a minha professora queria que eu

tocasse de um jeito francês, e então eu tive que incorporar uma identidade sonora completamente nova e pra mim foi um processo de adaptação meio até traumático”. Então em linhas gerais, você já citou uma coisa, por exemplo, que a embocadura francesa é um pouco mais apertada e a embocadura alemã é um pouco mais aberta...seria mais ou menos por aí?

**LR** - É o mito da formação. São mitos que são importantes, tipo “a independência do Brasil foi sete de setembro”, não foi sete de setembro, mas você precisa ter uma data, precisa ter certas referências. Essas características que são meio míticas são isso...o alemão vai tocar com a embocadura mais solta, vai tocar com menos vibrato, é basicamente isso. E o francês vai mexer mais o lábio, vai ter mais vibrato, um som mais brilhante. O som alemão é mais escuro, flauta de madeira, flauta de prata. O francês flauta de ouro com som brilhante. Mas isso não corresponde mais à realidade. Talvez nem tenha correspondido a alguma realidade lá no passado. Quem escreve melhor sobre isso daí é o Scheck, quando ele começa a falar das embocaduras. Antes você podia falar sobre escola, por que só se ouvia um flautista ao vivo. Então para você ouvir um flautista francês, ou o francês vinha lá tocar pra você, ou você ia lá. E na França obviamente tinha mais flautistas, eles se ouviam mais e ficava aquilo lá, e na Alemanha era aquela ideia lá. Mesmo assim sempre houve troca, e a gente vê que as trocas vão acontecendo. Então tá aí, Nicolet, a figura pessoal dele é bem emblemática porque ele é suíço, suíço francês, mas suíço tem francês e tem alemão. Então ele estudou com um cara, Junot, que era um francês que foi trabalhar em Zurique na década de trinta. Então ele estava num ambiente alemão, mas vindo de uma cultura francesa, e aí misturou aquele negócio lá. O Scheck critica a escola alemã antiga de flauta. E o Scheck se colocava como tendo embocadura moderna, ele não fala em embocadura alemã. O que ele chama de embocadura alemã é uma coisa velha, e o que ele chama de embocadura francesa é aquele René Le Roy que ele esculhamba, ele está propondo uma outra coisa, que é mais ou menos o que Nicolet fez. Mas tem essas referências que têm a ver com escolha de instrumento, escolha de repertório, posicionamento estético, principalmente posicionamento estético. Aí eu vejo onde tem a maior diferença de escola, e não é uma escola flautística, é uma escola de abordagem à música, do que é que você está procurando em primeiro lugar. Então uma abordagem é Rampal, por exemplo. São polos, você tem Rampal e Nicolet num ponto porque os caras estavam gravando e você tinha acesso a isso. Então as gerações a partir dos anos cinquenta e sessenta, você já tinha acesso a gravação. Os Estados Unidos foi muito formado ouvindo Moyse e depois Rampal...e um outro lado ouvindo Galway, que é outra coisa completamente diferente de Rampal. Tanto que na minha época de jovem, o polo era Rampal e Galway, e eu diria que eu estaria mais para o lado de Rampal, porque não é aquela maneira de produzir som do Galway, que nunca me atraiu muito. Eu vejo assim, na realidade é muito difícil você determinar essas escolas, mas elas são necessárias de alguma maneira para que as pessoas tenham referenciais. Os referenciais são indivíduos, e esses indivíduos podem ser associados ou não a uma linhagem. A música erudita tem muito esse negócio de “eu pertencço a tal linhagem”. Mas se você for seguir a linhagem, daqui a pouco você vai estar num lugar completamente diferente. Eu fiquei muito impressionado ouvindo Moyse, o quanto ele seria alemão. Muito dessa escola alemã onde eu aprendi, vem de lá também. Mas por outro lado, muita gente que se diz seguidor direto de Moyse, que teve aula com Moyse, toca de uma maneira muito mais próxima de Galway, como é que você explica isso? São mitos. E tem outra coisa que eu estava falando que é o posicionamento mais genérico, conceitual, aí sim, você tem gente que vê o instrumento como um malabarismo, uma virtuosidade *per se*, eu domino aqui, eu vou tocar rápido, eu vou tocar mais piano possível no agudo, mais forte possível no grave, não porque a música exige, mas porque eu sei fazer. Essa é uma outra postura. Tem outra gente que vai procurar se expressar através da música, seus sentimentos pessoais, e tem gente que vai procurar que a música reflita características pessoais suas e que o reflexo seja feito através desse confronto da música com o indivíduo. Eu me vejo nessa



última posição. Fui procurar pessoas que trabalham assim e vi outro dia um texto muito bom do Kuijken se colocando como um espelho. Ele começa a tratar do negócio de imagem, de quem reflete quem, usando público, obra e intérprete. Dependendo de como você coloca o foco em um e outro, você tem um perfil de músico mais pra cá, um perfil de músico mais pra cá. Eu concordo com ele que é por aí mesmo. Então você tem uma escola tipo Galway que vai tocar o voo do besouro, que vai gravar *Für Elise*, não é tão importante a música que ele está tocando. Você vai ter gente como Rampal, que tocava tudo com seriedade, mas buscando aquilo que ele queria na música. E gente como o Nicolet que ia esperar que a música dissesse pra ele o que tem lá dentro. Aí são esses três polos assim que me influenciaram mais.

**JL** - Em termos sonoros a gente sabe que além dessa influência direta do professor, a gente sempre tem esses referenciais de gravação, e você é dessa geração. Chapelon fala por exemplo que Rampal é o herói dele. Oscar Dourado conta que ele admirava Rampal como todo mundo e quando ele foi para os E.U.A, Rampal já não era mais o cara, e o cara era Galway. Galway passou a ser para ele a grande referência, assim como era para a grande maioria dos flautistas norte americanos. Você teve esses heróis? Você elegeu um em algum momento e depois foi outro?

**LR** - Eu comecei muito garoto. Então era Rampal em primeiro lugar, porque era o que eu tinha acesso. Quando eu ouvi Galway a primeira vez eu fiquei louco, mas ao mesmo tempo eu comecei a procurar o que tinha de acessível, e aí as coisas mais estranhas apareceram. Altamiro Carrilho, onde é que ele se encaixava nisso? Não era nem um nem outro, eu ficava ali “onde é isso daqui?” Ia ouvir música barroca, nem sabia que era traverso, eu ouvia no disco e achava que aquilo era flauta. Perguntava que som é esse? Ficava fascinado com aquele som. E eu fui muito pelo som, não fui muito pela figura de um ou de outro. E pelo fato de eu não ter tido um professor fixo durante muito tempo, fez com que eu ouvisse coisas muito diferentes e me identificasse muito rapidamente com o professor da hora. Então era a Odette que vinha dar aula aqui, na segunda aula eu estava adorando Odette. Depois era o Renato Axelrud, pronto, aí era um outro mundo que eu descobria, “agora é esse o som que eu quero e tal”. Aí ia fazer festival com Norton, era Norton e não sei o que lá. Dessas mil influências, eu acabei, de alguma maneira, podendo fazer escolhas de direções que vieram a ser o que eu sou. Isso é uma coisa muito minha, eu não ficava muito nas gravações. Eu ouvia, gostava, mas eu não ouvia muita flauta, não tinha muito disco de flauta, ouvia outras coisas, não sei direito porque, não sei explicar direito. O acesso não era tão fácil, mas na hora que tinha a possibilidade – eu me lembro bem disso – vou comprar o que? Vou comprar os quartetos de Mozart com Rampal, ou vou comprar os últimos quartetos de Beethoven? Vou comprar os últimos quartetos de Beethoven! Eu tinha muito isso também, “eu vou tocar esses quartetos de Mozart”. Talvez esteja aí, o fato de eu ouvir já pensando “eu poderia fazer diferente”. Essa consciência eu tinha desde muito cedo. Eu podia viajar muito mais nesse outro repertório porque eu pensava “eu não vou tocar”.

**JL** - Para você qual é o papel do professor no processo de desenvolvimento da sonoridade do aluno?

**LR** - Depende desse professor. Mas idealmente para mim é o de ser o ouvido de fora. Aí foi o meu professor nos E.U.A, o Felix Skrowonek. Ele não me ensinou técnica, não ia lá me dizer “mexe o lábio ou não mexe o lábio”, não era por aí. O que ele fazia era me ouvir. Toda vez que eu tocava uma peça ele me dizia assim “o que eu estou ouvindo é isso, isso e isso”, “você está tocando de uma maneira fogosa aqui, em tal momento a coisa fica escura e triste, e depois isso, isso e aquilo outro”. E sincero também, “aqui está desafinado, aqui não está limpo”. É como eu disse, um ouvido de fora. Então aí eu tinha um retorno muito bom. Se ele dizia que aquilo era fogoso e aquilo era triste, e eu tinha pensado que era pra ser

fogoso e triste, eu falava “eu estou no caminho certo por aqui”. Mas quando a coisa não batia, aí eu ia lá trabalhar e ver como é que era. Ele também dizia “tenta tocar isso de tal maneira, veja o que é que você acha”. Eu ia e estudava daquela maneira como um desafio de poder fazer e muitas vezes aceitava e outras vezes não aceitava, mas era sempre colocado em novas ideias. Ele me abriu um universo de repertório que eu não conhecia, com impactos estéticos muito fortes. Então eu tive esse contraponto com o professor. A Renate não, era mais aquela pessoa “de formar você, de montar você, moldar o barro”. E o Felix não, era mais a pessoa de fora. O professor é essas duas coisas, eu acho, mas principalmente esse papel do de fora. Mas dependendo do caso, você tem que ser mais ativo pro aluno e dizer “olha, o mundo é muito maior do que isso que você está pensando”, ou assim “as exigências são muito maiores do que essas que você está pensando, tocando isso dessa maneira, com esse som e com esse tipo de afinação, você não vai conseguir ir adiante”. Tem essa terceira dimensão também que é uma dimensão importante, que é a profissional, que é a do professor dar certos parâmetros profissionais. Independente de qualquer liberdade estética, você tem que garantir que aquela pessoa consiga viver daquele instrumento. Existem certas habilidades e capacidades que a pessoa tem que ter.

**JL** - Criar determinadas competências mesmo antes delas serem exigidas profissionalmente...

**LR** - Muito antes! Isso pra mim é uma das coisas. Se você vai, na situação profissional, ser cobrado por precisão rítmica por exemplo, significa que você já está fora do páreo. Isso não pode acontecer. Se você vai ser cobrado por afinação, num nível mais alto você sai. Tava conversando com colegas agora, fazendo um retrospecto sobre o que foi com a OSESP, com o negócio de flauta, e era isso, entrava lá um cara, desafinava um pouquinho já era, não presta mais. Ou se o cara não tinha um fraseado, não respondia assim, já tava fora. Claro que ali foi um caso extremo, mas esses casos extremos são bons para efeitos didáticos, para dizer assim “olha, você tem que estar preparado pra isso. Se você quer competir nesse nível, é isso daqui”. Como em música popular também, se a pessoa diz “ah vou trabalhar com isso, vou trabalhar mais pro jazz”. Eu não sei ensinar, mas eu sei que músico de jazz tem que saber improvisar e tem que saber muito bem harmonia. Então isso aí eu vou cobrar do aluno, “então vá estudar isso daí”.

**JL** - O professor é tanto o ouvido do aluno quanto é um referencial sonoro para o aluno...

**LR** - Ainda tem essa outra coisa. Mas isso daí eu acho que é opcional, porque existem vários professores que não tocam e que podem ser extremamente eficientes. Não é uma necessidade. Tem um exemplo de trompa, Will Sanders. Will Sanders tocou muito, foi um trompista excepcional, mas não toca mais, acho que ele não toca em sala de aula. Então qual é o referencial dele? São as gravações? Não sei se os alunos ficam ouvindo as gravações dele, acho que não é, a relação é outra. Eu acredito que o exemplo ainda é o melhor professor. Entre o que só faz e não sabe explicar, e um que só explica e não sabe tocar, o mais eficiente é aquele que só toca. Vi isso acontecer em vários instrumentos, várias, várias vezes. O mero convívio com a pessoa tocando muito bem, faz com que o aluno interessado – e que esteja aberto – vá tocar muito bem. Então eu acho que é fundamental – se eu quero ter um certo sucesso como professor – é que eu toque bem. Então pra mim eu não separo tocar de dar aula, pra mim é um complexo: as vezes eu estou estudando pra os meus alunos, as vezes eu estou ensinando aquilo que eu estudei para poder tocar lá uma outra coisa que eu fui cobrado não sei aonde. Então é uma coisa só. Eu sei que não é pra todo mundo assim, tem gente que funciona só tocando, tem gente que funciona só ensinando. Mas tem todos esses papéis, são vários, cada caso é um caso.

## ANEXO E

### Transcrição da entrevista III, com Lucas Robatto

**João Liberato** - É possível definir uma tradição ou cultura sonora no ensino de flauta da EMUS/UFBA?

**Lucas Robatto** - Essa cultura, em cada instrumento, em cada especialidade, vai depender de quem é que está lá ensinando. Claro que há um direcionamento na hora da escolha do profissional, mas devido a toda a situação do processo de escolha, não dá pra dizer “vamos continuar com determinada cultura”, é meio quem entra traz a sua cultura, as suas concepções, e isso influencia e a escola vai mudando. Então não é que tenha uma linha assim predefinida. Têm certas coisas que têm sido mais constantes, mas são bem mais genéricas. Por exemplo, até bem pouco tempo não tinha curso de música popular, então todos os professores eram da música erudita, então vinham dessa linha. E a música popular era feita como uma coisa alternativa, que podia ter ou podia não ter. Agora a gente já tem professor de trompete popular. No meu caso, hoje eu sou o único professor de flauta da escola, então a linha estética e cultural que é seguida vem de mim.

**JL** - Na época que você era jovem, com doze ou treze anos, você sentia isso muito forte, a influência alemã, por conta de ter um professor alemão aqui?

**LR** - Sim. Não tanto pelo professor. O Guttman é muito antigo, ele foi embora em 64, só fui ter contato com ele lá na Alemanha, depois. Mas o que havia era uma tendência, por causa dessa origem alemã e por causa da grande quantidade de músicos alemães que atuavam na escola. Esse lado aí era forte. Mas por outro lado, como eu só tive muito pouco tempo com professores fixos aqui na UFBA, aconteceu da gente ter uma formação muito diversa. Eu tive aula aqui com Odette, que não tem nada a ver com a escola alemã. Acho que Toninho Carrasqueira veio também, que não tem nada a ver. Axelrud, que já tem alguma coisa a ver, mas também não é tanto. E aí vinham aqueles professores de fora, não para passar mais tempo como esses dois. Mas eventualmente vinham aqui e davam um *master class*, que eram das mais diversas origens. Se eu segui esse caminho alemão, foi mais pelo convívio com outros músicos alemães e aí, por ser levado a pensar a música dessa maneira, acabei ouvindo mais esse tipo de música, me identificando com isso e seguindo essa trilha.

**JL** - Quando a gente tentar relacionar o tipo de sonoridade que a gente cultiva com um determinado meio – como na entrevista anterior em que você relacionou isso com a cultura erudita de um modo geral – você consegue pensar em que maneira essa relação se estabelece? Se é por exemplo com o fato de uma flautista tocar numa orquestra e precisar ter um determinado tipo de som, seria a cultura sinfônica?

**LR** - Como é que eu vejo isso? Eu vejo isso da seguinte forma. Hoje a escola não pode mais pensar que está especializada em formar músicos que vão trabalhar no campo sinfônico. Porque não é isso que tem acontecido historicamente. Esse campo é difícilíssimo, está numa crise complicada, e o que a gente vê na realidade é que os nossos alunos vão atuar nas coisas mais diversas, nas culturas mais diversas. Então tem que haver uma flexibilização. Isso não é uma coisa muito consciente, que tem que haver essa flexibilização. Ela ocorre meio que na marra, no sentido de que o aluno começa a trabalhar numa banda de Axé e não é aquela cultura de som assim e assado. Ele precisa lidar com o microfone, por exemplo, uma coisa

completamente diferente do que a gente trabalha. A minha conclusão pessoal foi de que o que eu deveria fazer é um pouco como o pessoal de dança faz. Hoje é muito comum que mesmos os dançarinos contemporâneos e até alguns especializados em afro, vão fazer técnica de ballet. Eles não vão dançar ballet na ponta do pé, mas a técnica do ballet, o tipo de fortalecimento muscular, o tipo de movimentação, de coordenação que eles têm que aprender e tal, é uma tradição muito longa e desenvolvida, e que é aplicada como base técnica. A técnica do ballet hoje é meio que uma base técnica para tudo quanto é tipo de dança. E eu entendo também isso, que a técnica erudita de instrumento é uma técnica básica e a partir dali o aluno vai escolher o que vai fazer com ela. Mas é uma técnica de domínio do instrumento. Então mais do que estar muito preocupado com o senso que a pessoa tem de X ou Y sonoridade, a minha preocupação maior é que a pessoa tenha o domínio do instrumento. Agora, para o processo do domínio do instrumento, é preciso a gente ter alguma coisa prática, ter objetivos que sejam mais concretos, e na maior parte dos casos os alunos não estão ainda com esses objetivos concretos, eles estão procurando também o que eles querem ser. E é uma coisa muito natural, eu acho que é saudável mesmo, o processo da imitação. Então durante um tempo você vai adotar aquela sonoridade ali e aqueles conceitos do seu professor. E através desse contato, da imersão nessa cultura aí, é que vai surgir a individuação, a pessoa começa também a negar um bocado de coisa. Tem uma hora que a pessoa começa a dizer “não, isso aqui não presta pra mim, isso é mais assim, eu quero ser mais isso, eu quero fazer isso, eu quero aquilo, isso serve, isso não serve”. Então eu procuro dar subsídios aos meus alunos de maneira que eles possam dominar o instrumento, e esse domínio vem através da execução de certas tarefas. Essas tarefas que eu dou são da produção de um som que vem mais da linha que eu toco, porque é o que eu posso ensinar, eu posso ensinar aquilo que eu posso fazer, eu não posso ensinar aquilo que eu não sei. Então eu procuro deixar isso muito claro pra cada aluno também. Ele tem que aprender a responder àquelas coisas mais técnicas e depois, como a pessoa vai tocar, se mais assim ou mais assado, é cada um, desenvolvendo a sua individualidade.

**JL** - O aluno, de um modo geral, desenvolve a sonoridade dele praticando em peças musicais e também através de exercícios. Quais são os exercícios que você considera mais importantes? Quando o aluno passa por aquele processo gradativo de desenvolvimento, o que é que ele faz?

**LR** - Eu procuro sistematizar isso. Primeiro é o domínio da musculatura respiratória para poder executar o controle do fluxo de ar constante. Paralelo a isso vem a questão toda da postura. Depois vem a questão da flexibilidade, ou seja, poder mudar de registro com controle, sem precisar aumentar o ar pra cima ou diminuir o ar pra baixo. Isso já mistura um pouquinho com foco, que é a questão de você ter menos ruído, de concentrar mais o fluxo de ar no bocal de tal maneira que não tenha muito ruído de ar saindo, ou seja, aquele ar que você está usando ali ele seja o máximo possível revertido em som. A partir do momento que a pessoa vai dominando isso, vai começando a ter mais nuances de dinâmica, nuances de timbre, e assim vai...

**JL** - Quem são os autores que você considera como mais importantes? Moyse é muito usado por muitas pessoas...

**LR** - Moyse foi o cara que melhor sistematizou o estudo do som, porque ele separa o estudo do som dos outros estudos. Antes de Moyse você tem uma coisa ou outra falando sobre o estudo do som, mas é algo discreto, não tem um método completo *De La Sonorité*, como ele tem. Então ele foi o grande pioneiro e fez um trabalho magnífico. Tem muita coisa lá que vai ser sempre usada. Mas eu uso muito uma coisa que vai além do que Moyse fez, porque Moyse separou a sonoridade do estudo geral da flauta. Taffanel e Gaubert

separaram a técnica do resto, porque antes era tocando, tocando, tocando...Você pega o método de Kuhlau, ele começa a falar “porque tem isso, tem que fazer isso” e aí vem o estudo que na verdade é uma peça, uma peça que apresenta aquele problema, não tinha um exercício mesmo. Você já tinha gente fazendo isso, mas a coisa fica bem sistematizada em Taffanel e Gaubert. Eles começam a separar, mas a sonoridade ainda não era tratada como uma coisa de muito destaque, tem poucas páginas. Mas Moyse faz um método inteiro. Mas depois dele teve gente que foi além. Não tem nenhum exercício de Moyse que você não toque uma nota, e existem estudos – isso vem das técnicas expandidas – que você começa a não tocar mais notas. Então exercício de *whistle tones* para foco, tem todo um histórico disso, dizendo de onde vem e tal, é uma coisa antiga, da mesma época de Moyse, mas não era tão sistematizada. O grande nome pra esse tipo de coisa, o cara que sistematizou – não é que não existisse antes dele – é o Robert Dick. *The Other Flute*, é fantástico o que tem ali. E tem gente como o Pierre Ives Artaud, que vai nessa onda – estou falando cronologicamente – e o Peter Lucas Graff. Esses aí foram referências na minha formação e que eu continuo aplicando. Então eu pego o que esse pessoal fez, um exercício daqui outro dali. Isso eu considero uma inovação, comparado assim com Moyse, você começa a não tocar mais notas, começa a tocar pedaços de notas, começa a tocar só o ataque da nota, só o fim da nota, só o meio da nota. Esses são os autores que estão publicados, mas isso é uma tradição de ensino que você vai encontrar muito antes, já tinha gente trabalhando com isso.

**JL** - Quais foram os métodos de flauta que pra você foram os mais importantes ao longo da sua formação? Tem gente que tem isso muito bem definido, que diz assim “eu fiz Taffanel e Gaubert da primeira página até a última”...

**LR** - Eu não fiz isso. A minha formação não foi assim. Primeiro, eu tive uma formação eclética pelas circunstâncias, por não ter um professor fixo, não tinha como seguir um método. Eu poderia até seguir um método, mas aí eu ia ter aula lá com alguém que dizia “não faça Taffanel não, faça não sei o que”, eu então pegava uma outra coisa. Eu ia ter aula com outro que dizia “não, não faça isso, faça outra coisa”. Então eu acabei percebendo que tinham várias possibilidades. E foi uma das coisas que eu gostei muito de estudar lá com a Renate, porque não tinha e não tem “o método”, você vai construindo na medida do que você vai precisando. E você vai procurando, dentro do que você conhece, as coisas que vão trabalhar aquilo que você precisa. Mas não é um método que predetermina “agora é a hora de você resolver o problema da respiração”, ou “agora é a hora de resolver o problema do dedo”. Porque o método tem uma coisa meio sequencial. Não, lá, era uma coisa que, identificou qual era o tipo do seu problema, então vamos trabalhar. É um conceito diferente de estruturação. É um conceito que é mais parecido – se a gente for falar em método – com o conceito do Veilhand, que fala sobre o Barroco. Ele pega um tema e fala assim “tempo...quem é que falou sobre tempo?”. Quantz falou não sei o que lá, Hotteterre falou não sei o que lá, Carl Philipp falou não sei o que lá. “Quem falou sobre appoggiatura descendente?”. Fulano falou isso, cicrano falou aquilo outro. Então ele pega certos temas e bota um bocado de gente. Não é linear, é uma coisa mais de consulta mesmo. A linearidade dessa formação, como eu acabei treinando – tanto na minha época sem orientação, como na minha época com orientação – foi através de “o que é que eu tô necessitando? Estou precisando de dedo? Quais são os exercícios de dedo que são legais?”. Então tem várias referências, mas elas podem ser substituídas. O que eu trabalhei: Taffanel; Moyse, *De La Sonorité* em primeiro lugar, depois eu comecei a ver alguns estudos técnicos dele, mas aí eu já não pegava ele inteiro; um que marcou muito foi o Graff, o *Check Up*; o Artaud, mas esse aí foi mais tarde, eu só fui confirmar certas coisas que eu já fazia e que estavam ali; antes disso, junto com o Graff, o Robert Dick, eu tive aula com ele, fui assistir *master class* dele lá na Alemanha; teve Reichert, o esquema de escala; teve também Leonardo de Lourenço. É tanta gente que é

difícil dizer. Nenhum método vai suprir para você o que você precisa. Os métodos são uma possibilidade de percurso. A grande coisa é você identificar qual é que é o seu percurso, que é necessariamente individual para cada pessoa. Então você tem que conhecer um bocado de coisa e sair buscando ali dentro aquilo que mais se adequa. Claro que eu vou sugerir muito, “faça isso”, porque muitas vezes é como eu disse, numa boa parte da formação dos alunos é exatamente você dar uma direção, a pessoa ainda não se encontrou e você diz “procura esse lado, procura aquele lado”. Não tem um método.

**JL** - Especificamente em relação a Moysse – o *De La Sonorité* –, na sua prática, o que você trabalha geralmente com os alunos é ele inteiro?

**LR** - Não, de jeito nenhum. Nada eu aplico inteiro. A única coisa que eu coloco inteiro, são estudos. Por que? Por que os estudos, quando o aluno já está com uma técnica mais ou menos sólida, eles vão propor problemas novos a cada semana. E o objetivo do estudo é fazer um por semana, porque ele lhe obriga a ter leitura, lhe obriga a ter rapidez de preparação, planejamento, disciplina, então tem uma série de coisas que o estudo trás. Aí você faz um caderno de estudos, tanto faz qual é o caderno de estudos, claro que eu vou sugerir coisas porque eu não conheço tudo quanto é estudo.

**JL** - Cada aluno então vai ter uma receita diferente.

**LR** - Vai ter uma receita diferente. Eu vou sempre sugerir aqueles que eu conheço.

**JL** - Nesse aspecto específico da sonoridade, tem alunos que vão chegar na sua classe e naturalmente – se eles tiverem uma cultura completamente diferente daquela – vão se abrir mais para experimentar, para incorporar coisas novas. E tem alunos que vão sair praticamente intactos das suas aulas. Qual é o seu nível, digamos assim, de tolerância para que o aluno siga um caminho sonoro diferente do seu?

**LR** - Isso eu mudei. E mudei bem recentemente isso daí. Essa questão de passar intacto foi o que eu deixei meio de lado. Agora eu estou aplicando com a classe inteira o que eu chamo de dieta técnica, onde o mínimo – impulso e onda, exercícios de harmônicos, exercícios de respiração (Graf 1 e 2), EJ1 e EJ4 – todo mundo tem que fazer. Por que para mim é a base técnica mínima. Mas não é que todo mundo tenha que fazer isso tudo não. O que é que o aluno está fazendo no curso? Esse é que é o negócio. Eu procurava muito respeitar o que o aluno estava fazendo no curso e esquecendo um pouquinho de respeitar o curso. O curso em si não é uma coisa totalmente aberta. O curso tem um objetivo de dar uma formação profissional. Nem todo aluno vai chegar no nível de ter uma atuação profissional mais sólida como flautista. É o caso daquele cara que vai dar aula aqui, vai dar aula ali, mas não vai estar tocando o tempo inteiro. A minha preocupação maior é com a disseminação de uma cultura, a cultura de que o domínio do instrumento nesse nível de cobrança, ele é necessário. Então o que eu estou fazendo é mostrar para os alunos que isso daí é necessário. Então tem aluno meu que está passando agora um ano tocando impulso e onda e só vai sair daí quando souber impulso e onda. E vai se formar e fez o que? Impulso e onda. Eu não vou adiante no programa só para dizer “olha, você teve uma pincelada pra saber o que é que é”. Por que é um conceito de educação diferente. Antigamente você tinha que ir pra o professor, pra instituição, pra ter a formação, porque você não tinha acesso a informação. Hoje em dia tem aluno que tem muito mais informação do que eu, passa o dia inteiro na internet procurando coisas, e aí eu recebo a informação deles. Então a informação não é mais um problema, o mais importante é ter o que eu chamo de formação, é você saber que é necessário sim cultivar um domínio do instrumento mais adequado, porque senão você vai estar perpetuando uma situação que não é boa profissionalmente para os meninos. É você iludir um

jovem e dizer “você vai ser flautista, toma aqui o seu diploma e se vire”...não vai ser. Vai trabalhar em outra coisa, porque não vai conseguir ser flautista. É saber que existem certas coisas que são mais importantes do que “eu vou tocar todo o repertório do mundo”. Não é o repertório que vai fazer o início do instrumentista – depois até que é – mas é principalmente o domínio do instrumento que vai fazer com que a pessoa tenha o seu repertório. Então a depender do que você domina no instrumento, você vai buscar o repertório que cabe em você. Eu acho isso melhor do que o contrário. Flautista profissional é quem toca afinado, com o som estável, isso e isso...Esse aí vai ter muito mais chance de ser um profissional porque se ele vai tocar na banda, “qual é o repertório da banda? É esse daqui. É orquestra sinfônica, qual é o repertório? É esse daqui, é outra coisa. É na música popular? Também tem que tocar afinado, tem que ter um som estável, tem que ter rigor rítmico”. Uma série de coisas que são comuns mesmo ao instrumento. Hoje em dia o que eu procuro dar como formação é uma coisa mais de base técnica, principalmente. Eu dou um choque – que eu chamo de dieta técnica – no aluno que entra pensando que agora vai fazer todas as sonatas de Bach, todos os concertos disso e aquilo, e eu vou mostrar “não, você tem que tocar o seu instrumento”. Então eu procuro colocar um rigor de cobrança do resultado de tarefas técnicas que não são muito complicadas não, são coisas mais básicas mesmo. Impulso e onda, harmônicos, *whistle tones*, aquilo que eu falei lá. A pessoa tem que ter o controle mínimo dessa musculatura, depois daí a pessoa desenvolve como vai. Isso faz uma diferenciação muito grande, tem alunos que vão mais adiante, tem outros que ficam. E você percebe que tem alunos que chegam no meio do caminho e ele mesmo percebe que não vai mais ali. Então é com esse aluno que percebe que não vai mais ali, que eu tenho maior preocupação hoje em dia. Porque eu não acredito que tenho que fazer como o pessoal faz lá fora ou mesmo aqui no Brasil, “o aluno não está indo muito na direção que eu quero, tira o aluno”. Não acho que isso leva a nada, pelo menos isso é um sinal de que a pessoa se encontrou, dizendo “esse caminho aqui eu não quero”. Muitos acabam se encontram no finalzinho, quando percebe que acabou, recusou a entrar num esquema mais disciplinado – de disciplina interna, eu não vou obrigar ninguém a fazer nada, eu só digo “tem que chegar aqui”. É o que cada um consegue fazer. Boa parte, quando chega no final percebe, “pô, estou acabando o meu curso, onde é que eu cheguei? Cheguei até aqui”. Isso é o que é legal hoje, é que eu tenho uma classe, eu tenho um bocado de alunos, com uma diversidade grande. Então você vê o colega do lado, no ano anterior, tocando muito mais, aí o cara começa a pensar assim “por que é que eu não cheguei lá?”. Então não vai botar a culpa no professor e nem na escola – é o mesmo professor e a mesma escola – é o cara. Então uns se tocam e outros não se tocam, mas a maioria tem se tocado. Isso é uma coisa que eu considero saudável, tanto que eu estou tendo alunos que já estão chegando em um nível mais alto do que antes. Porque já são alunos dos meus alunos. Eu tenho realmente essa pretensão de influenciar a cultura flautística aqui na Bahia, de subir o padrão de exigência. Eu procuro dar um referencial.

**JL** - Você recebe um aluno, por exemplo, que toca sax e flauta, que tem um som pouco focado, diferenças de afinação entre os registros, e ele permanece daquele jeito ao longo do curso. Você chega a ter uma atitude mais drástica com relação a esse aluno ou você deixa ele seguir o rumo dele?

**LR** - Ele vai continuar na minha aula. Pelo que você falou aí ele vai trabalhar afinação. E o cara vai ter toda semana uma aula de afinação, se ele estiver tocando desafinado ele não passou dali. Porque é uma tarefa. Você tem que ter uma paciência enorme enquanto professor, eu desenvolvi essa paciência. Então toda semana eu vou encontrar o aluno e eu vou ouvir o exercício de quintas [intervalos de quintas justas], e se ele não quiser...ele vai fazer, porque a única coisa que eu vou querer ouvir é isso daí. Depois que você fizer isso, você passa pra lá. Eu evitaria pegar um aluno assim, isso é que é a coisa mais difícil. Eu ia escolher

um aluno onde eu pudesse identificar uma certa vontade na coisa, e você tem aquele momento ali [referindo-se ao processo seletivo] pra identificar isso no aluno. É difícil isso, muitas vezes a gente acerta e as vezes a gente erra. Cada vez eu vejo menos isso, tinha mais no passado. Porque como eu disse, agora já tem um sentimento de classe, tanto de alunos que eu tenho, quanto de ex-alunos que conseguiram sair com um nível bem alto, então isso influencia. O jovem que entra e no segundo ano ainda está fazendo a mesma coisa, vai se tocar que está fazendo uma coisa que não está legal. Não é que ele está errado, ele não se adaptou àquele ambiente. Eu acredito muito nisso, que a escolha do professor é um caminho de duas mãos: o professor escolhe o aluno, mas o aluno também tem que escolher o professor. Isso é uma coisa que é meio boba na universidade, o modo como os cursos de música são estruturados, é que se dá a impressão que a universidade vai lhe fornecer a formação que você quiser, de que você vai ser atendido naquilo que você quer, e não é verdade. Em arte você vai ser atendido por indivíduos, não existe uma despersonalização da arte. Eu vejo gente na UFBA falando assim, tem que despersonalizar os cursos de arte, não pode ter a figura do mestre e tal. O que eu acho que é completamente fora do que eu já vi. Eu não consigo ver um processo artístico que não tenha passado, necessariamente, pela figura de um mestre ou de um antimestre. Você pode não ter o mestre, mas você vai ter o antimestre. Então tem isso, o que falta muitas vezes aqui é a consciência do aluno de que o aluno que está estudando comigo, ele também está escolhendo estudar comigo. Não tem muita escolha porque a gente não tem vários professores aqui, não é que nem Londres e Paris, que você vai ter trinta professores em cursos superiores de qualidade e que o aluno pode escolher. Aqui não vai ter muita opção, mas é uma escolha também. Mas eu não posso fazer mais do que eu, eu tenho meu limite, eu consigo ensinar isso, eu não consigo ensinar aquilo que eu não sei. Eu não vou conseguir atender, nunca, tudo aquilo que os meus alunos querem, então alguma coisa que eu posso atender é aquilo que eu consigo fazer. Eu penei muito no começo porque eu não tinha classe, não fui eu quem escolheu os alunos, eu peguei uma classe já formada e isso perdurou durante muito tempo, o fato de eu não escolher os meus alunos. Foram quase dez anos que eu – ensinando na universidade – não tinha só os meus alunos. Eu conseguia botar um, tinham os alunos de Oscar, os alunos de Helena, ou os alunos que já estavam lá. Eu diria que tem dez anos só que eu consegui, de fato, começar a escolher os meus alunos e ter uma classe. Eu sempre quis formar uma classe que fosse mais homogênea, hoje em dia eu quase que consigo isso. Funciona comigo uma classe que tem mais alunos que estão convergindo numa direção que eu quero ir, aí o trabalho é muito mais gratificante.

**JL** - Você nunca teve um caso extremo, de um aluno que não conseguiu se adaptar de maneira nenhuma e você recomendou que ele procurasse um outro professor?

**LR** - Sim. Mas normalmente o que acontece é que o aluno mesmo percebe. Eu nunca criei um conflito desse, por essa razão eu nunca vou criar um conflito. Não vou criar porque eu desenvolvi uma paciência muito grande, eu vou dizer assim “olha, eu sou isso daqui, se quiser estudar comigo é até aqui que eu vou e é isso que eu vou exigir que você vá”. Ontem mesmo eu estava dando aula pra uma aluna que não estava conseguindo fazer um exercício de Graff. Eu percebi uma desconfiança dela em relação àquilo ali, como se aquilo fosse impossível de fazer. Como sempre, tem outros alunos assistindo...

**JL** - Desconfiando dela ou do professor?

**LR** - Desconfiando geral, as duas coisas, não estava aceitando numa boa não. E aí os outros alunos começaram a falar “eu já passei por isso”, “eu demorei tanto tempo para fazer isso daqui”, “eu demorei tanto tempo”, “pra mim foi muito bom”. Todo mundo concordou ali que aquele negócio funcionava.



**JL** - A matilha já está começando a colocar todos os outros lobos na linha...

**LR** - É isso. Esse sentimento de classe é muito importante, porque como professor, o seu trabalho é muito mais eficiente, porque tem uma série de coisas que você não precisa ficar convencendo de um a um. Porque a impressão que me dava, muitas vezes, é de que eu tinha que convencer a pessoa de que tocar com o ritmo correto era legal. Teve uma aluna que foi um caso em que ela realmente não conseguia tocar um compasso composto. E eu bati pé que só passaria pra outra coisa no momento em que aquele compasso fosse realizado de maneira correta. Aí eu paro, não mando a pessoa pra casa não, eu fico lá “dois, três, três contra dois”, dou uma aula de ritmo, de teoria. Se chega na próxima aula e está errado, a mesma aula de teoria. Vou tentar outros meios, sempre vou dar assistência ao aluno, não vou chegar e dizer “você não está conseguindo, vá embora”, sou contra isso, mas não vou deixar passar, vou ficar insistindo em resolver aquela questão ali. Quando começar a dar muito problema eu vou pesquisar, pra tentar resolver o negócio. Acho até interessante porque eu vou aprendendo. Da perspectiva do aluno deve ser muito chato, porque a pessoa queria sair daquilo ali, mas ela não consegue, e eu fico ali como uma barreira, só avança se resolver esse problema, porque ritmo é básico. Então tem aluno que não aguenta e sai, e vai procurar outro professor. Normalmente os meus alunos que saem, eles não vão procurar outro professor, eles saem da flauta. Na Alemanha eu tive essa questão da classe, a gente tinha muita aula compartilhada, muito trabalho em conjunto. Mas lá tinha uma coisa que aqui não tinha tanto, que era mais a questão da competição, que também é positiva, não como é lá, faz parte da nossa profissão. Você vai passar por um momento de competição e tem que saber lidar com isso. As aulas aqui são um misto de individual e coletiva, são abertas, todo mundo assiste quem quiser.

**JL** - E tem um outro aspecto também que é o de que aquele aluno que está evoluindo, ele se sente mais confortável na sala, no ambiente, ao ponto dele querer ir mais. As vezes o aluno não se sente tão confortável porque não se enquadra direito, de certa forma ele começa a se afastar um pouco.

**LR** - Na verdade, a gente está falando da criação de uma cultura. E acho que existe essa cultura do tempo de estudo e do aluno, e que tem que ser uma coisa que tem que ser cultivada pelo professor também. Não é “eu dou aqui o meu trabalho, venha pra mim, sua aula é assim e tal...”. É criar um ambiente onde você acabe estimulando o aluno, porque senão aquele aluno que não é estimulado, vai ser horrível pra o aluno e vai ser horrível pra você. Quando você está em um ambiente coletivo essas relações são diferentes. Elas são reguladas por outros mecanismos, mecanismos sociais mesmo, que acabam facilitando, tanto pro aluno quanto pra mim. E eu aprendi não foi na teoria não, foi na prática. Lá em Belém eu só podia dar aula em *master class*, por que era o tempo que eu tinha, era uma semana a cada três meses, todo mundo assistia a aula de todo mundo, e o rendimento desses meus alunos lá aumentou, era mais rápido do que aqui. Aí eu comecei a aplicar aqui e imediatamente teve uma subida geral. Lá fora [na Alemanha] eu percebi a existência dessa cultura que eu não sabia que existia, uma coisa coletiva, compartilhada, uma série de princípios. Todos sabem que tem isso, todos sabem que tem aquilo outro. Então tem um nivelamento por cima muito grande, de certos padrões que têm que ser atingidos, se a pessoa se destaca, ela se destaca por méritos muito mais válidos. [...] É essa mudança de mentalidade que eu estou procurando trabalhar aqui, de mostrar que é um outro padrão.

**JL** - Em dois momentos você citou as palavras confiança e desconfiança nessa relação pessoal entre professor e aluno. Qual é a importância que você vê nesses sentimentos que surgem nessa relação, que fazem por exemplo um aluno acreditar que uma coisa é

possível, investir horas e horas da vida dele naquilo, sem saber direito onde é que ele vai chegar, e ao mesmo tempo de desconfiar e se retrair?

**LR** - Esse processo de aprendizado mestre aprendiz, ele passa por um processo que a psicanálise chama de transferência. Não existe a possibilidade de uma relação psicanalítica se não há transferência do paciente com o analista, que é uma relação de confiança. É bem mais do que confiança, é outra coisa, e a relação mestre e aluno na música também. Porque no final das contas você não está passando conteúdos de informação como um livro passa, você está passando atitudes, modos de pensar [...]. Não tem um segredo assim pra tocar, “tem um mistério que só fulano que sabe”. O segredo que tem é você. Tem que ser disciplinado, estudar bem, focado, colocar prioridades, são coisas que todo mundo sabe, mas são coisas difíceis de serem aplicadas porque elas exigem uma atitude de vida da pessoa, e é algo que eu trabalho muito em mim, o fato de ser músico. Você não para de trabalhar nem um segundo, eu acho que é muito parecido com padre, porque você não deixa de ser padre. Você não deixa de estar ouvindo as coisas, não deixa de estar se preocupando, “vou ter que voltar pro meu instrumento”. É isso que eu procuro passar para os meus alunos, é esse deslumbramento, é do aluno de alguma maneira acreditar que aquilo é possível. Por isso existe um ponto fundamental, se eu não toco, e se eu não toco bem nas aulas, isso não acontece. [...] A desconfiança existe, tem gente que não quer entrar nesse processo, mas aí não vai dar certo estudando comigo, porque eu não sei ensinar de outra maneira, porque eu sou completamente engajado nesse negócio. Esse engajamento é no final das contas querer atingir um determinado modelo, é querer tocar daquela maneira, querer conseguir fazer aquelas coisas que você vê alguém fazendo. Não são coisas abstratas, são coisas muito concretas que a pessoa tem que ver, por isso que tem que ser ao vivo, aí mais uma vez o formato de *master class*, porque não é somente o professor fazer, se você tem um colega seu fazendo, isso é bem diferente, porque o professor já tem um outro *status*. Isso tudo ajuda a criar a cultura do aprendizado, não é nem a cultura flautística. [...] São vivências que eu tenho e que meus alunos não têm ainda. É muito bom você ver quando Clara [uma aluna] vai para um festival, começa a ter contatos com flautistas do Brasil inteiro, onde ela volta com outra percepção dela mesmo, principalmente dela mesmo, porque ela se viu dentro de uma comunidade maior. A primeira coisa que ela falou pra mim foi assim: “eu percebi que eu não sou tão ruim assim, eu percebi que eu posso fazer isso tudo”. [...]

Eu sempre agradeço à Renate porque não foi uma escolha muito consciente que eu tive, eu não pesquisei quem é que era a Renate, eu caí no colo dela, muito por causa do Guttman que chegou e falou “vai estudar com ela”. E eu não entendo até hoje como é que foi essa sacação. Ela me escolheu pra estudar com ela e eu escolhi ela como minha professora, quando essa escolha é mútua, é uma maravilha. Eu tenho essa vantagem muito grande de escolher os alunos que estudam comigo. [...]