



UFBA

Universidade Federal da Bahia – Escola de Música  
Programa de Pós-Graduação Profissional em Música (PPGPROM)  
Área de Criação Musical - interpretação

**Paulo César Castilho**

**A IMPORTÂNCIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA E DA  
IMPROVISAÇÃO NO APERFEIÇOAMENTO DA PERFORMANCE E  
DA DIDÁTICA NA FLAUTA TRANSVERSAL**

**Salvador**  
2018

**PAULO CESAR CASTILHO**

**A IMPORTÂNCIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA E DA IMPROVISACÃO  
NO APERFEIÇOAMENTO DA PERFORMANCE E DA DIDÁTICA NA FLAUTA  
TRANSVERSAL**

Trabalho de Conclusão Final apresentado ao Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Criação-Interpretação Musical.

Orientador: Prof. Dr. Joatan Nascimento

Salvador  
2018

Ficha catalográfica elaborada pela  
Biblioteca da Escola de Música - UFBA

C352 Castilho, Paulo Cesar  
A importância da música popular brasileira e da improvisação  
no aperfeiçoamento da performance e da didática na flauta  
transversal / Paulo Cesar Castilho.- Salvador, 2018.  
94 f.

Orientador: Prof. Dr. Joatan Nascimento  
Trabalho de Conclusão (mestrado profissional) – Universidade  
Federal da Bahia. Escola de Música, 2018.

1. Flauta - Improvisação (Música). 2. Música popular - Brasil.  
3. Música -- Estudo e ensino. I. Nascimento, Joatan. II.  
Universidade Federal da Bahia. III. Título.

CDD: 788.32



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA

O memorial de **PAULO CÉSAR CASTILHO** intitulado "A Importância da Música Popular Brasileira e da Improvisação no Aperfeiçoamento da Performance e da Didática na Flauta Transversal", **foi aprovado**.

Dr. Joatan Mendonça do Nascimento (orientador)

Dr. Pedro Amorim Filho

Dr. Guilherme Maia de Jesus

Salvador, 17 de agosto de 2018

Pela saudade grande e por toda luz na caminhada, dedico este trabalho a Dona Maria José, minha mãe, a Seu Castilho, meu pai e a meu irmão Zé Alexandre.

## AGRADECIMENTOS

À música, à arte, ao mar, à mata, aos ventos, ao amor.

À Andrea Elias, pelo incentivo, apoio geral e por todo o amor.

À Vitor, Kátia e Luana pelo carinho e aconchego em Salvador.

A Zé Carlos, Dodô e Rosana pelo carinho, paciência e aconchego tijucano.

À Eliane de Abreu e Carlos Soares por toda força e colaboração.

À família toda por todo apoio, incentivo e inspiração.

Aos amigos músicos Fábio Luna, Gabriel Geszti, Marcelo Caldi, Adalberto Miranda e Antônio Neves pelo som cheio de energia boa.

À Milena Castilho, Nilze Carvalho, Ana Costa, Cláudio Jorge e Nêgo Álvaro Santos pelo canto lindo.

Aos parceiros compositores Gabriel Geszti, Marcelo Caldi, Nei Lopes e Rodrigo Maranhão.

À companheirada de som no Instrumentice: Paulinho São Gonçalo, Carlos Rabha, Rodrigo Porto, Anderson Domingos, Gilbatera Guimarães, Gabriela Gonçalves e Bárbara Castilho.

À Fábio Iarede, Lucíola Villela e Renato Dias pelo apoio e colaboração.

À Direção, Coordenação e alunos da Escola de Música Villa-Lobos pelo apoio.

Ao professor orientador Joatan Nascimento.

Aos professores Rowney Scott, Lucas Robatto, Pedro Filho e Guilherme Maia.

Aos amigos de turma no PPGPROM.

A Helena e Lene da secretaria da EMUS/UFBA.

À Lena Horta, Carlos Rato, Edu Neves, Andrea Ernest Dias, Lea Freira, Teco Cardoso, Mauro Senise e tantos outros parceiros de instrumento.

## RESUMO

Este documento é o Trabalho de Conclusão de Curso de Mestrado Profissional em Música na Área de Criação e Interpretação cuja pesquisa tem como objetivos promover a reflexão e buscar caminhos para o aperfeiçoamento de minha performance como flautista, solista e acompanhador em contexto de música popular brasileira, considerando ser a improvisação, com sotaque brasileiro, uma linguagem essencial nessa questão. Tenho também como objetivos específicos, adquirir e aplicar no trabalho autoral os novos conhecimentos, recursos e habilidades proporcionados pela pesquisa, além de compartilhar reflexões e experiências com alunos de flauta, com profissionais e estudantes de música em geral. Além do Memorial, neste trabalho estão contidos outros itens oriundos desta pesquisa, são eles: o artigo *“Reflexões sobre a importância da música popular brasileira (instrumental e canção) e da improvisação na formação do flautista”*; o produto final que é um CD contendo oito composições autorais, sendo quatro faixas do álbum Vento Leste e quatro gravadas na fase final do mestrado; as transcrições de entrevistas com os renomados flautistas desta área: Andrea Ernest Dias, Léa Freire, Eduardo Neves, Mauro Senise e Teco Cardoso; e os relatórios das Práticas Profissionais.

**Palavras-chaves: Música Popular Brasileira – Flauta Transversal – Improvisação**

## **ABSTRACT**

This document is the Work of Conclusion of a Professional Master Course in Music in the Area of Creation and Interpretation, whose research aims to promote reflection and seek ways to improve my performance as a flutist, soloist and accompanist in the context of popular Brazilian music, considering that improvisation, with Brazilian accent, is an essential language in this question. I also have as specific objectives, to acquire and apply in the author's work the new knowledge, resources and abilities provided by the research, in addition to sharing reflections and experiences with flute students, professionals and students of music in general. In addition to the Memorial, in this work are contained other items from this research, are: the article "Reflections on the importance of Brazilian popular music (instrumental and song) and improvisation in the formation of the flutist"; the final product that is a CD containing eight compositions, being four tracks from the album Vento Leste and four recorded in the final phase of the master's degree; transcripts of interviews with the renowned flutists of this area: Andrea Ernest Dias, Léa Freire, Eduardo Neves, Mauro Senise and Teco Cardoso; and the Professional Practices reports.

**Keywords: Brazilian Popular Music – Transverse Flute - Improvisation**



## SUMÁRIO

1	MEMORIAL .....	9
1.1	INTRODUÇÃO .....	9
1.2	EXPERIÊNCIA PROFISSIONAL .....	10
1.2.1	Histórico geral .....	10
1.2.2	O Vento Leste .....	15
1.3	O MESTRADO PROFISSIONAL .....	16
1.3.1	O Curso .....	16
1.3.2	Encontro com Flautistas .....	18
1.3.3	Instrumentice .....	18
1.3.4	PRODUTO FINAL – CD.....	20
2	ARTIGO “REFLEXÕES SOBRE A IMPORTÂNCIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA (INSTRUMENTAL E CANÇÃO) E DA IMPROVISACÃO NA FORMAÇÃO DO FLAUTISTA” .....	23
3	APÊNDICE A – RELATÓRIO DE PRÁTICAS SUPERVISIONADAS .....	33
4	APÊNDICE B – ENTREVISTAS COM FLAUTISTAS .....	44
5	APÊNDICE C – PRODUTO FINAL – CD .....	94

## 1 MEMORIAL

### 1.1 INTRODUÇÃO

Nascido e criado em Angra dos Reis/RJ, mais precisamente no Morro do Abel, numa família de negros, sou o caçula dos oito irmãos. Minha relação com a música vem desde menino através de um complexo de influências que começa dentro de casa ouvindo as cantigas nordestinas entoadas pela mãe e o repertório entoado pelo pai que ia desde as músicas de festas tradicionais da cidade até dobrados e marchas que as bandas tocavam nas alvoradas e retretas. Os irmãos mais velhos traziam suas vivências musicais para a varanda de casa: batuques da capoeira, música erudita, sambas de blocos carnavalescos e tantas outras vertentes da música em que os amigos e familiares eram envolvidos efetivamente como o jongo, a Festa do Divino, o Coral da Cidade, os grupos de teatro e demais grupos de música. Alguns irmãos começaram no coral e alguns se profissionalizaram como músicos.

Neste ambiente cresci e fui apresentado à produção dos grupos locais que refletiam a tônica da música popular brasileira dos anos setenta e oitenta, com letras calcadas em um contexto político e social. Assim, fui conhecendo e me envolvendo com a música de uma forma geral, mas em especial com a música popular brasileira e sua rica diversidade rítmica, melódica e harmônica.

Já engajado no Movimento Cultural da cidade, na adolescência fiz parte de alguns grupos expressivos atuando como flautista, percussionista e vocalista. Tocando de “ouvido”, em um caminhar autodidata até então, integrei o Grupo Sarico, o Cantos y Contos e o Grupo Teatral Revolucena, que eram referenciais no fazer artístico da cidade.

Sob a influência de um dos irmãos, a flauta foi o instrumento que passei a me dedicar mais, tendo as orientações iniciais com o músico e maestro angrense Moacir Saraiva e depois com o professor Ion Muniz, na Escola Cenário, no Rio de Janeiro, em 1986. As aulas foram poucas por conta da dificuldade financeira e pela falta de um instrumento adequado.

Neste período, ainda morando em Angra dos Reis, atuei com diversos músicos da cidade e comecei a desenvolver trabalho com perfil mais instrumental onde a flauta tinha destaque. Em duo com o baixista Carlos Rabha desenvolvemos arranjos em repertório de música popular para flauta (doce e transversa) e contrabaixo, nessa formação até então

desconhecida por nós mesmos, mas que foi muito bem aceita pelo público que comparecia às apresentações em espaços fechados como a Casa de Cultura e também ao ar livre em praças da cidade.

Mais tarde, com a ajuda de familiares e amigos, adquiri uma flauta transversal nova e fui ter aulas no Rio de Janeiro com a flautista mineira Lena Horta, em 1987. Eu já era um grande admirador da música de Milton Nascimento e demais compositores do Clube da Esquina. Recordo-me que consegui o contato do saxofonista Nivaldo Ornelas e ele disse que Lena Horta estava morando no Rio. Minha referência desta flautista era a sonoridade que me impressionava na música “Era só começo o nosso fim” do disco *Toninho Horta* (1980). Passei a ir ao Rio uma vez por semana, de carona com uma grande amiga que me deixava na Avenida Brasil e dali eu seguia para Santa Teresa para as aulas. Foi com a professora Lena Horta que realmente comecei a me aprofundar nos estudos da técnica do instrumento, adquirindo um entendimento da produção do som e de mecânica da flauta transversal. Em uma das aulas comentei que gostava muito de ouvir Hermeto e ela me deu a partitura de “Santa Catarina” para estudar. Voltei na semana seguinte tocando. Aí ela me deu o telefone do Hermeto e disse: “assistir aos ensaios lá também é uma aula!!”. Dando sequência a esse caminho, em 1990 ingressei na Universidade Estácio de Sá, onde a professora Lena Horta lecionava e onde, naquele período, se encontrava um importante grupo de professores que formava um núcleo de música popular: Maestro Orlando Silveira, o guitarrista Nelson Faria, o baixista Yuri Popoff dentre outros. Cursei por um ano e meio, tranquei a matrícula, deixando de ter aulas mais uma vez por falta de recursos financeiros.

Em seguida, 1992, fiz a prova de transferência e ingressei na UNIRIO - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, no curso de Bacharelado em Música, com Habilitação em Flauta Transversa, me formando em 1996.

## 1.2 EXPERIÊNCIA PROFISSIONAL

### 1.2.1 Histórico geral

Sem deixar o fazer musical da minha cidade natal, começo a atuar com diversos músicos fora de Angra dos Reis.

Fiz parte, por alguns anos, do Quinteto Lena Horta, no Rio de Janeiro, que tinha em sua formação quatro flautas e um violão e que executava principalmente arranjos para repertório de música mineira, de compositores como Toninho Horta, Nelson Ângelo, Beto Guedes e Milton Nascimento. Com o grupo participei do disco “From Ton to Tom”, de Toninho Horta em homenagem a Tom Jobim e fiz diversas apresentações por cidades do Brasil acompanhando o compositor e guitarrista em shows deste disco. Participei também de gravações dos discos de Vitor Santos (1994), de Nelson Faria (1994) e de Yuri Popoff (1998). Como flautista e vocalista participei da gravação da trilha sonora composta por Yuri Popoff para o espetáculo “Cuenda”, em 1999.

Em Angra, ainda na década de 1990, criamos o Grupo Zangareio, inicialmente um quarteto instrumental que veio a se transformar em quinteto, onde executávamos repertório autoral e releituras do cancionário brasileiro. Lançamos o disco “Barco de Música” em 2002 onde a música, de minha autoria, dá nome ao álbum e tem a participação especial de Toninho Horta e da cantora Simone Guimarães na mesma faixa e ainda em “Canto Firme”, também de minha autoria.

Em 1999 fui convidado para fazer os arranjos e produção do disco “Revolucena-20 anos de história”, com músicas de Zequinha Miguel que fizeram parte das trilhas de diversos espetáculos desse importante grupo de teatro angrense que fui integrante e já em 1981 fiz sonoplastia do espetáculo “Fingindo de Gente” apresentado no Festival Internacional de Teatro de Rua, em São Paulo.

Em Angra dos Reis, passo a acompanhar diversos cantores com bastante atuação no circuito musical da cidade, como Fernando Grande e Divino Fagundes. Com Fernando Grande atuo até os dias de hoje.

Em 2001, juntamente com o violonista Willians Pereira e o percussionista Fábio Luna, lanço o disco “Taluá”, do trio instrumental que foi saudado pelo crítico musical José Domingos Raffaelli como “grande revelação do ano, com entendimento em arranjos inventivos para repertório selecionado com esmero”. O disco recebeu cinco estrelas pela crítica do Jornal O Globo. Ainda sobre esse disco, escreve o grande flautista Carlos Malta: “Com maestria eles nos levam por caminhos brasileiríssimos... é som da pesada pra quem gosta de ouvir gente tocando”.

Em outra frente da profissão, como professor participei dos projetos “Verão em Angra” e “Julho em Angra” onde aconteceram, por iniciativa da Secretaria de Cultura da cidade, as Oficinas de Música na década de 1990. Em 1998 presto concurso para FAETEC (Fundação de Apoio a Escola Técnica do Estado do Rio de Janeiro) e desde então leciono oficialmente flauta transversal. Participei do projeto Música nas Escolas, desenvolvido em 2001 pelo Conservatório Brasileiro de Música em escolas da rede municipal do Rio de Janeiro. Em 2003, a convite da Subsecretária de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, professora Cecília Conde e do Diretor da Escola de Música Villa-Lobos, Professor José Maria Braga, fui cedido pela FAETEC para a integrar a equipe de professores da Escola de Música Villa-Lobos/FUNARJ onde permaneço até os dias de hoje no Curso Técnico para jovens e adultos e no Curso de Formação Musical para crianças e adolescentes. Outra experiência significativa nessa área foram dois anos lecionando na Escola SESC de Ensino Médio, em 2010 e 2011.

Além das gravações já citadas, também na década de 90 participei do disco “Encanto Caiçara”, do compositor e poeta paratiense Luis Perequê. Disco que foi produzido e arranjado pelo maestro Sizão Machado.

Em 2003, a convite do produtor, arranjador e violonista Caio Cezar, gravo as flautas no disco do cantor Marcelo Vianna, herdeiro do acervo musical de seu avô Pixinguinha. No disco, somente composições de Pixinguinha, incluindo algumas inéditas. No mesmo ano, gravo flauta e voz no disco “Macunguê-ará”, do compositor e multi-instrumentista Fábio Luna. Em 2006 participo do disco de Edu Krieger e do disco “Eu brasileiro”, de Luis Perequê. Outras várias participações em diversos discos, tais como Marcos Almeida (2007), Sururu na Roda (2009 e 2011), Nilze Carvalho (2010 e 2014), DVD Sururu na Roda com participação de Dona Ivone Lara, Monarco, Péricles e Diogo Nogueira (2012). Em 2016 participo da gravação do disco “Coresz” de Gabriel Geszti. Neste disco toco em várias faixas além de “Mantra” que é uma composição minha em parceria com Gabriel Geszti.

Compus e gravei trilhas sonoras de dois espetáculos da Cia de Dança Teatro Xirê. Em 2007, para o espetáculo “Quando Crescer, Eu Quero Ser...” e em 2011 para o espetáculo “Entrelace”. O Teatro Xirê se apresenta pelo Brasil e Europa levando dança contemporânea e teatro para crianças.

Aqui cito algumas apresentações ao vivo que considero importantes, onde participei como solista e também acompanhando diversos artistas no Brasil e exterior:

- Em 1991 e 1992, com o trabalho instrumental “PC Castilho e Grupo”, fazendo abertura de shows de artistas consagrados, como Leni Andrade, Wagner Tiso e Márcio Montarroyos; e dos mineiros Beto Guedes, Flávio Venturini e Toninho Horta, sempre em Angra dos Reis, em projetos realizados pela Secretaria de Cultura da cidade.

- Em 1995 participo do musical “O Samba Valente de Assis”, com temporadas no CCBB/RJ e Teatro Carlos Gomes/RJ.

- Em 2000, apresentação com a Orquestra do Conservatório de Tatuí, como participante pela primeira vez no 9º Festival de Música de Tatuí. Ainda em 2000, integrando o Quarteto de Flautas Lena Horta, participo dos shows de Toninho Horta no Castelinho/RJ, Mistura Fina/RJ, Teatro Villa-Lobos/DF e Feitiço Mineiro/DF.

- Em 2001, com o Quinteto Lena Horta, participo de shows no Rio de Janeiro na Sala Funarte, Museu do Telefone, Espaço Cultural dos Correios, Casa de Cultura Estácio de Sá, Centro Cultural da Light, Conservatório Brasileiro de Música, Teatro Glória e Teatro Carlos Gomes dentro do projeto Concertos para a Juventude. Também com o Quinteto fizemos apresentações no Centro Cultural da Cidade de Cataguases e na Escola de Música da UFMG em Belo Horizonte.

- Neste ano de 2001 participo da gravação, em São Paulo, do Especial Toninho Horta, para Direct TV.

- Na Sala Sidnei Miller/Funarte/RJ acontece o show “Marcílio Figueiró-PC Castilho e Grupo”. Show com repertório autoral instrumental e cantado, com participações de Simone Guimarães e Mariana Leporace.

- Shows com o trio Taluá, nas Lonas Culturais do Rio de Janeiro, fazendo abertura dos shows do grupo Cama de Gato; acompanhando a cantora Simone Guimarães em shows no Parque da Cidade/RJ e Feitiço Mineiro/DF.

- Em 2002: show marcante do grupo Zangareio no Espaço Cultural Sérgio Porto, com participação da cantora Simone Guimarães e do guitarrista Toninho Horta, no lançamento do

CD Barco de Música. Ainda no Espaço Sérgio Porto, show com o trio Taluá, no projeto Os Independentes; shows acompanhando a cantora Simone Guimarães no Mistura Fina/RJ, SESC-Araraquara/SP e SESC Campos/RJ.

- Em 2004 acontece em São Paulo o projeto “Face Oculta”, com curadoria do jornalista Zuza Homem de Melo. Com o show “Taluá/PC Castilho e Grupo” fizemos apresentações em onze teatros de escolas municipais da capital paulista.

- De volta ao Festival de Música Brasileira de Tatuí, interpretando canções de minha autoria em apresentações com o Grupo Zangareio, nos anos de 2003 e 2004. No ano de 2005, com composição de minha autoria em parceria com Carmélio Dias Moura, interpreto, com a Orquestra do Conservatório de Tatuí, a música “Sopro do Vento”, que fica com o prêmio de segundo lugar.

- Ainda em 2005, no Rio de Janeiro, participo dos shows de Nilze Carvalho e Nei Lopes, nas universidades PUC, UFRJ, Cândido Mendes e UERJ.

- Fazendo parte da banda de Edu Krieger, em 2006 participo dos shows de lançamento de seu primeiro CD no Teatro Rival/RJ e SESC Pompéia/SP. Em 2011, com shows do CD “Correnteza”, acompanho Edu Krieger em turnê por cidades de Santa Catarina, através do Circuito SESC e pelo interior de São Paulo através do Circuito SESI.

- Acompanhando a cantora, compositora e instrumentista Nilze Carvalho, faço minha primeira viagem internacional e ainda realizo o sonho de ir à África mãe. Toquei com a artista no Festival de Artes e Cultura Negras, no Senegal em 2011.

- Com o grupo de samba Sururu na Roda, participo de diversos shows pelo Brasil e, em 2014, vamos para uma turnê de 22 shows em várias cidades do Japão. Em 2017, retornamos ao oriente com o Sururu na Roda para mais uma turnê, agora na China e Japão.

- Na mesma turnê, em 2017, estreamos o ODU, com shows em Tóquio, nas casas de show Blue Note e Praça XI. ODU é um coletivo de compositores instrumentistas que faz uma música entranhada de brasilidade dialogando profundamente com a música africana, como o *semba*. Também em 2017, volto à mãe África, desta vez com o ODU, a convite do Centro Cultural Brasil-Angola, onde realizamos dois shows juntamente com o poeta angolano, Ondjaki.

- Entre os anos 2014 e 2017 participo de diversos shows no Rio de Janeiro, dividindo o palco com importantes músicos da cena instrumental carioca, como Gabriel Geszti, Léo De Freitas, Marcelo Caldi e tantos outros. Também nesse período, no trabalho de canções, ganhei letras de importantes compositores: Nei Lopes, Rodrigo Maranhão e João Cavalcanti, Luis Perequê, Mauro Aguiar e Diego Zangado.

Quero enfatizar neste histórico, que todo esse contato e vivência com essa gama de artistas e o contato direto com diferentes seguimentos da música, diversos em estilos, texturas e conceitos me enriqueceram muito artisticamente. Tão importante também nesse sentido foi o berço de minha formação em Angra que, naquele período, fervia artisticamente. Vivenciei dentro do Movimento Cultural na década de 1980 o fazer artístico de mãos dadas com as lutas sociais. Depois, como resultado dessas lutas, vivi a experiência de fazer arte numa cidade onde um governo popular, com real participação popular fomentava a produção cultural local. Isso proporcionou o contato de nós músicos e artistas com o público de diversos cantos da cidade que, com certeza, teve influência em meu processo de formação, em minha poética, em minhas escolhas estéticas. Todo esse aprendizado me estimula a pesquisar caminhos para um aprofundamento da sonoridade de meu trabalho autoral mergulhando ainda mais na complexidade cultural brasileira.

### 1.2.2 O Vento Leste

Falo aqui desse projeto autoral separadamente por ser também um motivador de minha busca pelo mestrado. Vento Leste é um álbum duplo autoral, contendo um disco instrumental e outro cantado, com participações de Mart'nália, Nilze Carvalho, Nivaldo Ornelas, Edu Krieger, Márcio Bahia, Itamar Assiere, Leonardo Amoedo e tantos outros grandes músicos com os quais tive a felicidade de conviver durante esses anos todos de música. O álbum, que é fruto de um amadurecimento como compositor e intérprete, foi lançado em 2008 e o show deste disco circulou por algumas cidades. Os shows no Rio de Janeiro aconteceram na Sala Baden Powel, no Espaço BNDES, no Centro Cultural Carioca, no Experimental FINEP, no Centro Cultural IBEU e no lendário Bar Semente dentre outros lugares.

Em 2009, em parceria com a produtora Olhar Brasileiro, criamos o projeto Paisagem Sonora. O projeto consistia em levar para outras cidades parte da produção artística de Angra dos Reis através da música e da fotografia. Por meio de convênio firmado com o Governo Federal, via Ministério do Turismo, o projeto pôde circular com uma exposição de fotografias e um show. As fotos de Antuan Henne e o show Vento Leste, que contou com a participação



do Grupo Zangareio, circulou por diversas cidades, começando por Angra dos Reis com participações de Ana Costa e Luis Perequê. O show Vento Leste foi apresentado no Teatro do Centro Cultural Theophilo Massad e em Paraty na Casa de Cultura. Na Sala Funarte de São Paulo a participação foi de Benjamim Taubkin. No Teatro do Sesi no Rio de Janeiro participaram Nilze Carvalho, Ana Costa e Nivaldo Ornelas. No Teatro Alteroza, em Belo Horizonte, a participação foi de Nivaldo Ornelas.

Vento Leste, antes de ser lançado já vinha sendo tocado em diversos shows com formações também diversas. Acredito que isso trouxe muitos aspectos positivos à minha condução de todo o processo de produção, na escolha de repertório, elaboração de arranjos e na gravação. A sonoridade do disco, gravado há dez anos é a sonoridade que quero amadurecer em meu próximo disco, explorando ainda mais a diversidade rítmica brasileira e a influência africana. O produto final desde mestrado é um CD com quatro faixas do Vento Leste e outras quatro faixas gravadas agora, dentro do processo de pesquisa e são elas embrionárias do meu próximo CD.

### 1.3 O MESTRADO PROFISSIONAL

#### 1.3.1 O Curso

Em entrevista ainda no processo de seleção para o mestrado, apresentando o pré-projeto eu falava que a ideia era buscar aperfeiçoar a performance, pensando numa improvisação com um “sotaque brasileiro” para executar melhor minhas próprias músicas. E toquei minhas músicas e improvisei ali diante de dois grandes músicos e improvisadores que formavam a banca: Joatan Nascimento e Rowney Scott. Eles gostaram, mas já falaram: “o mestrado não é um curso de improvisação”. A frase que parecia ser um corte súbito de onda, não era. Pois me disseram em seguida que eu poderia buscar isso através das Práticas Supervisionadas e outras atividades que eu viesse a desenvolver. Então, além das Práticas, eu já queria entrevistar alguns flautistas que são referências para mim nessa área e assim o fiz.

O formato do curso em módulos foi o primeiro aspecto positivo, porque moro longe como tantos outros colegas da turma. Sou de Angra dos Reis, vivo no Rio de Janeiro. Então, dentro desse formato, no período em que aconteciam as aulas presenciais, que era normalmente durante uma semana, mergulhávamos nas questões abordadas nas aulas sempre de maneira inteira, integrada e participativa. Os professores apresentavam temas relevantes e levavam a turma a debates enriquecedores. Na disciplina Estudos Especiais em Interpretação

– Música, Sociedade e Profissão (MUSD45), o professor Lucas Robatto trouxe para nossas reflexões textos que abordavam a relação do músico com as intrincadas relações sociais, com as estruturas hierarquizadas da sociedade e as relações de trabalho em nossa profissão. Fruto dessas discussões, nossa turma produziu um trabalho em conjunto a partir da leitura de textos do sociólogo Pierre Bourdieu, fazendo a correlação com nossa atuação como músicos profissionais. Este trabalho foi apresentado no PARALAXE – I Festival de Pesquisa em Música da UFBA.

Sempre tive um certo distanciamento da linguagem acadêmica e, portanto, dificuldades com as regras da escrita neste contexto, com os mecanismos de pesquisa e demais elementos imprescindíveis na elaboração de trabalho acadêmico. O professor Pedro Amorim, na disciplina Estudos Bibliográficos e Metodológicos (MUSD502) foi nos aproximando dessa linguagem trazendo textos curtos e, ao mesmo tempo éramos levados a expor nossos projetos, que eram debatidos por todos. Essa inter-relação proporcionou uma melhor aproximação e entendimento das nuances da linguagem acadêmica e os debates trouxeram questões novas que enriqueceram nossos trabalhos.

Em Oficina de Prática Técnico-Interpretativa (MUSD48), sob a orientação do professor Joantan Nascimento, pude me dedicar aos estudos técnicos de escalas e arpejos em harmonias com bases de rítmica brasileira estruturadas por mim em programas de edição de partitura, e também repertório com campo aberto para improvisação. Na Prática em Criatividade Musical (MUSD54), foi realizada uma série de ensaios e shows com grupos que atuo em Angra dos Reis e no Rio de Janeiro. Ainda nesta Prática, me inseri na turma de improvisação do curso de graduação, onde as aulas eram dadas por Rowney Scott, que foi muito generoso em me aceitar como ouvinte, e me fazendo um participante efetivo, podendo, inclusive, tocar na apresentação final da turma. Trabalhamos interpretação em repertório harmonicamente desafiador para improvisação, com músicas de Toninho Horta e Pat Metheny, entre outros.

Métodos de Pesquisa em Execução Musical (MUSD42) foi a disciplina em que se abordou as complexidades dos processos de pesquisa em performance musical, onde os dois professores, Diana Santiago e Lucas Rubatto, expuseram as questões a partir de pesquisas já prontas, destrinchando todo o processo de desenvolvimento delas. E, como em outras disciplinas, tudo se encaminhava para o trabalho de cada aluno da turma e, assim sendo, na

fase final, trabalhamos em nossos artigos que viriam a fazer parte do Trabalho de Conclusão Final (TCF).

Em Prática Docente em Ensino Coletivo Instrumental (MUSD56), inseri a turma de prática de conjunto com meus alunos de flauta transversa onde trabalhamos música brasileira e improvisação, em arranjos para repertório que tem Gilberto Gil, Chico Buarque, Tom Jobim, Luiz Gonzaga. Essa Prática se deu na Escola de Música Villa-Lobos, onde leciono há mais de dez anos<sup>1</sup>.

### 1.3.2 Encontro com Flautistas

Essa atividade que consegui realizar dentro do mestrado é de grande relevância para mim. Por todas as minhas questões com a flauta, como instrumentista e professor, o aprimoramento, a busca pelo aperfeiçoamento, e tendo a música popular brasileira e a improvisação como foco, eu desejava muito conversar com flautistas que são faróis para todos nós. Fui entrevistar cinco flautistas que são alguns dos que considero ser referência dentro da música popular. Alguns atuam também na música erudita, mas todos têm maior atividade na música popular. O que chamei de “Entrevistas com Flautistas - Aprendizagem/Profissão/Identidade/Criação”, se deu com Andrea Ernest Dias, Lea Freire, Eduardo Neves, Mauro Senise e Teco Cardoso que contaram suas histórias desde a aprendizagem até os dias de hoje. Foi muito engrandecedor saber o que pensam sobre esses temas. Dialogando com diversos flautistas, percebo que não ando só, não penso só. Destaco aqui a pouca importância dada à música popular brasileira e à improvisação no ensino “institucional” da flauta transversa. Nesse contexto, as falas dos entrevistados me ajudaram na construção de um artigo que surge de questões relacionadas a minha trajetória, a meu processo de formação e minha atuação como instrumentista e professor. O artigo faz parte deste TCF.

Sobre improvisação, todos os entrevistados acreditam que há uma improvisação com sotaque brasileiro. Cada um no seu caminho, com identidade e intensidade próprias, trabalham essa linguagem. As transcrições das entrevistas estão disponibilizadas no apêndice deste TCF.

### 1.3.3 Instrumentice

---

<sup>1</sup> Para assistir um breve resultado desse processo acessar o link: <https://www.youtube.com/watch?v=0u2PwOlet9M&index=2&list=PLQGyds2SvPRCyLPfu9WTxrkgoxXowxBcR>

Ao final do primeiro semestre, instigado pelo processo da pesquisa e pelas reflexões surgidas nas aulas presenciais, nasceram em mim a vontade e a necessidade de criar um grupo onde eu pudesse desaguar em sons as questões que surgiam. Em Angra, convidei alguns músicos, uns companheiros de longas datas do Grupo Zangareio e outros amigos que vestiram a camisa. A ideia era fazer música, prioritariamente música brasileira, instrumental e cantada, autoral e releituras, com improvisação e o principal: ao ar livre! Não que nunca tivéssemos feito isso em Angra, mas, naquele momento eu precisava tocar, improvisar e construir um repertório e estética que eu considerasse as reflexões que fervilhavam das aulas do primeiro semestre do mestrado. Quero dizer que as aulas de Lucas Robatto e Pedro Amorim e a troca de experiências com os colegas nos debates que ali aconteceram, os encontros com o orientador Joatan Nascimento, a prática da improvisação na turma de Rowney Scott, tudo isso gerou combustível para que eu criasse o Instrumentice<sup>2</sup>. Os músicos envolvidos são: Carlos Rabha/baixo e Paulinho São Gonçalo/percussão, que são dois companheiros de longas datas na música e na vida; Rodrigo Porto/guitarra/violão, que vem do pop rock e é companheiro de outros carnavais, literalmente, porque trabalhamos muito em trios elétricos na cidade. Esse é o núcleo do Instrumentice que tem também Fábio Iarede nas trocas de ideias. Dei a sorte de encontrar esses músicos também com muita sede de tocar e realizar coisas na cidade. E assim seguimos, conversando sobre repertório e estética. Queria que considerássemos o público, que buscássemos a comunicação com o público. Não tocando o que não gostássemos, mas considerando sempre uma melhor comunicação com o público. Trazer essa filosofia para os arranjos, para as falas, para os projetos gráficos de divulgação e etc. Decidimos um repertório para começar os ensaios com as nossas composições e com Gil, Hermeto, Chico, Dori, Sivuca, Jobim, Djavan, os contemporâneos Marcelo Caldi, Gabriel Geszti, Edu Neves, Zé Paulo Becker, tinha também Pat e Sting, mesmo priorizando os “brazucas”. Convidamos o baterista Anderson Domingos. Começamos nosso processo. Cada encontro melhor que outro. As músicas ganhando o formato que queríamos, o repertório crescendo. Em janeiro de 2017 estreamos ao ar livre! Na Praça Zumbi dos Palmares, no Largo do Mercado, com sucesso de público e bilheteria, que era aquela passada de chapéu. Pronto. Passados alguns meses tocando ao ar livre, fizemos um show no teatro da cidade, cobrando ingresso. Tivemos a comprovação de que tem, sim, público para ouvir a música que a gente tem para tocar.

---

<sup>2</sup> Criei o nome “Instrumentice” inspirado no linguajar do povo caiçara da região onde nasci. Lá, quando alguém faz uma piada, uma brincadeira, se diz: “fulano está de bobice” ou “com bobice”. Transpuz, então, a ideia para o nome “Instrumentice”. Para mim, estar “de instrumentice” ou “com instrumentice” é criar e irradiar música, trocar e estabelecer uma comunicação com o público a partir da música. *Instrumentice* representa a vontade que os músicos têm de ‘fazer um som’ e proporcionar encontros em torno da arte que é a música.

Instrumentice foi inserido na Prática em Criatividade Musical (MUSD54) do segundo semestre. De lá para cá as atividades continuam, o baterista é o Gilbatera Guimarães, em alguns shows ganhamos o reforço percussivo e vocal de Bárbara Castilho e Gabriela Gonçalves, criamos nossa página<sup>3</sup> no facebook e temos uma rede de colaboradores que nos ajudam com fotos, vídeos, artes para divulgação, som, cenário e etc. Já fomos duas vezes ao Rio de Janeiro para apresentações importantes, uma no Teatro do Centro de Referência da Música Carioca, com a participação especial do sanfoneiro Marcelo Caldi; a outra apresentação foi na Unirio, dentro do 2º Encontro Carioca de Flautas. E seguimos tocando ao ar livre, mas também em outros espaços de música ao vivo. Duas faixas do CD/Produto Final do mestrado foram gravadas com o Instrumentice.

#### 1.3.4 PRODUTO FINAL – CD

O mestrado surge no momento em que venho construindo caminhos para elaboração de um novo disco, aprofundando e amadurecendo a sonoridade do álbum duplo autoral Vento Leste, lançado em 2008. Nessa sonoridade exploro a diversidade rítmica brasileira buscando dialogar ainda mais com as influências africanas. Dentro desse contexto de música brasileira, instrumental e cantada, além de compositor, arranjador e cantor, me coloco como flautista solista e acompanhador. Nas músicas escolhidas a flauta transversa tem papel importante dentro dos arranjos com espaço para performance em improvisos, introduções, interlúdios e contracantos.

As faixas gravadas dentro do processo de pesquisa são embrionárias do meu próximo álbum. São elas:

- Tambor do Mar (PC Castilho/Nei Lopes)

Os músicos e instrumentos nesta faixa são PC Castilho: flauta, flauta em Sol, voz, violão e percussão (djembê, conga, caxixi e efeitos); Gabriel Geszti: piano; Hudson Santos: violão; Marcelo Caldi: teclados; Adalberto Miranda: baixo acústico; Antônio Neves: bateria; Fábio Luna: percussão (efeitos); Nilze Carvalho, Ana Costa, Cláudio Jorge e Nêgo Álvaro: coro.

- Confluência dos Ventos (PC Castilho/Gabriel Geszti)

---

<sup>3</sup> <https://www.facebook.com/instrumentice/>

Os músicos e instrumentos nesta faixa são PC Castilho: flauta Sol, sax-soprano, voz, violão e percussão; Gabriel Geszti: piano; Marcelo Caldi: teclados; Hudson Santos: violão; Adalberto Miranda: baixo acústico; Antônio Neves: bateria;

- Iara (PC Castilho/Rodrigo Maranhão)

Os músicos e instrumentos nesta faixa são PC Castilho: flauta, voz, violão e percussão; Marcelo Caldi: piano e teclados; Hudson Santos: violão; Carlos Rabha: baixo acústico; Fábio Luna: bateria;

- ZabumBahia (PC Castilho/Marcelo Caldi)

Os músicos e instrumentos nesta faixa são PC Castilho: flauta, voz, violão e percussão; Marcelo Caldi: piano e teclados; Hudson Santos: violão; Carlos Rabha: baixo acústico; Fábio Luna: bateria e percussão;

Outras quatro faixas contidas no CD-Produto Final são oriundas do álbum Vento Leste. São elas:

- Gráfica (PC Castilho)

Os músicos e instrumentos nesta faixa são PC Castilho: Flauta, flautim, violão e efeitos; Mateus Ceccato: cello; Marcelo Caldi: teclados; Carlos Rabha: baixo acústico; Márcio Bahia: bateria;

- Pedras (PC Castilho)

Os músicos e instrumentos nesta faixa são PC Castilho: flauta, violão e percussão; Itamar Assiere: piano e teclados; Leo Amuedo: guitarra; Augusto Mattoso: baixo acústico; Xande Figueiredo: bateria;

- Pra você, Mãe (PC Castilho)

Os músicos e instrumentos nesta faixa são PC Castilho: flauta, voz, violão e percussão; Marcelo Caldi: sanfona; Marcílio Figueiró: violão 12 cordas; Edu Krieger: baixo; Fábio Luna: bateria; Rejane Santos, Marcelo Caldi e PC Castilho: coro;

- Pro Sambo sambar/Piraquara (PC Castilho)

Os músicos e instrumentos nesta faixa são PC Castilho: flauta, flautim violão, panelinha e apito; Marcelo Caldi: teclados; Hudson Santos: violão; Carlos Rabha: baixo acústico; Fábio Luna: bateria; Fabiano Salek: percussão; Rejane Santos, Marcelo Caldi e PC Castilho: coro.

## **2 ARTIGO “REFLEXÕES SOBRE A IMPORTÂNCIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA (INSTRUMENTAL E CANÇÃO) E DA IMPROVISACÃO NA FORMAÇÃO DO FLAUTISTA”**

Paulo César Castilho  
Universidade Federal da Bahia  
UFBA/PPGPROM  
E-mail: castilhopc@gmail.com

### **Introdução**

O presente artigo pretende compartilhar reflexões oriundas da minha experiência e atuação profissional como multi-instrumentista, compositor, intérprete, arranjador, produtor e professor. Deste modo, tenho como objetivo contribuir na busca de caminhos para um aperfeiçoamento da performance na flauta transversal, no contexto da música popular brasileira.

A improvisação, considerada aqui como um ato ou linguagem criativa, é uma característica marcante na música popular brasileira, instrumental e cantada. Há discos antológicos de grandes artistas da MPB, compositores ou intérpretes como Nana Caymmi, Elis Regina, Edu Lobo, Chico Buarque, Ivan Lins, Djavan, Milton Nascimento, João Nogueira, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Dori Caymmi e tantos outros, que contam com participações de grandes instrumentistas improvisadores. Na Música Instrumental destaco outros grandes compositores e instrumentistas brasileiros, referências imprescindíveis nessa área, tais como Hermeto Pascoal, Eliane Elias, Egberto Gismonti, Toninho Horta, Nivaldo Ornelas, Luiz Eça, Márcio Montarroyos e Hamilton de Holanda, entre muitos outros, que em seus trabalhos artísticos a improvisação se destaca de maneira ainda mais efetiva, com mais abertura para essa linguagem dentro da forma musical, onde, com frequência, tem-se a exposição do tema para, em seguida, criarem outras melodias, improvisando em caminhos harmônicos e rítmicos dos mais diversos.

Tomando como base a singularidade musical dos artistas citados, acredito ser de grande importância na formação do músico estabelecer um vínculo estreito com a música brasileira. Existe uma variedade de acentos rítmicos que, combinados com uma pluralidade de articulações, podem fazer parte da construção de uma linguagem expressiva na performance do instrumentista.



Diante de tamanha relevância da música popular brasileira – instrumental e cantada – tanto no mercado nacional e internacional, e da densidade própria da improvisação dentro dela, uma questão que julgo ser pertinente nessa reflexão é ressaltar a não abordagem da improvisação e a pouca abordagem teórica e prática da música popular de maneira geral no ensino do instrumento nas escolas formais de música.

Identifico lacunas em minha própria formação decorrentes da ausência de uma abordagem regular dos assuntos expostos. A minha vivência na música popular se inicia antes dos estudos formais do curso de Bacharelado em flauta transversal. Atualmente, reconheço que este período acadêmico foi de grande distanciamento das reais motivações que me levaram ao estudo da flauta: a música popular brasileira (instrumental e cantada), a experimentação e criatividade na prática do instrumento, e a composição.

Para endossar estas reflexões, que tem como propósito contribuir para a formação de instrumentistas e professores, busquei dialogar com profissionais que colaboraram com seus relatos sobre essa temática. Parte importante deste diálogo se deu para o desenvolvimento de pesquisa proposta no Mestrado Profissional da Escola de Música da UFBA, na área de Criação e Interpretação, onde entrevistei flautistas<sup>4</sup> com expressiva trajetória como acompanhadores em discos e shows de artistas renomados e, principalmente, como intérpretes solistas em seus próprios trabalhos. Andrea Ernest Dias, Lea Freire, Eduardo Neves, Mauro Senise e Teco Cardoso, responderam perguntas sobre processo de aprendizagem, profissão, identidade e improvisação. As questões que norteiam esta pesquisa, vão assim ao encontro de reflexões que julgo fundamentais para a performance e a didática da flauta transversal no Brasil.

### **Aprendizagem**

No ensino da flauta transversal em escolas de música para jovens e adultos, em cursos de formação básica, técnico e graduação, ainda hoje a música popular brasileira e a improvisação não são tratados como conteúdos necessários para uma formação mais abrangente de um instrumentista que possa vir a atuar nas diversas possibilidades no mercado da música.

Sendo a flauta transversal um instrumento de tradição europeia, é comum nas escolas de música brasileiras a condução de um processo de aprendizagem baseado apenas nos

---

<sup>4</sup> As transcrições das entrevistas constam no Trabalho Final de Curso do autor deste artigo.

métodos e conceitos artísticos, de sonoridade específica para uma atuação de tradição também europeia, como nas orquestras ou grupos de diversas formações para execução de repertório camerístico da “música clássica”. Os métodos europeus focam principalmente em um desenvolvimento técnico onde a busca por um domínio mecânico do instrumento se destaca, em detrimento, muitas vezes, da expressividade e criatividade do instrumentista.

Reconheço em minha formação a importância desse caminho; no entanto, hoje em dia penso que somente a utilização do método de tradição europeia pode ter sido um modelo negativo uma vez que gerou lacunas em minha formação como instrumentista da música popular; um exemplo são as questões referentes à harmonia. Nesses métodos, os estudos diários são escritos em todas as tonalidades e são executados mecanicamente sem abordagem do contexto harmônico. Toninho Carrasqueira, importante flautista brasileiro e professor na Universidade de São Paulo, alimenta essa reflexão ao se referir aos métodos utilizados na formação tradicional:

Fruto das ideias predominantes na época de sua criação, muitos desses métodos não contemplam, porém, aspectos importantes para a formação de um músico nos dias de hoje.

O primeiro deles é a criatividade. Não há estímulo e espaço para a experimentação, improvisação ou pesquisa de outras formas de lidar com o material a ser estudado. Propõe-se um aprendizado engessado, cristalizado e baseado na repetição. O segundo aspecto diz respeito ao estudo dos acordes, que raramente ultrapassa o nível básico e que, da forma como é proposto, não leva o estudante a um entendimento de sua estrutura nem de seu inter-relacionamento. (CARRASQUEIRA, 2017, p. 30)

Seguindo um programa de estudos baseados somente nessa condução, tendemos a deixar de lado as mais diversas possibilidades de articulações e acentuações rítmicas advindas do frevo, do baião, do choro, do samba e do maracatu, assim como a complexidade melódica e harmônica presentes na música mineira do Clube da Esquina<sup>5</sup>, por exemplo. Os flautistas atuantes na música popular geralmente buscam essa linguagem fora das escolas formais e universidades. Claro, existem avanços nesse sentido onde algumas universidades criaram cursos de música popular com disciplinas que abordam conteúdos importantes para a formação do músico nessa área. No entanto, é preciso inovar com a inserção e implantação de conteúdos programáticos que favoreçam o acesso dos estudantes de flauta a essa realidade.

Dos cinco flautistas que entrevistei, três ingressaram na faculdade: a flautista Andrea Ernest Dias tem graduação na UnB, Doutora pela UFBA, desenvolveu uma pesquisa sobre a

---

<sup>5</sup> Movimento musical brasileiro que reunia um grupo de expressivos compositores, cantores e instrumentistas como Milton Nascimento, Beto Guedes, Lô Borges e Toninho Horta, dentre outros, em Minas Gerais.

obra o compositor Moacir Santos; Eduardo Neves teve uma rápida passagem pela UFRJ; e Lea Freire ingressou na Berklee College of Music onde cursou por duas semanas.

Eduardo Neves, antes de ingressar na UFRJ, já tocava nas rodas de choro com o violonista Sergio de Pinna:

Sérgio de Pinna é um cara muito importante pra mim porque eu estava começando e tinha minhas deficiências naturais de quem tá começando e eu aprendi muito com ele, dele me botar pra tocar. Mas, não tive escola. (...) Mas, depois eu fui fazer vestibular porque a família começou a me perguntar: “você vai acabar o colégio e vai fazer o que? Tem que fazer faculdade!”. Aí eu fiz o vestibular pra Faculdade da UFRJ. Tinha duas vagas. Aí eu me preparei da seguinte forma: vi o que que (*sic*) tinha pra tocar. Tinha de tocar uns estudos de Andersen e tinha de tocar uma Sonata de Bach. Aí tive umas aulas com o David Ganc. Tive uns dois meses de aula com ele. (...) Aí eu consegui entrar na UFRJ, mas acabou que o record de menos tempo na faculdade é meu, eu acho. Me lembro de ter assistido não mais que três aulas do Celso que, aliás era uma aula muito boa. Mas, a reboque dessa aula dele, tinha uma série de muitas aulas que, na época pelo menos, a aula de harmonia, a própria prática de conjunto, o repertório, nada daquilo me interessava mesmo. (NEVES, 2018)

Em uma de suas falas, a flautista Andrea Ernest Dias conta que tinha como professora a própria mãe, renomada flautista francesa Odett Ernest Dias que lecionava flauta transversal na Universidade de Brasília. Odett é admiradora e pesquisadora da música brasileira e sempre procurou “valorizar, além das referências europeias, a música brasileira, com choros, serestas, modinhas e compositores como Villa-Lobos e Guerra Peixe, proporcionando uma formação cultural mais abrangente” (ERNEST DIAS, 2018).

A minha tendência era sempre escapar dos cadernos de estudos. Eu estudei todo o Taffanel, os estudos diários. E minha mãe sempre mostrava os cadernos de estudos mais modernos, mais os europeus, Köhler, Andersen, e eu nunca curti. Ela também não exigia isso e eu também não estudava. Eu só me deparei com isso quando eu quis ir pra França fazer um aperfeiçoamento em música contemporânea, aí eu tive que me inscrever num curso lá e tinha no programa e eu não avançava nesses estudos. Eu não gostava mesmo. Eu sei que tinha muita base técnica ali, mas eu preferia estudar Pixinguinha, por exemplo. Aí eu dizia pro meu professor lá: “Mas eu toco Pixinguinha”. E ele dizia: “Mas Pixinguinha não está no programa aqui”. (ERNEST DIAS, 2018)

A flautista Lea Freire conta que sua incursão na Berklee College of Music durou apenas duas semanas e não quatro anos, como deveria ser:

Fui pra lá de mala e cuia, mas foram duas semanas: uma semana pra entrar e outra pra sair. É, porque eu me dei bem no exame lá, no teste, porque eu lia muito bem. Aquele negócio de eu ler muito bem e por causa do ouvido. Aí me davam uma frase lá e eu escrevia a frase. E eram oito compassos, uns *bebop* louco lá, e eu escrevia a frase, né? (...) Mas eu fiquei, então, nessa classe do povo do ouvido absoluto, pra fazer percepção, né? Aí o cara falou assim: “Escreve aí um negócio pra gente ler”. Eu escrevi e ele falou: “O que você tá fazendo aqui? (...) Vai tocar com os caras lá. Vai fazer o que aqui? Vai ficar estudando técnica? Você não tem esse *shape* de quem vai ficar fazendo escala e arpejo”. E não ia mesmo, nunca fiz! A minha

estética não é essa, eu não queria improvisar rápido, eu queria representar aquilo que estava no meu ouvido interno. (FREIRE, 2018)

Mauro Senise, que também não ingressou em universidade, conta que em sua formação misturou tudo:

Eu não estudei na Berklee e não tenho uma formação assim da harmonia tradicional estudada direitinho. Então, minha formação é fantástica porque tem a Odett Ernest Dias, depois saxofone com Paulo Moura. E aí oito anos tocando com Hermeto Paschoal, que é uma escola fantástica. Mais oito com Egberto Gismonti, mais dez com Wagner Tiso que, aliás, cronologicamente foi o primeiro cara que me ajudou muito. Enfim, Jota Moraes, Gilson Peranzetta. Vinte e cinco anos tocando com ele, daí eu falo: “Peranza, que acorde é esse aí? Como é que é isso?”. Minha formação é assim, meio livre. (SENISE, 2018)

Teco Cardoso, por sua vez, teve uma formação musical influenciada por sua mãe pianista e seu irmão baterista:

Minha mãe é pianista, foi pianista erudita, então eu tinha muita música em casa. E o meu irmão mais velho era baterista, tocava batera em casa, gostava de ouvir jazz e bossa nova. E eu era o pequenininho que tocava de ouvido. Porque eu toquei flauta doce por um tempo, mas aí parei de estudar. (...) Depois dos quatorze anos, quando a gente voltou pra São Paulo, meu irmão foi tocar com um pessoal da pesada que eram uns alunos da escola que era perto da minha casa, que era a escola do Zimbo Trio, o CLAM. E aí ele conheceu uma turma que veio pra tocar aqui em casa. Minha mãe tinha piano, ele tinha bateria. Então era um lugar ótimo pra tocar. E a turma que veio era Eliane Elias, Nico Assumpção era o baixista, tinha o Arismar do Espírito Santo...(...) Daí eu falei: “Acho que vou voltar a estudar música, mas não flauta doce”. Aí eu pedi e ganhei uma flauta transversal e fui ter aula com o Hector Costita. (CARDOSO, 2018)

Esses flautistas atuam no mercado e a busca pela linguagem da música popular brasileira e o aperfeiçoamento de suas performances foram feitos fora das escolas formais ou, ao menos, indo além dos programas convencionais dessas escolas.

Não há aqui um juízo imperativo ao que se oferece nas escolas e universidades, mas há questionamentos que passam despercebidos ao que não se oferece aos estudantes de flauta em suas formações e se articula com tudo que se vive e realiza junto à música. Reconheço que os exercícios focados no domínio técnico, de mecânica e sonoridade da flauta transversal são essenciais para todo flautista, assim como a execução de peças de repertório tradicional. Nesta direção, todos os flautistas entrevistados se dedicaram aos exercícios de sonoridade de Marcel Moyse, aos exercícios diários de mecanismos de Taffanel e Goubert, às Sonatas de Bach e às Fantasias de Telleman. A meu ver, a música brasileira, a expressividade, a criatividade e a improvisação, podem se somar ao conjunto de estudos técnicos e repertório tradicional no processo de aprendizagem e formação do flautista que tem na música popular um importante campo para atuar.

## **Música Brasileira/Improvisação**

Acredito que para refletir sobre a construção de uma linguagem na improvisação, faz-se também necessário reverenciar uma manifestação artística musical como o jazz, e tratá-lo neste contexto como fonte referencial prática e teórica. A representatividade e influente tradição da improvisação no jazz, a vasta discografia e bibliografia nesta área também inspiram diretamente os instrumentistas, compositores e improvisadores brasileiros e de todo o mundo.

A consideração que faço pela maior integração da música popular brasileira no processo de aprendizagem passa pela percepção de que a diversidade de nossa cultura e, mais especificamente, de nossa música popular é composta por uma complexidade de materiais sonoros que, sendo vivenciados pelos instrumentistas, passam a integrar o que chamo de um grande “balaio da inspiração”. Esse conceito, mesmo dialogando com o jazz no fazer da improvisação, mantém fortemente a brasilidade presente, por exemplo de forma representativa, na música de Hermeto Pascoal, Toninho Horta, Egberto Gismonti, Hamilton de Holanda, Nivaldo Ornelas e outros tantos músicos brasileiros. Importantes músicos de diversas nacionalidades se interessam e se sentem inspirados pela singularidade artística desses músicos.

Em seu artigo “Notas para um estudo da inspiração musical”, publicado nos Anais do I Congresso da TeMa em Salvador, Pedro Amorim Filho aborda o tema da inspiração considerando que compor é também elaborar e reelaborar algo “novo” a partir de algo que já existe em determinado contexto, transformando, dando outros sentidos em outros novos contextos (AMORIM FILHO, 2014).

A inspiração é um elemento de grande importância no processo criativo de composição musical e conseqüentemente de improvisação. Para tanto, a percepção e escuta abertas ao “mundo” em que se vive alimentam esse “balaio da inspiração”, de coisas musicais ou não, formas artísticas ou não que, consciente e inconscientemente, se transformam em materiais que compõem esse “balaio” enriquecendo o processo criativo.

O problema que se coloca neste artigo é o da concepção da inspiração musical como uma condição para compor, referente tanto à intuição quanto à intencionalidade do compositor, como tal, passível de ser estudada. Numa perspectiva fenomenológica, o ato de compor implica em retirar coisas do mundo, mexer com elas, alterá-las: criar algo que não existe a partir de algo que existe. Nesse âmbito, inspirar-se é essa capacidade de captar as impressões que temos do mundo. A faísca da vontade (intencional) de compor surge daí: se inspirei coisas do mundo, posso precisar

expirar quando estiver saturado. O mundo me deixa impressões, e posso querer devolver isso como expressões. (AMORIM FILHO, 2014, p.1)

Acredito que cada músico compositor, instrumentista e improvisador tem ou pode buscar sua própria expressividade, sua marca pessoal em seus solos e composições. A música brasileira é fonte inspiradora que contém uma multiplicidade de gêneros, de estilos e até de fontes primárias como terreiros e todas as manifestações de matriz africana como o jongo, as congadas, os afoxés, os maracatus e as rodas de samba de roda, dentre tantos outros eventos sonoros.

O flautista Teco Cardoso fala sobre sua forma de pensar e estudar as diversas linguagens existentes na música brasileira para construir a sua própria linguagem:

Eu saquei que eu precisava desenvolver uma linguagem. E o barato da linguagem é você entender como é que se constrói uma linguagem. Então a primeira desmontada que eu dei em linguagem musical é que você vai ver que a música é formada por ritmo, por melodia e por harmonia. Então você vai olhar o que que (*sic*) é isso naquela música. Por exemplo, o frevo. O que que (*sic*) eu tenho no frevo? Quais os *bits* do frevo? Quais levadas de frevo e os acentos do frevo? Qual a linguagem melódica do frevo? Onde é que tá a articulação? Onde é que tá o tempo? Eu, como sou irmão de baterista, eu vou logo na percussão. Eu pego a flauta e faço muito exercício de percussão. Pego o que tá acontecendo na caixa e faço na flauta. Com uma nota só, com frases, de várias maneiras, toco junto o que que (*sic*) faz o pandeiro, tudo. Aí tem o baião. Acorde dominante com décima primeira aumentada, mais um modo bom pra tocar o baião. Uma linguagem harmônica. Tem a linguagem melódica, tem a linguagem rítmica. Você vai trabalhar essas coisas todas. (CARDOSO, 2018)

Teco desenvolve também a pesquisa de campo, porque acredita que ir a Recife ouvir e ver o povo descendo as ladeiras dançando com os passos do frevo complementa seu entendimento daquela música com suas nuances.

Lea Freire tem procedimento parecido ao de Teco e diz que sua improvisação é “à brasileira”:

Eu só sei fazer essa, eu não sei fazer a outra. A do jazz eu posso simular, mas quando eu faço jazz assim eu não me sinto jazzista, entendeu? Quando eu me escuto tocando jazz eu não sou jazzista, eu sou brasileira tocando jazz. Tem um definitivo forte sotaque brasileiro. E eu fui muito atrás desse negócio da rítmica brasileira, porque na época que eu comecei a tocar, pra você achar o que era o maracatu, você tinha que conhecer um pernambucano. Não tinha livro que tivesse, não tinha *youtube*, não tinha internet, não tinha nada. Então, você tinha que se enfronhar em algum lugar, no CTN, Centro de Cultura Nordestina, algum lugar pra você ouvir ritmos que não fossem o baião, por exemplo. Só tinha samba e baião, e era *that is it*. Então, pra achar um maracatu, achar uma ciranda, achar maxixes, foi um negócio. Eu fui atrás, eu fui perguntar pras pessoas como era e como não era. (FREIRE, 2018)

Todos os entrevistados acreditam que existe uma improvisação “à brasileira”. Uns buscaram essa linguagem e consideram isso a identidade e o que dá personalidade aos seus solos.

Mesmo com minha formação meio bagunçada, eu criei e tenho uma assinatura brasileira. Eu não me considero um *jazzman*, eu gosto de jazz, sou influenciado também por essa linguagem jazzística. Mas eu tenho muito mais coisa de choro, porque eu estudo bastante choro. (...) Eu acho que existe um fraseado brasileiro. O campeão Edu Neves pra mim é super brazuca. O Marcelinho Martins também é bem brasileiro. Mas é lógico que o jazz faz parte, você curte, escuta e acaba indo um pouco também e o improviso tá ligado ali no jazz. Mas você pode ter um improviso brasileiro. (SENISE, 2018)

Andrea Ernest Dias identifica uma improvisação com sotaque brasileiro e diz que não tem nenhum *patterns* de jazz na cabeça:

Eu identifico um sotaque brasileiro sim. Eu, por exemplo, não tenho nenhum *patterns* de jazz na cabeça. Nenhum deles. Não tenho. Quando vejo, eu sei que aquilo é aquilo, tanta gente repete aquilo, né? (...) Brasileiro gosta de improvisar no baião, eu gosto. Essa experiência com o Pife Muderno<sup>6</sup> é muito rítmica. (ERNEST DIAS, 2018)

Reiterando, nos estudos da flauta costuma-se realizar escalas e arpejos de uma forma mecânica demais, sem considerar a harmonia. Geralmente as notas estão ali escritas na pauta e se estuda sempre horizontalmente, como melodias soltas, quando, na verdade, são construídas dentro de um contexto harmônico. Na busca de um adestramento puramente mecânico, toca-se uma escala e um arpejo muitas vezes sem saber que é dó maior, se é com sétima menor ou nona aumentada, por exemplo.

Eduardo Neves considera que os estudos de escalas e arpejos a partir de um entendimento do contexto harmônico devem ser feitos sem leitura de notas, para que o músico use o raciocínio, faça combinações e encadeamentos harmônicos criando seus próprios estudos para assimilar a harmonia ali contida. Nesses mesmos estudos de escalas e arpejos usar a prática de cifrar e inserir o que ele chama de gírias, que são as consideradas acentuações e articulações características da música brasileira: “Se estudamos sem criatividade e sem o uso dessas articulações e acentuações, elas não estarão presentes na hora da performance” (NEVES, 2018).

---

<sup>6</sup> Grupo musical brasileiro criado pelo flautista Carlos Malta, tem como referência conceitual as Bandas de Pife do nordeste brasileiro, constituídas pelos pifes (flautas de bambú) e percussões.

## Considerações finais

A presença da música popular e da improvisação como conteúdos efetivos nas escolas e universidades brasileiras ainda é insuficiente diante da grande quantidade de métodos tradicionais direcionados aos estudos da flauta transversal.

Almir Chediak, responsável pelo lançamento de referente bibliografia na área da música popular, há trinta anos refletia sobre isso:

As lacunas na estrutura do ensino, principalmente a ausência de uma metodologia para o estudo da música popular, levam o aluno a optar: ou estuda o clássico, que bem ou mal tem um programa de ensino, ou então o popular – na maioria das vezes transmitido de forma empírica, sem fundamento teórico, com o aluno decorando músicas já prontas, sem noções essenciais da autonomia para a liberdade criativa na elaboração dos acordes e sua progressão nas músicas. (CHEDIAK, 1986, p.6)

De lá pra cá avançamos, é claro. Mas, ainda em 2017, o flautista Toninho Carrasqueira sinaliza essa questão.

Outra importante lacuna no panorama atual do ensino musical de nossas escolas é a quase total ausência da música brasileira. Isso representa um enorme desperdício, um dos maiores equívocos da maioria das escolas de música, consequência de uma visão eurocêntrica e limitada, herança de uma mentalidade colonizada. Dessa forma, os alunos brasileiros estudam a música dos grandes mestres europeus, mas passam ao largo da música de Joaquim Callado, Angelino de Oliveira, Ernesto Nazareth, Anacleto de Medeiros, Jacob do Bandolim, Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Capiba, Nelson Ferreira e outros mestres da música popular brasileira. (CARRASQUEIRA, 2017, p.48)

Carrasqueira aponta que

os saberes não são excludentes, muito pelo contrário. O aprendizado de nossos choros, sambas, forrós, catiras, frevos e serestas, a compreensão de suas formas e de seus caminhos harmônicos e melódicos certamente facilitam o entendimento da música de compositores clássicos europeus, mesmo porque as matrizes formais, melódicas e harmônicas de muitas dessas formas populares brasileiras são europeias. (CARRASQUEIRA, 2017, p.49)

Acredito ser possível oferecer uma formação mais ampla com todo esse material do “balaio da inspiração” formado pela rica diversidade da música popular brasileira, motivando a construção de uma linguagem criativa e expressiva com a prática da improvisação junto aos estudos de harmonia. Os exercícios de escalas e arpejos de acordes, que trazem também um desenvolvimento mecânico e mais agilidade, podem estar contidos numa proposta de ensino que estimule a criatividade, além do uso do raciocínio e da percepção musical para o entendimento harmônico e melhor assimilação dos encadeamentos na própria prática flautística.

A escassez desses conteúdos no ensino da flauta transversal, além de distanciar o músico brasileiro de sua própria cultura, pode inibir o exercício da criatividade, da percepção



harmônica e, no futuro, limitar seu campo de atuação profissional. Enquanto que a aplicação e vivência prática da música brasileira e da improvisação podem potencializar um desenvolvimento musical mais completo e proporcionar caminhos mais criativos para o aperfeiçoamento da performance de futuros profissionais do mercado da música popular.

### **Referências**

CARRASQUEIRA, Toninho. **Divertimentos-Descobertas**. São Paulo: EDUSP, 2017.

CHEDIAK, Almir. **Harmonia e Improvisação**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1986.

AMORIM FILHO, Pedro. **Notes to a Study of Musical Inspiration. Notas para um estudo da inspiração musical**. Salvador: Revista Art, 2014.

ERNEST DIAS, Andrea; FREIRE, Lea; NEVES, Eduardo; SENISE, Mauro; CARDOSO, Teco. **Entrevistas com Flautistas: Aprendizagem, profissão, identidade e criação**. Rio de Janeiro e São Paulo, 2018. Entrevistas concedidas a Paulo César Castilho encontram-se transcritas no Apêndice de seu Trabalho de Conclusão Final do Mestrado Profissional da Escola de Música da UFBA.

**3 APÊNDICE A – RELATÓRIO DE PRÁTICAS SUPERVISIONADAS**  
**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO**  
**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**ESCOLA DE MÚSICA**  
**PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM**  
**FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS**

**Aluno: PAULO CÉSAR CASTILHO** **Matrícula: 216123420**  
**Área: Criação Musical/Interpretação** **Ingresso: 2016/1**

Código	Nome da Prática
MUSD48	Oficina de Prática Técnico-interpretativa

**Orientador da Prática: Joatan Nascimento**

**Descrição da Prática**

**1) Título da Prática: Estudos de Improvisação**

**2) Carga Horária Total: 95 HS**

**3) Locais de Realização: Residência própria. EMU/UFBA (Encontros com Prof. Joatan Nascimento);**

**4) Período de Realização: Junho a novembro de 2016**

**5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):**

*a) Levantamento e triagem de bibliografia prática (métodos, estudos, exercícios, repertório, etc.) 25hs*

*b) Estudo prático de escalas, arpejos em bases harmônicas e repertório. 60hs*

**6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:**

*a) Adquirir e desenvolver conhecimentos teóricos e práticos da linguagem da improvisação em música popular.*

*b) Selecionar e organizar conteúdo relevante aplicado à prática da improvisação.*

**7) Orientação:**

**7.1) Carga horaria da Orientação: 10hs**

**8.2) Formato da Orientação: Encontros presenciais; Conversas online via internet; Troca de mensagens via e-mail.**

**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM  
FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS**

**Aluno: PAULO CÉSAR CASTILHO**

**Matrícula: 216123420**

**Área: Criação Musical/Interpretação**

**Ingresso: 2016/1**

Código	Nome da Prática
MUSD54	PRÁTICA EM CRIATIVIDADE MUSICAL

**Orientador da Prática: Joatan Nascimento**

**Descrição da Prática**

**1) Título da Prática: Prática em Criatividade Musical (Atuação como flautista em música popular instrumental e cantada)**

**2) Carga Horária Total: 110 HS**

**3) Locais de Realização: Residência própria; Estúdios de ensaios; Locais onde aconteceram os shows (Teatro Solar de Botafogo/RJ; Espaço Cultural Galeria Olho da Rua/RJ; EcoSom/RJ; EMU/UFBA (Encontros com Prof. Joatan Nascimento e Turma de improvisação Prof. Rowney Scott);**

**4) Período de Realização: Junho a novembro de 2016**

**5) Detalhamento das Atividades:**

*a) Atuação como flautista nos grupos de Gabriel Geszti, Léo de Freitas e banda Risca Faca.*

*\* Gabriel Geszti: ensaios e show de lançamento de CD “Coresz”.*

*\* Léo de Freitas: ensaios e gravação de CD “Morada da Alma”.*

*\* Risca Faca: shows na noite carioca (Semente; Carioca da Gema)*

*a.1) Conhecimento e estudo individual de repertório. 30hs*

*b) Ensaios em grupo (elaboração de arranjos; execução das músicas; prática de improvisação nos repertórios) 60hs*

*c) Prática de improvisação em repertório (Turma de Improvisação do Prof. Rowney Scott). 12hs*

**6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:**

*a) Aperfeiçoamento da performance em música popular*

*b) Amadurecimento musical através de repertório variado*

*c) Aplicação dos conhecimentos adquiridos com estudos de improvisação*

**7) Possíveis produtos Resultantes da Prática**

*b) Apresentações públicas dos grupos envolvidos*

*c) Áudios e vídeos das apresentações públicas e ensaios.*

**8) Orientação:**

**8.1) Carga horaria da Orientação: 8hs**

**8.2) Formato da Orientação: Análise de relatório, áudios e vídeos.**

**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM  
FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS**

**Aluno: PAULO CÉSAR CASTILHO**

**Matrícula: 216123420**

**Área: Criação Musical/Interpretação**

**Ingresso: 2016/1**

Código	Nome da Prática
MUSD48	Oficina de Prática Técnico-interpretativa

**Orientador da Prática: Joatan Nascimento**

**Descrição da Prática**

**1) Título da Prática: Estudos de Improvisação**

**2) Carga Horária Total: 80 HS**

**3) Locais de Realização: Residência própria. EMU/UFBA (Encontros com Prof. Joatan Nascimento);**

**4) Período de Realização: Novembro a março de 2017**

**5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):**

*a) Levantamento e triagem de bibliografia prática (métodos, estudos, exercícios, repertório, etc.)  
30hs*

*b) Estudo prático de escalas, arpejos em bases harmônicas e repertório. 40hs*

**6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:**

*a) Adquirir e desenvolver conhecimentos teóricos e práticos da linguagem da improvisação em música popular.*

*b) Selecionar e organizar conteúdo relevante aplicado à prática da improvisação.*

**7) Possíveis produtos Resultantes da Prática**

*a) áudios de base para acompanhamento nos estudos*

*b) Lista de bibliografia.*

*c) Elaboração de material com conteúdos praticados.*

**8) Orientação:**

**8.1) Carga horaria da Orientação: 10hs**

**8.2) Formato da Orientação: Encontros presenciais; Conversas online via internet; Troca de mensagens via e-mail.**

**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM  
FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS**

**Aluno: PAULO CÉSAR CASTILHO**

**Matrícula: 216123420**

**Área: Criação Musical/Interpretação**

**Ingresso: 2016/1**

Código	Nome da Prática
MUSD54	PRÁTICA EM CRIATIVIDADE MUSICAL

**Orientador da Prática: Joatan Nascimento**

**Descrição da Prática**

**1) Título da Prática: Prática em Criatividade Musical (PC Castilho & Instrumentice)  
(*Idealização, direção, produção executiva e solista*)**

**2) Carga Horária Total: 217 HS**

**3) Locais de Realização: Residência própria; Estúdios de ensaios; Local onde aconteceram os shows (Praça Zumbi dos Palmares, Angra dos Reis)**

**4) Período de Realização: Novembro a março de 2017**

**5) Detalhamento das Atividades:**

*a) Arregimentação – 10hs*

*b) Pesquisa de repertório; elaboração de arranjos – 48hs*

*c) Produção executiva (elaboração de releases, viabilização de local e data para apresentações, criação e manutenção de página no facebook, busca de apoios para divulgação) - 60hs*

*d) Nos ensaios e shows: direção, flauta transversa, sax-soprano, voz e violão. Atuação como produtor, arranjador, flautista, saxofonista e cantor – 90hs*

**6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:**

*a) Aperfeiçoamento da performance em música popular*

*b) Amadurecimento musical através de repertório variado*

*c) Aplicação dos conhecimentos adquiridos com estudos de improvisação*

**7) Possíveis produtos Resultantes da Prática**

*b) Apresentações públicas*

*c) Áudios e vídeos das apresentações públicas e ensaios.*

**8) Orientação:**

**8.1) Carga horaria da Orientação: 9hs**

**8.2) Formato da Orientação: Análise de relatório, áudios e vídeos.**

**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM  
FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS**

**Aluno: PAULO CÉSAR CASTILHO**

**Matrícula: 216123420**

**Área: Criação Musical/Interpretação**

**Ingresso: 2016/1**

Código	Nome da Prática
MUSD48	Oficina de Prática Técnico-interpretativa

**Orientador da Prática: Joatan Nascimento**

**Descrição da Prática**

**1) Título da Prática: Estudos de Improvisação**

**2) Carga Horária Total: 70 HS**

**3) Locais de Realização: Residência própria. EMU/UFBA (Encontros com Prof. Joatan Nascimento);**

**4) Período de Realização: 02.05 a 01.09 DE 2017**

**5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):**

*a) Levantamento e triagem de bibliografia prática (métodos, estudos, exercícios, repertório, etc.)  
12hs*

*b) Estudo prático de escalas, arpejos em bases harmônicas e repertório. 40hs*

**6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:**

*a) Adquirir e desenvolver conhecimentos teóricos e práticos da linguagem da improvisação em música popular.*

*b) Selecionar e organizar conteúdo relevante aplicado à prática da improvisação.*

**7) Possíveis produtos Resultantes da Prática**

**a) áudios de base para acompanhamento nos estudos**

*b) Lista de bibliografia.*

*c) Elaboração de material com conteúdos praticados.*

**8) Orientação:**

**8.1) Carga horaria da Orientação: 18hs**

**8.2) Formato da Orientação: Encontros presenciais; Conversas on line via internet; Troca de mensagens via email.**



**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM  
FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS**

**Aluno: PAULO CÉSAR CASTILHO**

**Matrícula: 216123420**

**Área: Criação Musical/Interpretação**

**Ingresso: 2016/1**

Código	Nome da Prática
MUSD54	PRÁTICA EM CRIATIVIDADE MUSICAL

**Orientador da Prática: Joatan Nascimento**

**Descrição da Prática**

**1) Título da Prática: Prática em Criatividade Musical (Atuação como flautista em música popular instrumental e cantada)**

**2) Carga Horária Total: 240 HS**

**3) Locais de Realização: Residência própria; Estúdios de ensaios; Locais onde aconteceram os shows (Angra dos Reis, Rio de Janeiro e São Paulo)**

**4) Período de Realização: 02.05 a 01.09 DE 2017**

**5) Detalhamento das Atividades:**

*a) Atuação como flautista, saxofonista e cantor – hs: 150*

*\* “PC Castilho & Instrumentice” – ensaios e shows na cidade de Angra dos Reis.*

*\* “MPB-Era dos Festivais” – ensaios e shows nas cidades do Rio de Janeiro e Petrópolis.*

*\* “Risca Faca”: ensaios e shows no Rio de Janeiro*

*\* “Nilze Carvalho” – ensaios e shows no Rio de Janeiro e São Paulo*

*a.1) Conhecimento e estudo individual de repertório. 30hs*

*b) Ensaios em grupo (elaboração de arranjos; execução das músicas; prática de improvisação nos repertórios) 50hs*

**6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:**

*a) Aperfeiçoamento da performance em música popular*

*b) Amadurecimento musical através de repertório variado*

*c) Aplicação dos conhecimentos adquiridos com estudos de improvisação*

**7) Possíveis produtos Resultantes da Prática**

*b) Apresentações públicas dos grupos envolvidos*

*c) Áudios e vídeos das apresentações públicas e ensaios.*

**8) Orientação:**

**8.1) Carga horaria da Orientação: 10hs**

**8.2) Formato da Orientação: Análise de relatório, áudios e vídeos.**

**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM  
FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS**

**Aluno: PAULO CÉSAR CASTILHO**

**Matrícula: 216123420**

**Área: Criação Musical/Interpretação**

**Ingresso: 2016/1**

Código	Nome da Prática
MUSD56	Prática Docente em Ensino Coletivo Instrumental

**Orientador da Prática: Joatan Nascimento**

**Descrição da Prática**

**1) Título da Prática: Prática Docente (Aulas de flauta transversal e prática de conjunto)**

**2) Carga Horária Total: 210 HS (*Carga horária distribuída em dois dias da semana – quartas e quintas*)**

**3) Locais de Realização: Escola de Música Villa-Lobos – Rio de Janeiro**

**4) Período de Realização: 02.05 a 01.09 DE 2017**

**5) Detalhamento das Atividades:**

**200hs** (*Carga horária distribuída em dois dias da semana – quartas e quintas*)

*a) Aulas de instrumento/flauta e Prática de Conjunto no Curso de Formação Musical para crianças e adolescentes.*

*b) Aulas de instrumento/flauta no Curso Técnico.*

**6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:**

*a) No Curso de Formação Musical, ensinar aos iniciantes crianças e adolescentes.*

*b) No Curso Técnico, desenvolver trabalho de aperfeiçoamento a adultos.*

**7) Possíveis produtos Resultantes da Prática**

*Identificação e seleção de práticas metodológicas positivas.*

**8) Orientação:**

**8.1) Carga horaria da Orientação: 10hs**

**8.2) Formato da Orientação: Encontros presenciais; Conversas online via internet; Troca de mensagens via e-mail.**

**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM  
FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS ORIENTADAS**

**Aluno: PAULO CÉSAR CASTILHO**

**Matrícula: 216123420**

**Área: Criação Musical/Interpretação**

**Ingresso: 2016/1**

Código	Nome da Prática
MUSD56	Prática Preparação de Recital

**Orientador da Prática: Joatan Nascimento**

**Descrição da Prática**

**1) Título da Prática: Prática Preparação de Recital**

**2) Carga Horária Total: 130 HS** (*Carga horária distribuída em dois dias da semana – quartas e quintas*)

**3) Locais de Realização: Própria residência e estúdios nas cidades de Angra dos Reis, Rio de Janeiro e Salvador**

**4) Período de Realização: Abril a agosto de 2018**

**5) Detalhamento das Atividades: 120hs**

- a) Estudo de repertório, elaboração de arranjos*
- b) Ensaios*

**6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:**

- a) Realização de Recital de final de curso.*

**7) Possíveis produtos Resultantes da Prática**

*Gravação de áudio e vídeo do recital*

**8) Orientação:**

**8.1) Carga horaria da Orientação: 10hs**

**8.2) Formato da Orientação:** Encontros presenciais; Conversas online via internet; Troca de mensagens via e-mail.

## **4 APÊNDICE B – ENTREVISTAS COM FLAUTISTAS**

### **(aprendizagem/profissão/identidade/criação)**

#### **ANDREA ERNEST DIAS**

##### **1- Como foi seu encontro com a flauta?**

Eu resolvi tocar flauta, tinha doze anos. Vou fazer cinquenta e cinco no mês que vem. Eu estudava piano, cravo e ia até súper bem. Mas quando minha mãe (Odette Ernest Dias) quis me dar um instrumento, me dá um cravo, que eu tava indo super bem, eu falei: “Não, eu quero tocar flauta”. Mas aí é muito por causa da minha mãe, porque tinha flauta em casa, e muito por causa de minha irmã Beth, minha irmã mais velha que é flautista também. Que nessa altura ela tava com vinte anos e ela fazia parte de um grupo aqui no Rio de Janeiro chamado A Fina Flor do Samba, que acompanhava a Beth Carvalho. E eles viajavam, faziam Projeto Pixinguinha, iam pra Europa e etc. Eu achava aquilo o máximo e falei: “Também quero tocar flauta, também quero viajar”. E aí eu comecei a estudar flauta com doze anos com minha mãe mesmo, me formei com minha mãe. Entrei pra faculdade em 1979, fiz o curso todo lá, o Bacharelado, fiz muito repertório, na Universidade de Brasília. Minha mãe era professora lá e eu fiz a graduação lá em quase quatro anos. Eu fiz muito rápido a minha graduação. E assim que eu me formei, em 1983, eu vim pro Rio pra trabalhar, me aventurar aqui. Nesse período de formação lá em Brasília eu também fiz parte da Banda Sinfônica da Escola de Música de Brasília, dos quatorze aos dezoito anos. Esse período antes de entrar na faculdade. E lá na Banda Sinfônica a gente teve muito essa formação orquestral, eram ensaios regulares, semanais, na quinta-feira era de naipe e aos sábados era geral. Agrupava os adolescentes da escola e também os professores, que davam aquele suporte nos naipes, como em toda banda de música. Mas era uma banda muito criteriosa, um maestro muito bom, e a gente fazia um repertório bem difícil, adaptações de Lourenço Fernandes, Nepomuceno, fazia Straus, coisas bem desafiadoras pra instrumentistas, né. Muitos instrumentistas se formaram lá. O Ney Rosauo, professor, percussionista sinfônico, começou a ser músico ali nessa banda. O meu irmão que toca oboé. O Antônio Augusto, professor de trompa, também fez parte da banda sinfônica. Era uma banda muito boa. A gente ganhou primeiro lugar no Concurso Nacional de Bandas, da FUNARTE. Então, quando eu entrei pra faculdade eu já tinha essa experiência de conjunto. E em casa também a gente fazia muita música, muito trio com meus irmãos, principalmente o Carlos, que toca oboé. Muitos duetos com minha mãe e etc.

**2- Você é flautista de qual formação?**

Eu considero que eu tenho uma formação formal. Não muito rígida, nem muito estabelecida ano a ano. Não foi periódica. Mas eu tive essa base toda teórica desde a infância, na aula de musicalização e sempre com muita partitura à frente, muita partitura. A gente conhece muita partitura. Eu considero que eu tive uma formação clássica. Se você quiser algum termo que englobe isso. Ou erudita, né. Mas fora isso tem uma formação assim cultural mais abrangente, porque dentro disso, desse repertório, sempre teve autores de choros, serestas e modinhas. Eu me lembro que a primeira música que eu toquei foi uma valsa de um compositor paraense que minha mãe me deu, chamada Minha Esperança. Que é uma valsa de salão e o compositor se chamava Ernesto Dias. Uma valsa linda que minha mãe dizia que o Guerra Peixe falava que era uma valsa perfeita: forma, melodia e harmonia. Então tem esse repertório de salão que sempre teve muito presente na minha casa, muito pelas pesquisas da minha mãe, pelo interesse dela. Fora isso, tem essa influência da minha irmã que tocava muito choro. Então lá em casa era um mix de influências.

**3- No que se refere ao foco estilístico, houve uma tendência mais erudita ou popular em seus estudos?**

A minha tendência era sempre escapar dos cadernos de estudos. Eu, assim, estudei todo o Taffanel, os estudos diários. E minha mãe sempre mostrava os cadernos de estudos mais modernos, mais os europeus assim, Köhler, Andersen, e esses aí eu nunca curti. Ela também não exigia isso e eu também não estudava. Eu só me confrontei com isso quando eu quis ir pra França fazer um aperfeiçoamento em música contemporânea, aí eu tive que me inscrever num curso lá e tinha no programa e eu não avançava nesses estudos. Eu não gostava mesmo. O século XIX realmente não me dizia muita coisa. E eu sei que tem muita base técnica aí, mas eu preferi estudar Pixinguinha, por exemplo. Aí eu dizia pro meu professor lá: “Mas eu toco Pixinguinha”. E ele dizia: “Mas Pixinguinha não está no programa aqui”. Então, minha tendência foi em busca mais de repertório. Mais de obras pra flauta. Tinha as sonatas, coisas de música contemporânea, que desde cedo eu fiquei bem ligada nisso também. Mesmo que eu não entendesse muito, eu já estava lá, lendo. Eu lia muita música. Lia muita partitura. Muito mais do que hoje. Eu tinha mais curiosidade naquela época. Agora as coisas chegam até mim e eu faço. Naquela época eu buscava, ficava ouvindo muito minha mãe e ela tem muito repertório.

#### **4- Como a música popular foi abordada em seus estudos ou vivências com a flauta?**

Acho que foi mais quando fui ganhar a vida. Quando cheguei aqui no Rio, em 1983, o primeiro trabalho que fiz foi uma gravação pro Martinho da Vila, um arranjo do Rui Quaresma, num disco produzido pelo Rildo Hora.

E gravei também umas marchinhas de carnaval. Através desse grupo da minha irmã eu entrei no ambiente de gravação. E ali então a música popular começou a se fazer mais presente, aí profissionalmente. Em seguida eu entrei na orquestra do Roberto Gnattali, a Orquestra de Música Brasileira, que já era uma outra concepção de música popular, mas era ligada à música popular. Teve a Oficina de Choro, aquela famosa de 1984, que deu início a todos esses projetos educacionais em torno do choro. E tudo isso aconteceu na Unirio em 1984 e a Orquestra então se firmou ali e eu fiquei sete anos ali na Orquestra. Trabalhando ali outro tipo de sonoridade popular. Mas aí eu gravava bastante. Foi o contato com os arranjadores. Logo também entrei na Orquestra Pixinguinha, que o Henrique Cazes montou. Foi assim, uma coisa sempre presente. E teve esse trabalho do Moacir Santos. Foi o mergulho mais profundo que eu fiz. Mudou a minha vida profissional em todas as músicas que eu toco. Todas elas melhoraram. Porque o entendimento do Moacir era tão profundo, tão embasado e com tanto lastro que isso passa pra música dele e você estudando a música dele você acaba entendendo isso. Entendendo isso você passa a ver a música de outra maneira. Isso foi primeiro um ponto de interrogação na minha cabeça. Porque que aquela música dele é tão boa? Não é possível que seja só melodia e harmonia. Falavam de renovação harmônica. Não tem nada de renovação harmônica no Moacir. É como ele trata a harmonia. Como, dentro do universo harmônico da música ocidental, como ele escolheu as sonoridades dele, os acordes como ele escolheu, as instrumentações. Não tem a renovação harmônica no Moacir Santos, tem é um tratamento da harmonia tradicional via ele. Ele que fez a própria sonoridade. E aí foi muito bom analisar, partir pra análise musical que é o que também ajuda na parte de improvisação. Você analisar, entender aquele material, entender os estilos e gêneros é o que vai te fazer ficar à vontade neles.

#### **5- Como você pensa ou vê o mercado de trabalho pra um instrumentista/flautista?**

Eu tenho uma experiência que é muito de grupo, que é muito de conjuntos, conjuntos orquestrais, digamos assim. Até esse conjunto agora, o Abstrai Ensemble, é um conjunto grande, que tem formações pequenas, mas é um grupo grande. Então eu tenho essa prática do

músico orquestral desde a Banda Sinfônica. Isso me acompanha há tempos. Mas, por outro lado, eu custei muito tempo a entrar numa orquestra sinfônica. Era um outro critério de sonoridade. Eu fui reprovada em várias, várias delas. Sempre tentava e diziam que meu som não servia pra orquestra, que meu som servia só pra choro. Sempre foram me descartando. Nem na Orquestra Jovem eu conseguia entrar, que era uma orquestra que, teoricamente, eu poderia estar. Os avaliadores achavam que minha sonoridade não servia pra Sinfônica. Eu só fui entrar pra Orquestra Sinfônica em 1991, lá em Recife. Passei seis meses na orquestra de lá. E eu tinha feito concurso pra cá também, aí eu consegui a vaga pra Sinfônica Nacional. Aí eu comecei a entrar na sonoridade mais sinfônica. Eu tinha uma boa sonoridade, mas demorei muito pra ter uma sonoridade de solista de orquestra sinfônica. Isso foi ao longo de muito trabalho, muito tempo. E nem me considero assim uma solista, uma flautista de orquestra. Tem flautistas muito mais específicos, com sonoridades muito mais montadas pra orquestra sinfônica do que eu. Mas eu aprendi a trabalhar a sonoridade também em função disso, e hoje em dia eu não tenho dúvidas se eu posso estar ou não numa orquestra sinfônica. Mas foi uma coisa que eu tive que buscar. Se isso leva ao mercado, eu acho que talvez sim. Você tem que entender o que que é uma orquestra, que tipo de som você vai aplicar a cada grupo que você tá tocando. E uma orquestra sinfônica, como ela tem uma atividade muito diária e regular, o flautista sinfônico acaba se especializando. Não foi muito o meu caso, porque eu não quis só essa especialização. Mas por uma necessidade minha, artística. E também nunca pensei nesses termos não. Eu aqui conversando com você e tô falando isso. Nunca pensei: “Que tipo de artista, que tipo de flautista eu vou ser?”. Acho que eu só consegui mesmo uma cara minha de sonoridade quando fiz aquele disco com o Tomás Improta, aquele primeiro, que aí realmente o estúdio deu uma qualificada no som de solista, porque no som de estúdio pra gravação de música popular eu sempre tive. Mas, realmente é um marco esse disco, que aí eu vi que eu tinha outras possibilidades, que eu mesma comecei a investigar. E aí, em termos de mercado, eu não sei. Se fosse nos Estados Unidos eu teria que escolher alguma coisa. Lá é muita competição. E o músico de jazz é músico de jazz. Aqui isso tem mais na música de orquestra sinfônica, talvez porque tenham poucas vagas. Mas, nas outras áreas, a questão das oportunidades é mais flexível aqui.

**6- Em que momento de sua vida junto à música você despertou para a improvisação? Houve algum acontecimento ou fato que te marcou nesse sentido?**



Primeiro que eu não sou uma improvisadora, né. Minha improvisação sempre foi o calo, foi o calo de muitos colegas meus e é o calo de muitos ainda. Fico pensando se é uma coisa de gênero. Já pensei sobre isso. Eu tenho uns receios nesse momento. Já fui tomada de pânico. Já aconteceu de tudo. Eu improviso nos meus discos. Mas você não vê um improviso meu assim num disco de outra pessoa. Que eu me lembre, um disco do Proveta, que eu gravei um pequeno improviso. Eu sempre fui mais dos naipes. Não tenho uma linguagem definida. Mas no disco com o Tomás ele me incentivava e eu realmente acreditei naquilo e fiz. Mas foi no meu disco. Pro “Choros amorosos”, na época eu fui procurar o Victor Santos quando eu fui gravar e a metodologia dele funcionou bem pra mim, naquela época. Escalas de acordes. Que foi um desvendamento. Foi a pessoa que mais desvendou essa parte. Porque eu tenho quilos de livros de improvisação e eu nunca consegui avançar naqueles livros. Eu procurei, tive aulas, mas sempre abandonei. Eu sempre quis fazer, mas alguma coisa não deixou eu fazer. Quando eu vim pro Rio, eu fui procurar o Franklin da Flauta. Ele não tinha método nenhum, mas ele me ensinou algumas coisas dos caminhos do blues. Eu estudei aquilo um pouco, e abandonei. Eu sofria, porque queria muito fazer e não conseguia. Em Paris, quando morei lá eu fui fazer um teste pra escola de jazz. Fui reprovada. Faltava alguma coisa que me deixasse segura. Ainda lá em Brasília eu tinha um grupo instrumental. Eu e minha irmã éramos as únicas que não improvisavam. Duas mulheres. Ficou sempre uma nuvem em cima disso. E nos anos oitenta tinham aquelas visitas ao Hermeto, aquela coisa intensa, aquele caldeirão de gente improvisando. E eu ficava olhando, assim. E eu não entrava. Foi muito difícil furar isso. Hoje quando eu faço com consciência eu sei que, se eu tivesse começado há muito mais tempo, talvez eu fosse a musicista que lá no íntimo eu gostaria de ter sido. Mas eu acho que é isso: na minha escola não teve nada disso. E a questão do gênero influi nesse fazer musical. As mulheres têm mais medo de fazer, ou são menos estimuladas a fazer. E tem esse universo musical muito masculino e machista. Então você furar esse bloqueio é difícil e nesse bloqueio em improvisação é muito mais difícil. Isso é um elemento a ser considerado sim. As mulheres improvisadoras são menos que os homens improvisadores. Na base é tudo assim, quem é estimulado a fazer e quem não é. Isso tem mudado, mas ainda muito desequilibrado. Algumas vão em frente, a Lea Freire, por exemplo, a Dani Spelman, elas furam essa parede machista.

**7- Existe uma improvisação “à brasileira”? Se sim, como ela se dá junto às suas composições e performances?**

Eu identifico um sotaque brasileiro sim. Eu, por exemplo, não tenho nenhum *patterns* de jazz na cabeça. Nenhum deles. Não tenho. Quando vejo, eu sei que aquilo é aquilo, tanta gente repete aquilo, né. Eu acho muito difícil, por exemplo, improvisar no choro. O que eu faço mais são as variações, né. E é difícil porque a harmonia caminha muito rápido. Agora numa coisa seis por oito, uma harmonia pedal, eu fico mais à vontade. Brasileiro gosta muito de improvisar no baião, eu gosto. Essa experiência com o Pife Moderno é muito rítmica. Mas eu ainda continuo com dificuldades em harmonia. É uma coisa que eu tenho que tocar muito pra poder ficar mais à vontade. O curso de Música Popular é um curso dos anos noventa, né. Na Unirio, mesmo no curso de música popular a parte de improvisação, ela não vem. Dos flautistas assim, o Franklin é que mais me impressiona nisso. Eu mesmo já tive momentos bons, quando estou muito despreocupada, fico à vontade e flui mais.

**8- Quais elementos da improvisação que você identifica na sua música e que você considera significativos ou essenciais na aprendizagem da flauta ou que contribuiria para uma melhor performance num contexto de música popular brasileira? (canção e instrumental).**

Tem de ver os estilos e os gêneros das músicas. Uma improvisação em música contemporânea, por exemplo, você vai usar coisas muito diversas do que numa improvisação no jazz. O jazz pra mim continua sendo um mistério e eu amo ouvir os improvisadores. Mas é uma escola que eu não frequentei. O Edu (Neves) sim, ele escolheu esse caminho, é da natureza dele e ele desenvolveu. Outros foram pra Berklee, o que não é tão interessante assim. Acho assim que tem que se entender com cada música. Se vai ser uma coisa rítmica vigorosa, no pife ou na flauta. Se vai ser uma canção, qual o tratamento que você vai dar praquela canção. Se é um frevo. Tem de passar pelos ritmos, mas você tem que entender a música e achar as características. Não dá pra tocar um frevo articulado igual a um concerto de Mozart. Agora, dá pra você botar um pouco do frevo no Mozart. Dá pra você fazer esse caminho inverso. Principalmente de ritmo e compreensão. Por exemplo nos choros e os nos clássicos, tem mais ou menos uma mesma estrutura, arpejos e escalas, o arco melódico, tem a mesma estrutura de composição. Então você pode trazer uma ideia de um pra outro.

**LEA FREIRE**

**1- Como foi seu encontro com a flauta?**

Foi no primário, no primário não, no ginásio, no ginásio. No ginásio que eu estudei era obrigatória a flauta doce, tinha educação musical. Então, eu já estudava piano dos 7 anos em diante e com 11 anos eu fui apresentada à flauta doce, todo mundo tocava flauta doce, era o festival do “Greensleeves”, o colégio inteiro tocava “Greensleeves”. E tinha educação musical, com as notinhas, coral de flauta doce, aquela coisa: apita, apita, apita e eu ficava naquilo o dia inteiro e ficava tirando música na flauta. Então, eu tirava coisas que eu ouvia no rádio, coisas de Bach que eu tocava no piano, outras coisas... Eu ficava tentando tirar música nas aulas de Química, por exemplo, olhando pro professor e pensando qual é a próxima nota, se isso aqui é um sol, então, a outra nota seria... Sabe? Estudando percepção sem saber. E aí eu testava as melodias que eu tirava no recreio e via aonde eu tinha errado o intervalo e não sei o que. E fui me especializando com o sistema do meio tom, que o meio tom é a coisa mais difícil que tem na música é o tal do meio tom. E com isso eu ficava tocando o dia inteiro, tocava, tocava, tocava flauta doce. Ganhei até uma flauta de plástico transversal e tal, que eu tocava também. Mas era aquilo né... Aquele apito até que quando eu fiz 15 anos, o meu pai me deu uma flauta a base de troca: “Me dá esse apito!”. Ele me deu uma transversal. Nem lembro que marca que era. Acho que Yamaha 104, né? Acho que é. E eu fiquei tocando flauta transversal. E aí, logo em seguida eu entrei no CLAM, pra ter aula com o Luis Chaves (contrabaixista do Zimbo Trio). Eu queria ter aula de violão pra tocar bossa nova e aí eu levava minha flauta junto, né?! E o pessoal achava que eu tocava flauta, tocava nada, tinha que olhar o manual pra ver onde fazia os “mi bemol” da terceira oitava, eu não sabia nada, nunca tinha ouvido falar em Taffanel, nada, zero. E aí, ficava lá, tocando com as pessoas e como o ouvido estava muito bom por causa desse negócio de ficar estudando música na aula de Física, de Química, tudo, né? Só estava o corpo ali, a cabeça estava nas escalas... E aí o pessoal achava que eu lia música. Num lia... eu tirava, né? Eu ouvia o primeiro intervalo, lia e sabia que música era. Então, eu fui aprender a ler mais tarde, mesmo tocando piano, porque também... Minha professora era muito legal comigo, eu tive muita sorte porque até improvisar ela deixava no piano. Eu ficava lá fazendo altas bagunças e... eu queria mais era jogar futebol, eu queria... ficar na rua, sabe? Num queria ficar estudando.

E aí, eu sei que com esse negócio de ir no CLAM e tocar flauta lá, logo em seguida eu conheci o Filó e aí a gente começou a tocar junto e deu certo. E, daquele jeito, porque ele ficava compondo coisas muito loucas e a gente ia pra Praça Roosevelt, eu ficava tocando aquilo na Praça, porque num tinha onde ensaiar, né? Filó morava numa quitinete que pra trocar a camisa tinha que abrir a janela. Então, não dava pra ficar, sabe?! E a gente ficava

ensaiando lá. Hoje em dia é impossível fazer um troço desses, ficar no meio da rua, com instrumento, não dá! E aí, foi indo num jeito que quando eu vi já estava dando aula de flauta no CLAM, inclusive para o Teco Cardoso. E não era bem uma aula, né? Aquilo era uma troca de informações, papo, porque o Teco é um cara muito profundo em tudo o que ele faz, né? Então, ele vinha com 215 duetos de flautas. Mas nessa época eu já estava dando aula de solfejo lá. Eu dava tanta aula de solfejo que eu estava lendo que era um inferno, entendeu? Eu aprendi porque eu precisava dar aula, ponto! Então, na hora que a necessidade apertou ali, a fogueira começou a chegar perto.

Eu não só lia, eu cantava aquilo que estava escrito, né? Então, pra mim foi muito bom. A gente ficava lendo lá com o Teco, nas aulas que eu tinha com ele, né? Porque ele que levava o dueto pra lá e aí a gente ficava lendo, eu lia muitos compassos na frente, ele ficava muito bravo comigo. Muitos compassos na frente... Ele tirava o negócio e eu continuava tocando, ele lendo, sabe?

Eu dava 30 aulas por semana lá no CLAM, porque tinha aula de violão também que a cara de pau aqui dava aula de violão, solfejo e flauta. E aí o Hamilton queria que eu desse aula de piano. Ele me via tocando lá e falou assim “Ó, dá um curso aqui, você pega os iniciantes, bota um dos caras no lugar e tal”. Aí eu falei “Só se for das 2 às 3 da madrugada, se tiver aluno *after hours*, né?”. E a gente tocava também no jogral, no regional do Evandro. Aí comecei a tocar choro e tal.

E estudando flauta, sem professor de flauta. Acho que foi porque como a pessoa aqui é avessa a método, tudo o que tentaram me ensinar não deu muito certo, entendeu? Agora, tudo o que eu fui fazer sozinha deu mais certo. Aí eu fiquei mais à vontade, fiquei mais feliz. Então, eu perseverarei, né?

## **2- Você é flautista de qual formação?**

Auto, eu sou autodidata. Eu não tive aula, não cheguei a ter aula de flauta mesmo, né? Eu tive uma aula com o Costita (Hector Costita) e outra com o Sion (Roberto Sion), mas não deu certo, eu já vi que não deu certo eu parei ali mesmo.

## **3- No que se refere ao foco estilístico, houve uma tendência mais erudita ou popular em seus estudos?**

Especificamente da flauta sim! Foi mais popular. Porque já vinha de 10 anos de piano erudito e 15 de coral erudito, cantando missas de Handel, Schubert e essas coisas desse repertório...

E acho o que é o mais legal, que eu curto mais hoje em dia, que as coisas que eu faço têm tudo isso aí, né? Foram esses 15 anos de coral, foi maravilhoso, fora as amizades que perduram até hoje e o povo todo, né? De todas as vertentes do instrumental, desde o choro, até o *groove*, eu toquei muito com o Celso Pixinga e passando por geral instrumental, né? Então, eu fiz muita coisa com o instrumental. Quando eu fui pra Berklee, que durou duas semanas essa minha incursão que era pra ser quatro anos. Quando eu cheguei lá ainda dei de cara com aquilo tudo o que eu odiava. Então...fui pra lá de mala e cuia, mas foram duas semanas: uma semana pra entrar e outra pra sair.

É, porque eu me dei bem no exame lá, no teste, porque eu lia muito bem, né? Aquele negócio de eu ler muito bem, e por causa do ouvido. Aí me davam uma frase lá e eu escrevia a frase, e eram 8 compassos, uns *bebop* louco lá, e eu escrevia a frase, né? Então, eles falavam “Ah! Você tem ouvido absoluto”. E eu falei “Não tenho não!”. O que é bom pra mim, porque com instrumento transpositor eu não tenho nenhum problema com instrumento transpositor, entendeu? Nenhum! É relativo, e um relativo bem treinado, né? Mas eu fiquei, então, nessa classe do povo do ouvido absoluto, pra fazer percepção, né? Aí o cara falou assim “Escreve aí um negócio pra gente ler!”. Eu escrevi e ele falou assim “O que você tá fazendo aqui?”. Bem assim... Aí eu falei “Nossa! É assim, tudo isso? Eu estou achando que não, né?”. Aí ele falou assim “Olha, vai tocar lá com os caras lá. Vai fazer o que aqui? Vai ficar estudando técnica? Você não tem esse *shape* de quem vai ficar fazendo escala e arpejo”. E não ia mesmo, nunca fiz. A minha estética não é essa, eu num queria improvisar rápido, eu queria representar aquilo que estava no meu ouvido interno. Então, se eu estou ouvindo uma melodia, eu quero ser capaz de tocar aquela melodia, e não outra. Então, eu estou ouvindo uma harmonia, me inspiro com uma tal melodia aqui eu quero tocar essa melodia, e não outra! Até hoje eu estou tentando fazer isso, entendeu? É um desafio e é uma delícia também quando você consegue, porque a pessoa fala assim “Nossa! De onde você tirou isso?”, “Da minha cabeça! Fui eu que fiz!”. Porque é completamente diferente! Porque a pessoa tem seu próprio discurso, né?

E você tá improvisando o dia inteiro, o tempo todo. A gente é improvisador. Você tem alguns clichês que você usa todo dia que fica “Oi, bom dia!”, é um clichê, certo? Mas é uma coisa de “Cheguei, estou bem!”. Mas nunca é o mesmo também, se você for analisar você não consegue fazer exatamente igual ontem, não consegue! Então, é novo! Se você tá falando e tá improvisando, se você conhece a linguagem você improvisa em música também, que é uma

linguagem. Então, aí você tem ficar falando. Da mesma maneira que você fica refletindo sobre os temas que você quer conversar com a sua namorada, a DR que você quer fazer, você tem que estar ouvindo a música e tirando as melodias daquele solo que você vai fazer, entendeu? Então, eu perco, aspas! Ganho, né? Tempão! Ganho tempão ouvindo música que não existe, na minha cabeça. Que eu estou inventando, dentro de uma harmonia que eu vou ter que tocar, entendeu? Então, eu estou ali só ouvindo aquilo lá e dando nome.

E com relação a minha forma de estudar, o que deu certo foi estudar aquilo que eu tinha que tocar. Quero tocar esse choro aí! Hum, tem esse pedaço difícil aí, perai! Vamos ver como é que nós vamos resolver, né? Tem como dá um jeito nisso, fazer uma passagem, usar aquelas chaves auxiliares ou não, ou vou fazer o ataque aqui nessa nota porque ela me dá um ponto de apoio pra ir fazer a seguinte, entendeu? O que eu vou fazer aqui pra me virar com esta frase, que eu vou tocar amanhã? Então, foi tudo na base da necessidade mesmo, né? Porque o improviso eu falei “Eu não vou fazer clichê! Não vou construir frases de efeito pra ficar fazendo. Não vou!”. Não quis, não quero! Acho lindo quem faz, tá tudo permitido. Acho lindo, acho potente estudar as escalas. Pode fazer o que você quiser, tudo bem, não sei o que. Eu não! Porque essa é a minha marca, entendeu? Então, quando eu improviso, você pode ter certeza que aquilo é a primeira vez que vai acontecer e a última.

#### **4- Como a música popular foi abordada em seus estudos ou vivências com a flauta?**

Na verdade começa com os Festivais da Record também, né? Você fica vendo aquelas maravilhas, aquelas coisas tão bem construídas musicalmente, né? Queria tocar tudo aquilo, queria fazer aquela harmonia. No piano, por exemplo, não ensina harmonia. Eu saí de dez anos de piano erudito sem saber o que é que era um dó maior. Então, por isso que eu fui estudar violão. Aí quando entendi as harmonias, porque no violão é lindo, esse negócio de cordas, pra você tocar, você mexe a mão pra direita, pra esquerda mudou o tom, né? Ah, senhor, isto é o paraíso! Porque no piano muda tudo, né? Piano é outra constelação, parece que você saiu de uma constelação e foi pra outra, porque muda, absolutamente, tudo. Então, é uma coisa de maturidade você fazer harmonia no piano. Pra você aprender harmonia mesmo, as relações harmônicas no seu ouvido, o violão é muito mais legal, porque aí o lá menor, o si bemol, o lá bemol é tudo ali vizinho, sabe? Então, se você vai fazendo aquele negócio do II-V né? Que um segundo, quinto, primeiro, não sei o que... Tem aquela coisa muito comum, né? Um VI-II-V, aqueles padrões mesmo de harmonia que você tem mais comuns, né? Metade da música popular brasileira você tira com isso daí, entendeu? Aliás, você entende isso daí, você

começa a ouvir os baixos. É uma revolução na sua cabeça, começar a ouvir os baixos, porque aí você estava ouvindo a melodia, né? E aí você começa a ouvir os baixos. E aí você fala assim “Bom, então agora eu posso ouvir a terça também, né?”. Por que? Porque aí eu já defino a função do acorde mais ou menos aí, né? Terça e sétima, aí você vai vendo quinta, nona bemol, não sei o que. De repente, você tá ouvindo tudo, você sabe aquele negócio de aumentado e que não sei o que, e isso é muito bom pra improvisar, porque você escuta, você sabe onde tá aquilo ali. E isso aqui não é mais um troço estranho. O que será que tá acontecendo aí? E aí você fica... Eu sempre andei atrás dos loucos, né? Então, quais são as minhas escolas? Filó Machado, Arismar do Espírito Santo e o Guilherme Vergueiro. Guilherme Vergueiro eu conheci em Nova Iorque, pianista, irmão do Carlinhos Vergueiro, um grande pianista compositor, tem vídeos com ele no Youtube e tal, coisas difíceis. A gente teve um duo durante 4 anos e eu aprendi muito com ele. Mesmo assim, aquele negócio do improviso, chegava na hora do improviso “Tchau! Não vou estudar esse improviso, não!”. Improviso a gente improvisa. E tem seus problemas, né? Porque você corre o risco, mas eu acho que a brincadeira é essa! Eu sei que os *mainstreams* todos escrevem seus improvisos, tanto que eu tirei os solos do Benson pra um ex-marido e quando a gente foi ver o Benson lá, que a gente estava nos Estados Unidos nessa época da Berklee, o Benson repetiu 70% daquele solo que eu tirei. Caiu minha ficha ali, né? Eu falei “É... Mas a brincadeira não é essa, né? É, mas o povo tem um nome a ‘lazer’ e tal...”.

Aí eu falei “É, tá bom, vai!”. E são tão geniais que... E o cara não quer ficar se ouvindo errar o resto da vida, sei lá... Eu já gosto do risco. E, com isso, eu fui ganhando uma confiança e um estilo e hoje eu faço, eu acho que faço uns 70% daquilo que eu penso já! Que eu acho que é um número bem razoável. Daquilo que vem na minha “rádio cabeça” eu consigo imediatamente traduzir. E quando não é, esses outros 30 é quase.

Então, o único curso que eu dou, às vezes, é esse de percepção para improvisação. Eu tenho um método pra isso daí, que é uma coisa muito divertida pra ver se a pessoa se anima a fazer isso sozinha, porque tudo em música é solidão, né? Horas e horas de solidão, né? Então, a pessoa se anima a fazer aquilo de um jeito lúdico. Inclusive se quiser fazer com o coleguinha, entendeu? Que tem maneiras e maneiras de você fazer isso aí. Mas aí, no final, é assim, você pega, sei lá, um harmonizador qualquer, põe ele de costas na sala, ele vai fazer II-V pra você num ritmo simples, né? Uma coisa lenta, então ele vai fazer aleatoriamente um monte de II-V, e você tá ali, e você vai estar de costas pra ele, e você vai estar improvisando. Ele mudou você não tem que mudar, aliás, você tem um “mili segundo” pra descobrir que aquilo ali é mi

bemol menor. Entendeu? É isso! O fato de tentar melhora o seu ouvido, sabe? Então, você pode... Cai e levanta, se vira negão! Entendeu?! Vamos lá, não pode parar. Então, você fica, e o cara fazendo ele vai do mi bemol pro fá sustenido pro ré, pra onde ele quiser, é aleatório! Aí o povo fica improvisando. A ideia é que você esteja em todos. Às vezes dá uns “*tiltis*”! Mas, ué, existe o *outsider* é pra isso. Nada disso elimina o tal dos campos harmônicos, você entendeu? É um caminho! É um dos muitos caminhos.

Existe uma outra maneira também que eu utilizo pras coisas, porque eu gosto muito de errar, né? Então, eu fico fazendo uns acordes fantasmas, que não existem, enfio a mão no piano, são dois, geralmente. Então eu pego e depois o outro e repito. Um acorde que pra você classificar vai ser difícil. Entendeu? Não é um acorde assim “Ah! Esse aqui é o menor com sétima, não sei o que”. Não interessa! Eu não estou preocupada com isso, eu estou preocupada com a minha orelha. São 12 notas, eu preciso saber quais. Entendeu? Então, eu fico passando aqui ali e vou cantando uma escala que eu sinto que eu gosto, né? E que passa de um pro outro. E aquilo eu vou cantando, fazendo aquela escala sobe e desce, depois fico intervalando naquela escala, dando uns pulinhos, coisas que eu sei, passagens de uma coisa pra outra. O que é a coisa mais difícil da improvisação? A passagem, quando você sai de uma coisa e entra em outra. Você tem que pousar num lugar, né? O pouso, às vezes, é muito mais importante que o voo, você pode vir *outsider* o voo inteiro e cair naquele... e pronto.

Então, você está pensando em criar um motivo, você tá ali... É uma coisa orgânica, não interessa o nome do acorde se ele é maior ou menor, se está morto ou vivo, nada! Você tem dois acordes, você vai passando de um pro outro intuitivamente. Você vai acostumando seu ouvido com aquela coisa estranha, né? E aí vai criando melodias com aquela coisa estranha e quando você vê, se você tá fazendo isso há algum tempo, né? Aquilo vai se transformando e não vai ficando tão estranho. Não tá mais estranho. E aí você não precisa saber que acorde é. E depois você pergunta pro Tiago Costa, ele sabe. Ó, que beleza! Eu não preciso saber, entendeu? Escala diatônica maior, por quê?

Você tem que se desafiar no estranho. Então, quando eu componho eu, geralmente, erro, já começo errando. É... Aspas, porque não existe erro... Entendeu? É um troço estranho. Você faz um troço estranho ali e vai se acostumando com aquele troço estranho porque você precisa sair... Tudo o que você toca certo você já sabe, né? Não é novo, certo? Quando você erra é uma mensagem do novo. Aí você fala “Ué, mas podia ser por aqui!”. Aí, de repente, é mais legal por ali do que aquilo que você queria fazer. E aí você tem que ser, primeiro, curioso, né?



Humilde, né? Errei! Errei nada, entendeu? Obrigado, peraí como é que é mesmo? Pra onde que eu posso ir?

Você tem que tocar um instrumento de harmonia. Tem que! Porque dá pra fazer coisas estranhas no violão? Dá! Mas é muito mais fácil no piano. Porque o violão é aquela coisa, primeiro limitada, porque você tem pouca nota pra fazer. Você tem 4 dedos aqui, né? Mais as cordas soltas. Quer dizer, o Arismar tem mais dedos. Eu tenho um dedão que sai por cima, tem umas coisas estranhas. Mas, enfim, é uma coisa mais limitada pra você. É uma coisa bonita e tudo e tal, né? Mas, o piano é bem mais generoso em estranhezas.

Enche a mão e fica lá resolvendo coisas estranhas, entendeu? Eu tenho umas cinco composições que são só isso, uma estranheza resolvida atrás da outra, sabe?

##### **5- Como você pensa ou vê o mercado de trabalho pra um instrumentista/flautista?**

A gente tem que se inventar, né? A gente tem que se inventar. A flauta, ela permeia toda a música brasileira, não é? Então, no comecinho mesmo da música, do choro e tal, lá o Pixinguinha com a flautinha dele lá, o Benedito e tal, que era o que os caras traziam da Europa pra montar as orquestras aqui. E tem estudos de gente, que tinha orquestra na fazenda com os funcionários todos escravos, na época ainda, que eram os músicos da orquestra que vinha um professor, sei lá de onde, que ensinava todo mundo a tocar todos os instrumentos e montavam orquestras para os donos das fazendas poderem ter algum tipo de entretenimento lá, né? Então, tem fotos do povo todo uniformizado e tal. Carlos Henrique, se não me engano, que fez essa pesquisa, um cara lá de Volta Redonda. E aí você tem um monte de orquestras formadas por trabalhadores escravos, que eram os músicos que tinham na época. E daí surge essa música meio europeia, meio brasileira, que a rítmica é brasileira. Mas por que, de onde que surgiu a flauta na mão do Pixinguinha, entendeu? Vem disso daí, vem dessas orquestras que foram sendo construídas com gente que vinha da Europa. E essas melodias que parecem melodias tão europeias, são uma coisa que parece Bach, com uma rítmica brasileira, africana, muito lindo. E aí, fica essa riqueza, né?

E eu fui buscar lá no fundo, né? Então, isso daí, a flauta, ela permeia a música toda brasileira e a erudita. Então, eu acho que a gente tem que estar sempre se inventando mesmo, sabe? Porque o flautista que puder fazer orquestra, choro e jazz pra ele não vai faltar emprego, entendeu? É isso! E a pessoa tem que ser compositora também, tem que ter o trabalho autoral, tem que ter uma identidade, uma cara pra bater. Então, se você for *sidemen*, enquanto flautista, eu recomendo que você toque sax, entendeu? Porque ninguém quer levar um

flautista na banda. É! Eles querem um cara que dobre, né? Então, de preferência, um ou dois saxes, no mínimo, e a flauta também. Porque eu sei que se o cara for escolher entre chamar um saxofonista e um flautista, ele vai escolher o saxofonista. Então, é isso, né? Em termos de mercado, dependendo da postura que você vai ter, se você não tiver um trabalho próprio, como compositor, alguma coisa relevante que você está fazendo ou para o instrumento ou para a música ou para não sei o que lá, você tem espaços outros. Não sei como é que funciona no Rio de Janeiro, porque eu lembro que quem tinha trabalho próprio ninguém chamava pra tocar com cantor. Era assim, mas como eu era mulher e ninguém já chamava mesmo, então, eu podia fazer o que eu quisesse que já não iam chamar mesmo, então...

E é muito difícil ser mulher e músico. Agora a FLIP resolveu... A FLIP é a Feira Literária de Paraty. Elas resolveram... Fizeram uma consulta, né? Como é que era o plural, um grupo de mulheres tocando: as músicas, as músicas, eu sou música! Podem chamar de música, olha que chique! Eu adorei (*risos*). Nós somos a música! “O que é que você faz?”, “Música”, “O que é que você é?”, “Música”. Eu sou música! Uau! É que ser “musicista” é um diminutivo reles.

E aí tem um episódio antológico comigo, que eu tocando jazz num bar com o Guilherme Vergueiro, aqui, no Bixiga, quando estava aquela efervescência da música instrumental, Leo Gandelman estava na novela tocando, sabe? E eu estou tocando e chega o cantor famoso e fala assim “Nossa galega, tu toca que até parece um homem!”. Eu falei “Nossa, a sua mãe também!”. Aí ele falou assim “Minha mãe não toca”. Aí eu falei “Mas parece homem!”. Ele falou “Mas eu estou tentando te elogiar!”. Aí eu falei “Mas você não foi feliz! Eu não pareço homem, eu toco que nem mulher. Eu pareço mulher, toco que nem mulher, eu toco bem. Você quer me elogiar você fala assim ‘Lea Freire, você toca muito bem’. Pronto, olha que fácil”.

**6- Em que momento de sua vida junto à música você despertou para a improvisação? Houve algum acontecimento ou fato que te marcou nesse sentido?**

Ah! Eu já gostava, né? Eu já gostava e já inventava muito, tanto na aula de piano, que a mulher deixava eu inventar lá! Por que se não também não ia! Então, como minha mãe queria muito que eu estudasse piano, elas fizeram essas concessões, né? Mas, quando a gente ia lá no CLAM, o Zimbo Trio ensaiava na sala da frente da Rua Araguari, que era onde era a escola, né? E eles ficavam quebrando tudo lá, improvisando, dando risada, aquela coisa era a coisa mais divertida do mundo. Ali eu falei “Eu quero fazer isso! Eu quero ser exatamente assim, feliz assim!”. Entendeu? E é, realmente, uma felicidade, eu acho que a improvisação é um momento pleno na vida, as pessoas, todo mundo devia experimentar essa oportunidade de

você estar ali e de repente falar uma língua estranha que o povo que está ali tocando com você entende. E é uma língua emocional, ela não tem conteúdo pragmático “Eu fui ali, voltei, subi, desci!”. Não, ela fala de emoção o tempo todo e você pode tudo, você se apaixona, você odeia, você não sei o que e aqueles minutos ali você pode tudo, não tem contra indicação, ninguém fica de mau com você. Todos juntos, quando você tem a sorte de ter uma banda boa que vai te acompanhar realmente, que vai dar a estrutura pro seu solo, né? Só alegria! Eu estava agora ensaiando com o Hamilton Godoy, né? O Hamilton Godoy acabou de sair daqui, que a gente vai tocar aí no Sesc Pompeia e estamos ensaiando. Então, o repertório é uma hora e meia de improviso, né? Porque faz aqueles temas lindos dele, que é tudo música dele nesse disco e aí sai improvisando, e aquela base...

**7- Existe uma improvisação “à brasileira”? Se sim, como ela se dá junto às suas composições e performances?**

Claro! Eu só sei fazer essa, eu não sei fazer a outra. A do jazz eu posso até simular, mas quando eu faço jazz assim eu não me sinto jazzista, entendeu? Quando eu me escuto tocando jazz eu não sou jazzista, eu sou brasileira tocando jazz. Tem um definitivo forte sotaque brasileiro. E eu fui muito atrás desse negócio da rítmica brasileira, porque na época que eu comecei a tocar, pra você achar o que era o maracatu, você tinha que conhecer um pernambucano. Não tinha livro que tivesse, não tinha *Youtube*, não tinha internet, não tinha nada... Então, você tinha que se enfronhar em algum lugar, no CTN, Centro de Cultura Nordestina, algum lugar pra você ouvir ritmos que não fossem o baião, por exemplo. Só tinha samba e baião e era *that is it*. Então, pra achar um maracatu, achar uma ciranda, achar maxixes, foi um negócio. Eu fui atrás, eu fui perguntar pras pessoas como é que era e como é que não era. E aí achei algumas coisas do Nazareth, os maxixes mais antigões e tal. E aí teve uma época do choro, que ia eu tocar com o Milton Mori e o Zé Barbeiro, que são dois chorões aqui de São Paulo barra pesada. Todo domingo da minha vida eu ia lá tocar com eles num hotel, porque eles me explicavam todas as vertentes do choro: choro tango, choro isso, choro aquilo, saca? Porque tem diferença, não é só uma menção na partitura, sabe? Tem uma grande diferença rítmica, um sabor todo especial. Então, eu fui atrás. Fui, fiquei lá um ano e meio tocando aquele negócio, pagava mal pra caramba, mas valia à pena as aulas que tinha com os caras lá, entendeu? E aí a gente trocava experiências sobre improvisação também, porque eles tinham uma improvisação muito baseada em escalas muito simples e arpejos, né? Aí eu falei “Ah! Isso é legal você saber e tudo, mas e a sua ideia, você não tem nenhuma ideia? Você fica

repetindo isso daí?”. Você tem que ter uma ideia, criar um motivo. Então, a gente ficava falando sobre o motivo, motivo é uma coisa importantíssima, você ter um motivo melódico que você busca na sua improvisação, eu acho que tem que ter, nem que ele dure pouco, sabe? Ele não precisa ser um só e pode durar quanto você quiser, mas, o motivo, ele facilita a comunicação com o público, com os outros músicos e torna a sua ideia mais coerente, em vez de ser uma coisa que joga a nota pra lá e pra cá, entendeu? Então, pode até sobrar alguma coisa daquele improviso, porque a pessoa ouviu o improviso e lembra de uma coisa, entendeu? Em vez de ser só aquele festival de nota pra tudo quanto é lado, porque isso é também uma coisa de gente muito jovem, com muito hormônio. Então, você tá lá, tem um samba, aí você vai fazer um motivo! Então, pode ser qualquer negócio, sabe? Você vai deixando aquilo ali e a pessoa ela vai se achando, porque o cara que tá ouvindo... Você tem que explicar pro cara o que a gente está fazendo, né? Então, isso aqui é uma conversa, tá? Nós estamos conversando aqui, todos juntos e eu vou sugerir coisas, às vezes eles vão concordar, às vezes discordar até. Então, às vezes eu abro um espaço no meio do meu solo, aí o batera preenche isso daí. Então, você deixa espaço pro cara comentar, não é só você falando, falando que nem louco, que nem político louco. É uma conversa, entendeu? Se você tiver alguma coisa que a pessoa possa responder pra você e uma coisa que você possa trazer a banda junto com você também. Então, se você tem uma coisa rítmica que vai crescendo, chega uma hora que o grupo vai junto com você e aquilo cresce, é bom, é uma emoção diferente. Aí você fala “Os caras entenderam, né?!”. E a pessoa que está ouvindo entende também.

E nós temos umas harmonias das mais ricas do mundo também. Temos uns harmonizadores *top*: Toninho Horta, Dori Caymmi, Tom Jobim e tantos outros. Tem umas escolas harmônicas aí que dá pra lá de braçada. Então, harmonicamente a gente tem o Clube da Esquina, aquilo é uma escola que você pode... Já toquei coisa pra caramba de lá e não abrangeu 15%, é um mundo a se navegar. E tem o Villa, o Villa-Lobos louquíssimo, maravilhoso. Outro que eu tenho ouvido mais agora é o Camargo Guarnieri por causa do Hamilton. O Hamilton fazia *test drive* das partituras do Camargo Guarnieri, ele ia lá na casa do cara tocar as partituras, entendeu? Aí você fica ouvindo a harmonia dos caras e dos outros eruditos todos, Debussy, Chopin e tal, os caras são muito modernos, e os russos todos, tudo isso é referência. E aí você vai ouvir a rítmica, você tem que ouvir mais coisas da América Latina que são mais próximas também. Então, você percebe que tem uma área de dois no Brasil cercada por uma área de três em volta. Então, você tem os chamamés... Os três são geralmente espanhóis, né? As chacareiras... E tem os loucos, que é o cinco, né? Que é a Venezuela, a Colômbia, tal... O

cinco, putz, loucos, completamente loucos, porque é três e dois, mas pode ser dois e três também e muda no meio e ninguém avisa. Enquanto isso, o povo está na praça dançando aquilo como se fosse a coisa mais normal do mundo, entendeu? É questão de costume, né? Então, isso tudo é vizinho, você vai tendo que incorporar. E quando eu vou compor eu não quero pensar, eu não quero pensar nem na harmonia, se o acorde é maior ou menor, se ele tem família, certo? Não! Acorde sem família. Não, não quero saber nada. Nada, não quero antecedentes, nada! Eu quero fazer aquela coisa ali e aí enquanto eu vou fazendo um lance vai pintando uma rítmica e não sei o que e eu vou tirando pedaços que eu acho que eu estou esperando coisas à toa, que eu não preciso esperar, que pode ser antes, e vou botando outros lugares e respira e faço um negócio e não quero saber que compasso é também. Então, isso resulta músicas em 17, em 31 e são muito orgânicas, você não vai estranhar. Tem uma música lá no disco do Vento que é um 31. É um 31, é. O 17 é “Oxum na Chuva” que está no primeiro. Quando eu fiz esse 31... E ele é muito orgânico, ele não tem nada de estranho. Assim, você escuta e fala “Bom, ah!”, não tem nada de estranho. Mas foi esse negócio, você vai tocando e fala “Ah! Eu não vou ficar esperando isso aqui”, sabe? Vai tirando umas coisas. Aí não conseguia escrever, aí tive que pedir ajudar para os universitários, porque eu tocava e eu não queria ir direto para o computador, e aí eu tocava e não conseguia voltar, olha que louco! Eu conseguia tocar, mas não conseguia contar junto, aí eu falei “Edu Ribeiro, pelo amor de Deus, vê o que eu estou fazendo aqui” e ele falou “É 31”. Daí eu falei “Eu achava que era 31, mas eu não...”, porque eu não queria acreditar, eu ia perder todos os meus amigos. Pedi ajuda aqui, perguntei para os universitários e eles falaram que é 31 por 16, mas, na verdade, ele é bem orgânico, não é uma coisa assim... Porque antes de escrever eu fiquei ali errando, sabe? Bastante. Até aquilo ir se transformando, né? E aí o C, o C dele é coisa louca, mas quando você canta a melodia parece muito óbvia. É que, na verdade, a gente estabelece que tem que ser 2, tem que ser 2 e a gente às vezes fica esperando umas coisas que não precisa esperar, entendeu? Que podia ser... Porque na fala você não faz isso, você não fica esperando dar o compasso pra você engatar a outra frase. Quer dizer que pode!

**8- Quais elementos da improvisação que você identifica na sua música e que você considera significativos ou essenciais na aprendizagem da flauta ou que contribuiria para uma melhor performance num contexto de música popular brasileira? (canção e instrumental).**

Percepção, percepção e percepção e depois percepção e vamos perceber, entendeu? Porque quando você tem percepção, bastante e profunda, você fica óbvio que é você, as pessoas te reconhecem na segunda nota. Quem escuta música, né? Claro que tem gente que se reconhece pelo tom, né? Por exemplo, o Hubert Laws. Ele dava a nota e não tem ninguém com aquele som, certo? Só pode ser o cara. Mas outros, o Joe Farrel era o fraseado dele que era...O som de flauta nem tanto, mas o fraseado era absolutamente reconhecível, né? Porque o cara ficava compondo aquilo. Não que ele tenha percepção, mas ele ficava compondo, ele compôs muito. Por exemplo, eu tenho que improvisar no “Viva Júlia”, que é uma música do Tiago Costa, que está no primeiro CD, do “Vento e Madeira”. Eu tenho que improvisar e aquela harmonia, putz, aquilo muda muito, não é uma harmonia assim... Ela é linda, mas não é comum. Então, eu fico ali com aquela harmonia, eu fico... pego aquela harmonia e fico, o próximo acorde e volto pro primeiro e vou pro segundo. Quais são as passagens todas que vão do primeiro para o segundo, do segundo para o terceiro, do terceiro para o quarto, do quarto para o quinto? Você vai construindo um grau de parentesco entre as notas ali: quem é parente de quem aqui que é próximo? Como é que é bonito chegar nesse acorde, onde eu quero pousar aqui? Eu não vou cair na tônica, é muito chato, entendeu? Eu vou cair em algum outro lugar. A nona é sempre linda! Então, você precisa ficar construindo coisas e coisas lentas, e tudo na vida, na música do lento para o rápido, aí você tem uma bolacha que vai para uma bolacha, você tem duas notas que vão para duas notas, três notas que vão para três notas. Você cria do jeito que você quiser, aí a criatividade te atropela e pega esse negócio de três notas e quer que se dane, vai fazer quatro aqui e cinco lá, entendeu? Não interessa! Você vai construindo as pontes, entendeu? Antes de pensar numa escala você está construindo pontes da sua preferência que vêm intuitivamente para você, para mais ninguém. Então, você fica ali fazendo essa coisa orgânica com a harmonia, aquela paciência com a harmonia, fala assim “Ah! Mas aqui eu queria tanto fazer aquela frase que cai no Fá Sustenido, mas não, esse acorde aqui é um Fá Maior, não tem Fá Sustenido”. Vai ter de cair em outro lugar, entendeu? Então, você constrói aquela frase e vai lá cai no Sol, sei lá, porque dá aquela suspendida também, porque você não quer fazer uma coisa que a pessoa sabe onde vai acabar, tipo Mozart, né? Já fez, foi lindo, maravilhoso, parabéns, mas... Você quer uma coisa que seja nova, sua, porque é o seu discurso, é o seu, é você, sua aparência, seu jeito de vestir, de falar, de andar, é seu jeito de improvisar.

A percepção pra mim é tudo. Eu acredito em todo o resto, nas escala, eu conheço a escala, eu sei a escala. Não pratico a escala. Mas eu acredito na escala, eu acho que as pessoas que

praticam a escala, que gostam da escala, ô! Mas a gente tem que fazer a busca do ouvido, não da mão, da repetição, não é coreografia, é melodia.

## **EDUARDO NEVES**

### **1- Como foi seu encontro com a flauta?**

Meu encontro com a flauta foi quando eu tinha mais ou menos uns 10 anos de idade que comecei a me interessar por ouvir choro. Minha mãe me levava pra assistir concerto de choro ali no Planetário de Gávea... shows... aí ouvia Abel Ferreira, ouvi Altamiro Carrilho... ouvi alguns grupos de choro... Os Carioquinhas... eu era criança, eu tinha 10 anos e comecei a me interessar. Então, toda vez que aparecia Altamiro Carrilho, e naquela época aparecia muita coisa na televisão, tinha aquele programa “Globo de Ouro”... tinha muita coisa que tinha músico tocando. Às vezes os programas eram gravados, era playback, às vezes era ao vivo. Mas, de todo jeito toda hora aparecia músico tocando na TV. Então, sempre que aparecia eu me ligava naquilo. Comecei a ficar fascinado pelo Altamiro Carrilho, pelo jeito que ele tocava a flauta. E aí comecei a me interessar pela flauta. Aí eu comecei a estudar flauta no colégio. Nessa época aí com 10 anos comecei a estudar flauta doce. É... flauta doce... um instrumento que particularmente eu não tenho muito gosto, nunca curti muito, mas era o que dava também né... aquela coisa de família, né: “Ah! Não vai dar flauta porque não vai gostar, vai botar o dinheiro fora...”, Só que não! Eu comecei a me interessar mesmo pela flauta doce e naquele período ali eu tive aula com o Carlos Malta, que ele dava aula. Coincidentemente minha irmã uma vez foi num bar e aí tinha um anúncio de aula de flauta e o telefone de um rapaz, que se chamava Carlos Alberto. E aí eu conheci o Carlinhos quando eu tinha 10 anos. Carlinhos tinha 18. Foi muito antes dele tocar com Hermeto, ou um pouco antes. Aí eu fui aluno dele naquele período e já levei muito a sério a flauta doce. Eu gostava de tocar as músicas que tinha, né. Mas... aí demorou até chegar a flauta transversa. Eu só acabei ganhando a flauta mesmo com 13 anos. Aí tive de ficar empurrando 2 anos de flauta doce que pra mim foi um tédio tremendo, eu achava aquilo um saco. Não um saco de tocar flauta doce, porque era o que tinha, mas, assim, de não poder tocar flauta transversa que era o que eu queria mesmo. Até que um dia, graças a Deus, eu ganhei o instrumento. Eu já estava com 13 anos. E aí o instrumento chegou lá na minha casa numa sexta-feira ou sábado. Eu me lembro que fiquei tocando sábado e domingo o dia inteiro, na segunda-feira eu já tava tocando flauta melhor do que tocava flauta doce. Eu não era um virtuose na flauta doce mas tocava “Tico-tico no fubá”,

tocava uns chorinhos assim. Todo aquele repertório da flauta doce eu sozinho peguei e toquei na flauta transversa sem ter aula nenhuma... com tanta vontade que eu tinha... e depois nunca mais toquei a flauta doce. Larguei a flauta doce. Então, com 13 anos eu comecei. E aí eu fui aluno de um grande flautista. Na minha biografia eu sempre falo do Copinha que realmente foi a figura central mesmo, mas antes de ser aluno do Copinha eu fui aluno do Lenir Siqueira. Lenir Siqueira foi um grande flautista. Ele era professor na Escola Federal, ele era flautista do Municipal também, ele era flautista da Sinfônica Brasileira, eu acho... primeiro flautista. Ele foi professor do Altamiro Carrilho também. Tem um disco do Abel Ferreira chamado “Abel Ferreira em família”, que ele toca com os filhos, a filha dele, a Vânia canta, o Leonardo Bruno toca violão, canta também ou faz arranjos... era um grande músico Leonardo Bruno, maestro. Tem esse disco do Abel Ferreira com o Lenir Siqueira. Não conheço muita coisa gravada pelo Lenir, apesar de que ele gravava também. Mas coisas mais de naipes de flautas. Coisa dele solando sozinho assim em música popular só tenho esse aí e é um som lindíssimo de flauta dele. Realmente eu poderia ter aproveitado mais aquelas aulas. Porque aí... o que acontecia... essas aulas com o Lenir me entediavam um pouco. Porque como eu já tinha me apaixonado pelo Altamiro Carrilho e pelo choro e essas coisas todas, aquele negócio de ficar naquela perspectiva do método Taffanel... a aula dele era uma aula bem em cima daquilo né... os exercícios do Taffanel mesmo... claro que aquilo lá era básico... eu tava com zero na flauta. Eu tive ali os primeiros seis meses de aula de flauta com ele, na casa dele. Inclusive, às vezes, ele não podia dar aula, ele botava alguns alunos dele pra dar aula pros alunos principiantes. Então ali eu fui aluno do Pauxy que é um professor também de composição, um grande flautista. Eu era criança, eu era um pouco aéreo. Eu não curtia muito aquelas aulas. Eu gostava muito de tocar em casa. Ficava tocando e tirando as coisas, e comprando livrinhos de partituras e ficava tocando aquilo. Mas, aí chegava no dever mesmo que tinha que fazer ali do método, dos exercícios, aquela sonata, uma passagem aqui, outra ali... eu procurava adiar e sempre chegava na hora da aula eu tava mais ou menos. Acabou que esses dois professores, o Lenir e o Pauxy, acho que eles ficaram com uma impressão minha, de que eu não ia... eu suponho isso, de que eu era uma criança que ia tocar só um pouquinho, de que eu não estaria muito interessado. Eu estava interessado, mas eu não tava muito interessado realmente por aquele material ali.

## **2- Você é flautista de qual formação?**



Sobre minha formação eu poderia dizer que, fora esses seis meses aí com o Lenir... eu sou flautista da rua mesmo. Já saí tocando com quatorze anos comecei já a me envolver com grupos de choro. Conheci o professor de violão, o Sérgio de Pinna e ele me botou pra tocar em saraus, tocar no conjunto Vibrações, que era um conjunto que ele tinha com o filho dele, Marco Pinna. O Márcio Almeida, Paulão Sete Cordas, o Luis Louchard. Era a rapaziada mais jovem e eu era o mascote. Todo mundo devia ter em torno de vinte anos e eu ali com quatorze/quinze anos. Tocava todo fim de semana aqui e ali, dava canja em barzinho, no Cabeça Feita, no Bozó, Adega Casa Velha, em Botafogo, Nêga Fulô... Toquei na inauguração do Asa Branca quando eu tinha dezesseis anos. O Asa Branca, quando inaugurou aqui na Lapa era uma casa de shows. Eu dava importância a essas coisas assim... tocar num lugar... eu ia riscando no caderninho, né. Já toquei aqui, já toquei ali. Era uma fascinação que eu tinha pela vida de músico. Eu gostava disso. Era uma coisa que era importante pra mim. Sempre dei muita canja. Sempre fui tocar em roda de choro em Niterói, roda de choro em São Cristóvão. Eu fazia essas coisas no peito e na raça mesmo, eu fui encarando. Não tive muito padrinho nesse sentido não. Sérgio de Pinna me botou pra tocar. É um cara muito importante pra mim porque eu tava começando e tinha minhas deficiências naturais de quem tá começando e eu aprendi muito com ele, pela paciência dele, dele me botar pra tocar... é um cara que eu devo muito, foi ele, assim. Mas... não tive escola. Mas... um assunto interessante com relação a não ter escola, né... eu fui levando do meu jeito, depois saxofone também, tive aula com Copinha, depois posso falar disso. Mas depois eu fui fazer vestibular porque a família começou a perguntar... “Você vai acabar o colégio e vai fazer o que?”, “Sou músico”. Mas tem que fazer faculdade... empurra daqui, empurra dali. Aí eu fiz o vestibular pra faculdade UFRJ. Tinha duas vagas. Aí eu me preparei da seguinte forma: vi o que que tinha de tocar, tinha de tocar uns estudos de Andersen, tinha de tocar uma sonata de Bach. Aí tive umas aulas com David Ganc. Tive uns dois meses de aula com ele. Ele me preparou pra eu fazer a prova e eu passei na prova. Aí consegui entrar na UFRJ, mas acabou que o record de menos tempo na faculdade é meu, eu acho. Me lembro de ter assistido não mais do que três aulas do Celso, que aliás era uma aula muito boa. Mas a reboque dessa aula dele tinha uma série de muitas aulas que, na época pelo menos, aula de harmonia, a própria prática de conjunto, o repertório, nada daquilo me interessava mesmo. E uma faculdade você acha que dá pra levar, empurrar com a barriga? Na verdade não dá.

Se você vai viver exclusivamente pra fazer uma faculdade, se você faz com capricho, até dá. Mas se você quer se ver livre de uma faculdade é difícil você conseguir empurrar ela toda.

Você tem de se dedicar. E eu estava começando a tocar saxofone, nessa época com dezoito anos, aí o Celso Woltzenlogel botou muita pressão pra eu não tocar saxofone porque ia atrapalhar na flauta e que ele ia apertar, ia botar muito material e acabou que em menos de um mês eu tinha abandonado. Nem tranquei matrícula, parei de ir, sumi. Nunca mais voltei na UFRJ. Hoje em dia sinto falta de um diploma, porque poderia estar me ajudando hoje em dia, que vivemos tempos difíceis. As vezes tem trabalho, as vezes tem menos. E você tendo a possibilidade de um trabalho fixo, remunerado, pra músico é uma coisa muito difícil e uma dessas portas é você ser professor universitário. Então, quer dizer, uma porta que, bem ou mal, eu fechei.

**3- No que se refere ao foco estilístico, houve uma tendência mais erudita ou popular em seus estudos?**

Popular. Uma vez, quando eu era criança, minha tia me levou pra assistir o Rampal. Eu gosto muito de flauta assim também. Assistir os flautistas assim...o Pahud, o Rampal, o Gallois... esses flautistas todos assim. Os brasileiros também. Todo mundo que tá tocando aí e toca tão bem, eu curto essa sonoridade, o repertório... mas aquilo ali é outro universo. Você pra tocar aquilo ali você tem que se dedicar muito, não tem nada fácil. Às vezes, uma pessoa de música clássica acha que tocar choro é fácil e, às vezes, a pessoa que toca música popular acha que música erudita é fácil. Nada. Cada música requer sua gama de conhecimentos pra você fazer bem e seu tempo de prática daquilo tudo. Mas eu nunca pratiquei, nunca nem tentei. A primeira vez que eu fui tocar com violino, vou ser sincero, violino que eu digo assim uma orquestra mesmo, foi lá na Osesp. Até que dei sorte porque quando eu fui tocar toquei com uma orquestra boa. Foi com a Osesp na Sala São Paulo e isso tem pouco tempo, já adulto com quase quarenta anos de idade. Já tinha mais de vinte e cinco anos como profissional quando eu fui tocar com uma orquestra. E não era solo não. Eu tava tocando junto com a orquestra. Acho uma loucura o maestro... eu não consigo entender nada. Mas é qualquer maestro. Eu fico curioso... como é que a orquestra ataca junto... não entendo... ele olha... quando eu penso que a mão tá indo pra baixo, tá indo pra cima. Olha, o maestro pra mim não faz a menor diferença, porque eu não consigo entender absolutamente nada. Entendo que o resultado sai bom ou ruim na orquestra e isso se deve ao trabalho do maestro né... mas a regência mesmo eu nunca trabalhei com um regente erudito, é muito sutil. Tem que ter aquela prática, né?

**4- Como a música popular foi abordada em seus estudos ou vivências com a flauta?**

Bom...como o Altamiro não dava aula, eu tentei procura-lo, achei o telefone dele e aí ele falou que não dava aula. Uma vez eu comecei a ouvir o Copinha, na televisão, num programa e a apresentadora falou Nicolino Cópia... e aí eu liguei pra casa dele. Ele tinha uns setenta anos, eu comecei a ter umas aulas com ele e naquele período ele teve la uns problemas de saúde e se mudou, foi morar longe com o filho. Até ele voltar pra Copacabana demorou um ano. Então, quando ele voltou pra casa, depois de se recuperar de uma cirurgia, eu consegui reatar o contato com ele, mas ele estava muito debilitado e essas aulas nesse período eram mais passear com ele, conversar, ouvir histórias. A aula mesmo era curta. O que eu aprendi com ele foi ouvindo muito ele e aquele convívio e todo o amor que a gente trocou numa amizade. Que era uma amizade interessante. Porque era um senhor já no final da vida, porque realmente depois ele veio a morrer... ele morreu com setenta e quatro anos... no dia que ele fez setenta e quatro anos, ele morreu... em 1984. E eu tinha quinze anos. Então era uma coisa bem distante, mas a gente saía... a aula era um pouquinho de aula, tocava uns negócios que ele passava, eu dava uma tocada, mostrava alguma coisa e ele dizia “ah... então, vamos descer...”. Aí a gente descia, tomava um chopinho, comia um sanduíche de queijo, eu levava ele de volta pra casa e acabou a aula. Fiz isso um período, né? Era mais a amizade mesmo... e as coisas que ele falava... e aquela admiração toda. Ele era muito reservado... e eu fiquei muito amigo da família dele depois da morte dele. A nora dele me falava que um dia eu saí da aula e ele falou “esse menino já tá preparado... pode tocar em qualquer lugar...”. Mas pra mim mesmo ele não falava, jogava mais durinho. Pelas costas ele falava. Foi uma pena a gente não ter tido oportunidade de ser contemporâneos profissionalmente, né? Como fui de outros grandes músicos daquela época, eu fui contemporâneo assim profissionalmente falando, né? Porque eu comecei a trabalhar já com dezesseis anos, eu já era músico profissional. Então com dezoito eu comecei a gravar. Então eu toquei com muita gente em baile... desses coroas, o Biju, o Aurino, o Macaé. Essa turma da antiga eu conhecia alguns.

##### **5- Como você pensa ou vê o mercado de trabalho pra um instrumentista/flautista?**

Olha... na época que eu comecei eu gostava muito de flauta, como gosto muito de flauta e me identifico muito com a flauta, apesar de adorar o saxofone também, eu não sei... acho que vou morrer tocando mais flauta do que sax. Eu me vejo assim apesar não ser exclusivamente flautista. Mas quando eu comecei a tocar sax, um dos motivos pelo qual eu comecei a tocar sax era o mercado de trabalho. Então eu vejo assim, pro flautista, exclusivamente flautista, eu acho bastante complicado o mercado de trabalho, mesmo pra música popular eu acho que o

cara que toca só flauta vai ter bastante dificuldade de se adaptar e de encontrar um nicho. Mas também não adianta o cara tocar mais de um instrumento se ele não gosta. Tem gente as vezes que toca oito instrumentos e o cara faz isso exclusivamente pra pegar trabalho. E eu não sei... eu me considero artista e vivo da minha arte. Se eu não gostasse de tocar saxofone acho que eu não tocaria bem e aí já não adiantaria ganhar dinheiro com aquilo... se eu não faço bem, se eu não me realizo também com aquilo. Acho que se a pessoa for pensar muito em profissão, se a pessoa vai pensar muito como mercado de trabalho, se é isso que tá guiando ela, se esse é o fator principal... claro que a gente tem de se preocupar... mas se esse é o principal, acho melhor escolher outra profissão. Eu não acho a música uma boa profissão. Acho um mercado de trabalho sem regras, muito competitivo, com um desnível muito grande entre os profissionais. Não tem como você equilibrar isso. Não vai ser o diploma que vai fazer, não é o diploma que vai definir quem toca e quem não toca. É um meio muito complicado além de ser mal remunerado também. Então se você resolve tocar cinco instrumentos porque vai arranjar mais trabalho... se você tá preocupado com isso é melhor tentar fazer uma outra coisa, uma outra profissão. A música só vale a pena mesmo se você tem um amor por ela e uma certeza de que você tem uma voz que vale ser escutada. E você tem que lutar pra ter essa voz, se estuda pra isso, mas tem alguma coisa dentro de você que fala assim “eu valho a pena... eu vou fazer isso aqui...”. Agora, contanto que a pessoa parta de uma coisa artística, eu acho que você tocar exclusivamente flauta, restringe muito. Eu acho que é mais complicado. Quantos trabalhos aí eu já fiz só saxofone ou só flauta? E mesma coisa pro saxofonista... o cara só toca sax e não toca flauta, também se dá mal. Nos Estados Unidos, normalmente nas universidades lá pedem pra você tocar três né... o cara tem que tocar flauta, clarineta e saxofone... se você vai fazer Berklee você tem que tocar os três. Depois você pode guardar e nunca mais. Mas depois você consegue tocar uma peça de teatro, revesar nos instrumentos. Botam você pra tocar flauta, flautim, clarinete, saxofone tenor e soprano, por exemplo. Você tem que dar um jeito naquilo ali tudo... pensando no mercado! O mercado de musical é uma coisa que cresceu muito no Brasil. Veja como é o mercado de musical... paga malérrimo... paga muito, muito mal e exige que você toque tudo... aí o cara tem que tocar flauta, flautim, clarinete, sax alto e tenor. E aí o cara sai de casa carregando isso tudo, cinco instrumentos, a maioria deles sempre importados. Por causa de assalto tem gente até comprando chinês, mas mesmo chinês é caro. Dois mil vezes cinco, você sai com dez mil, mesmo se for instrumento ruim, você sai com dez mil de instrumento de casa pra ganhar numa noite, trabalhando cinco ou seis horas, porque tem de chegar antes e até desmontar tudo e ir embora, você vai ganhar duzentas pratas num

dia. É o que paga. Não paga mais que isso. No máximo uns trezentos se for um negócio que você lambe os beijos. Também estamos falando disso... quando a gente fala de tocar mais de um instrumento pro mercado de trabalho, ainda por cima a concorrência é pra esse tipo de remuneração e etc... coisa meio ruimzinha...

**6- Em que momento de sua vida junto à música você despertou para a improvisação? Houve algum acontecimento ou fato que te marcou nesse sentido?**

Sim, sim... a gente tava falando do choro, daquele período ali que comecei com Copinha, depois comecei a tocar com Sérgio de Pinna onde eu conheci o Maestro Orlando Silveira, do acordeom. Aí eu fiz alguns shows que ele participava também na ABI. O Canhoto do Cavaquinho, toquei uma vez com ele também. E nesse dia, inclusive, que toquei com Canhoto do Cavaquinho, me deu um saco muito cheio do choro. Porque esses coroas não eram muito simpáticos com os músicos jovens, era uma coisa meio carregada, era um negócio meio “tiração de onda”. É coisa da antiga. Então, eles pegavam um garoto de quatorze/quinze anos, o cara não dava muita brecha. Então aquilo lá me irritou muito. E me irritou também o negócio daquele repertório. Eu me lembro que nesse dia me deu um negócio, lá na ABI. Foi o dia que eu falei assim: “Agora chega disso”. E o Carlos Malta que tinha sido meu professor de flauta doce tava tocando com Hermeto. Aí eu fui pra casa do Hermeto Pachoal aos quinze anos e isso foi um fator que mudou a minha vida, porque ali eu comecei a estudar improvisação. Ali eu comecei a ver uma música brasileira mais ampla, que não era só o choro. Tinha o baião, tinha o frevo, tinha umas harmonias mais sofisticadas, tinha um pouco de música contemporânea. O Hermeto flerta com isso tudo, com a música erudita. Então aquilo lá expandiu meu horizonte de uma forma muito violenta. Foi a minha escola mesmo, foi a casa do Hermeto, que eu frequentei dos quinze anos até entrar na banda dele. Entrei na banda dele com vinte e quatro anos, em 93. Então, quer dizer, antes de entrar pra banda dele eu já frequentava, já conhecia aquela cultura ali há nove anos. Meu primeiro sax tenor eu comprei do Hermeto. Então, foi um negócio que eu conheci muito bem e me ajudou muito a ampliar. Ali que começou meu interesse pela improvisação. Eu gostava, obviamente, de ver uma coisa com improvisação, mas eu não tinha noção de como é que funcionava. Porque no choro mesmo tem pouco. As vezes pegava um Corta Jaca e improvisava um pouquinho, um pedacinho de um choro aqui e ali, eu arriscava uma coisinha ou outra, né? Mas uma coisa de participar da música, ser uma fatia grande da música a improvisação, foi ali.

**7- Existe uma improvisação “à brasileira”? Se sim, como ela se dá junto às suas composições e performances?**

De uma forma geral eu acho que existe. Porque você vai ouvir um Paulo Moura, ele toca jazzisticamente, mas ele é um músico brasileiro evidentemente, ele tocando. Mas ele usa muitos ornamentos, muito cromatismo, muitos ornamentos do jazz, brinca com blue note, são coisas de música americana. Ele tocou jazz. Mas você vê ele improvisando no choro, você vê ele improvisando a música que ele realizava tinha esses elementos, mas não fazia dele um músico americano. Como alguns outros músicos brasileiros tocam quase igual a um músico americano. Alguns se preocupam tanto em tocar igual que acabam tocando igual. Você pode reconhecer isso em alguns guitarristas, em alguns saxofonistas. A pessoa, realmente, ela se dedica a tirar solo de ‘A’ e ‘B’, de ter uma performance parecida e realmente tudo que ela vai fazer, ela vai fazer com aquele sotaque, exatamente. Não se trata de a pessoa conhecer um pouco a linguagem, eu acho que tem pessoas que se dedicam de tal forma que acaba soando realmente como aquilo. Eu acho que existe uma linguagem, uma forma brasileira de você tocar, mas não acho que exista a escola disso. Acho que existe porque a gente vive aqui. A gente tá conversando em português. Seria tão ridículo quanto eu começar a falar com você com sotaque de inglês ou começar a falar inglês. É natural que soe português, a nossa língua. Mas eu não tenho compromisso disso, não tenho uma coisa assim de bandeira, de que tem que ser abrazeirado ou que ficou meio blues. A música é universal, a música é sem fronteira. Se você tá a dez metros da fronteira com a Argentina, você sopra aqui, o som sai lá. A partir daquele espaço é argentino? Sei lá! Não existe muito isso, né?! E os povos também... a música de todo o lugar do mundo, ela é fruto de êxodos populacionais, de pessoas vem pra aqui, que vão pra lá. Isso tudo tá misturado, não existe a música brasileira pura, ela já é misturada. Na minha forma de tocar, eu acho que eu tenho um jeito de tocar que tem elementos jazzísticos, elementos de música americana, mas eu não procuro fazer muito sotaque americano, eu procuro...nem é adaptar, eu procuro incorporar esses elementos e tocar da mesma forma que eu converso com você, com a minha voz, com o meu sotaque e com o meu tempo. Nunca procuro tirar muito nada. Por exemplo, eu sou muito fã dos saxofonistas. Eu só gosto dos saxofonistas americanos. Tem o John Coltrane, Wayne Shorter, Michael Brecker, Joshua Redman e Kenny Gerrett. São os cinco maiores, que eu falo assim: são esses aqui! Claro que tem outros...tem o Jan Garbarek, tem um italiano que toca pra caramba, tem um outro francês também que toca muito. Mas eu botaria esses outros caras assim num outro patamar. Mas eu nunca fui muito de tirar as coisas dos caras, assim *ipsis litteris*... entendeu?

E... Dexter Gordon... Eu gosto de ouvir um cara e aí ele faz um negócio que eu gosto, eu dou um *pause* lá no negócio e fico ali uns dez minutos tocando parecido com aquilo, entendeu?! Não tô falando que isso é o certo, tô falando que é como eu faço. Mas talvez por causa disso eu não soe tão americano, talvez por não pegar uma série de solos desses e tirar todos inteiros, por um lado, eu não fazer isso deve me dar algum prejuízo, mas por outro lado me dá uma voz particular. Acho que vem um pouco daí. Eu ouço, mas na hora de tirar eu tiro só um pouquinho, dou uma tocadinha junto, dou uma analisada pra ver o solo. Hoje em dia tem muito solo transcrito. Então, a parte harmônica você acaba analisando, vendo que nota é essa, o que que o cara superpôs aqui, claro, tem a parte do entendimento da coisa tem uma análise. Mas você tentar fazer o *band* igualzinho, o vibrato igualzinho, a inflexão, a dinâmica, articulação e etc... se você treina isso igual o cara, você vai fazer igual. E aí fica difícil. A gente conhece tanto saxofonista brasileiro que toca parecido com o Michael Brecker, tem vários. E o cara fez tanto esforço pra fazer aquilo que depois pra parar de fazer aquilo ele tem que fazer um outro enorme esforço.

**8- Quais elementos da improvisação que você identifica na sua música e que você considera significativos ou essenciais na aprendizagem da flauta ou que contribuiria para uma melhor performance num contexto de música popular brasileira? (canção e instrumental)**

Acho que a primeira coisa é o som. Acho que o flautista erudito, de uma forma geral ele tem a preocupação com a sonoridade mais ou menos como um cantor do 'bel canto'. Eu acho que a flauta popular ela tem mais ou menos assim como o canto popular. Eu sempre dou esse exemplo: imagina você está numa festinha, num sarau, e as pessoas estão cantando Carinhoso. E aí todos cantando, uns com uma voz mais bonita, outros não, mas todos cantando com a naturalidade e informalidade do momento. E aí tem ali uma cantora lírica que emposta a voz, faz aquela *boca chiusa*, aquele vibrato. Ela não vai abrir mão disso porque ela só estudou daquele jeito. Mesma coisa o flautista. Ele não vai abrir mão de fazer o vibrato, ele não vai abrir mão de fazer um grave mais forte que o médio. Ele não vai abrir mão de uma série de coisas que ele fica horas e horas estudando. E ali ele já se distancia muito. Porque quando você vai fazer o vibrato, aquele vibrato pra sair ele demora às vezes uma fraçãozinha de segundos e você tá concentrado em fazer aquele vibrato e a música já passou, a música já foi. Você tá tocando num samba, você vai gastar uma semínima pra fazer um vibrato, dali você já perdeu quatro semicolcheias. Não que você tenha que tocar as quatro semicolcheias, mas...é

mais uma piadinha assim. Então, o primeiro ponto seria o próprio som, a sonoridade. Acho que existe uma obsessão por sonoridade dos flautistas que eu acho que ela é bastante contraproducente. Você vai tocar um forró, vai tocar uma música nordestina, a flauta deve soar mais parecida, não é que deva, mas pelo menos pode ou tem que estar no espectro de possibilidades, na gama de interpretação, tem que estar ali o som do pife. Você tem que buscar aquele som. Como é que é aquele som? Aquele som já mais chiado, aquele som já mais áspero. Mas se você não se aceita fazer aquilo, porque você tá horas e horas querendo tirar o som mais límpido do mundo, você tá mais preocupado em tocar flauta que fazer música. Isso eu não gosto em nenhuma música. Eu nunca gosto de botar o instrumento à frente da música. Nunca, nunca, nunca. Evidentemente que você vai tocar uma sonata que requer uma outra sonoridade determinada, você não vai fazer som de pife. Mas não significa que o som do pife seja mais feio que o outro e vice-versa. Agora se o cara é muito obcecado pelo som, o cara tem os dogmas de que ‘o som é assim’ e o cara só toca daquele jeito, acontece que a pessoa não consegue entrar na outra música, não consegue entrar na música popular. Então, a primeira coisa seria a parte de som. A segunda é o seguinte: quando você começa a estudar aqueles arpejos de tríades mesmo no Taffanel, procura entender o que que é aquilo ali. Procura entender o que que é um arpejo de um dó maior, e depois uma sétima, uma sétima menor, uma sétima maior, uma quinta aumentada. Começa a entender como é que funciona um acorde. Porque isso também é muito pouco incentivado nos estudos, cifrar os arpejos. Aquilo lá eu fiz com dezessete anos eu tocava aquele ‘EJ’, aquele dos arpejinhos, eu tocava aquilo lá de cor, até hoje eu toco. É uma sequência enorme, acho que são dez acordes por cada tonalidade. Inclusive, a versão que eu tenho do Taffanel tá errado. Lá pela terceira página tem um arpejo escrito errado. Eu tenho certeza que muita gente deve ter tocado aquilo a vida inteira, quem tem aquela mesma edição, e nunca reparou que aquele acorde lá tá errado. Porque tá escrito e o cara tá tocando. Capaz de nem ter reparado mesmo. E, às vezes, pode ter reparado e falou assim: “Ah, o cara quis fazer assim”. Mas na verdade não é. É um erro. Aquilo lá tá errado. Então tem de procurar entender os graus de uma escala, entender os graus de um acorde. Decorar isso tudo. Às vezes eu vou dar aula pra gente que já toca e vejo que muita gente confunde as escalas. Escala de si maior com fá sustenido maior. Si maior com mi maior. As menores então nem se fala. Aí fica difícil a pessoa partir pra improvisação. Mas tem aquela confusão teórica. Se a pessoa tiver lendo, ela acerta as notas, mas se você pedir pra ela fazer mesmo, a pessoa se confunde. Então esse tipo de coisa, se a pessoa pudesse ter um pouco mais de graça na hora de estudar a teoria da música que é tão bonita a teoria da



música, a matemática da coisa, já era um bom adiantamento. Acho que uma coisa muito presente na minha música é essa coisa da matemática. O entendimento, o raciocínio matemático em cima das cadências harmônicas, dos intervalos. Acho importante isso.

Acho a questão da articulação muito importante também. Você botando isso com sabor, bota uma síncope, tem mais a nossa sonoridade. Os ornamentos também. Determinado forma de fazer um glissando, um trinado. Isso já vai dar um sabor brasileiro tremendo. Você misturar um pouco som, ornamento e ritmo. Mesmo quando você faz semicolcheias, com cromatismo, o que seria meio americano, o *bebop*, mas você fazendo outras acentuações, as nossas. São pequenas coisas, que falo que são as gírias, a forma como eu acentuo, o meu jeito, é uma coisa pessoal. E o que que acontece: você nunca articula, estuda sem articular, estuda sem acentuar, como é que na hora de tocar você vai articular? Então, o que que eu faço: eu procuro sempre botar pra dentro do meu estudo essas coisas que eu gosto, que eu utilizo nos meus solos. Então eu vou estudar escala daquela forma careta e reta. Eu vou variar as articulações e acentuações. Cada vez eu acentuo numa nota. E começar a criar. Eu estudei uns métodos sim, mas de uma forma geral eu crio meus estudos. Porque se você for esperar achar um método que vai ter as coisas que você quer, você não vai encontrar. Então você tem que estudar escalas, tem que arpejar, a mão tem que mexer, não tem jeito. Então eu vou estudar aquilo enfocando as articulações, enfocando as acentuações. E aí você cria os estudos. E pra você ter uma criatividade tocando, você tem de ter uma criatividade estudando. Sempre incentivo meus alunos a criarem seus estudos. A curiosidade ajuda, o ouvido ajuda, a interpretação ajuda, a memória a ajuda, a matemática ajuda, a loucura ajuda. A gente tem que se agarrar numa coisa dessa pra estudar. Às vezes, tô estudando, vou fazer só gritaria, fico ali meia hora, com harmônicos, subo e desço, vou ver o que que sai daqui. Ter liberdade. Estar descontraído pra tentar fazer aquilo. Você estudar sonoridade de uma forma livre. As pessoas estão sempre buscando xérox de livros, xérox, “Que material você dá?”. Cara, meu material é não ter material. Não significa que eu acho que o cara não tem que estudar leitura. O cara tem que estudar leitura. Mas estudar leitura é prática. E você pratica lendo peças, lendo música. Pega uma tarde e fica lendo só choro. Choro do Luiz Americano, do Pixinguinha, choro do Copinha. Sonata, passagem de peça sinfônica, música contemporânea. Pega música. Não pega escala pra ler. Não pega arpejo pra ler. Aquilo ali você tem que entender o que você tem que fazer com aquilo ali, botar uma matemática em cima, fazer umas combinações e botar a mão pra andar. E é coisa de raciocínio. As vezes você não vai de ouvido, mas você pode combinar uma sequência. E criar em cima. Combina um padrão e cai dentro. Toca em vários tons, em

pentatônica, toca cromaticamente. Inventar! E pensar. E aqui no Brasil tem essa coisa de achar que quando se pensa se perde a espontaneidade. Espontâneo versus raciocínio. Como se o cara que raciocina é frio. Isso não existe. Você acha que o Coltrane não raciocinava? O Michael Brecker não raciocinava? Um Hamilton de Holanda. Não é só de ouvido que nêgo vai. Vai tudo junto. O ouvido, o imponderável, a loucura, o raciocínio. Essa parte do raciocínio, inclusive, eu acho que é a coisa que um professor tem mais acesso. Porque se eu boto um disco pra você ouvir. Vamos escutar Coltrane aqui agora. Eu vou achar lindo uma coisa, você vai achar lindo outra coisa. A gente pode não achar lindo a mesma coisa. Mas essa nota é o segundo grau. Ela é o segundo grau mesmo, pra mim e pra você. Se eu boto ele tocando uma balada, de repente o que me emocionou foi aquela pausa, pra você foi aquela nota grave que ele fez baixinho e pra outro foi aquela nota mais aguda que ele fez um vibrato. E todo mundo gostou da música, mas cada um de uma coisa. Tanto é que se você perguntar pro Wayne Shorter, pro Michael Brecker e pro Kenny G. Três caras que tocam um saxofone completamente diferente. O Kenny G se deu bem aí nesse ranking que eu botei ele aí, né?! Mas se perguntar pra eles “Qual foi sua maior influência? Qual saxofonista?”, os três vão falar: John Coltrane. Os três vão falar. E porque que tocam tão diferentes um do outro. Eles gostam do mesmo cara, era pra eles tocarem parecido...

## **MAURO SENISE**

### **1- Como foi seu encontro com a flauta?**

Eu não sabia nada de música até os vinte anos. Eu sou de 1950. Então em 1970 eu não sabia nada de música, entrei pra faculdade de jornalismo, meio a contragosto, apesar de eu gostar de escrever, meu avô era um grande pensador, Alceu Amoroso Lima, meu pai era médico, mas também escrevia no jornal. Eu gosto, leio bastante e tal. Mas entrei na PUC e achei aquele ambiente muito careta. E eu era totalmente Led Zeppelin, Bob Dylan, Beatles. Eu não tinha a menor ideia de quem era Paulo Moura, quem era Pixinguinha, quem era Miles Davis, Wayne Shorter e etc e tal. Daí tinha um pessoal que tocava um jazz lá no meu prédio. O Victor Assis Brasil, um super músico maravilhoso. O Tenório Júnior, um pianista que foi assassinado na Argentina, negócio da ditadura lá. Ele foi fazer um show lá com o Vinícius de Moraes e nunca mais voltou. Era um pessoal do jazz da pesada. Mas eu confesso que eu ouvia aquele negócio assim e não entendia nada. Falei: “Cadê o cantor?”. Aquela falta de referência, né?! Aí eu estava meio perdido, todo mundo tocava um instrumento, um violão e tal. Daí eu peguei uma

gaita, por causa do Bob Dylan, imagina! E aparentemente, só aparentemente, a gaita é fácil, faz assim pra cá e pra lá, e você acha que tá tocando alguma coisa. Então eu ficava pra cá e pra lá e o pessoal falou: “Pô, bicho, tá chato! Vai estudar alguma coisa”. Daí eu peguei uma flauta emprestada e me falaram que tinha uma professora na ProArte, uma francesa. Era a Odette Ernest Dias, maravilhosa. Cheguei lá eu não sabia nada. Aí começou aquele negócio de nota longa, até me fez parar de fumar, eu fumava igual um louco. Aí a Odette começou a me educar na música. Falava “Olha, tem o Mozart, Bach, Pixinguinha...”. Eu comecei a me emocionar, achei aquela mulher fantástica, mais ou menos da idade da minha mãe. Eu pensava: “Ela tem uma cabeça, ela fala parece que ela tá viajando”. Eu comecei a me interessar por aquele mundo bacana de som, aquela coisa abstrata, você se emociona só com uma nota. Também eu não sabia nada de harmonia, né. Aí eu fiz um curso na ProArte, de solfejo, divisão, princípio de harmonia. E realmente fiquei encantado. Depois de quatro meses eu já estava totalmente envolvido e comecei a tirar um som, porque é difícil flauta. Eu, pelo menos, demorei muito tempo pra tocar, tirar um som. Aí eu larguei a faculdade, meu pai e minha mãe falando que música era uma profissão insegura. E eu morava na casa dos pais, não tinha que pagar aluguel, nem nada. Então eu estudava flauta o dia inteiro mesmo. E a Odette me dando a maior força. Eu fui me interessando e a partir daí, fui seduzido, nem voltei na PUC pra trancar matrícula e fui embora. Aí, realmente, a Odette é muito responsável por isso.

## **2- Você é flautista de qual formação?**

Eu tenho também uma formação clássica. Eu toquei e toco muito as sonatas de Bach, eu estudo muito as sonatas de Bach. Tive o prazer de tocar muito com a Rosana Lanzelotte, cravista. Nessa época que eu estudava na ProArte ela dava aula lá também e a Odette pedia pra ela me acompanhar. E mais tarde virei grande amigo dela e fizemos concertos juntos na Sala Cecília Meireles, fizemos uma pequena turnê pelo nordeste com David Chew no cello, depois Jaquinho Morelembaum e isso tudo me deu uma base danada. Tocar os grandes clássicos, mesmo que eu não toque como a Odette, como um Carrasqueira, como a Déda (Andrea Ernest Dias), ou um Marcelo Bonfim e tal. Mas tocar uma peça de Debussy é muito importante. Até pra improvisação, que é a minha praia, quando você vai improvisar, o dedo tem memória. Se o cara fica fazendo só clichê ali, estudando aquelas frases, sol menor tem essa frase, aí desce meio tom faz a mesma frase. Daí na hora de improvisar, pinta um sol menor na harmonia, é normal, você vai fazer aquela frase, porque o dedo já tá naquele clichê. Tudo bem, é importante. Até o Charlie Parker tinha seus clichês, o Chick Corea, o Wayne

Shorter. Tem que ter umas boias. Pra mim o improviso são boias jogadas no oceano. Oceano significando que o improviso é uma coisa infinita. Então você tem que ter umas boias pra de vez em quando você dar uma agarrada. Manda aquela frase já manjada porque não é 100% que você tá improvisando o tempo todo. Você tá improvisando, mas tem um dó menor com sexta e você já tem uma coisa pra você se agarrar. A minha improvisação é meio livre assim. Eu não estudei na Berklee e não tenho uma formação assim da harmonia tradicional estudada direitinho. Então, minha formação, é fantástica porque tem a Odette, depois saxofone com Paulo Moura. E aí, oito anos de Hermeto Paschoal, que é uma escola fantástica. Mais oito com Egberto Gismonti, mais dez com Wagner Tiso que, aliás, cronologicamente foi o primeiro cara que me ajudou muito. Enfim, Jota Moraes, Gilson Peranzetta. Vinte e cinco anos tocando com ele, daí eu falo: “Peranza, que acorde é esse aí? Como é que é isso?”. Com todos esses pianistas, Gabriel Geszti, Adriano Souza, Cristóvão Bastos, eu aprendo com eles. Minha formação é assim, meio livre. Então, me ajuda muito na hora que tô improvisando, me vem um trecho de uma sonata de Bach, que é um jazzista tremendo. Tem aquela Sonata em Lá menor que se botar um pandeiro, igual o Altamiro (Altamiro Carrilho) gravou, já vira um choro e pode ser um jazz como Hubert Laws gravou várias coisas assim. É impressionante. Eu tava até conversando com Peranzetta ontem, que a gente tá tocando umas coisas de Bach, é um negócio de louco, é muito jazzístico, quatrocentos anos atrás, tudo ali, os intervalos e tal. E Debussy, Fauré, o Ravel, eu gosto muito dos franceses, são muito elegantes. Então você fica com fraseado elegante também. E tem hora que tem que tá com som bonito, pra expor uma melodia bacana, estica uma nota e na hora de improvisar coloca uma escala de tons inteiros. Dá uma onda do Debussy, né. Não uma escala, mas uns intervalos mais ousados. Eu tenho um aluno aqui que de vez em quando eu dou uns intervalos pra ele ouvir aqui. Um dó e fá sustentado. Ele estranhou. Mas, falei que, dependendo do contexto, essas notas podem ser uma terça e uma sétima, no acorde de ré maior, por exemplo. Daí ele agora já tá gostando. Então, quer dizer, o próprio músico se incomoda um pouquinho com determinados intervalos, muito mais do que uma terça maior ou uma quarta ou quinta justa. É natural. Então isso ajuda muito na hora de você improvisar, você ter essa base da música clássica. Assim como o choro é fantástico. Adoro tocar choro: K-Ximbinho, Jacob do Bandolim, esses grandes mestres, Luiz Americano, Paulo Moura com essa escola da gafeira, aí já é a malandragem. Aí o som já não precisa estar tão limpo, tem hora até pelo contrário, vale a pena dar uma sujada. Explora a coisa rítmica. A flauta é muito rítmica. É bacana o negócio é ter a cabeça aberta. Não ficar fechado: “Eu toco clássico e o cara do jazz tá por fora”. Acho que é cada um na sua praia,

com respeito. E se você puder beber de todas as fontes, só vai enriquecer você. O músico tem que ouvir. No caso do improviso, ouvir também qual é o ambiente. Eu, por exemplo, se o ambiente tiver competitivo, tiver aquele clima ruim, eu não consigo improvisar nem “Mamãe eu quero”. Eu me travo, não é legal. Música pra mim tem muito a ver com ambiente. Música não é competição.

**3- No que se refere ao foco estilístico, houve uma tendência mais erudita ou popular em seus estudos?**

Acho que eu já falei. Eu misturo legal, acho que assim é bacana.

**4- Como a música popular foi abordada em seus estudos ou vivências com a flauta?**

Eu comecei realmente na flauta estudando com a Odette. Lembro dela me falando: ‘cuidado com a mão direita’. E até hoje minha mão direita é qualquer nota, não é aquela pegada erudita bacana. Mas, daí eu fui tocar logo depois com o Wagner Tiso. Ele é muito importante pra mim. Ele fazia muitos arranjos na época pra Gonzaguinha, Sueli Costa, Milton Nascimento e o Wagner também estava bem enturmado com o Paulo Moura. Eu comecei a me interessar pelo saxofone também, um ano depois da flauta. Aí fui estudar com o Paulo Moura. E aí eles me protegeram e me levaram pra tocar por aí. Ia pros estúdios gravar, comecei a aprender a tocar em naipes. Me chamavam a atenção com relação a afinação e ali fui aprendendo muito com aqueles feras ali. Tinha o Copinha, só mestre e eu ali nervoso, já lia razoavelmente bem. E me falavam: “Aqui faz mais pianinho”. Comecei a aprender esses macetes, de como é minha função ali na música. E tudo isso na música popular. Principalmente com Wagner Tiso. Gravava muito e fiz muitos shows com ele, Robertinho Silva, Luiz Alves. Então, principalmente através de gravação, inúmeras. Milton Nascimento, Ivan Lins, todo mundo. O Wagner era o rei do arranjo, né. E aí eu fui tomando muito contato com isso, mas não me descuidando da parte clássica, continuava as aulas com a Odette. Como eu te falei, eu nunca tive um professor de improviso. O Paulo Moura foi fundamental, a Odette também, porque ela adora improvisar. O Wagner também me falava: “Cuidado com essa nota porque ela tá fora do acorde, heim”. Cansei de ir lá na casa do Wagner e perguntar: “Como é que é esse negócio aqui de sol menor com quinta bemol?”. Meio de ouvido eu fui aprendendo e me encantando cada vez mais com essa possibilidade de improvisar, de variar, fazer variações em cima do tema. Então o meu contato foi bem assim, informal. Paulo Moura me levando pelas gafieiras, uma coisa de rua, de baile.

**5- Como você pensa ou vê o mercado de trabalho pra um instrumentista/flautista?**

Olha, já teve bem melhor. Essa época eu ganhava uma grana legal. Me mudei da casa da minha mãe, aluguei apartamento, comprei um carro. Trabalhando em estúdio. Apesar de não ser o rei de estúdio, eu gravava, no mínimo, umas três vezes por semana. E tinha os shows, tinha o Jazzmania. Peguei esse movimento com o grupo Cama de Gato, em 1980, 1990, viajamos até pra Nova York com tudo bancado pela gravadora, imagina! Hoje em dia, as casas todas fecharam, fora a violência no Rio, ninguém sai mais de casa, a crise, evidentemente isso tudo afeta. Então tá muito ruim. Tanto pra flauta quanto pra saxofone, pra trompete, pra qualquer músico. Os caras da Sinfônica não recebem. Enfim, tá ruim mesmo. A nossa música não toca no rádio. É um clichê isso que tô falando e nem tô me lamuriando. Mas é uma realidade. Não toca no rádio, não toca na televisão. Dificilmente aparece num jornal. Quando você liga a televisão é o aspecto visual que tá valendo. Se tiver um saxofonista tocando, tem de sair fumaça do sax, e o cara tem de ter boa pinta. Música é o de menos. Então cria-se essa ideia de que ser músico é essa coisa aí. Mas não, nós somos sérios, sem ser sisudo, a gente tem bom humor, a gente quer se divertir, dar risada, tomar uma cerveja, mas a gente estuda. E tá difícil. Porque a gente não tem uma divulgação, uma penetração. Mas se você for agora, nós dois ali no Largo do Machado, pegar um pandeiro, um violão, a gente tocar uma bossa nova ou um choro, nêgo vai adorar. As pessoas gostam. O povo brasileiro é super musical. Mas se você só veicula coisa ruim, fica difícil. Aí falam que músico é tudo drogado. Lógico que existe o doidão, o que leva o talher do restaurante do hotel. Isso denigre a nossa imagem. Mas 95%, nós somos sérios, tem músicos maravilhosos no Brasil, em todos os instrumentos, de geração nova aí, super bem formados. Compondo, tocando, escrevendo. Uma turma de altíssimo nível no Brasil inteiro. Mas, somos marginais. E quando tem uma brechinha, tem de ocupar. Se me chamam pra um programa de TV, eu vou pra poder dar uma voz à gente. E não me sinto nenhum levantador de bandeira, não é isso. Mas a gente tem que ir pra mostrar: “Olha, nós estamos vivos, não vou ficar fazendo concessão, nem vou imitar Kenny G pra me dar bem. Vou continuar fazendo a música que eu faço”. Que não é radical. Eles acham que é, mas não é! Tá difícil pra gente, mas a gente continua tocando, batalhando, fazendo o que a gente sabe fazer. Adoro música, estar com os amigos tocando, adoro improvisar. Adoro criar e poder gravar meus Cds com os músicos que eu admiro. E quero tocar com vários aí que eu não conheço, mas com clima bom. Pessoas que acreditam no que

fazem, Viva a música! Agora, lógico que a gente precisa ganhar dinheiro, porque chega no supermercado o cara não quer saber se você faz a escala de lá bemol menor, né?

**6- Em que momento de sua vida junto à música você despertou para a improvisação? Houve algum acontecimento ou fato que te marcou nesse sentido?**

Acho que foi meio natural. A Odette me apresentou Pixinguinha, o choro, porque ela tem a cabeça muito aberta. E aí veio o Paulo Moura, no sax. E aí ele improvisava muito e fui me encantando. Com ele, com o Wagner Tiso. Foi assim vendo esses caras. O Paulo Moura me apresentou Charlie Parker e Coltrane. E me dizia: “Não é só fazendo escala pra cima e pra baixo não. Olha aqui, tem a harmonia”. Aí eu comecei a perguntar as coisas de harmonia ao Wagner Tiso, o bê-á-bá, né. Aí comecei a me empolgar. Achava fantástica a possibilidade de fazer uma variação. Você vai criando, foge desse mundo, é uma delícia quando tem uma harmonia bonita, quando dá certo, quando o grupo tá bacana, você faz um fraseado bacana, quando o ambiente tá bacana, não tem nada melhor. Então foi Paulo Moura quem me mostrou esse lado com Charlie Parker e depois comecei a ouvir muito Hubert Laws por causa da flauta. E é o flautista que tem aquela formação fantástica, gravava aqueles discos lindos, misturando jazz com clássico. Eu fui seduzido por essa liberdade, porque a música fica mais solta, além da partitura.

**7- Existe uma improvisação “à brasileira”? Se sim, como ela se dá junto às suas composições e performances?**

Com certeza tem. Vou te dar um exemplo. Eu toquei em Nova York com Romero Lubambo e a Paula Robison, uma grande flautista americana que adora tocar choro, ela até escreve os improvisos, porque não é bem a praia dela, mas, bacana. Daí fizemos lá com Dudu Fonseca e uma turma boa lá. Numa sala de quatrocentos lugares. E eu toquei soprano, flauta, flautim e a Paula Robison com aquele som maravilhoso, finíssimo. Daí, terminou o concerto, vem um cara assim com a mão, tipo oriental. Era o Lew Tabackin. Eu meio sem graça, e ele veio falar comigo: “Adorei você. Que hotel que você tá? Porque eu quero ir lá pra gente estudar junto amanhã”. E no dia seguinte eu ia embora pro Brasil só à noite, mas eu fiquei tão grilado, com medo, pensando: “Esse cara toca milhões de músicas mais que eu...”. Falei que não podia, que teria um compromisso. Fugi dele! Porque o cara toca quinhentas vezes melhor que eu. Daí o Romero Lubambo falou: “Deixa de besteira”. E aí depois ainda veio o produtor do Herbie Hancock e me chamou no dia seguinte pra fazer uma gravação na casa dele, mas eu perguntei:

“Mas, e a Paula?”. Daí o cara falou que queria o meu som. E o Romero me ensinou isso aí, que os caras querem o nosso som. É a história do Hermeto com o Miles. O Hermeto morou lá em casa e falou pra mim o seguinte: “Se você ficar o dia inteiro estudando Coltrane, você vai ficar um segundo Coltrane. E se eu chegasse na casa do Miles e tocasse igual ao Hancock ou igual ao Chick Corea, o Miles ia pegar o telefone ia ligar pros caras e ia falar que tinha um cara tocando igual a eles. Eu cheguei lá e toquei a minha onda, com minha harmonia, com meu toque e isso é que ele ficou deslumbrado”. E foi o que o Romero falou: “Você tem sua assinatura”. O que não quer dizer que é melhor ou pior, mas que é sua. E foi o que o Tabackin gostou. Então eu acho que você tem que procurar sua assinatura. Mesmo com minha formação meio bagunçada, eu criei e tenho uma assinatura brasileira. Eu não me considero um jazzman, eu gosto de jazz, sou influenciado também por essa linguagem jazzística. Mas eu tenho muito mais coisa de choro que eu estudo bastante choro, eu gosto e tá no ouvido. Tem também as coisas da música clássica que eu estudei e toco também. E a improvisação às vezes é aquela nota naquele lugar. O Wayne Shorter faz aquela oitava, simplesmente aquela oitava e ela fica linda ali. Mas eu tenho um fraseado bem mais pro brazuca, né? E eu acho que existe um fraseado brasileiro. O campeão Edu Neves, pra mim é super brazuca. Marcelinho Martins também é bem brasileiro. Mas é lógico que o jazz faz parte, você curte, escuta e acaba indo um pouco também e o improviso tá ligado ali ao jazz. Mas você pode ter um improviso mais brasileiro. Daí, só pra fechar, o Lew Tabackin, gostou disso aí. E eu tava tocando era Pixinguinha. Não era jazz e já induzia ao fraseado brasileiro, a coisa rítmica do choro, do baião lá do Hermeto que toquei lá uns oito anos. Tá tudo na minha cabeça, é memória. Tanto é que eu gosto mais de tocar bossa nova, choro, baião e frevo na flauta, me sinto mais confortável na flauta. Sinto que dá pra ser mais percussivo que no sax.

**8- Quais elementos da improvisação que você identifica na sua música e que você considera significativos ou essenciais na aprendizagem da flauta ou que contribuiria para uma melhor performance num contexto de música popular brasileira? (canção e instrumental).**

Eu tô curtindo muito, de uns anos pra cá, tô curtindo ouvir mais. E, essa coisa do Miles e do Wayne, vou me repetir, mas eles são incríveis nessa coisa de achar uma nota legal, qual é a nota boa do acorde, não jogar muita nota fora. Claro que na hora de praticar você joga nota fora. Às vezes a gente tá ensaiando um tema novo, e vai nessa busca, mas depois acaba e a gente pega um tema de jazz pra jogar nota fora mesmo, pra praticar além da técnica, o ouvido.



Acho que você tem de focar também no instrumento. O que via ficar melhor ali naquela música. Digo pra quem toca mais de um, né? Tem de sentir mesmo qual você vai se sentir melhor praquela música. Ter uma mínima noção de harmonia pra poder improvisar dentro dos acordes. Mas não basta saber aquela escala tal praquela acorde. Tem de ouvir e escolher melhor as notas, a sétima do acorde, a nona se for terminar, ou se for fazer uma nota de passagem. Um fá suspenso num fá maior, caramba! Mas ela tá só de passagem, fazendo uma aproximação, superior ou inferior. Dentro do acorde. Sabendo ouvir pra ir escolhendo melhor as notas. É um caminho bacana o de tocar também com gente que toca mais que você, pra você aprender. Não adianta empinar o nariz porque assim não vai aprender nunca. E ouvir gente boa, músicos maravilhosos, vários estilos, trabalhar o som, saber tocar limpo, saber sujar o som. Estudar!! Estudar Bach, Debussy, K-Ximbinho, Jacob do Bandolim, todos esses mestres e também os contemporâneos. Música boa, né. Procurar trabalhar sonoridade, intervalos e estar sempre em contato com gente boa, que vai te ensinar mais.

## **TECO CARDOSO**

### **1- Como foi seu encontro com a flauta?**

Eu estudei um pouquinho de piano com cinco anos e parei aos sete. E aí estudei flauta doce. Já lia um pouquinho de piano, daí fui estudar flauta, assim, até os nove anos de idade. Minha mãe é pianista, foi pianista erudita, então tinha muita música em casa. E o meu irmão mais velho era baterista, tocava batera em casa, gostava de ouvir jazz e bossa nova. E eu era o pequenininho que tocava de ouvido. Porque eu toquei flauta doce por um tempo, mas aí parei de estudar. E minha mãe tinha um horror de forçar de estudar, porque ela foi forçada. Daí um dia ela fez aquela pergunta: “Você quer ou não quer?”. Daí eu tava noutra, e eu falei: “Não”. Mas eu gostava de tocar flauta e ficava tocando de ouvido. Tirando umas coisas, jogando (nota) fora. É que meu irmão gostava de tocar com disco e ele fazia bastante barulho, então era bom porque eu podia tocar e ninguém me ouvia. Às vezes eu ia lá com minha flautinha, ele ficava tocando e eu ficava ali tocando junto o que cabia na minha flauta, o que eu conseguia das tonalidades que davam pra eu tocar, ia procurando as notas e ia tocando junto e tal. Daí eu voltei a estudar música sério mesmo quando a gente voltou do Rio. Dos sete aos quatorze anos eu morei no Rio. Depois dos quatorze, quando a gente voltou pra São Paulo, o Paulo, meu irmão, foi tocar com um pessoal da pesada, que eram uns alunos da escola que era

perto da minha casa, que era a escola do Zimbo Trio, o CLAM. E aí ele conheceu uma turma que veio pra tocar aqui em casa. Minha mãe tinha piano, ele tinha bateria. Então era um lugar ótimo pra tocar. E a turma que veio era Eliane Elias (pianista), que tinha dezesseis ou dezessete anos, o Nico Assumpção era o baixista, tinha o Arismar (Arismar do Espírito Santo). Essa turma toda apareceu lá em casa e eu com aquela flautinha doce, me deu coceira de novo. Daí eu falei: “Acho que vou voltar a estudar música, mas não flauta doce”. Aí eu pedi e ganhei uma flauta transversal e fui ter aula lá com o Hector Costita. Foi assim que eu voltei, aos dezesseis, a tocar. Eu acho que, como eu tinha tocado muito tempo de ouvido e tudo, eu tive uma progressão, dos dezesseis aos dezoito, muito meteórica. Porque eu estudei flauta por um ano com o Hector, aí ele saiu do CLAM e quem entrou lá foi a Lea (Lea Freire). E eu já estava estudando uns estudos do Taffanel e, aos dezessete anos, a Lea me viu ali tocando uns troços já meio difíceis e querendo improvisar. Eu tinha um ouvido bom e a afinação dava certo, tinha uns duetos legais. Daí a Lea me falou pra ir estudar com ela num horário que ela ficava lá sem aluno. Daí eu ia umas três vezes por semana lá e estudava com a Lea, de duo. E aí ela já me pôs na parada, direto. Falou que ia me levar pra um ensaio a noite e era o Filó (Filó Machado). E a banda do Filó era o Arismar, era o Netão. E aí já tinha segunda voz. Ela me botou de frente pro gol e rapidamente eu já tava começando a tocar com um monte de gente. Os caras frequentando a minha casa, eu era o irmão do Paulo, aquele moleque que tocava um pouquinho de flauta. Porque o meu irmão é que era o cara da bateria, o músico da família. E aí eu comecei a andar com a coisa da flauta, de tocar com disco, que era uma coisa que meu irmão fazia e eu incorporei isso pra mim. E aí a Lea foi pra Berklee e eu fiquei meio sem professora. Daí fui ter aula com a Grace Henderson que era primeira flautista do Municipal, na década de setenta e oitenta. E foi muito legal ter aula de erudito porque eu tocava com a minha mãe, tocava Fauré, lia umas coisas de piano e flauta com ela. Era uma delícia. Botava lá um Poulenc (compositor francês), estudava umas sonatas. E continuava tocando música popular. Mas a música tinha uma coisa pra mim ainda, que eu não via como uma profissão. Porque eu era muito novo e tava uns dois anos tocando. Tava chegando aos dezoito anos e tinha o vestibular e eu tava ainda numa dúvida. Não tinha a opção de estudar o que eu queria estudar. Tinha aquela coisa do conservatório, aquelas coisas que ainda eram muito caretas. Mas eu já tinha começado a tocar aos dezesseis, e sério. Eu não tinha percebido que eu já tava no mercado sem saber. Daí eu fiz vestibular e entrei pra medicina, fui estudar medicina em Santos e a música ficou no paralelo. Mas foi um paralelo forte, atuando. Porque aí eu já tava com uma geração no auge do Movimento de Música

Independente Paulista, no final da década de setenta. Eu tinha um grupo chamado Pé Ante Pé. Foi o primeiro disco que eu gravei com um grupo. Um octeto instrumental. A gente gravou um disco de octeto, depois um disco de quinteto. Todo mundo compunha, eram três saxofones, eu, Mané Silveira, Chico Guedes, tinha o Caito Marcondes de percussão. Aí eu tava tocando com o Pé Ante Pé, tava tocando com alguns grupos, tocando em barzinho com repertório de bossa nova e jazz. Então, ficava estudando medicina e tocando nos fins de semana em São Paulo. Mas, medicina é um curso pesado, não tinha tempo. Foi ótimo, foi uma experiência que não me arrependo. Mas eu parei por seis anos que eu podia estar estudando música. Eu tive prejuízo, eu tô até hoje correndo atrás desse prejuízo, porque é uma época de formação, né? Quando chegou no quinto ano, eu já tinha gravado vários discos, tinha entrado pra um grupo importante aqui, chamado Grupo Um, grupo instrumental com Lelo Nazário (pianista), Zeca Assumpção (baixista), o Zé Eduardo Nazário (baterista). E pintou uma turnê pra Europa e eu fui. E lá na turnê, tocando, eu falei: “Isso não é hobby, eu não vou ser um médico que toca nas horas vagas porque eu não vou tocar no nível que eu quero”. Eu vi que não dava, que eu ia fazer duas coisas mal feitas. Então, já que eu sacrifiquei a música pra estudar medicina, agora eu vou dar aquela notícia dura pros pais: “Eu vou me formar, fazer o sexto ano, vou pegar o diploma, mas ao invés de fazer prova pra residência e etc, eu vou tirar um ano pra me dedicar à música”. Aí que eu ouvi da minha mãe uma coisa inesperada: “Você me deu uma grande decepção no dia que você falou que ia ser médico. Eu te via tocando e eu sabia que você era músico”. E aí eu tinha vinte e três anos, eu me formei em medicina. Decidi que ia ser músico e vi que eu tinha que correr atrás, o saxofone tinha entrado na história também, comecei a estudar harmonia. Foi aí que eu comecei a fazer cursos complementares. Fui complementando todo um conhecimento que eu fui adquirindo durante aquela época.

## **2- Você é flautista de qual formação?**

Eu comecei na flauta aos dezesseis anos usando aparelho. Então eu achava a embocadura e perdia, porque o cara apertava, mexia no aparelho. Então foi uma coisa meio louca porque eu fiquei correndo atrás de um som que eu não conseguia ter nunca, porque a boca tava mudando. Depois eu inventei de tocar saxofone e aí a coisa foi mais complexa. Mas eu acho que eu investi bastante na flauta, eu tinha uma coisa de que foi a flauta o meu primeiro instrumento, de tentar achar um som meu, primeiro. Outra coisa que foi muito importante na flauta, foi descobrir o universo dos instrumentos étnicos, o universo do bambu, dos pifes, dos bansuris, das flautas étnicas. O que me aproximou de um outro som que eu trouxe pra flauta

transversal, pra linguagem da flauta transversal. Nessa, eu descobri que tinha uma coisa de achar o seu som, você achar a sua linguagem, que é você. É um processo de autoconhecimento interessante porque, às vezes, você tem um ideal que você quer ser, um flautista que você gostaria de ser, mas ao mesmo tempo que você tem essa meta, tem você com seu corpo, com a sua boca, com a sua embocadura. Tem um som que é seu e você não pode perder isso. Na hora que você descobre que som que você tira e o que que você pode fazer com isso, é que nem o Hermeto (Hermeto Paschoal) com a chaleira. Ele pega aquele negócio e que som que sai? Ele vai fazer música com aquilo. Então, na hora que eu comecei a entender que eu tinha de achar o meu som e eu era multi-instrumentista já, eu gostava de tocar sax soprano, depois entrou o alto, o barítono, a flauta em sol, depois flauta baixo, são muitos instrumentos e é muito fácil da gente se perder aqui. Ainda mais improvisador, você improvisar um solo e ter aquele solo na cabeça e o solo tanto faz se você pegar no soprano, ou barítono, ou no alto, não. Não é isso. Eu sou um personagem quando eu pego o soprano, eu sou outro personagem quando eu pego a flauta. Eu preciso ter esses personagens. A linguagem, o assunto muda. Tudo. Porque muda o som, muda o que eu quero dizer. É muito mais feminina a flauta. O sax alto já tem outra textura, a própria flauta em sol já tem outra textura. Então eu acho que eu fui sacando de entender as vozes que o instrumento tem e a voz que você tem com cada instrumento. Como é que você desenvolve uma personalidade dentro daquele instrumento. Aí um negócio que eu sempre fiz e que eu saquei logo é a questão da voz humana. Eu trabalhei com grandes compositores/cantores, sempre, e aí você pega seu instrumento e vai. Porque você tá buscando uma voz. Pego minha flauta em sol e vou tocar com Dori Caymmi, o cara tem uma flauta em sol e uma flauta baixo maravilhosa ali nele, então você fazer um naipe com ele, como numa orquestra, você dá uma encostada e vai achar um som, aquilo entra em você, você tem que achar um som que dá um *blend* com ele, uma mistura que é diferente que a minha flauta em sol com a Mônica Salmaso que também é um maravilhoso som redondo, perfeito, mas você precisa achar. É mesma coisa que numa orquestra quando você vai tocar com uma trompa, ou vai fazer um solo que dobra com o oboé. Você tem que achar o resultado daquele som. Aí vem aquela coisa de você nunca deixar de ouvir. Você toca e ouve. O resultado é a mistura. Você tem que fazer parte, você tem que entrar nesse contexto. Quando você saca que você é mais um dentro disso, aí você tenta achar que som é aquele que combina com a Mônica, com o Dori e você muda, você vai achando sonoridades pra cada situação. E isso eu que fui descobrindo. Ninguém me falou, e aí entra a medicina. A medicina me ajudou numa questão interessante que é a diagnóstica. Você fazer

um diagnóstico: “Pô, esse som, porque que ele não tá dando certo?”. Aí você vai pensar. Você vai procurar o que que é. Se é embocadura, se a língua tem de estar mais solta, se você vai ter aula com um cara que te ensina a respirar, abrir a garganta, joga o ar pra cima e o diafragma pra cá. A hora que você começa a entender o mecanismo todo, uma hora o teu som muda. E aí eu fui aplicando isso pra essas coisas. Você tá tocando com a Joyce (compositora/cantora) com um suingue danado, com Tutty Moreno (baterista), agora tô tocando com Nenê, um maravilhoso batera importante, ou o Nelson (Aires) pianista, cada músico que você tá, você tá tendo aula. Eu sempre fui um cara que saí tocando com gente que tocava mais do que eu, porque os amigos do meu irmão já estavam tocando pra caramba e eu estava começando, então eu sempre fui correndo atrás dos caras que já estavam debulhando. E aí entra um negócio da formação que eu acho importante que, pelo menos na minha foi, que é o negócio de tocar com o disco. Porque eu não tinha muita coisa, *play along* era um negócio caro e era só jazz, standard. Aí eu comecei a perceber que eu precisava estudar. Instrumento de sopro precisa de um tempo como todo instrumento, pra você cravar, ter algum tipo de metrônomo, alguma coisa que a escala não passe por aqueles dedos preguiçosos e fique atrasado, que você toque no tempo. O instrumento de sopro precisa afinar. E você começa a tocar uma oitava e você não percebe, mas essa oitava é quase uma nona. Então você pode estar perdendo a referência, se não tiver, né. E eu saquei que se eu tocar junto com o disco, dependendo do que é, tá lá o tempo, estão lá os acordes e eu vou poder fazer mil exercícios que eu mesmo inventei, de trabalhar a afinação, a sonoridade, o tempo, a percepção de escalas/modos, que é um pouco do meu estudo de improvisação, foi um pouco em cima disso. Foi um estudo que eu usei em geral, comecei a pegar coisa que eu gostava: João Gilberto, bossa nova, jazz, coisas com cordas, ou gravações do Rampal (Jean-Pierre Rampal), de quem quer que seja, uma coisa bonita do barroco e tudo. Eu uso aquilo desde pra estudar nota longa, que eu fico fazendo as notas longas como se eu fosse uma outra voz da orquestra, até fazer uma segunda voz, até a imitar. Porque o processo começa na imitação também. Eu acabei de ler um caso interessante, do Oliver Sacks, do último livro do Oliver Sacks, um neurocientista muito legal que fala muito de música, sobre criação. E ele fala do processo criativo, não tem jeito, ninguém nasce inventando. Precisa ter um Mozart a cada duzentos anos, mas normalmente você aprende copiando. A criança aprende copiando. A gente tem que estabelecer uma cópia. Então eu fui escolhendo sons de flauta que eu gostava. O Hubert Laws, o Toninho Carrasqueira com um som mais lírico, o Altamiro Carrilho. Aí você vai lá e meio que toca junto no disco e vê como é que ele articula, porque é que aquele som é daquele jeito, como é

que ele faz aquele grave e sai com aquela nota, que tipo de golpe de língua? Você desmontando pra primeiro copiar. Aí, uma vez que você tem esse acervo lá dentro, ele (Sacks) fala isso de criação, de composição, não tem jeito, você bota um monte de coisa dentro, que é a “Antropofagia” do Oswald de Andrade. Você digere tudo isso aí, deixa lá dentro, depois aquilo vai voltar. Uma hora aquilo volta com outras coisas que você se apropria. Tem uma hora que aquilo passa a ser seu. No começo eu tocava solos dos meus discos, dava dois minutos alguém falava: “Você gosta do Hubert Laws, heim?”. Mas de repente uma hora aquela influencia virou uma coisa que já é sua e você já se afastou, mas você sabe que veio de lá, que veio dali. Só que entrou um Hubert Laws com João Gilberto e bota uma pitada de Altamiro e de repente vira um outro troço que já não é nem o João, nem Hubert Laws e nem o Altamiro. Já é o Teco, e o barato é esse.

**3- No que se refere ao foco estilístico, houve uma tendência mais erudita ou popular em seus estudos?**

Eu misturei tudo. O erudito é inigualável. O meu saxofone deu um pulo quando, agora, nos últimos anos, fiz um projeto do Pau Brasil (grupo instrumental) só de Villa-Lobos e aí fiz esse disco novo com o Tiago (Tiago Costa, pianista) tocando música erudita. Daí você tem que dar uma alavancada no som, no acabamento sonoro. Eu passei a trabalhar muito com formações mais leves, camerísticas. Comecei, na década de oitenta, com guitarra elétrica e baixo elétrico. Uma coisa muito potente e você tem que tocar com microfone, e você trabalha em *mezzo forte* pra cima. Aí depois, nos últimos projetos que são camerísticos, com esses bateristas contemporâneos que tocam mais levinho; e projetos como o da Mônica Salmaso, o Alma Lírica Brasileira, que é voz, piano e sopros; duos de piano e sopros. Aí abre espaço pra você trabalhar o mezzo piano, o piano e o pianíssimo. A sonoridade. Tem uma coisa de acabamento que foi sendo adicionada. Isso o erudito traz, esse acabamento sonoro, porque é uma coisa focada nisso, né. Então eu gosto de ler peças. Algumas peças eu leio há vinte anos. Agora eu tô estudando uma coisa que eu leio há vinte anos, mas tô tocando de um jeito completamente diferente, porque pintou também uma flauta nova que abriu um negócio novo e eu tô conseguindo tocar isso. São aquelas Fantasias de Telemann, pra flauta solo. Adoro aquelas fantasias. Eu lia logo no começo dos estudos, mas parei. E outro dia achei o álbum aqui, levei pro sítio e comecei a estudar. Estudei isso no soprano também. E foi muito legal fazer no soprano, porque lendo direto, na mesma tessitura, porque a flauta barroca vai até o mi e foi um trabalho lindo que melhorou o meu soprano também. E voltei pra ler isso de flauta,

mas com o hoje. Então, você vê que você pode passar a vida tocando uma peça e você vai achar sempre um jeito de lê-la de uma forma diferente. Então, acho que o erudito tem esse lado muito bom. O popular tem esse outro lado que é você fazer um espelho de você mesmo, você se conhecer e de você botar uma personalidade na música. O músico popular ele tem que ter essa personalidade. O músico erudito, dentro de uma sonoridade bonita, tocando o que está escrito, ele pode. O músico popular, não. Eu ouço e eu sei que é o Edu (Eduardo Neves), ele tem uma pegada. O maior elogio é quando alguém fala: ‘vi uma propaganda na TV que tinha uma flauta. Foi você que gravou?’ Poxa, o cara me descobriu numa propaganda. Então, deu certo. A música popular tem isso. Nessa primeira turnê pra Europa eu vivi uma experiência interessante. Teve um cara depois de um show foi lá – depois eu descobri que ele era um ótimo crítico da Jazz Hot (revista) – foi lá assistir, ele gostou muito do que eu tava fazendo e eu tava lá cheio das minhas influências, estudando as coisas de jazz, mil coisas acontecendo. Mas no show tinha um momento que o Zé Eduardo Nazário, o baterista, pegava o berimbau e eu fazia um duo de soprano e berimbau com ele. Um afoxé, cheio de harmônicos, brincando, improvisando uns troços. Bem legal, mas era um negócio que, pra mim, aos 23 anos, meio brazuca fazendo um “h” e tal. O meu lance que eu achei que ia agradar eram meus licks de jazz que eu tava estudando. Daí esse cara foi jantar com a gente e falou: “Gostei de você tocando. Você gosta do Phil Woods né? Porque eu vi que você tava tocando um negócio muito legal, meio Phil Woods. Então, vou falar uma coisa pra você: eu não sei o que você vai fazer, mas aquele negócio que você fez de soprano com aquele instrumento, o berimbau, aquilo é brasileiro, aquilo é muito legal. Ano que vem eu venho ver aquele cara que toca aqui. Mas o cara que toca licks do Phil Woods eu não venho ver, porque o Phil Woods tá aqui, eu vejo o Phil Woods todo ano”. Esse cara iluminou pra mim. Eu preciso ser brasileiro, preciso ser original, preciso pegar esse Phil Woods e digerir ele mais, pra ninguém descobrir o que é e traduzir ele tropical, num jeito de ser meu. O cara me deu uma dica maravilhosa, deu uma luz que iluminou.

#### **4- Como a música popular foi abordada em seus estudos ou vivências com a flauta?**

Eu fui criado nesses dois ambientes, mas muito mais na música popular do que na música erudita. Eu não entrei pro mercado erudito, eu não fui fazer prova de orquestra, não fui fazer repertório com pianista, eu tocava por hobby a música erudita, em casa, lendo com uma amiga que tocava piano. Mas eu trabalhava com música popular. Então, a música popular ela era ali o futuro do que eu tinha que fazer. E eu acho que o que eu já logo entendi, voltando dessa

viagem, voltando desse toque que o cara deu, é que era uma dádiva a gente ter nascido no Brasil, a gente ser músico brasileiro. Eu sou um músico, eu sou flautista, eu sou saxofonista e eu sou brasileiro. Eu tô aqui estudando essas coisas, eu preciso entender o que é isso. É uma responsabilidade. E você vai lá pra fora, o músico brasileiro é muito mais cotado e quando você começa a conhecer as outras culturas populares, o jazz, muito legal. Mas você olha pro Brasil, do Rio Grande do Sul até o norte e nordeste, você vê a diversidade de linguagem, o que tem pra gente desenvolver, o que tem pra trabalhar. Quando eu saquei isso, e isso o Hermeto ajudou, o Egberto Gismonti ajudou, esses caras que nos trouxeram isso relido de uma maneira supermoderna, nos ajudaram. Eu vi que eu tenho o que fazer pela vida inteira, tá cheio de coisa pra estudar. É muito assunto, muito divertido. Você quer tocar frevo, baião, forró. Só pra você entender todas as nossas linguagens, as nossas culturas, fazer os links, como estudar esse tipo de linguagem. Isso é uma questão que resolveu uma onda já da minha existência. Eu tenho o que fazer. Eu tenho o que estudar. O Brasil tá me oferecendo tudo isso pra eu fazer. Isso é uma coisa. Outra coisa é que eu sou outra dádiva. Eu sou um músico paulistano. Depois eu percebi que isso era uma grande vantagem. Porque ser de São Paulo, você não é da Lapa, do Rio, aonde o choro nasceu lá. Eu não sou de Olinda nem de Recife, onde o frevo nasceu lá. Se você vai inovar, mexer no frevo em Olinda, vem duzentos policiais bater em você. O Spok (SpokFrevô Orquestra) vai até onde dá e ele é espetacular e tá fazendo. No choro também. Se você for mexer muito no choro do Rio tem um limite. Tem uns acordes que você bota lá e o pessoal não aceita não. Aqui em São Paulo pode tudo. Então a gente montou uma orquestra que, a exemplo disso, chama Orquestra Popular de Câmara, um projeto que eu fiz com o Benjamim (Taubkin, pianista paulistano), tinha a Mônica (Salmaso) também. Era um projeto Babel, com um pianista judeu, um percussionista árabe. Um bandolinista palmeirense, um saxofonista corintiano. Tinha de tudo. Um cellista grego. A gente lendo música do Azerbaijão (país da Ásia) com viola caipira e acordeom, em forró. Então, é legal porque eu posso experimentar as linguagens sem que ninguém venha pegar muito no meu pé. Eu tive essa liberdade de trabalhar as estéticas, mas indo na fonte. Porque eu não tô falando mal dos defensores da tradição. Eu acho que tem que ter os caras que vão tocar assim. Que nem o Marsalis com o jazz. O Maurício Carrilho tem que preservar, o pessoal do choro lá tem que segurar aquilo. Mas também tem que vir um maluco, um Prova (Proveta, clarinetista paulista) e achar um jeito de tocar aquilo diferente. Tem que ter as duas coisas. A turma que vai ficar mantendo aquilo que a gente precisa, sempre. Eu, toda vez que



vou beber, eu vou beber da fonte. Vou ouvir os da antiga pra depois achar o que eu vou fazer com isso. Mas tem que ter as duas coisas.

**5- Como você pensa ou vê o mercado de trabalho pra um instrumentista/flautista?**

Eu acho que a gente tá numa mudança de paradigma, que a gente tá tendo no século XXI uma grande mudança. Eu tô entre achar que nós estamos com a solução e a aposentadoria. Do tipo falar ‘agora acabou, não vou fazer mais’. Porque é uma coisa que parece que tá acabando, mas ao mesmo tempo começando de um outro jeito. Eu sou o cara que veio do LP, meu primeiro projeto foi LP. Eu vi nascer o CD, eu vi o ressurgimento do LP no CD, agora a gente tá vendo a morte do CD. Eu comprei um carro que não toca CD. Agora vai ser o ‘streaming’. Por onde vem? Eu sou um cara que produzia CD, eu sou um produtor de música. Fui formado nessa coisa. Comecei pensando em lado A e lado B de um LP. Qual a primeira e a última do lado A, qual a primeira e a última do lado B, pra contar uma história. Aí veio o CD e você fica horas pra montar a ordem das músicas no CD. É importante, as tonalidades, a instrumentação, se a música é muito pauleira, você deixa quatro segundos, entra essa, depois entra aquela. Isso tudo é uma coisa que foi embora. Então, o CD mesmo, a gente não sabe mais o que vai ser. Mas, em contrapartida, é o que eu tenho lido muito, que a gente não aprendeu ainda a lidar com isso. Eu antigamente fazia um CD e vendia as primeiras mil cópias. Fazia uma segunda tiragem, mais mil cópias, já era legal pra caramba. Cheguei a fazer cinco no Núcleo de Música Contemporânea, foi uma maravilha. Parece que isso acabou, como é que vai ser? Mas, eu acho que, se a gente achar a forma de monetarizar, de virar dinheiro o que a gente produz, a música que a gente faz, eu acho que a gente vai poder entrar pra uma coisa que não é mais aquilo de dois mil CDs, mas são seiscentas mil audições no mundo, pagando um centavo. Talvez a gente vá achar um jeito, como direitos conexos pro músico que grava, pro compositor, um jeito de ser remunerado disso. Isso ainda não existe, mas existe a tecnologia pra isso. Cada fonograma tem um ISRC e ali tem o registro de todo mundo que tá no CD e assim todos os músicos, compositores e técnicos poderiam receber, isso automaticamente. Antigamente só pagavam as cem mais tocadas, e era de um jeito que a gente nem sabia como era. Hoje a gente tem a tecnologia pra saber tudo que todo mundo tocou, pra saber quem usou sua música no filme e receber um pouquinho disso tudo e a gente viver disso. Eu tenho esperança que haja esse mercado, que é uma coisa que precisa e é o mercado que vai sustentar a música. Eu também acho que a gente tem uma necessidade gigantesca de ouvir música, de shows. Eu tenho feito uma música que demanda mais, digamos, da audiência. Os concertos da

Mônica (Salmaso) são concertos pra ouvir, não é pula-pula e figurino. O Vento em Madeira (grupo instrumental paulista) é uma música mais densa, que precisa entrar. O Pau Brasil também trabalha com improvisos de coisas mais densas. Tudo meio perto da música de câmara, da música erudita. E a gente tá, pelo menos aqui em São Paulo, graças aos Sesc's e coisas do terceiro, de teatros que fizeram várias coisas, a gente tem um público consumidor de música muito grande, fiel e que vai, e que tá precisando. Porque a gente tá tão ligado em muitas coisas e tão bombardeado, que eu acho que a música, o fazer e o ouvir, ela tá muito próxima de um processo de meditação. É uma hora que você vai desligando as chaves de tudo que você tem que pensar. Então, aquilo é um mantra, né, que te leva naquela história que o cara vai te levar. Sobretudo música instrumental. Porque que até hoje a gente vai ver uma sinfonia de quarenta minutos? Por que ali o compositor te pega e, se você se deixar, você vai ser levado por tonalidades, por outros lugares e o tempo que a sua cabeça para de ficar fazendo conta, isso faz muito bem. Ouvir música é uma coisa que faz bem. Então, acho que tem muita gente consumindo, e tem muito mais gente nova fazendo. E eu não sei como essa fórmula vai dar, porque eu sou de uma época que eram os malucos que resolviam fazer música. Hoje não. Outro dia eu fui ser banca da Escola de Música Tom Jobim, banca de fim de ano, pra ver os flautistas. E o nível dos meninos que tocaram pra mim, com dezessete anos, tocando sonatas, uns troços complicados e tocando bem. Tocando choro, porque lá o cara tem que trazer uma música erudita e uma popular. Então eu acho que vai vir uma geração muito boa do Brasil, preparada. Então, a nossa função é um pouco contaminar essas pessoas, falando: “Olha, vocês estão no Brasil, e a gente tem Egberto, tem o Villa-Lobos, tem a Lea Freire, tem o Hermeto”. Se a gente olhar pra gente e fizer uma música, o Brasil tem uma condição de ser uma superpotência musical, como os Estados Unidos foi. Porque os Estados Unidos investiram no jazz, em revistas de jazz, vendeu jazz, o governo apoiou, botou os festivais. Você vê que hoje a música instrumental no mundo é 80% coordenada pelo jazz, pelos festivais de jazz. E a gente aqui avançou no que se refere a material, livros. Eu sou da geração que não teve nada nesse sentido, era tudo tirado de ouvido. Hoje já temos os songbooks, o Edu Lobo revisou as harmonias, o Djavan também revisou. A gente tem de tirar o chapéu pro Chediak e outros aí, porque a gente avançou muito nisso. A gente tá fazendo aquilo que eles fizeram. Porque que eles tomaram o mundo? Primeiro porque eles sistematizaram. E aí entra uma coisa interessante pra gente falar, sobretudo na música popular, que é a faca de dois gumes da “academicização”. O quanto isso melhora ou não. Tem os dois lados. Porque, por exemplo o jazz. Eu tenho uma coleção aqui, eu ouvi muito jazz. Se

eu for ver tudo que eu ainda ouço, é tudo pré-Berklee, provavelmente. As escolas foram ótimas, elas prepararam os músicos. Mas, se o cara não buscar um caminho próprio, ela faz uma vala onde todos caem e sai todo mundo tocando igual, sai compondo igual. Eu acho que o professor tem de achar algum jeito, porque o grande mestre é o cara que fala: “Olha, tem esses jeitos, eu vou te explicar vários, mas o seu jeito é só você que vai fazer”.

**6- Em que momento de sua vida junto à música você despertou para a improvisação? Houve algum acontecimento ou fato que te marcou nesse sentido?**

Acho que foi bem na infância mesmo. Lá na flauta doce. Já era uma coisa de você inventar tocando junto com disco, curtindo e inventando. Você ser dono do seu próprio caminho. Você achar um jeito de fazer. Eu achei isso fascinante. Mas, eu comecei a me dedicar mais a composição nos últimos anos, agora. Eu fiz uma composição a cada cinco anos, mas agora eu estou gostando muito de compor. Mas eu não tive essa veia de compositor porque ela tava toda drenada pra improvisação. Embora, pra mim, improvisação é uma composição. A diferença é que na composição tem a caneta. Na improvisação você tá surfando numa onda que ela tá indo e não dá pra voltar. A composição não. Tem borracha, você apaga, volta, amanhã você ouve de novo, experimenta outra coisa, você tem quantas chances você quiser. Na improvisação é você lidar com o momento e isso é fascinante porque é uma história que você sai falando mais do que precisa, depois você percebe que faz parte de um todo e começa a estabelecer os diálogos. Porque cada um traz uma coisa. E eu tento ouvir os acordes, achar que tô descobrindo a música e vou interagir com todos, com o batera, com o pianista que fez aquela inversão. Quando a gente começa a bater bola, esse jogo fica bom. Eu saquei que a improvisação me dava essa coisa da criação instantânea, daí fui contaminado. Fui brincando com a coisa de jogar nota fora, de tocar jogando fora. Aí descobri um negócio que é bem divertido e que também faz parte. É que são várias camadas de improvisação, né. Primeiro é um solo propriamente dito de uma canção. A canção, ela vem com uma história que ela é contada poeticamente; e eu entendo o solo como continuador da composição, né. Se você tem uma balada que tem uma história que está sendo contada, o Tom e o Vinícius falavam: “Vai Paulão!”. Agora é você, e você tem que dar continuidade àquilo. Não adianta aí você sair fazendo um monte de nota corrida, porque você tá dentro daquela balada lenta e você tem de contar aquela história também. Esse solo tá ligado à harmonia, mas também tá ligado à poesia, ao que está sendo contado, você tem que ser coerente com aquilo, mesmo sendo um solo. Outro tipo de improvisação é a improvisação de arranjador. A gente que acompanha

cantor ou cantora, as vezes não tem arranjo. Muitas das vezes que gravei nos discos de cantor ou cantora, a gente tem a melodia da música com a cifra, as vezes tinha uma introdução, e a gente vai na harmonia, a gente vai improvisar um arranjo, abrindo uma voz, fazer uma nota longa ali, vai vestir a roupa de arranjador. É outro tipo de improvisação. E dá pra improvisar isso. Eu faço isso muito bem com o Prova (Proveta). A gente consegue fazer um arranjo em tempo real, tocando ele vai pra um canto eu vou pra outro, hora a gente dobra, abre voz. A gente fez isso no disco da Joyce, e esse último disco da Mônica foi bem assim. Acho que você pode ser um improvisador arranjador. Porque tem uma coisa que eu acho interessante na música popular, ao contrário da música erudita, é que ela tá sempre pela metade, ela é aberta. E nessa metade ela pode cada vez sair de um jeito. A gente tá se arriscando, todo show a gente se atira. E o vício da coisa é a adrenalina, né. E eu acho sempre legal na música instrumental, além do solo, deixar abertura pra interagir, dialogar.

**7- Existe uma improvisação “à brasileira”? Se sim, como ela se dá junto às suas composições e performances?**

O que eu me dediquei depois que voltei daquela viagem, é isso. Eu saquei que eu precisava desenvolver uma linguagem. E o barato da linguagem é você entender como é que se constrói uma linguagem. Então a primeira desmontada que eu dei em linguagem musical é que você vai ver que a música é formada por ritmo, por melodia e por harmonia. Então você vai olhar o que que é isso naquela música. Por exemplo, o frevo. O que que eu tenho no frevo? Quais os bits do frevo? Quais as levadas de frevo e os acentos do frevo? Qual é a linguagem melódica do frevo? Onde é que tá a articulação? Onde é que tá o tempo? Eu, como sou irmão de baterista, eu vou logo na percussão. Eu pego a flauta e faço muito exercício de percussão. Pego o que tá acontecendo na caixa e faço na flauta. Com uma nota só, com frases, de várias maneiras, toco junto o que que faz o pandeiro, tudo. Aí tem o baião. Acorde dominante, com décima primeira aumentada, mais um modo bom pra tocar o baião. Uma linguagem harmônica. Tem a linguagem melódica, tem a linguagem rítmica. Você vai trabalhar essas coisas todas. Eu gosto, com os discos, eu vou lá nos frevos bons e pego um “groovezinho” rítmico que tem numa introdução que os caras estão fazendo maravilhosamente, com aquele batera lá do Spok Frevo, eu faço um “loop” daquilo e fico improvisando. E em cima daquela base já tá o acento. Daí, um dia que você vai pra Recife, você olha lá como que é o negócio. Porque a gente tem que fazer a pesquisa de campo. Tem de olhar aquele povo descendo, dançando, os passos. Aquilo tudo vai te ajudar na articulação. Eu produzi um projeto bem

interessante que mostrou um pouco disso tudo. Foi o projeto “Sanfonas do Brasil”, com o Benjamim e Myriam Taubkin, um álbum duplo, de norte a sul. E aí eu vi isso, eu tava estudando linguagem, então tem a sanfona com... é no nordeste, com um povo que tem uma característica e como ela é lá no sul, com outros costumes. Você conhecer isso tudo, a cultura do nosso povo. É como ler Guimarães Rosa e ir parar num universo caipira ou um Érico Veríssimo com aquela saga do “O Tempo e o Vento”. Isso vai te dando outros elementos pra você botar na linguagem. A linguagem você vai trazendo da cultura e vai entendendo um pouco disso pela literatura, pelas coisas que você assiste, pela vivência. Isso tudo vai entrando na sua cabeça, na sua vida. Mas, então, eu acho que existe sim o sotaque brasileiro na improvisação, eu tô aprofundando isso. Eu tô buscando isso o tempo todo. Vi isso no Hermeto. O Hermeto é um formador de linguagem brasileira, né. Ele, e todo mundo que passou por ali, vai e pega as nossas influências brasileiras e faz um troço moderno com isso. Acho que ele mostrou isso pra minha geração. O Egberto é o cara que fez isso na composição. E como o meu barato é a improvisação, eu fiquei curtindo muito essa coisa da linguagem. Aí eu fui fazer os *playlists* de tocar bossa nova. E aí eu acho que a dica maior pro instrumentista de sopro é colar nas vozes. É uma coisa que eu fiz muito, sempre. Eu pego uma Nana Caymmi cantando uma balada, ela vai praquela agudo pianinho e bota aquele vibrato, e depois ela desce. Paulinho da Viola cantando samba. O João Nogueira, o Zeca Pagodinho, eu grudo neles. Toco junto mesmo. Aprendi muita bossa nova tocando junto com os discos do João Gilberto, vendo como é que ele dividia. Como é que o Zeca dá aquela parada e volta. Aquela coisa da imitação mesmo. Encosta na voz. E a gente é uma voz. E eu trabalhei com muitos deles. Então era uma delícia tocar ao lado dessas vozes. E uma coisa que tô pensando aqui, que é a coisa da gente transcender o instrumento. Enquanto flautista eu tirei muitos solos de piano, guitarra e voz. No sax eu fui buscar flauta. Eu tento fugir um pouquinho. Se você pegar a flauta e ficar lendo só os flautistas, você vai acabar ficando igual. É legal você ter as referências, sacar os sons. Mas, de linguagem eu mudo a pesquisa. Por exemplo, eu gosto de estudar sax soprano a partir do Chet Baker e Miles, que são trompetistas. É bom porque você não cai nos lincks fáceis do instrumento, os dedos param em outro lugar. Claro que tem as referências que a gente tem de escutar e eu adoro. No soprano tem os caras, né. O Wayne Shorter, o Nivaldo Ornelas. São os caras que eu adoro, né.

**8- Quais elementos da improvisação que você identifica na sua música e que você considera significativos ou essenciais na aprendizagem da flauta ou que contribuiria**

**para uma melhor performance num contexto de música popular brasileira? (canção e instrumental).**

Acho que uma coisa interessante, dentro da música popular é isso que eu tô falando, de você transcender o teu instrumento, você pegar outras referências, pegar vozes e tocar na flauta, pegar percussão, as células rítmicas e passar isso pra flauta, você vai trabalhar articulação e acento de um jeito muito mais legal. Você trazer essas coisas pro seu instrumento. Sem ficar nessa coisa de: “Ah! Eu gostei de flauta e vou comprar disco de flauta, vou ouvir flauta, vou assistir show de flauta, agora só vou fazer flauta”. Aí você fica naquele mundo ali, né. Então, a primeira coisa é: “Expande esse mundo”. Além de ouvir flauta, vá ao cinema, vai ao teatro, vai ler um livro que não precisa ser sobre flauta. Eu estudei muito com Toninho (Toninho Horta, guitarrista mineiro), ouvindo aquele jeito de colocar a melodia, aquele som. Então, eu acho que você trazer isso de outros lugares, passa por um filtro e já acaba sendo seu e a tua flauta ganha umas novidades, coisas que você vai buscar de outras fontes. Então isso é um exercício interessante e é fácil de você fazer. É pegar um disco, uma caixa ou fone, num lugar legal, e ficar tocando junto.

## **5 APÊNDICE C – PRODUTO FINAL – CD**