

Perspectivas para o ensino da flauta doce no ensino superior de música

Cláudia Maradei Freixedas
Universidade de São Paulo
claudiafreixedas@hotmail.com

Paula Andrade Callegari
Universidade Federal de Uberlândia
paula_callegari@yahoo.com.br

Cesar Marino Villavicencio Grossmann
Universidade Estadual Paulista
cevill@yahoo.com

Resumo do simpósio: Pondera-se sobre perspectivas de ensino e aprendizagem de música, a partir de um pensamento que estimule a procura por uma ampliação dos modos tradicionais de educação. Acredita-se que para isso, é necessário ter como objetivo tornar o indivíduo sensível a diversos aspectos inerentes ao fazer musical. Nisso estão incluídas a composição e interpretação musical, o desenvolvimento de uma percepção profunda do fenômeno sonoro, a aproximação de diversos estilos e formas de expressão musical, assim como os meios onde eles estão inseridos. Neste simpósio, as discussões sobre essas perspectivas têm como denominador comum a flauta doce no âmbito do ensino superior de música. O primeiro artigo, além de abordar o ensino superior, também apresenta exemplos da utilização do instrumento no ensino musical infantil, privilegiando propostas criativas que se focam tanto em aspectos técnico-instrumentais quanto em aspectos humanos, como a tolerância, cooperação e autoconhecimento. O segundo artigo discorre sobre a transformação do ensino da flauta doce em um curso superior de música, a partir de uma proposta de ampliação das práticas de música antiga que já existiam, simultaneamente à inserção da música contemporânea, tanto escrita quanto improvisada. Embora esses dois campos pareçam isolados, as estratégias apresentadas evidenciam a integração destas práticas sob o foco da expressão musical. O terceiro artigo apresenta a hipótese de que um direcionamento pedagógico ampliado, que incorpore a busca por aspectos extramusicais, tais como contextos sociais, políticos, filosóficos e retóricos, pode fortalecer o poder expressivo na interpretação musical, por meio do desenvolvimento das virtudes e da ética. Assim, além de visar um controle instrumental, estimulam-se sensibilidades e conhecimentos para a construção de um discurso sonoro rico e eloquente.

Palavras chave: Flauta doce. Ensino superior de música. Práticas criativas. Música antiga e contemporânea. Retórica.

O desenvolvimento de aspectos humanos e técnicos através do ensino da flauta doce

Cláudia Maradei Freixedas
Universidade de São Paulo
claudiafreixedas@hotmail.com

Resumo: Tanto a música quanto a educação são produtos culturais e a educação através da música, a educação musical, pode ser uma importante ferramenta de transformação social, de desenvolvimento humano, e de ampliação de visão de mundo. A partir de propostas criativas, a educação contemporânea tem como objetivo tornar o indivíduo sensível ao fenômeno sonoro, de maneira que ele possa fazer música de maneira ativa, consciente e reflexiva. Mas, será que é possível alcançar estes objetivos em aulas de instrumento? Este artigo apresenta parte de uma pesquisa desenvolvida no curso de Mestrado, em andamento, que busca demonstrar como uma abordagem diferenciada do ensino da flauta doce poderia desenvolver tanto aspectos técnicos do instrumento como valores humanos. Os dados foram coletados na cidade de São Paulo, em duas instituições de ensino superior de música, em disciplinas de prática coletiva de flauta doce, em cursos de Licenciatura em Música, com crianças de 7 a 12 anos de uma escola de Iniciação Artística e com uma aluna de 7 anos, em aulas particulares. Os dados parciais mostraram que os procedimentos diversificados, incluindo a exploração sonora, a prática de técnicas e música contemporânea, assim como abordagens criativas resultaram em uma aproximação ao instrumento de maneira prazerosa. Além disso, observou-se uma participação ativa dos alunos na ampliação do repertório e das práticas musicais, além do desenvolvimento de aspectos humanos, tais como tolerância, cooperação e autoconhecimento.

Palavras chave: Flauta doce. Educação. Práticas criativas.

Diferentes práticas para alcançar uma educação musical abrangente

Partindo do pressuposto de que uma aula de instrumento é uma aula de educação musical e que através desta pode-se desenvolver tanto aspectos musicais como de desenvolvimento humano, acreditamos que uma aula de instrumento deveria almejar os mesmos objetivos. Por meio da educação musical é possível tornar o indivíduo sensível ao fenômeno sonoro, de maneira que ele possa fazer música de maneira ativa, consciente e reflexiva. Paralelamente ao desenvolvimento de aspectos técnico-instrumentais, deveria abrir-se espaço para o desenvolvimento expressivo, criativo, proporcionando um ambiente musical positivo e agradável, que promova uma educação musical aberta e flexível.

Para o músico, educador e compositor Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005) a educação musical deveria

[...] desenvolver a personalidade do jovem como um todo, despertar e desenvolver faculdades indispensáveis ao profissional de qualquer área de atividade, ou seja, por exemplo, as faculdades de percepção, as faculdades de comunicação, as faculdades de concentração (autodisciplina), de trabalho em equipe, ou seja, a subordinação dos interesses pessoais aos do grupo, as faculdades de discernimento, análise e síntese, desembaraço e autoconfiança, a redução do medo e da inibição causados por preconceitos, o desenvolvimento de criatividade, do senso crítico, do senso de responsabilidade, da sensibilidade de valores qualitativos e da memória, principalmente, o desenvolvimento do processo de conscientização do todo, base essencial do raciocínio e da reflexão [...] (KOELLREUTTER, 1998, p. 43).

Para alcançar esta educação musical aberta, o educador precisa sempre pensar em estratégias que desenvolvam tanto aspectos técnicos do instrumento, acessíveis a todos, promovendo uma aproximação com o instrumento de maneira prazerosa, assim como aspectos relativos à formação humana, tanto pessoal como em relação ao outro e à sociedade. Para tais objetivos, é necessário estimular práticas além da execução e leitura, como a improvisação e a livre expressão, o tirar de ouvido, a exploração sonora e a integração com outras linguagens artísticas, bem como a introdução de técnicas e repertório diversificado, incluindo músicas eruditas contemporâneas, diferentes grafias, e o estímulo à reflexão e ao trabalho em grupo.

Neste sentido, faz-se necessário também que os professores tenham consciência do papel da música e da arte na formação do ser humano e que desenvolvam em si mesmos suas capacidades criativas para que possam ensinar a partir de suas experiências sensíveis. Isso para que não sejam meros reprodutores de uma ou outra pedagogia, mas que estejam em constante questionamento, refletindo sobre sua prática.

Desse modo, este artigo apresenta parte de uma pesquisa desenvolvida no curso de Mestrado, em andamento, que busca demonstrar como uma abordagem diferenciada do ensino da flauta doce pode desenvolver tanto aspectos técnicos do instrumento como valores humanos. Os dados foram coletados em duas instituições de ensino superior de

música da cidade de São Paulo, em disciplinas de prática coletiva da flauta doce, nos cursos de Licenciatura em Música (entre 2013 e 2014) e com crianças de 7 a 12 anos de uma escola de Iniciação e com uma aluna de 7 anos, em aulas particulares.

Estas práticas foram sistematizadas e analisadas à luz do pensamento de educadores musicais voltados para questões da contemporaneidade e agrupadas nos seguintes itens:

- Exploração Sonora

O primeiro passo no aprendizado de um instrumento deveria ser o de dar a oportunidade de conhecê-lo, de explorá-lo livremente, descobrindo sons e ações diferentes para produzir estes sons sem a mediação de regras, posturas ou diretrizes. Para o educador francês François Delalande (1995), quanto mais profunda tiver sido a experiência de investigação sonora e de criação, mais desenvolvido será o sentido musical e o estudo técnico parecerá natural e necessário.

Muitas das sonoridades descobertas são muito comuns na música erudita contemporânea escrita para flauta doce. É o caso do *frullato*, dos efeitos vocais, do *vibrato* de janela, do ruído branco, dentre outros. À medida que algumas destas sonoridades exploradas vão aparecendo, nomes são sugeridos pelos alunos: barulho de vento, passarinho, sirene de ambulância, agogô, fantasma, trem, etc. Em outros casos é possível introduzir as notações e nomenclaturas mais usuais dentro do contexto da música erudita contemporânea. As atividades desenvolvidas com esses grupos instigaram a curiosidade e posteriormente o compartilhamento das novas descobertas, equalizando os novos conhecimentos entre o grupo e promovendo uma reflexão conjunta sobre ações e possibilidades sonoras.

- Jogos de escuta

Estes jogos tem a intenção de dar continuidade ao trabalho de exploração sonora com a flauta doce desenvolvido logo no início do aprendizado e, ao mesmo tempo, realizar exercícios de escuta, usando as sonoridades recém-descobertas pelos alunos. Esses jogos permitem aguçar a escuta, voltada para uma percepção das qualidades sonoras, e fixar algumas técnicas estendidas e sonoridades muito usadas em obras eruditas contemporâneas

escritas para flauta doce. Alguns jogos também desenvolvem a interação entre o grupo, o senso de cooperação e a confiança.

- Sonorização de histórias e paisagens

Paisagens, histórias, poemas e fotos são alguns materiais não musicais que podem servir como disparadores para um trabalho de improvisação ou sonorização. A partir do elemento escolhido é possível fazer um levantamento das sonoridades contidas na foto, ou sugeridas pelos acontecimentos e ambientação ou sentimentos contidos nas histórias, ou sensações trazidas pelos poemas. Além deste levantamento é necessário refletir como podem ser representados determinados ruídos e sons que aparecem nessas histórias/ambientes. Deve-se refletir também sobre o que é possível ou não realizar. Depois deste levantamento, pensar em que ordem irão demonstrar os sons escolhidos, realizando uma composição ou pensando numa estrutura para uma improvisação. Estas são possibilidades de desenvolver a fantasia e a imaginação sonora, como ressaltadas por Rogério Costa (2008) e Violeta Gainza (2002).

- Práticas de improvisação

Desde os primeiros sons explorados e as primeiras digitações aprendidas é possível improvisar, criar variações rítmicas e de articulação e pequenas frases melódicas. Com um pouco mais de notas é possível improvisar sobre escalas pentatônicas, com as notas de uma melodia que esteja sendo trabalhada ou com uma progressão harmônica determinada. Pode-se ainda somar a estas notas as novas técnicas e sonoridades exploradas anteriormente, em improvisações mais dirigidas, idiomáticas ou livres, de diferentes modos, com diferentes “regras”.

Independente das “regras”, Rogério Costa (2008) destaca que as improvisações buscam que os instrumentistas estabeleçam uma relação direta com seus instrumentos, sem a mediação de uma partitura e possam desenvolver a fantasia e a imaginação sonora. Desta maneira, podem focar sua atenção na sonoridade, na fluência do discurso elaborado, na prontidão para responder a situações que se estabelecem no momento da improvisação, assim como usufruir de uma maior liberdade na execução, permitindo-lhes a possibilidade de expressarem-se livremente.

- Composição e registro

Registrar um evento sonoro ou uma composição de maneira não convencional é muito importante por propiciar a vivência de outras possibilidades de notação, aproximando-se da linguagem contemporânea, além de trabalhar com a imaginação e a integração com outras linguagens artísticas. Este tipo de atividade pode ser realizado tanto com alunos que ainda não tenham aprendido a decodificar a leitura tradicional, como com quem já tem prática ou já teve contato com essa escrita musical.

H. J. Koellreutter afirmava que o trabalho de notação é muito importante, pois o registro de um evento sonoro promove uma tomada de consciência de suas características. Este educador também destacava a relevância de se registrar um momento criativo, como sendo um processo de integração da notação e da improvisação (KOELLREUTTER, apud BRITO, 2003, p. 181). O registro integrado com um processo de composição ou de apreciação também deve ser encarado como um momento criativo. Podem surgir desenhos, gráficos, formas geométricas, sinais diversos, algumas vezes de forma circular, multidirecional, fugindo da linearidade, representando os eventos sonoros de maneira imprecisa, aproximada. Podem-se usar materiais diversificados para este trabalho: grafite, giz de cera, massinha, folhas, palitos, pedras, barbante, cola e papéis variados e o próprio chão, como suportes¹.

- Prática de repertório contemporâneo para o instrumento

O educador inglês George Self (1921-), destaca em seu livro *New sounds in class: a contemporary approach to music* (1967) que a música moderna, com sua notação simplificada, mais voltada para cores e texturas² do que para melodias e ritmos precisos, permite aos alunos improvisarem e tocarem com maior liberdade do que com a notação tradicional. Self também comenta que os professores deveriam cada vez mais expandir seus programas de trabalho para estarem de acordo com o pensamento musical atual, incentivando seus alunos a tocarem obras atuais, e também a compor em aula, além de reger suas próprias composições (SELF, 1967).

¹ Suporte: superfície de tela, madeira, papel, etc. sobre a qual se realiza uma pintura, colagem, desenho.

² Termo que, por analogia, refere-se à quantidade de sons e timbres utilizados em determinado trecho musical.

Durante as aulas ministradas para esta pesquisa foram propostas a execução e apreciação de diversas partituras gráficas e partituras roteiro, com bulas, contendo sinais específicos para cada sonoridade e sua maneira de execução correspondente. Além deste repertório, que foi novo para a maioria dos alunos, também foi apresentado o repertório dos séculos XVI, XVII e XVIII, escrito para o instrumento, peças tradicionais de diferentes culturas e música popular brasileira e estrangeira.

Este conjunto de atividades contribuiu para a ampliação de repertório dos alunos e da técnica do instrumento, além de desenvolver a atenção, a imaginação, a expressividade e da prática de conjunto.

Conclusão

O conjunto de atividades desenvolvido durante as aulas de flauta doce, que inclui a exploração sonora, jogos de escuta, sonorização de histórias e paisagens, práticas de improvisação, composição, registro e leitura de partituras com notação contemporânea, dentre outras, possibilitou desenvolver tanto a técnica tradicional, como a técnica contemporânea. Este tipo de trabalho estimulou a criação, a memória, a expressão individual, o trabalho em equipe, além da integração com outras linguagens artísticas.

A reflexão sobre a aplicação dessas estratégias de ensino e aprendizagem permitiu observar que houve uma aproximação positiva dos alunos com a música dos séculos XX e XXI já no início do aprendizado, independente da faixa etária, conduzindo a um ensino mais harmonizado com as tendências plurais do mundo contemporâneo. Também possibilitou aos alunos um relacionamento espontâneo com seus instrumentos, possibilitando tanto o avanço técnico, como a valorização das produções expressivas e sonoras de cada um e consequentemente, da autoestima e do desenvolvimento humano.

O caráter coletivo das aulas permitiu o fortalecimento do convívio social, estimulando a colaboração entre os alunos. Por haver o objetivo comum de participar de processos criativos que permitiram descobertas, notou-se a valorização dos laços éticos a partir da constante presença de atitudes de tolerância, ajuda mútua e uma colaboração permeada pelo entusiasmo e o bom humor.

Estas atividades foram fundamentais para uma vivência e ampliação de práticas musicais, de repertório e do próprio conceito da flauta doce, valorizando ainda mais a prática deste instrumento no cenário musical brasileiro.

Referências

BRITO, Teca Alencar de. *Música na Educação Infantil: propostas para a formação integral da criança*. São Paulo: Peirópolis, 2003.

COSTA, Rogério Luiz Moraes Costa. A ideia de corpo e a configuração do ambiente da improvisação musical. *OPUS Revista eletrônica da ANPPOM*. Volume 14. Número 2. Dezembro de 2008. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/opus/en-us/issues/14.2>>. Acesso em: 24 nov. 2014.

DELALANDE, François. *La música es un juego de niños*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1995.

GAINZA, Violeta Hemsy de. *Pedagogía Musical: Dos décadas de pensamiento y acción educativa*. Buenos Aires: Lumen, 2002.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. *Educação musical hoje e, quiçá, amanhã*. In: LIMA, Sonia (org.) *Educadores musicais de São Paulo: Encontros e reflexões*. São Paulo: Nacional, 1988. p. 39-45.

SELF, George. *New sounds in class*. London: Universal Edition, 1967.

Ensino de flauta doce: a prática da música antiga e da contemporânea no Curso de Música da UFU

Paula Andrade Callegari
Universidade Federal de Uberlândia
paula_callegari@yahoo.com.br

Resumo: Este texto focaliza a produção de conhecimento no ensino da flauta doce em um curso superior de música brasileiro. Inicialmente, apresenta-se uma contextualização da prática da flauta doce e de seu ensino, com destaque para a produção científica brasileira. A partir disso, é relatada a proposta de integração da música antiga e da contemporânea no ensino deste instrumento. Assim, discorre-se sobre os tratados históricos que registraram, desde o século XVI, as bases de ensino da prática musical do flautista e reflete-se sobre a inserção do repertório contemporâneo no currículo da flauta doce em um curso superior de música brasileiro. Finalmente, pondera-se sobre os resultados positivos da integração destes dois repertórios durante a formação universitária, visando ao desenvolvimento de músicos com características de intérprete-pesquisador-professor.

Palavras chave: Flauta doce. Música antiga e contemporânea. Ensino superior de música.

Introdução

A flauta doce é um instrumento bastante antigo, com um repertório que abrange a Idade Média, Renascimento e Barroco e depois de um hiato, a cena musical contemporânea dos séculos XX e XXI. Toda essa história produziu flautas doces com ampla variedade de modelos (e.g. as renascentistas Virdung e Praetorius, as barrocas Bressan e Denner, a contemporânea quadrada Paetzold, etc.), tamanhos (desde 15 centímetros, até mais de 2 metros) e em diversos diapasões (Lá = 392Hz, 415Hz, 440Hz, 466Hz). Depois de seu redescobrimto, ela foi trazida para o Brasil pelos imigrantes europeus e difundida pelo país a partir da década de 1930 (CASTRO, 2008). Além do repertório antigo, constata-se um aumento gradativo do número de composições dedicadas aos instrumentos antigos (dentre eles, a flauta doce), especialmente a partir os anos 1960, tanto na Europa como no Brasil.

Nas últimas décadas, a flauta doce tem ganhado espaço de forma bastante variada no Brasil. Sua oferta como opção nos bacharelados e licenciaturas dos cursos superiores de música brasileiros cresceu de forma considerável e é notório o aumento da quantidade de flautistas produzindo dissertações e teses relacionadas ao instrumento nas várias subáreas

da pesquisa em música. Além disso, observa-se a atuação artística de flautistas doces em conjuntos com diversos tipos de formação instrumental.

Este cenário de expansão impulsionou a realização de uma pesquisa, desenvolvida entre 2010 e 2013, na qual se criou um banco de dados para reunir a produção científica brasileira acerca da flauta doce³. A produção mapeada totalizou 87 trabalhos, dos quais 73 foram classificados na categoria Educação Musical. Esta produção evidencia a presença da flauta doce em diversos contextos de ensino e aprendizagem como os projetos de inclusão social, as escolas regulares ou ações vinculadas a projetos de extensão universitária, nos quais o ensino do instrumento é predominantemente coletivo. Neste montante, poucos são os trabalhos que discutem o processo de aprendizagem para a docência ou que relatam experiências sobre a formação de professores de flauta doce (BARROS, 2002; CARVALHO, 2004; STEIN, 2004; TRINDADE, 2007; SOUZA; BELLOCHIO, 2013). O repertório, por sua vez, é uma temática que foi abordada em diferentes perspectivas, que incluem o seu potencial para a construção de conhecimento (PENTEADO, 2007; CUERVO, 2004a; SILVA; CRUVINEL, 2010), sua associação à criação de material didático (GARCIA, 2003; BEINEKE et al., 2006), a utilização de canções do cotidiano (BENEDETTI, 2011) e da música contemporânea (CUERVO, 2008; NÓBREGA, 2012) e um grande destaque para a música brasileira (SILVA, 2000; CUERVO, 2004b; FRANCO; LANDIM, 2005; FRANCO; LANDIM, 2006; BEINEKE et al., 2006; JOLY; GOHN; JOLY, 2006; CUERVO, 2012).

Se por um lado é possível observar a variedade de temáticas em que a flauta doce é abordada no campo da Educação Musical, por outro, o material mapeado permitiu apontar alguns focos que carecem de reflexões por parte dos professores e pesquisadores brasileiros. Dentre eles, destacam-se: a formação do profissional que ensina flauta doce em diversos níveis e contextos; as habilidades técnico-instrumentais e conhecimentos específicos do instrumento trabalhados nessas experiências; a organização dos currículos das instituições de ensino em relação ao instrumento; e a relação entre o repertório das canções infantis, da cultura popular e músicas do cotidiano com o repertório originalmente composto para o instrumento em diferentes épocas.

³ O banco de dados pode ser acessado em: < http://www.nuppim.iarte.ufu.br/banco_dados_fdoce>.

Estes aspectos foram destacados dentre os muitos outros que resultaram da pesquisa supramencionada, pois têm norteado o desenvolvimento de pesquisas, projetos e ações no âmbito do ensino de flauta doce, nas modalidades Licenciatura e Bacharelado do Curso de Música da UFU. O objetivo é proporcionar aos estudantes uma formação universitária abrangente, que considere e integre diversos estilos musicais, visando ao desenvolvimento de músicos com características de intérprete-pesquisador-professor. Neste sentido, este texto apresenta um relato da integração da música antiga e da contemporânea no ensino de flauta doce do Curso de Música da UFU. Inicialmente, serão apresentados aspectos dos tratados de flauta doce, que são historicamente as primeiras publicações destinadas ao ensino do instrumento e se constituem como o arcabouço técnico-musicológico para a interpretação da música antiga. Em seguida, trata-se da inserção da música contemporânea neste curso superior de flauta doce, com a apresentação de alguns exemplos. E por fim, pondera-se sobre os resultados positivos da integração destes dois repertórios durante a formação profissional dos flautistas.

A prática da música antiga e os tratados de flauta doce

A flauta doce tem sido tradicionalmente associada à música antiga. Não é raro encontrarmos a denominação “flauta doce barroca” e vemos o instrumento ligado aos núcleos de música antiga em escolas, cursos e festivais de música. De fato, a música antiga (produzida até o século XVIII) é uma parte importante e significativa do seu repertório. Acompanhando a prática deste repertório, o resgate das fontes musicais primárias tem sido encorajado desde a década dos 1960 pelo movimento de “interpretação historicamente informada” e pelos recentes estudos da musicologia histórica, com o intuito de se aprofundar o conhecimento acerca desta música e de informar a sua prática nos dias atuais.

É neste contexto que encontramos o estudo atual dos tratados históricos. Eles dizem respeito a manuais práticos, com instruções generalizadas e ensinamentos básicos da técnica de um instrumento, com noções de teoria musical e com a inclusão de exemplos e algumas peças musicais. Um aspecto relevante é que não há a preocupação com uma construção progressiva do desenvolvimento musical que seja aplicável a qualquer aluno. Os

detalhes desta construção do conhecimento são perfilados durante o processo de ensino-aprendizagem, considerando-se, em cada caso, a individualidade de quem ensina e de quem aprende.

As fontes históricas dedicadas à prática musical começam a ser publicadas no século XVI e existe uma diversidade delas que inclui informações acerca da flauta doce. Para Lasocki (1995, p. 119), elas registram diversos pontos relativos à interpretação musical, mas o autor chama atenção para o fato de que esses tratados foram escritos para músicos (profissionais ou amadores) que podiam ouvir os seus contemporâneos fazendo música e que podiam absorver o estilo através da escuta. Na falta dessa referência sonora, o músico de hoje pode ter uma ideia do que era a prática musical de então e do que se esperava de um músico (cantor ou instrumentista) a partir da combinação de diferentes documentos e do estudo organológico de instrumentos ainda existentes. De forma semelhante, Smith (2010, p. 131) declara que vários autores dos séculos XVI e XVII documentaram o que se esperava que um músico profissional fosse capaz de fazer, tanto individualmente como para uma boa interpretação em conjunto. A autora ainda argumenta que estes textos não se limitavam às competências técnicas e musicais e se estendiam ao campo da retórica.

Entre os séculos XVI e XVIII, contamos 32 fontes primárias⁴ que se dedicam ou que fazem referência à flauta doce (MÖHLMEIER; THOUVENOT, 2007). Dentre elas, encontramos

⁴ Os tratados são: Manuscrito sem título (1510), de autor anônimo; *Musica Getuscht* (1511), de Sebastian Virdung; *Opera Intitulata Fontegara* (1535), de Silvestro Ganassi dal Fontego; *Musica Instrumentalis Deutsch* (1545), de Martin Agricola; *Epitome Musical* (1556), de Philibert Jambe de Fer; *Il Dolcimelo* (ca. 1600), de Aurelio Virgiliano; *Syntagma Musicum – De Organographia* (1619), de Michael Praetorius; *Harmonie Universelle* (1636), de Marin Mersenne; *Traité des Instruments* (c. 1640), de Pierre Trichet; *Der Fluyten Lust-hof* (1646), de Jacob van Eyck; *Compendio Musicale* (1677), de Bartolomeo Bismontova; *A vade mecum for the lovers* (1679), de John Hudgebut; *The genteel companion* (1683), de Humphrey Salter; *The delightful companion* (1686), de John Carr; *Méthode pour apprendre à jouer de la flûte douce* (ca. 1694), de Etienne Loulié; *The compleat flute-master* (1695), de autor anônimo; *La véritable manière* (1700), de Freillon-Poncein; *Dictionnaire de musique* (1703), de S. Brossard; *The fifth book of the new flute master* (1706), de autor anônimo; *Principes de la flûte traversière* (1707), de J. M. Hotteterre; *L'art de Preluder* (1719), de J. M. Hotteterre; *Principes de la flûte* (1720), de J. C. Schickhardt; *The compleat Musik-Master* (1722), de autor anônimo; *Musicum Theatrum* (c. 1722), de J. C. Weigel; *The modern musick master* (1730), de P. Prellieur; *Museum musicum theoretico praticum* (1732), de J. F. B. C. Majer; *Musicus autodidacticos* (1738), de I. Ph. Eisel; *A new musical grammar* (1746), de W. Tans'ur; *The compleat tutor for the flute* (1750), de autor anônimo; *Nationnaire ou Mémoires raisonnés* (1761), de F. A. P. de Garsault; *Diapason general de tous les instruments à vent* (1772), de Francoeur de Neveu; *Complete instructions for the common flute* (1780), de autor anônimo; *Essai sur la musique* (1780), de J. B. de Laborde; *Encyclopédie méthodique – Édition de Panchkouke* (1788).

tratados, enciclopédias, compêndios e dicionários. De forma bastante ampla e de acordo com Silva (2010, p. 37), pode-se dizer que os tratados históricos oferecem informações de caráter bastante diverso acerca da técnica instrumental (tabelas de digitações, controle da respiração, emissão do som, articulação); apresentam imagens de diversos tamanhos de flautas, que podem ser absolutos, com a indicação das dimensões e/ ou de suas fundamentais, ou tamanhos relativos, isto é, associados a uma parte polifônica (SILVA, 2010, p. 77); explicam a notação mensural; e contêm informação tutorial, com exercícios ou exemplos para a prática musical, notadamente para a ornamentação.

No Brasil, os trabalhos relacionados a estas fontes são recentes e se dedicaram, principalmente, à tradução (total ou parcial) de tratados. Em sua dissertação *Fala Flauta*, Aguilar (2008) realizou um estudo sobre as articulações indicadas em *La Fontegara* (1535), de Ganassi e no *Compendio Musicale* (1677), de Bismantova. A autora traduziu os trechos que explicam as articulações e os estudou a partir de conceitos da fonética para indicar sua aplicabilidade a intérpretes brasileiros. As principais articulações indicadas pelos autores são: te, de, re, le e che; e as combinações: te-re, le-re e te-che (AGUILAR, 2008, p. 132).

A *Fontegara* de Ganassi também foi objeto de estudo de Tettamanti (2010) que traduziu todo o tratado para o português. Dos 25 capítulos do tratado, 11 são destinados à flauta doce, com explicações sobre o instrumento, suas possibilidades de digitações (para as quais apresenta várias tabelas), questões relativas às articulações e elementos do “tocar artificial”, que deve imitar o “hábil e perito cantor”, no sentido de tomá-lo como modelo para a aprendizagem do flautista (TETTAMANTI, 2010, p. 111). Os outros 14 capítulos são dedicados às diminuições⁵ (SILVA, 2010, p. 80), com explicações detalhadas a partir de regras e procedimentos que relacionam figuras rítmicas, proporção (sinais de tempo) e caminho (cadências e movimento melódico) e exemplos musicais que esclarecem cada aspecto isoladamente, ou diferentes aspectos combinados (TETTAMANTI, 2010, p. 93-94).

Outro tratado traduzido integralmente para o português foi o *L’art de Preluder* (1719), de Hotteterre – Le Romain (PEREIRA, 2009). O tratado contém textos explicativos

⁵ “A diminuição foi um estilo de improvisação vocal e instrumental amplamente utilizada, durante o século XVI e início do XVII, na execução de obras polifônicas tipicamente vocais como madrigais, motetos e *chansons francesas*” (TETTAMANTI, 2010, p. 169).

sobre elementos da teoria musical e sobre a prática de elaborar prelúdios e uma imensa quantidade de exemplos musicais, na forma de prelúdios e *traits*, em todas as tonalidades, elaborados para flauta transversal, flauta doce e oboé. O objetivo do livro é que, a partir das explicações e da prática dos exemplos, o músico aprenda e seja capaz de improvisar os seus próprios prelúdios.

Mais recentemente, Vieira (2014) empreendeu uma pesquisa acerca dos tratados de flauta doce publicados no século XVII. A autora elaborou uma descrição de cada uma destas fontes e posteriormente, uma análise comparativa delas a partir dos seis assuntos mais recorrentes nestas obras: 1) *instrumentarium*; 2) ornamentação; 3) repertório; 4) articulação; 5) instruções gerais; e 6) dedilhados. Essas categorias fornecem ferramentas para uma compreensão mais ampla da prática da flauta doce no século XVII e para a execução do repertório deste período nos dias atuais.

A prática da música antiga no Curso de Música da UFU já está consolidada há tempo, no entanto, o estudo destas fontes primárias é recente. Essa quantidade de tratados traduzidos ou comentados em língua portuguesa tem possibilitado discussões acerca de seus conteúdos, tentativas de seguir as orientações dos autores durante as práticas instrumentais, tanto nas aulas de instrumento quanto nas várias práticas em conjunto, e estudos mais aprofundados destas obras no âmbito da disciplina Literatura do Instrumento. Desse modo, o estudo dos tratados de flauta doce tem contribuído para ampliar a produção de conhecimento sobre o instrumento, tanto para a prática musical quanto para o seu ensino em diversos níveis.

A música contemporânea no ensino superior de flauta doce

Se por um lado a música antiga concentra uma parte relevante do repertório da flauta doce, por outro, observa-se uma ampla modificação do panorama do instrumento no século XX, especialmente a partir da década de 1960. O timbre foi um dos elementos que ganhou destaque neste processo, e a partir disso, a literatura do instrumento passou a explicar sobre essa exploração de novas sonoridades e a conseqüente descoberta de novas possibilidades técnicas.

Neste período, as composições passaram a explorar uma maior diversidade de características do instrumento e essas novas criações musicais resultaram de um trabalho colaborativo entre compositores e intérpretes. Esse repertório, de linguagem moderna (O'KELLY, 1990), inclui as novas possibilidades sonoras e efeitos descobertos. Assim, as várias possibilidades de sopro, a facilidade de entoação dos quartos de tom, a riqueza na produção de harmônicos, *glissandi*, multifônicos, semelhanças com sons eletrônicos, possibilidade de manipulação do canal, o ruído branco, os inúmeros dedilhados alternativos e a existência de uma família de instrumentos, foram vistos pelos compositores como vantagens da flauta doce para a música contemporânea.

Apesar desse cenário musical promissor para a flauta doce, cheio de novidades tanto em relação às formas de se utilizar o instrumento como ao crescimento do repertório composto a partir das inovações técnicas, observa-se em muitos cursos de música do Brasil a ausência quase completa da prática da música contemporânea do instrumento (exceção feita à música brasileira). Em muitos casos, os motivos dessa ausência estão associados ao alto nível de exigência técnica, à falta de informações sobre a notação musical não convencional e à falta de conhecimento e proficiência nas técnicas estendidas utilizadas neste repertório (NÓBREGA, 2012, p. 17).

Neste sentido, o conhecimento e a compreensão destes motivos se constituem como ferramentas para a criação de estratégias que possibilitem a ampliação da familiaridade com este repertório e a sua inclusão de modo mais sistemático e constante nas práticas musicais dos flautistas durante o seu processo de formação universitária. Assim, serão descritas, a seguir, algumas estratégias desenvolvidas no Curso de Música da UFU:

1) Oficinas de improvisação livre: realizadas entre os anos de 2010 e 2012 e ministradas pelo flautista convidado Dr. Cesar Villavicencio, contaram com a participação de professores e alunos de diversos instrumentos do Curso de Música da UFU. Em cada ano, as oficinas foram realizadas em três seções com encerramento em forma de concerto aberto ao público. Dentre os aspectos trabalhados, destacaram-se as orientações acerca da exploração sonora dos instrumentos, o incentivo à experimentação e à utilização de técnicas estendidas dos instrumentos, o desencorajamento ao uso e repetição de padrões rítmico-melódicos, a

interação musical entre os participantes, a valorização da escuta do que o outro toca e a ampla utilização de silêncios durante o fazer musical. Após um estranhamento inicial, os alunos passaram a demonstrar interesse, curiosidade e principalmente, maior abertura para a manipulação das técnicas contemporâneas do instrumento e uma aproximação paulatina a este repertório e suas especificidades, com recorrentes propostas de inclusão da improvisação livre nas práticas do Grupo de Flauta Doce da UFU⁶.

2) Mini curso (NÓBREGA, 2012): ministrado por uma discente para os demais alunos de flauta doce, durante o trabalho prático de sua pesquisa de conclusão de curso, visou à aprendizagem das técnicas estendidas do instrumento. Houve orientações presenciais da discente aos colegas para a preparação de um repertório selecionado, formado por três solos, oito duetos e um quarteto, que levou em consideração tanto as dificuldades que cada aluno encontrou na execução das técnicas estendidas, como as estratégias adotadas individualmente ou em grupo para superá-las. O repertório preparado no mini curso foi apresentado publicamente em diversos concertos.

3) *Recordari*: projeto que consistiu na elaboração e realização de uma série de concertos pelo Grupo de Flauta Doce da UFU, para levar ao público um panorama da música composta para a flauta doce. Em 2012, o projeto apresentou quatro concertos com temáticas distintas, sendo um deles dedicado integralmente à música contemporânea. Este concerto integrou os trabalhos desenvolvidos anteriormente para a aproximação dos discentes com a música contemporânea do instrumento, pois além de obras com piano estudadas individualmente pelos alunos, foram incluídas várias obras estudadas durante o mini curso citado acima e foi realizada uma improvisação livre, seguindo as diretrizes do trabalho realizado nas oficinas descritas anteriormente.

4) Estudo do repertório contemporâneo: como não foram encontrados métodos ou estudos que trabalhassem gradativamente as técnicas contemporâneas da flauta doce, a obra *Fragmente* (1968), de Makoto Shinohara passou a ser utilizada com esta finalidade. Como o próprio nome sugere, a obra é composta de 14 fragmentos que devem ser ordenados em

⁶ Mais informações sobre o trabalho do Grupo de Flauta Doce da UFU em: <www.grupodeflautadocedaufu.blogspot.com>.

uma sequência montada pelo flautista, seguindo as regras estipuladas pelo compositor. As técnicas estendidas estão presentes em quase todos os fragmentos, sendo que em cada um deles, há predominância de uma delas, o que exige diferentes habilidades do intérprete. O mesmo se procedeu com os *Acht einseitige stücke* (1993), de Franz Müller-Busch, estudados no mini curso mencionado acima. Em cada semestre, são escolhidos dois fragmentos e/ ou duetos, para cada aluno. O trabalho com estas obras é desenvolvido a partir dos princípios característicos dos tratados históricos, de forma que o conhecimento acerca da música contemporânea seja um processo único, construído individualmente na relação com cada aluno de flauta doce.

A partir de todas essas estratégias, a prática da música contemporânea tornou-se uma realidade entre os alunos de flauta doce que passaram a ter um contato mais regular com este repertório e maior fluência na execução de suas técnicas.

Considerações finais

Tendo em vista o grande desenvolvimento do campo da flauta doce no Brasil nos últimos tempos, com flautistas atuando tanto na esfera artística quanto no ensino de música e do instrumento, a responsabilidade dos cursos superiores em formar profissionais com uma capacitação mais variada aumenta na mesma proporção. Neste contexto, não cabe mais a utilização de adjetivos que qualifiquem a flauta doce apenas como instrumento de iniciação musical ou exclusivamente destinado à interpretação da música antiga.

Desse modo, este texto apresentou estratégias que estão em andamento no Curso de Música da UFU e que têm o intuito de cumprir com essa responsabilidade de proporcionar uma formação de conhecimento mais abrangente ao futuro flautista profissional. Assim, essa tentativa de fomentar a prática da música antiga e da contemporânea, a partir de um repertório originalmente composto para flauta doce, de forma integrada, busca cobrir algumas das lacunas encontradas na produção científica brasileira acerca do instrumento, notadamente no que diz respeito às habilidades técnico-instrumentais, aos conhecimentos específicos do instrumento e à relação deste repertório com as canções infantis, da cultura popular e do cotidiano, que já vem sendo contempladas

nos trabalhos realizados com a flauta doce. Isso porque se acredita que um músico que conhece profundamente o seu instrumento e que possui proficiência em diferentes técnicas para interpretar todo o seu repertório, terá adquirido uma flexibilidade de aprendizado que lhe renderá uma ampliação das fronteiras do conhecimento, levando, assim, a uma predisposição a buscar o novo e contribuir gerando mudanças para o futuro da música.

Referências

AGUILAR, Patrícia M. *Fala Flauta: um estudo sobre as articulações indicadas por Silvestro Ganassi (1535) e Bartolomeo Bismantova (1677) e sua aplicabilidade a intérpretes brasileiros de flauta doce*. Campinas, 2008. 182f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

BARROS, Daniele C. A prática da flauta doce na UFPE: sua contribuição nos diferentes âmbitos da educação musical em Pernambuco. In: ENCONTRO ANUAL DA ABEM, XI, 2002, Natal. *Anais...* Natal. Disponível em: <http://www.abemeducacaomusical.com.br/congressos_realizados.asp>. Acesso em: 09 jan. 2015.

BEINEKE, Viviane et al. Lenga la lenga: jogos de mãos e copos. In: ENCONTRO ANUAL DA ABEM, XV, 2006, João Pessoa. *Anais...* João Pessoa. Disponível em: <http://www.abemeducacaomusical.com.br/congressos_realizados.asp>. Acesso em: 09 jan. 2015.

BENEDETTI, Karia. Canções do cotidiano como contexto significativo para o aprendizado coletivo de flauta-doce. *Ictus*, Salvador, v. 12, n. 2, p. 42-56, 2011.

CARVALHO, Isamara A. *Saberes docentes dos instrumentistas professores: diálogo entre ensinar e avaliar um curso de instrumento musical*. São Carlos, 2004. 134f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2004.

CASTRO, Beatriz de S. *A história da flauta doce em São Paulo*. São Paulo, 2008. 112f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Educação Musical). Universidade Estadual Paulista.

CUERVO, Luciane. A construção do repertório para flauta doce em um projeto de inclusão social. In: ENCONTRO ANUAL DA ABEM, XIII, 2004a, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.abemeducacaomusical.com.br/congressos_realizados.asp>. Acesso em: 09 jan. 2015.

_____. Música brasileira para flauta doce: uma proposta de democratização ao acesso do repertório. In: ENCONTRO ANUAL DA ABEM, XIII, 2004b, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.abemeducacaomusical.com.br/congressos_realizados.asp>. Acesso em: 09 jan. 2015.

_____. Música contemporânea para flauta doce: um diálogo entre educação musical, composição e interpretação. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, XVIII, 2008, Salvador. *Anais...* Salvador. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/anais.php>>. Acesso em: 09 jan. 2015.

CUERVO, Luciane. *Sonetos de Amor* de Adami, para flauta doce e piano: análise e performance. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 26, p. 159-169, jul./dez. 2012.

FRANCO, Daniela C.; LANDIM, Betiza. Música brasileira erudita para flauta doce e piano: ampliação do repertório e organização de catálogo de obras. *Música Hodie*, Goiânia, v. 6, n. 2, p. 85-94, 2006.

_____.; _____. Música brasileira erudita para flauta doce e piano: um incentivo ao estudo do repertório brasileiro. In: ENCONTRO ANUAL DA ABEM, XIV, 2005, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte. Disponível em:
<http://www.abemeducacaomusical.com.br/congressos_realizados.asp>. Acesso em: 09 jan. 2015.

GARCIA, Eda C. P. Flauta doce soprano: construindo uma habilidade técnica em educação musical. In: ENCONTRO ANUAL DA ABEM, XII; COLÓQUIO DO NEM, I, 2003, Florianópolis. *Anais...* Florianópolis. Disponível em:
<http://www.abemeducacaomusical.com.br/congressos_realizados.asp>. Acesso em: 09 jan. 2015.

JOLY, Ilza Z.; GOHN, Daniel; JOLY, Maria C. L. A prática da performance no curso de Licenciatura em Música da UFSCar. In: ENCONTRO ANUAL DA ABEM, XV, 2006, João Pessoa. *Anais...* João Pessoa. Disponível em:
<http://www.abemeducacaomusical.com.br/congressos_realizados.asp>. Acesso em: 09 jan. 2015.

LASOCKI, David. Instruction books and methods for the recorder from around 1500 to the present day. In: THOMSON, John M. *The Cambridge Companion to the Recorder*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. p. 119-136.

MÖHLMEIER, Susi; THOUVENOT, Frédérique. *Flûte à Bec: Europe 1500-1800*. Méthodes & Traités. Bressuire: Éditions Fuzeau Classique, 2007. Vol. 1 e 2.

MÜLLER-BUSCH, Franz. *Acht einseitige stücke*. Germany: Moeck Verlag und Musidinstrumentenwerk, Celle, 1993.

NÓBREGA, Janaina L. *Música contemporânea: aprendizagem das técnicas estendidas da flauta doce*. Uberlândia, 2012. 134f. Monografia (Graduação em Música) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012.

PENTEADO, Sílvia R. B. *O aprendizado da flauta doce nas primeiras séries do ensino fundamental: "repertório didático"*. Campinas, 2007. 245f. Dissertação (Mestre em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

PEREIRA, Renata. *Flauta Doce e a Arte de Preludiar*: Tradução comentada do tratado *L'Art de Preluder* (1719) de Jacques Martin Hotteterre – Le Romain. São Paulo, 2009. 233f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

SHINORAH, Makoto. *Fragmente*. Mainz: Ed. Schott, 1968.

SILVA, José A.; CRUVINEL, Flávia M. O ensino coletivo de flauta doce no grupo espírita Seareiros do Bem: um estudo sobre o repertório musical utilizado na evangelização. In: CONGRESSO ANUAL DA ABEM, XIX; ENCONTRO NACIONAL DE ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTO, IV; ENCONTRO GOIANO DE EDUCAÇÃO MUSICAL, III, 2010, Goiânia. *Anais...* Goiânia. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/anais.php>>. Acesso em: 09 jan. 2015.

SILVA, Michele B. *Obras para flauta doce de Calimerio Soares*: um catálogo comentado. Uberlândia, 2000. 24f. Monografia (Graduação em Música) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2000.

SILVA, Pedro A. S. *Um modelo para a interpretação de polifonia renascentista*. Aveiro, 2010. 486f. Dissertação (Doutoramento em Música). Universidade de Aveiro.

SMITH, Anne. *The performance of 16th-Century Music: learning from the theorists*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2010. 244p.

SOUZA, Zelmielen A.; BELLOCHIO, Cláudia R. O pensamento de professores de música e suas recordações-referências para ensinar flauta doce. *Opus*, Porto Alegre, v. 19, n. 1, p. 163-186, jun. 2013.

STEIN, Marília R. A. Reflexões sobre a comunidade de flautistas doces no curso de Pedagogia da Arte, FUNDARTE/UERGS, Montenegro/ RS. In: ENCONTRO ANUAL DA ABEM, XIII, 2004, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.abemeducacaomusical.com.br/congressos_realizados.asp>. Acesso em: 09 jan. 2015.

TETTAMANTI, Giulia da R. *Silvestro Ganassi: Obra intitulada Fontegara*: um estudo sistemático do tratado abordando aspectos da técnica da flauta doce e da música instrumental do século XVI. 2010, 407f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

TRINDADE, Brasilena P. O ensino-aprendizagem da disciplina Flauta Doce em Grupo I no curso de Licenciatura em Música da Faculdade Evangélica de Salvador. In: ENCONTRO ANUAL DA ABEM, XVI; CONGRESSO REGIONAL DA ISME NA AMÉRICA LATINA, 2007, Campo Grande. *Anais...* Campo Grande. Disponível em:

<http://www.abemeducacaomusical.com.br/congressos_realizados.asp>. Acesso em: 09 jan. 2015.

VIEIRA, Amanda A. *A prática da flauta doce no século XVII: contribuições das fontes primárias para a interpretação instrumental*. Uberlândia, 2014. 83f. Monografia (Graduação em Música) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2014.

O Cultivo das Virtudes e os Processos Retóricos na Elaboração do Discurso Musical: Aplicação Prática no Curso de Flauta Doce da Universidade Estadual Paulista

Cesar Marino Villavicencio Grossmann
Universidade Estadual Paulista
cevill@yahoo.com

Resumo: Apresenta-se um equilíbrio entre estratégias teóricas e práticas para o desenvolvimento e educação da interpretação musical baseado na aplicação de estratégias retóricas e o cultivo das virtudes do estilo em curso superior de flauta doce, sugerindo que a criação de música rica e eloquente deriva da conscientização ética dos processos dialéticos inerentes no *modus operandi* do intérprete.

Palavras chave: Interpretação musical, retórica, flauta doce.

Introdução

Embora seja de conhecimento geral a existência de regras para a interpretação dos repertórios musicais advindos de diversas épocas, a leitura de uma partitura sempre dá margem para diferentes níveis de flexibilidade interpretativa, seja na escolha do tempo, na reprodução de diversas dinâmicas ou na escolha de articulações e fraseados. Dependendo da época, a liberdade encontrada em partituras se estende consideravelmente, não havendo qualquer tipo de indicação com respeito à dinâmica, articulação ou mesmo à instrumentação.

Baseado em experiências no ensino de flauta doce no Departamento de Música do Instituto de Artes da Unesp, este artigo foca-se no discernimento sobre estratégias para lidar com a inerente flexibilidade na interpretação do repertório escrito para a flauta doce. Este discernimento se dá pelo prisma das premissas retóricas estipuladas para o desenvolvimento das virtudes. Acredita-se que as virtudes, por serem atreladas a ideias sobre proporcionalidade, estreitamente relacionadas com a lógica (*logos*) e sua conexão com a experiência e o meio, possam nos servir na busca por modos de ação para a conquista de um discurso musical que além de estar dirigido a satisfazer o ouvido subvencione uma experiência que atinja tanto os sentidos quanto o intelecto.

A primeira parte deste artigo irá discorrer sobre a ideia da virtude de acordo com o filósofo grego Aristóteles. Seguidamente, apresentam-se as *virtudes do estilo* elaboradas por Teofrasto e Demétrio (pupilos de Aristóteles) e os conceitos de Aristóteles conhecidos por *phronesis* e a ideia da existência de uma relação simbiótica entre o pensamento racional e o conhecimento baseado em *ethos*. Depois, explicam-se os conceitos de tempo grego *chronos* e *kairos*, apontando para o segundo como guia básico nas escolhas dentro da liberdade interpretativa da música, e a ideia de “ética-pragmática” de Isócrates como catalizador nos processos kairóticos. Finalmente, este artigo mostra como dentro das constrações de uma partitura existe uma grande flexibilidade no modo de ação onde a ética se mostra primordialmente prática e dependente dos processos dialéticos na busca por um discurso musical efetivo que alimente a alma e o intelecto.

Virtudes

No livro *Ética a Nicômaco*, Aristóteles apresenta as virtudes como sendo de dois tipos: intelectual e moral. Enquanto as virtudes intelectuais necessitam de experiência e tempo, as virtudes morais seriam produto do hábito, fortemente relacionadas à ideia de *ethos* (ARISTÓTELES, *Nichomean Ethics*, 1103^a14-bi). Aristóteles acredita que a ética somente tem importância como uma disciplina prática e não teórica (ARISTÓTELES, *Nichomean Ethics*, Introduction XXII). Ele manifesta que o desenvolvimento das virtudes se dá por meio de um aprendizado pragmático; e.g. o músico aprende música praticando música. Assim também, o músico se torna um bom músico praticando música de forma correta.

As virtudes estão ligadas à ideia de proporcionalidade, onde uma ação relacionada ao *logos*, fundamentada na experiência, nos permite escolher um ponto entre dois extremos; de um lado a deficiência e do outro o excesso. A busca por este ponto, resultado de uma seleção entre “não muito pouco” e “não em demasia”, precisa ser guiada pela percepção do meio (*evidentia*) para racionalmente considerar as ações que devem ser tomadas para atingir os objetivos desejados. Aristóteles chama isso de *phronesis*, ou sabedoria prática, onde há uma relação simbiótica entre o pensamento racional e o

conhecimento baseado em *ethos*. Pertencente a uma linha de pensamento epistemológica, *phronesis* lida com o acúmulo de diferentes modos de ação que permite, com base na experiência, a escolha do modo mais adequado de acordo com determinada situação.

Ao falar de proporcionalidade devemos também pensar no uso do tempo e os processos perceptivos presentes em uma interpretação musical. Na Grécia Antiga o tempo era dividido em *chronos* e *kairos*. O primeiro refere-se ao tempo como medida, a quantidade da duração. O segundo aponta para “o tempo correto”, um momento certo carregado de significado. Phillip Sipiora revela que *kairos* pode carregar diferentes significados:

Sendo uma noção fundamental na Grécia Antiga, *kairos* carregava uma série de significados na teoria retórica clássica, incluindo “simetria”, “propriedade”, “ocasião”, “medida certa”, “adaptabilidade”, “tato”, “decorum”, “conveniência”, “proporção”, “fruto”, “lucro”, e “sábua moderação” (SIPIORA, 2002, p. 1).

É importante notar que a lógica intrínseca nestes processos, que usam o tempo pelo viés qualitativo, está conectada à percepção da situação retórica, isto é, às características do momento durante o qual a atividade se desenvolve. Temos, assim, um *logos* conectado a uma ação, ou no mínimo um tipo de pensamento dirigido a preencher uma situação prática; a de proferir uma “mensagem” ao público. Estes processos estão imbuídos em um pensamento ético que Isócrates chama de “ética pragmática”.

Uma das mais importantes contribuições para a história da retórica feita por Isócrates é sua junção do *phronesis*, ou “sabedoria prática”, e a ética pragmática dentro da “situação” e o “tempo” do discurso, uma ênfase nos contextos que dá primazia às dimensões kairíticas de qualquer ato retórico (SIPIORA, 2002, p. 7-8).

Assim, junta-se ao desenvolvimento musical do ser humano âmbitos que não somente desenvolvem o caráter mas simultaneamente propiciam modos de ação prática informados por discernimentos de ordem ética. Ao juntar *karios*, a “sabedoria prática” e a “ética pragmática”, obtém-se, em teoria, ferramentas que patrocinam uma percepção profunda do meio em combinação de uma lógica intrínseca nos processos epistemológicos baseados na experiência. Em outras palavras, aumenta-se a inserção do intérprete dentro de

um campo perceptivo amplo que o informa de forma rica sobre os melhores modos de agir praticamente dentro da interpretação musical.

Trazer este tipo de pensamento para o ambiente, naturalmente instável, da interpretação musical, possivelmente poderá ajudar a entender e aplicar maneiras de ação na busca de atingir com efetividade o objetivo principal de oferecer uma experiência musical ao público rica e eloquente.

As Virtudes na Formação Musical

De acordo com Aristóteles, temos cinco virtudes: *latinitas* (pureza), *perspicuitas* (clareza), *evidentia* (prova), *decorum* (propriedade) e *ornatus* (decoreção). Pureza refere-se ao controle sobre os elementos necessários para realizar a ação. No caso da oratória, isto seria a sintaxe, gramática e o vocabulário. Na música, poderíamos pensar no controle instrumental e a habilidade de criar formas usando sons e o tempo. Clareza aponta para a habilidade de construir um discurso lógico com a intenção de ser inteligível. Evidencia chama para meios perceptivos que permitam tomar conhecimento dos efeitos do discurso no público. *Decorum*, um princípio básico em toda a retórica, dirige a preocupação em adaptar o discurso às condições do momento. Finalmente, *Ornatus* refere-se às variações em qualidades estéticas que podem ser usadas no discurso.

No campo da interpretação musical, devemos prestar atenção ao fato de que, por muito tempo a educação musical instrumental tem sido orientada de forma a dividi-la em blocos de especialização – Música Antiga, Clássica, Romântica, Moderna, Contemporânea, etc. Dentro desta tendência orientada à formação de “especialistas” surgiu, no século XX, a chamada “interpretação historicamente informada” e sua variante “interpretação historicamente inspirada”, como forma de legitimar a autenticidade de interpretações que utilizavam cópias de instrumentos antigos. Muitas vezes, estudos sobre retórica e seu arcabouço de figuras, que de certa forma auxiliam a vincular momentos musicais com afetos específicos, fazem parte desta orientação “autêntica”.

Agora, se pensarmos na importância da retórica, não só na música antiga, mas abrangendo de forma geral as sociedades de então, perceberemos que seu alcance ia além

de um guia para a performance, seja na música ou na oratória. Retórica era a base da educação Humanista, significando uma *paideia* destinada a orientar a formação do bom caráter mediante o desenvolvimento das virtudes. Parece então ser coerente afirmar que, se há o intuito de se aproximar das características que possam nos informar sobre como interpretar a música dos séculos XV, XVI, XVII e XVIII, é de fundamental importância um modo de educação que desenvolva não só destrezas técnicas como o controle instrumental e noções pontuais como as ferramentas advindas da retórica (e.g. as figuras e divisões formais), mas que aprofunde um (auto)conhecimento direcionado à formação de caráter. *Vir bonus discendit peritus* (o homem de bem capaz de discursar) é abordado por Marcus Fabius Quintilianus, quem já nas primeiras páginas de seu *Institutio Oratoria* – publicada por volta de 95d.C. – afirma:

Meu objetivo é, então, a educação do orador perfeito. Primeiramente, é essencial para alguém assim que seja um homem bom e, conseqüentemente, demanda-se dele não somente excepcionais qualidades no falar, mas todas as excelências de caráter também. (QUINTILIANO, *Institutio*, I Pr. 9-10. Trad. do autor).

Assim, Quintiliano, como a maioria dos filósofos estudiosos de retórica, proferem orientações para combater o discurso superficial que, segundo Natalia Sabione, “atribui à eloquência um poder ‘civilizador’” (SABIONE, 2009, p. 8). Desta forma, ser virtuoso significa um ponto entre dois extremos, estes considerados vícios. Como exemplo, podemos dizer que uma pessoa “eloquente”, então, estaria entre os extremos de “parco” e “verborrágico”. Em música, encontramos também uma constante preocupação com o poder inspirador e a maestria das boas qualidades de caráter do ser humano. Lodovico Zacconi em sua *Prattica di musica* (1592) nos diz:

Em todas as ações humanas, de qualquer tipo que estas sejam ou por quem seja que as execute, são necessárias graça e aptidão. Por graça não me refiro ao tipo de privilégio que é garantido por reis e imperadores a alguns sujeitos, mas à graça de alguns homens que, na execução de uma ação, mostram que a fazem sem esforço, substituindo a agilidade pela beleza e o charme (DICKY, 2012, p. 294. Trad. do autor).

Percebemos nas palavras de Zacconi uma inclinação pelo cultivo das virtudes. Embora não as mencione como tal, ele contrapõe dois elementos: a graça de uma suposta importância social, que ele imediatamente descarta, com a graça do virtuoso executando uma ação. Ação esta que renderá beleza e charme e não a mostra de virtuosismo técnico, pois, este último, o faz “sem esforço”. Outro exemplo podemos encontrar nas palavras de Othmar Luscinius quando em seu *Musurgia seu praxis musicae* (1536) menciona a Paul Hofhaimer tocando:

Na execução de música, ele mostrou tanto graça quanto poder. Não se estendendo em longas músicas causando desgosto nem em desprezível brevidade [...] A mobilidade de seus dedos é maravilhosa sem, no entanto, comprometer a sua construção musical majestosa. Para ele não é suficiente que algo soe somente treinado, mas deve estar acompanhado pela graça e beleza (SMITH, 2011, p. 2. Trad. do autor).

Notamos novamente uma preocupação com o desenvolvimento e cultivo das virtudes. Muitos outros exemplos podem ser encontrados que contrapõem comparativamente dois opostos, como quando Luscinius menciona que, embora Hofhaimer possua uma agilidade maravilhosa nos dedos, esta não atrapalha a música. Observemos que ele não faz menção alguma a algum tipo de virtuosismo ligado ao aspecto técnico dos dedos, mas ao virtuosismo da construção majestosa da música.

A Flauta Doce e seu Repertório

De forma geral, embora se pense sobre a flauta doce como um instrumento de iniciação musical cujo repertório é composto basicamente de arranjos para crianças ou do repertório antigo (centralizado primordialmente no século XVIII), a flauta doce, além de ter sido um instrumento muito difundido profissionalmente já nos séculos XVI e XVII, possui mais número de peças contemporâneas do que a totalidade de composições barrocas dedicadas a este⁷.

⁷ Segundo o catálogo de obras contemporâneas para a flauta doce idealizado por Walter van Hauwe em 1988, há hoje pelo menos 5.923 obras que incluem este instrumento. Disponível em: <<http://www.blokfluit.org/modern/>>. Acesso em 30 abr. 2015.

A flauta doce transita por muitos ambientes de criação musical: o profissional, amador e iniciante; o erudito e popular; o antigo e contemporâneo. Neste artigo, abordam-se linhas para a elaboração de estratégias pedagógicas para o ensino da música antiga e música contemporânea, com o intuito de legitimar uma escola para o ensino deste instrumento que guie os alunos na interpretação de diversos repertórios de forma equilibrada, como tem sido feito no curso de flauta doce da Unesp desde 2013.

Como explicado no capítulo anterior, o âmbito da música antiga nos dá a possibilidade de reinventar um estilo musical do passado. Além de um estudo sobre retórica e estratégias para o desenvolvimento das virtudes, algumas estratégias práticas nos levam, de fato, a nos aproximarmos de algumas características da música do passado, como por exemplo, os instrumentos musicais. As características originais das flautas doces dos séculos XVI, XVII e XVIII são muito variáveis, dedilhados são distintos entre os diferentes construtores assim como os diapasões. Em princípio, se conhecermos o instrumento certo para a leitura de uma partitura específica, mais nos aproximaremos do ideal sonoro usado originalmente. A variedade é enorme e onerosa. Para construirmos um curso de flauta doce pioneiro há a necessidade de adquirir instrumentos da Renascença (-1600+) – que geralmente são feitos em famílias de 8 a 12 flautas de diferentes tamanhos e em afinação $a=466\text{Hz}$ ou *mezzo punto* –, flautas da alta Renascença ou pré-barroco (-1650+) – também em *mezzo punto* –, flautas do barroco italiano (-1700+) – afinados em $a=415\text{Hz}$ ou *tuono corista* –, flautas do barroco francês – em $a=392\text{Hz}$, ou *ton d'Opera*, e $a=408\text{Hz}$, ou *ton de la Chambre* –, barroco alemão – em $a=415\text{Hz}$ e $a=392\text{Hz}$ (instrumentos importados da França) –, e flautas modernas em $a=440\text{Hz}$ e $a=442\text{Hz}$ (HAYNES, 2002). Longe de ser uma inquietação sem nexos, a qualidade sonora de cada modelo de cada época orienta na interpretação do repertório de diversas maneiras. Para citar um exemplo, pois há muitos, podemos perceber a ineficiência de um instrumento barroco italiano tocando repertório da Renascença – e vice-versa – pois, o primeiro tem o tubo interno com conicidade estreita no “pé” e aberta na “cabeça” e o segundo o inverso. Isto faz com que nem um e nem o outro sirva para tocar repertório que não seja de sua época. A flauta barroca oferece características de solista e um som mais forte com tessitura de duas oitavas enquanto o outro, da Renascença, supre as

necessidades da música polifônica, com graves e médios ricos, porém com uma extensão de uma oitava e 6 notas. Cada instrumento serve a música de sua época.

No caso da música contemporânea, pode-se afirmar que a flauta doce consolida um repertório não somente quantitativo relevante, mas que existe um número de composições que se transformaram em parte do repertório básico, como as peças solo de Luciano Berio (Gesti, 1966), Franco Donatoni (Nidi II, 1992), Silvano Busotti (RARA, 1966), Louis Andriessen (Sweet, 1967), entre muitas outras. Essas peças, produzidas geralmente em colaboração com instrumentistas, propõem diversas maneiras de explorar o instrumento de forma a expandir sua técnica e, conseqüentemente, seu léxico. Cada composição apresenta uma proposta de forma muito peculiar, não havendo uma busca por padronização ou um seguimento de um “estilo” específico.

Apesar dessas características, devemos pensar a respeito das composições contemporâneas não como heterogêneas, mas vê-las pelo lado do pluralismo. Eis aqui que encontramos grandes semelhanças entre os repertórios antigo e contemporâneo. Ambas épocas, de forma geral, produzem composições que emanam características transientes no lugar do conceito de “obra de arte” permanente. O processo criativo de ambas também é essencialmente colaborativo, onde o intérprete contribui fundamentalmente na elaboração da peça, pois esta inclui a descoberta de novas possibilidades do instrumento. Há em ambas épocas uma preocupação curiosa pelo uso de uma miríade de timbres – só durante a Renascença foram inventados mais de 54 instrumentos de sopro, cordas, e teclado, muitos deles em famílias de até 8 instrumentos de diversas tessituras. Já na música contemporânea há uma incessante busca por novos timbres, sejam estes adquiridos por meio das técnicas estendidas dos instrumentos acústicos ou pelo uso de meios eletrônicos.

Conclusão

De forma geral, a situação atual de ensino atual ainda teima em permanecer dentro de conceitos que valorizam ideias como as do virtuosismo heroico, a permanência da obra de arte, a genialidade do compositor e outros conceitos que patrocinam a repetição de um

limitado repertório, a audição quase ritualística das obras⁸ e um estudo baseado no progresso paulatino de pior para melhor. Embora seja inegável que, indiferente das diretrizes educacionais, músicos possam se desenvolver se tornando destros e inspiradores, resta às vezes a sensação de um direcionamento neste modo de ensinar música que adota uma postura igual no modo de interpretar um repertório que abrange mais de quinhentos anos. Em geral, percebe-se certa desinformação com relação à interpretação de diferentes estilos musicais de diferentes períodos da história. Eventualmente, criam-se também conceitos discriminadores com relação ao objetivo de se informar historicamente com respeito à interpretação da música do passado. Não sendo o objetivo discernir profundamente sobre este aspecto neste artigo, precisamos somente entender que este tipo de postura destoa com a principal característica de nossa era pós-moderna, que é a pluralidade. Assim como não se criam novos instrumentos como no passado (e.g. piano, violino, etc.), evidencia-se o retorno da característica do artesão na elaboração de novo repertório. Muitos compositores hoje são cooperadores junto dos intérpretes, como antigamente.

Alinhado com este tipo de pensamento, a exploração de repertório em sala de aula na Universidade Estadual Paulista é atrelada a levantar conceitos que possam informar a realização da interpretação. No lugar de metodologia, as estratégias oferecidas no curso se baseiam em um tipo de lógica formal que é o viés da tratadística, onde, isolados da procura da verdade absoluta, alunos enfrentam o desafio comum, não-hierárquico, de encontrar modos de expressão afinados com a conquista de uma interpretação virtuosa tanto para o ouvido quanto para o intelecto. Nisto, nos parece, a música contemporânea, ou uma parte importante dela, afina com as características da música antiga, onde o conceito de “obra” é inexistente, assim como a noção do compositor como “artista”. O modelo do mestre artesão assegura maior responsabilidade ao aluno, dá chance para o desenvolver das virtudes, e garante maior liberdade para imaginar e construir um discurso próprio, pois traz à tona, uma diversidade de aspectos adjacentes à peça a ser preparada. Aspectos éticos, sociais,

⁸ Haynes (2007) p. 6

filosóficos, religiosos, tecnológicos, psicológicos, retóricos, etc., fazem parte na formação paulatina de modos de operar com o instrumento e a composição.

Como vimos neste artigo, ser virtuoso significa saber dosar a quantidade de intenção de acordo com as características da situação. Esta preocupação induz, sobre tudo, à adoção de uma postura ética na percepção e consideração pelas características dos elementos presentes durante a performance musical. Um marco perceptual que informa o *decorum*, que é o que influencia o processo de transmissão de intencionalidades durante a interpretação musical, pois leva em conta a dosagem certa de intenção para não sucumbir ou no superlativo em busca de aceitação⁹, ou no marasmo da falta de expressão.

⁹ “Acima de tudo é importante que ele [o orador] nunca seja levado, como muitos, pelo desejo de ganhar aplausos” (QUINTILIANO, Institutio XII. IX. 1).

Referências

ARISTÓTELES. *The Nicomachean Ethics* (350BCE), trans. Harris Rackham. London: Wordsworth Editions Limited, 1996.

DIKEY, Bruce. *Ornamentation in seventeenth century Italian music*. In: CARTER, Stewart; KITE-POWELL, Jeffery. *A performer's guide to Renaissance Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2007. p. 293-316. 2ª ed.

HAYNES, Bruce. *The End of Early Music*. New York: Oxford University Press, 2007.

_____. *A History of Performing Pitch: The story of "A"*. Oxford: The Scarecrow Press, 2002.

ISÓCRATES. *Discourses*. (Tr. G. Norlin). London: Harvard University Press, 1929.

QUINTILIANO, Marcus Fabius. *Institutio Oratoria* (95 AC). Translated by H. E. Butler. Cambridge: Harvard University Press, 1920.

SABIONE, Natalia. *A formação inicial do orador e o ensino de língua segundo Quintiliano: considerações sobre alfabetização e aquisição da linguagem na Institutio oratória* (I,1-3). 2009, 112f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Linguística, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

SIPIORA, Phillip. *The Ancient Concept of Kairos*. IN: SIPIORA, Phillip; BAULIM, James (Ed.). *Rhetoric and Kairos*. New York: State University of New York Press, 2002. p. 1-22.

SMITH, Anne. *The performance of 16th-Century Music*. New York: Oxford University Press, 2011.