

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO E DOUTORADO EM MÚSICA

A INFLUÊNCIA DA ESCOLA FRANCESA DE FLAUTA
NO RIO DE JANEIRO NO SÉCULO XX

ANDREIA CRISTINA LOPES DA SILVA

RIO DE JANEIRO, 2008.

A INFLUÊNCIA DA ESCOLA FRANCESA DE FLAUTA NO RIO DE JANEIRO NO
SÉCULO XX

por

ANDREIA LOPES

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, sob a orientação da Professora Dra. Laura Rónai.

Rio de Janeiro, 2008

Lopes, Andreia.
L864 A influência da Escola Francesa de Flauta no Rio de Janeiro
no século
XX / Andreia Lopes, 2008.
ix, 204f.

Orientador: Laura Rónai.
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do
Estado do
Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

1. Escola Francesa de Flauta. 2. Flauta – Instrução e estudo. 3.
Choro
(Música) – Influência – Flauta. I. Rónai. Laura. II. Universidade

SILVA, Andreia Cristina Lopes da. A Influência da Escola Francesa de Flauta no Rio de Janeiro no século XX. 2008. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Esta dissertação tem o propósito de analisar a influência de uma das mais tradicionais e conceituadas escolas de flauta do mundo (a Escola Francesa de Flauta) no Rio de Janeiro durante o século passado. Uma contextualização histórica e estilística se faz necessária para compreender os métodos de ensino de tal escola, dando assim suporte teórico para o trabalho, e para tornar válida a afirmação da construção de uma Escola Brasileira de Flauta com toda a influência que a música popular (mais especificamente o choro) teve no ensino do instrumento. Para realizar este relatório foram realizadas entrevistas com alguns flautistas, além de pesquisas em livros, artigos, teses, dissertações, periódicos e na internet.

Palavras-chave: Flauta - Escola Francesa de Flauta - Métodos de Ensino

SILVA, Andreia Cristina Lopes da. The Influence of the French School of Flute at Rio de Janeiro during the Century XX. 2008. Master Thesis (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

This research has the intention to analyze the influence of one of the most traditional and appraised schools of flute of the world (the French School of Flute) in Rio de Janeiro during the last century. One historical and stylist boarding makes necessary to comprehend the methods of education of such school, being thus given theoretical support for the work, and to become valid the affirmation of the construction of a Brazilian School of Flute with all the influence that popular music (more specifically the choro) had in the education of the instrument. To carry through this report interviews with some flutists had been carried through, beyond research the books, articles, thesis, master thesis, periodic and internet.

Palavras-chave: Flauta - Escola Francesa de Flauta - Métodos de Ensino

Poema (Carlos Drummond de Andrade)

Fazer da areia, terra e água uma canção.

Depois moldar de vento a flauta

que há de espalhar essa canção.

Por fim tecer de amor lábios e dedos

que a flauta animarão.

E a flauta, sem nada mais que puro som,

envolverá o sonho da canção

por todo o sempre, neste mundo.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Antonio Carlos e Carma, por todos os motivos, incluindo o amor e a educação que sempre me deram, além da melhor formação musical possível.

Ao Felipe, meu companheiro, pela paciência que teve comigo toda vez em que eu pedia para ele ler minhas anotações, por tomar conta do nosso filho para eu poder pesquisar e digitar, e, por agüentar o meu mau humor durante as vésperas de prazo de entrega de trabalhos.

À minha grande amiga Laura, por ter feito o real trabalho de orientar, ficando horas relendo as minhas alterações, quando teria sido muito mais fácil não ter sido tão dedicada.

A todos os professores da UNIRIO que contribuíram de maneira significativa para a realização desta pesquisa.

À Saloméa Gandelman e José Nunes, em especial, pela orientação clara e competente durante a banca de qualificação.

Ao carinho de Odette Ernest Dias, Celso Woltzenlogel, Lenir Siqueira e Altamiro Carrilho que abriram as portas de suas casas para que eu pudesse entrevistá-los.

Aos meus irmãos André e Renata que desde as minhas primeiras notas na flauta assistiram ao meu crescimento musical.

A todos aqueles que, direta ou indiretamente, ajudaram na realização deste trabalho.

Ao bom e velho computador da casa dos meus pais, que conseguiu funcionar sem dar grandes problemas durante todo o curso de Mestrado.

Ao meu filho Leonardo, razão do meu respirar...

À minha filha Isabela, minha nova energia vital...

SUMÁRIO

	Página
INTRODUÇÃO	1
1. A ESCOLA DOS PÁSSAROS	7
1.1 Theobald Boehm e sua Flauta	
1.2 O Conservatório de Paris	
1.3 Professores do Conservatório de Paris	
1.3.1 Os Primeiros Professores	
1.3.2 O Fundador da Escola Francesa: Claude Paul Taffanel	
1.3.3 Aldolphe Hennebains	
1.3.4 Leopold Lafleurance	
1.3.5 Um aluno dedicado de Taffanel: Philippe Gaubert	
1.3.6 Uma Raiz Profunda: Marcel Moyse	
1.3.7 Gaston Crunelle	
1.3.8 Jean Pierre Rampal	
1.3.9 Michel Debost	
1.3.10 Alain Marion	
1.3.11 Pierre Yves Artaud	
1.3.12 Sophie Cherrier	
1.4 Outros Grandes Mestres	
1.4.1 O Apogeu da Escola Francesa: René Le Roy	
1.4.2 O Principal Sucessor de Taffanel: Georges Barrère	
1.4.3 Outro Aluno dedicado de Taffanel: Louis Fleury	
1.4.4 Georges Laurent	
1.5 A Escola Francesa de Flauta	
1.6 A Influência da Escola Francesa no Mundo	
2. O BRASIL NASCE CHORANDO	51
2.1 O Instituto Nacional de Música	
2.2 Os Professores do Instituto Nacional de Música	

2.2.1 Callado, o Pai dos Chorões versus Reichert, Um Belga Quase Brasileiro.

2.2.2 Duque Estrada Meyer e a Situação Política do País

2.2.3 Pedro de Assis

2.2.4 Moacyr Liserra

2.2.5 Celso Porta Woltzenlogel e a ABRAF

2.2.6 Lenir Siqueira

2.3 Outros Grandes Mestres

2.3.1 Pattapio Silva

2.3.2 Alfredo da Rocha Vianna Filho

2.3.3 Uma Lenda Viva: Altamiro Carrilho

2.3.4 Koellreuter

2.3.5 Odette Ernest Dias

2.3.6 Norton Morozowicz

2.3.7 Carlos Seabra Rato

2.3.8 Laura Tautz Rónai

2.4 A Expansão da Identidade Musical Brasileira Durante o Século XX

3. CONCLUSÃO 91

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 95

6. BIBLIOGRAFIA SUPLEMENTAR 99

7. ANEXOS 102

Anexo 1: Figuras

Anexo 2: Programas

Anexo 3: Entrevistas

INTRODUÇÃO

As flautas têm acompanhado o homem desde o princípio de sua história. Feitas de tíbias, madeiras, metais, todos os povos tem se comunicado através deste que é, no dizer de A. Jolivet, o instrumento musical por excelência, pois é animado pelo sopro, emanção profunda do homem, e carrega em seus sons aquilo que nos é, ao mesmo tempo, visceral e cósmico.

Os homens do continente latino-americano vêm, ao longo dos tempos, se expressando ao som de suas Kenas, Sampoñas, Pífanos de bambu, Ocarinas de argila, bem como de suas modernas flautas de ouro e prata, que são herdeiras, descendentes de todas as primeiras flautas. (Carrasqueira, 1993).

A flauta, assim como os instrumentos de percussão, é considerada um dos instrumentos mais antigos de que se tem notícia na história da humanidade. Segundo Sávio Araújo, em seu artigo *A Evolução Histórica da Flauta até Boehm* [s.d.], inicialmente, ela era feita de ossos, e, posteriormente, vários objetos que eram do formato de um tubo serviram na confecção da flauta. Com o passar do tempo, o homem substituiu os ossos por outros materiais, como a madeira, o cristal e o metal, por exemplo. Orifícios foram adicionados ao tubo, produzindo sons diferentes ao serem abertos ou fechados.

Ainda no mesmo artigo, o autor supõe que na pré-história a principal função dos instrumentos era mística. No caso da flauta, tanto nas culturas orientais quanto nas ocidentais, essa função pode ser explicada pelo fato desse instrumento ter uma perceptível semelhança com a voz humana: essa faceta mística ainda vem sendo evocada em diversas obras, como, por exemplo, em peças orquestrais (*Prélude à l'Après-Midi d'un Faune* de Debussy, *Dança dos Espíritos Abençoados*, da ópera *Orfeu e Eurídice*, de Gluck e *Daphnis et Chloé* de Ravel), em peças solo (*Syrinx*, de Debussy) e em música de câmara (*Ballade et Danse des Sylphes*, Op. 5 de Andersen, para flauta e piano, *Pan de Donjon*, para flauta e piano e *Faunes et Dryades, dansent au clair de la lune*, de Chapuis, para flauta e piano).

Atualmente, a grande maioria de flautistas não toca mais em instrumentos de ossos, mas nos de madeiras e nos de metais (como a prata, o ouro, a platina e outras ligas menos nobres). É claro que milhares de anos se passaram até chegarmos ao modelo atual. O homem evoluiu, passou pela Renascença, período no qual a flauta era cilíndrica

(Rónai, 2003, p.40) ¹. Nesse período, o instrumento começou a ter algum destaque na música religiosa (principalmente no acompanhamento de coros ou os substituindo) conforme podemos comprovar nas peças de Gabrieli² ou Lassus³, por exemplo.

Ele [Praetorius] exemplifica diversas peças nas quais flautas poderiam ser usadas. Uma dessas é o moteto *Inconvertendo* de Lassus [composto] em 8 partes. Para esta obra ele sugere que o Coro poderia ser executado por três flautas ou três trompetes com surdina ou três violinos (ou um violino, um trompete e uma flauta/flauta doce) com a parte mais grave cantada e/ou tocada em uma sacabuxa.⁴ (Thomas, 1975, p.5).

Aproximadamente um século após a Renascença, o Período Barroco surge com todo o seu virtuosismo. As flautas passaram a ser cônicas e construídas em madeira (geralmente buxo ou ébano) ou em marfim e possuíam metal apenas nos anéis e em sua única chave. Esses modelos se espalharam por toda a Europa, transformando a flauta em um importante instrumento de sopro. Quantz⁵ e Hotteterre⁶ foram alguns dos flautistas compositores que contribuíram significativamente para a popularização do instrumento a partir desta época. Com o tempo, acredita-se que devido à incorporação das flautas às orquestras, os semitons executados precisavam ser realizados com maior precisão e

¹Ainda segundo a mesma autora, o escopo da flauta renascentista era de duas oitavas aproximadamente e ela era utilizada em consorts (famílias de um mesmo instrumento). Com o passar do tempo, apenas a flauta tenor sobreviveu, tornando-se posteriormente a base da flauta transversal moderna.

² Segundo o dicionário Grove de Música (1994), Andréa Gabrieli nasceu em 1533 e faleceu em 1585. Compositor italiano prolífico e organista respeitado, Gabrieli foi uma das pessoas mais importantes de sua época. Especializou-se em música sacra cerimonial criando efeitos estereofônicos que influenciaram enormemente seus contemporâneos venezianos e alemães.

³Orlande de Lassus nasceu em 1530(?) e faleceu em 1594. Compositor, serviu ao arcebispo de Florença, tornando-se maestro di cappella de S. João de Latrão em 1553. Integrou a capela da corte do duque Alberto V da Baviera em Munique como cantor, além de servir, por mais de 30 anos, ao duque Guilherme V. Foi nesse cargo que obteve fama internacional, publicando muitas de suas obras e viajando frequentemente. Em 1574 o papa o tornou Cavaleiro da Espora de Ouro.

⁴Original em Inglês: He quotes several pieces in which flutes could be used, one of which is Lassus' 8-part motet *Inconvertendo*. For this work he suggests that Choir could be performed by three flutes or three mute cornets or three violins (or one violin, one cornets, and one flute/recorder) with the lowest part sung and/or played on a sackbut.

⁵Johann Joachim Joachim Quantz nasceu em 1697 e faleceu em 1773. Flautista e teórico alemão, estudou em Merseburg, Dresden e Viena (com Zelenka), mas só aprendeu a tocar flauta aos 22 anos (enquanto ainda era oboísta da Capela Real de Dresden). De 1724 a 1727 visitou toda a Europa e por onde passava, se atualizava com algum músico conceituado da região. A partir de 1718 tornou-se professor do príncipe herdeiro Frederico II. Ao se tornar rei em 1741, Frederico II nomeou Quantz Músico de Câmara e Compositor da Corte. Quantz escreveu aproximadamente 300 concertos para uma ou duas flautas, cerca de 200 peças instrumentais diversas, além do tratado de 1752: *Ensaio de um Método para Tocar a Flauta Transversa*, dedicado a Frederico, o Grande.

⁶ Segundo o dicionário Grove de Música (1994), Jacques Hotteterre nasceu em 1674 e faleceu em 1763. Flautista da corte francesa foi também fagotista, compositor e notável fabricante de instrumentos. Escreveu o primeiro tratado sobre a execução da flauta transversa: *Principes de la Flûte Traversière*

afinação, sendo necessário adicionar chaves para facilitar o dedilhado. Estava nascendo a Flauta Clássica!

Em oposição ao Barroco, o Classicismo surgiu com a necessidade de regularidade, leveza e fluência sonora. A flauta acompanhou esta tendência. A burguesia começava a surgir e com ela salas de concertos maiores do que os salões de música palacianos, exigindo um maior volume sonoro em comparação ao período anterior. Além do maior volume necessário neste momento, a exigência de se tocar no sistema temperado que começava a fazer alvoroço na Europa, pedia um mecanismo que facilitasse a digitação em todas as tonalidades. Assim as flautas, passaram a ter seis ou até oito chaves.

No período Romântico, a Revolução Industrial transformou o mundo e sua arte. A civilização tornou-se mais barulhenta e as pessoas aceleraram o ritmo de suas vidas. Com o advento da música impressa, a arte musical se tornava acessível a um número muito maior de pessoas. O virtuosismo era cada vez mais valorizado, e os compositores escreviam peças que exigiam do executante maior agilidade de dedos. Eram os virtuosos que estavam nascendo... Um artesão chamado Theobald Boehm revolucionou a história da flauta ao construir modelos de metal com chaves, que transformaram o volume e a penetração sonora do instrumento.

Finalmente, ao chegar ao século XX, a flauta continuou acompanhando as mudanças da civilização. Artesãos experimentaram sistemas que somassem ao de Boehm para facilitar os dedilhados do intérprete, que, por sua vez, tentou se adaptar à velocidade que as peças exigiam. Efeitos nunca explorados no instrumento, experiências de todos os tipos com o som, além de total liberdade no que diz respeito às tonalidades, são algumas das novidades que desafiavam o flautista do século XX.

Escrever sobre a flauta com sua história milenar, foi uma tarefa difícil, porém extremamente prazerosa para mim. De modo geral, a pesquisa sobre a maneira de tocar e a origem de nossa execução tem atraído cada vez mais estudiosos da área interpretativa. Durante o início do século XX, novos gêneros musicais começaram a surgir no Rio de Janeiro (antiga capital do Império e berço da cultura brasileira). Uma paulatina mistura de grupos étnicos com a população mais abastada fez com que esses gêneros deixassem de ser “consumidos” somente na periferia. Segundo Zan (2001), o

(1707), além de dois outros tratados, um sobre improvisação (1719) e o outro sobre a execução da museta (1737), uma pequena gaita de foles.

choro e o samba saíram dos subúrbios e começaram a se popularizar por todo o país, principalmente após a ascensão da indústria fonográfica e o advento do rádio. No caso da flauta, em especial, uma identidade flautística começou a ser construída através do choro, do lundu e da polca, que invadiram a primeira universidade do país com Callado, mas logo deram espaço para os métodos e técnicas europeus: segundo Dias (1996), tudo mudou a partir de Duque Estrada Meyer...

Mais tarde, com a criação da televisão, a música brasileira ganhou novo destaque na vida das pessoas, passando por um processo de refinamento e intelectualização. Segundo Woltenzogel⁷, por volta da segunda metade do século XX “o choro desapareceu, pouco se tocava desse gênero”. Entretanto, a flauta tomou outros rumos na música popular: com o aparecimento da Bossa Nova, esse instrumento atingiu uma nova camada da sociedade e o mercado de gravações pôde contar com o seu som novamente... Enquanto tudo isso acontecia na música popular, a procura de uma identidade cultural brasileira, uma nacionalidade, também se espalhou na música erudita. A música brasileira começou a “colher os frutos” do que fora plantado por Mário de Andrade, Guerra-Peixe, Koellreutter...

Justificativa

O interesse pelo tema “A influência da Escola Francesa de Flauta no Rio de Janeiro no Século XX” teve início há alguns anos atrás, após várias discussões com um “colega de estante” que afirmava que todas as características técnicas conhecidas da Escola Francesa eram da Escola Alemã. Meus conhecimentos anteriores e minha intuição diziam que ele estava completamente enganado, mas procurei pesquisar mais acerca do assunto. Qual não foi a minha surpresa ao buscar a literatura relacionada e descobrir que era quase inexistente no Brasil.

Assim, para responder às minhas próprias questões, dei início a uma pesquisa que se tornou fascinante, não só pelo conhecimento adquirido sobre as diversas Escolas de Flauta, mas também pela possibilidade de contribuir com um material inédito sobre esse instrumento chamado flauta transversal.

Esta pesquisa justifica-se por duas grandes razões: 1) analisar como se deu nos últimos séculos o aprimoramento técnico e estilístico da flauta, na cidade do Rio de Janeiro, para que se possa ter a possibilidade de aprender com o passado, encurtando os

caminhos para o desenvolvimento técnico de hoje. 2) tentar preencher uma lacuna musicológica do nosso país, além de enriquecer a literatura da flauta, proporcionando a alternativa de um novo material para consulta.

Objetivos

As próximas páginas têm como principais personagens os flautistas e professores mais famosos e conceituados de todos os tempos. Destacam-se pela importância na pesquisa: Crunelle, Gaubert, Marion, Moyse, Rampal, Taffanel, Callado, Carrilho, Dias, Meyer, Reichert, Silva e Woltzenlogel.

Este trabalho tem por finalidade estudar os flautistas franceses e brasileiros (principalmente os professores das universidades cariocas e aqueles fundamentais para a história do choro) considerados importantes para o tema da pesquisa, abordar as principais características da Escola Francesa de Flauta e traçar um paralelo de como essa escola influenciou os flautistas cariocas durante o século passado.

Durante a realização da pesquisa propus também a hipótese de ter sido criada uma Escola Brasileira de Flauta inculcada pelos métodos e características franceses, somados a uma pitada dos ritmos cariocas do samba e do choro.

Metodologia

Assim, para realizar tal empreitada, contei com todos os tipos de livros, partituras, teses, dissertações, artigos, encartes de CDS, publicações, revistas, informativos, periódicos, e em inúmeras pesquisas na internet.

Entrevistas realizadas por mim com alguns professores de flauta, também forneceram um número maior de informações históricas, técnicas e estilísticas e permitiram que eu alcançasse os objetivos propostos. Estas entrevistas foram realizadas com quatro flautistas antes e durante o curso de Mestrado, e esses músicos foram escolhidos devido ao papel relevante que têm no cenário musical carioca. São eles: Altamiro Carrilho⁷, Celso Woltzenlogel, Lenir Siqueira e Odette Ernest Dias. Em todos os casos as entrevistas foram semi-estruturadas e realizadas nas residências dos músicos. Foram registradas em fitas cassetes as entrevistas de Altamiro Carrilho, Celso

⁷Em entrevista realizada por mim, 2008.

⁸Esta entrevista foi realizada antes do início do curso, a pedido da Associação Brasileira de Flautistas para o editorial Pattapio, 1999.

Woltzenlogel e Lenir Siqueira; em arquivo digital MP3 as de Celso Woltzenlogel e Odette Ernest Dias e em vídeo a de Lenir Siqueira. As entrevistas, transcritas e digitadas, encontram-se em anexo, no final da dissertação.

Organização do Relatório

Esta dissertação foi basicamente dividida em introdução, dois capítulos e conclusão. O primeiro capítulo abordou assuntos relativos à flauta de Boehm, ao Conservatório de Paris com sua história e seus professores de flauta, e, à Escola Francesa de Flauta com suas características mais marcantes. O segundo capítulo retratou o Rio de Janeiro, os flautistas cariocas, o choro, as bandas de música, a mistura de estilos e de gêneros, além da influência européia no Brasil; discutindo a criação de uma Escola Brasileira de Flauta.

1. A ESCOLA DOS PÁSSAROS

Se eu tivesse que definir a Escola Francesa em cinco palavras, elas seriam: elegância, facilidade, simplicidade, clareza e charme. (Debost em Flute Talk, 2006. p. 20).⁹

É impossível falar da Escola Francesa de Flauta sem citar o Conservatório de Paris. Como minha dissertação de mestrado discorre sobre a influência desta escola no Rio de Janeiro, é indispensável estudar o tão famoso Conservatório, sua história, seus principais personagens, sua metodologia de ensino e sua importância em todo o mundo.

Este capítulo se inicia com algumas linhas sobre as várias definições da palavra ‘escola’. Segundo Na Ilson Simões (2001) no seu artigo A Escola de Trompete de Boston e sua Influência no Brasil, publicado na revista Debates, a palavra ‘escola’ é assim explicada:

O conceito chave de escola, entretanto, não é a busca do progresso em si, mas sim de uma maneira de tocar o trompete que respeite e integre o corpo e a mente, propiciando ao músico o máximo de bem estar pessoal combinado a um alto nível de desempenho artístico, muito mais abrangente que a mera execução técnica. (Simões, 2001. p.5).

Na verdade, a definição da palavra ‘escola’ que será usada nesta dissertação vai muito além da integração individual entre o corpo e a mente: ‘escola’ é uma maneira coletiva de pensar, ou seja, um grupo de pessoas compartilhando as mesmas idéias, os mesmos problemas e soluções técnicas, as mesmas referências sonoras, os mesmos estilos de trabalho. Resumindo, é um grupo de artistas influenciado pelas mesmas pessoas e idéias. A definição de Claude Dorgeuille (1994) sobre a Escola Francesa de Flauta se adapta muito bem a esta dissertação: “(...) um pequeno número de artistas que deram à flauta de Boehm um brilho excepcional” (Dorgeuille, 1994. p.10).¹⁰

⁹Original em Inglês: If I had to define the French School in five words, they would be: elegance, facility, simplicity, clarity and charm.

¹⁰Original em Francês: (...) *un petit nombre d'artistes qui ont donné à la flûte de Boehm un éclat exceptionnel.*

1.1) Theobald Boehm e sua Flauta

(...) Os defensores da flauta de uma chave não estavam dispostos a abrir mão da maior variedade tímbrica do instrumento antigo apenas para ganhar uma afinação mais precisa, um escopo maior de dinâmica, e a fluidez técnica que a flauta Boehm prometia. E não há nada de estranho nisso. A cada modificação introduzida em qualquer instrumento, existe uma reação de igual força em sentido contrário. Mera lei da física! (Rónai, 2003. p. 34).

A flauta transversa sofreu diversas modificações desde as suas origens mais remotas, sempre acompanhando o desenvolvimento do mundo, tornando-se cada vez mais necessário um maior volume de som e uma maior velocidade na digitação. Entretanto, a cada nova aquisição adquirida pelo instrumento, sempre se perdia algo.

Nas aulas de instrumento cursadas no Bacharelado na UNIRIO, aprendi que os andamentos das peças musicais estavam normalmente relacionados aos períodos aos quais viveram os seus compositores, sempre fazendo referências à vida cotidiana: um adágio no período barroco não tinha a mesma velocidade dos adágios de hoje, assim como um andamento mais rápido (como um presto, por exemplo) não costumava ultrapassar a velocidade de um cavalo correndo, que era o que existia de mais rápido na época! A velocidade (de tudo, e, conseqüentemente da música) vem mudando muito até os dias atuais...

No período romântico, pode-se dizer que houve uma aceleração no ritmo de vida do mundo. Houve a Revolução Industrial, e com ela, máquinas tornavam as vidas das pessoas cada vez mais rápidas. A ênfase da flauta barroca não era a digitação, e sim a variedade tímbrica, talvez por isso não possuísse chaves. Quando a flauta de seis chaves foi criada, alterou-se a maneira de tocar. Houve uma transformação das necessidades estéticas, tanto que um pouco mais tarde começaram a surgir os grandes virtuosos e com eles a necessidade de criação de composições que comprovassem as suas habilidades técnicas e musicais. Não era uma simples questão de evolução do instrumento, e sim de uma transformação das necessidades do músico. Novamente, o instrumento precisava de mudanças, afinal, tocar as novas composições com a destreza técnica necessária, não era mais tão simples em um instrumento com tão poucas chaves. Os problemas principais da flauta foram se tornando outros, uma vez que os objetivos dos instrumentistas

também mudavam. Entretanto, o destaque e a popularidade da flauta cresciam cada vez mais, tanto no contexto camerístico, quanto no orquestral.

Além da mudança no dia-a-dia das pessoas, como consequência da Revolução Industrial, houve também um aumento considerável de decibéis. As cidades se tornavam cada vez mais ruidosas: as ferrovias com seus trens barulhentos, as sirenes das fábricas, as máquinas de costurar eram contrastes imensos se comparados ao antigo barulho dos trotes dos cavalos, dos sinos das igrejas e dos meninos brincando nas ruas... Eram tantas as mudanças, que inevitavelmente a música também acabou sofrendo alterações:

Em geral, quanto mais para trás voltamos os nossos ouvidos, mais o som parece ser suave e “focado”. O som considerado belo no século XVIII, suave e redondo, com grande variação de cor, foi gradualmente cedendo espaço para um som forte, metálico, penetrante mesmo. Na medida em que o século XIX progredia, a igualdade e uniformidade de timbre também passam a ser cada vez mais desejadas. (Rónai, 2003. p. 84-5).

A flauta barroca não acompanhava mais as necessidades técnicas e estilísticas do novo período, precisando ser modificada: assim começaram a surgir outros instrumentos. A flauta clássica foi aos poucos sendo moldada, e, logo após, a de Boehm.

Músico da corte real da Bavária, Boehm nasceu em Munique em abril de 1794 em uma família de onze irmãos e faleceu em novembro de 1881. Aos treze anos começou a trabalhar com seu pai na joalheria da família, tornando-se posteriormente um ourives competente. Aos dezesseis anos iniciou seus estudos de flauta com Johann Nepomuk Kapeller. De 1816 a 1818 ocupou a primeira estante de flauta do Teatro Real Isartor e de 1830 a 1848 da Capela Real em Munique. Aproximadamente aos dezoito anos construiu sua primeira flauta, mas somente aos 34, em 1828, pôde abrir a sua própria fábrica de flautas. Seus instrumentos possuíam orifícios maiores, tanto no corpo quanto na cabeça.

Aos 24 anos iniciou sua carreira de compositor estudando com Peter von Winter (mestre-de-capela da corte de 1801 a 1825) e posteriormente com Antonio Salieri, (que também fora professor de Beethoven e Schubert) em Viena, e, por último, com Joseph Grätz (assim como Carl Maria von Weber) em Salzburgo. A lista das composições de Boehm é constituída por 47 peças e 46 arranjos, sendo 24 arranjos para flauta alto em sol. A maioria de suas peças pode ser tocada com acompanhamento de orquestra ou de

piano e foram reeditadas inúmeras vezes (na maior parte na França, na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos).

A descoberta da flauta de chaves arredondadas, chamada em seguida cônica, em 1832, e a flauta cilíndrica em 1847, assegurou-lhe sem dúvida alguma, a maior glória póstuma. As inovações mais importantes de 1847 foram a determinação ainda mais precisa da posição dos orifícios das notas (...) a furação cilíndrica com uma cabeça progressivamente mais curta, a utilização do metal, e, a partir de 1848, dos platôs. (Dorgeuille, 1994. p. 196).¹¹

Suas flautas foram premiadas com medalhas de ouro e prata em exposições mundiais da indústria em Munique (1834, 1835, 1854); em Leipzig (1850); em Londres (1851) e em Paris (1855). O curioso é que apesar de seus instrumentos terem sido adotados rapidamente em outros países desenvolvidos (como a França, a Inglaterra e os Estados Unidos) eles custaram muito a se tornar populares na Alemanha, seu país natal.

Boehm realizou duas coisas: criou o sistema para superar deficiências acústicas inerentes às flautas anteriores, porque preocupava-se em obter melhor sonoridade em instrumentos de madeira, e inventou o sistema para tornar o mecanismo do dedilhado prático. Seu principal objetivo foi fazer o som da flauta mais forte, mais volumoso (uma vez que estava sendo muito usada em orquestras e ambientes maiores), quase uniforme, por todo o compasso [em toda a extensão], melhorando o som geral para produzir todas as notas cromáticas e em todas as chaves [tonalidades], com acesso mais fácil para o músico. Uma das contribuições para o aperfeiçoamento do volume e da qualidade sonora foi a abertura do orifício do porta lábios. (Ranevsky, 1999. p.18 e 19).

Dentre seus livros mais conhecidos destacam-se *De La Fabrication et des Derniers Perfectionnements des Flutes* (Paris, 1848) e *La Flute et Le Jeu de la Flute* (Paris, 1871).

Hoje em dia, todos os flautistas profissionais ao redor do mundo já ouviram falar no artesão Theobald Boehm, mas acredito que nem todos saibam que Boehm, enquanto inventor, realizou descobertas importantes além da flauta. Segundo Claude Dorgeuille (1994), Boehm ganhou prêmios construindo pianos, foi condecorado com a cruz de cavaleiro da 1ª ordem do mérito atribuída pelo Rei Luiz I pela introdução de um novo

¹¹ Original em Francês: avec la découverte de la flûte à clés rondes, appelée à sa suite conique, en 1832, e la flûte cylindrique en 1847 il s'assura sans aucun doute la plus grande gloire posthume. Les innovations les plus importantes de 1847 ont été la détermination encore plus précise de la position des trous de note (...) la perce cylindrique avec un tête se rétrécissant progressivement, l'utilisation du métal et à partir de 1848 celle des plateaux.

procedimento nas usinas metalúrgicas da Bavária, Áustria e Boêmia. Desenvolveu uma chaminé de locomotiva que não lançava chamas, além de um tipo especial de luneta para localizar incêndios.

Após um contato de Theobald Boehm com o flautista inglês Charles Nicholson¹², Boehm saiu tão impressionado com a maneira de Nicholson tocar, que se inspirou a confeccionar a flauta que seria usada ainda dois séculos depois. Na verdade, Boehm não criou totalmente esse novo instrumento, ele aglutinou uma série de boas idéias, juntou às suas e montou uma flauta que é utilizada até os dias atuais. Tudo isso nos leva a crer que esse novo instrumento foi desenvolvido para acompanhar uma nova tendência de se tocar, ou seja, uma nova escola de flauta que estava ansiosa por nascer.

Fiquei impressionado com o volume de som de Nicholson, que estava então no auge de seu talento. Este poder era resultado do tamanho extraordinário dos orifícios da sua flauta, mas exigia que sua técnica maravilhosa e embocadura excelente mascarassem a falta de precisão da afinação e de igualdade do som, resultantes da posição dos orifícios, que era incorreta e contrária aos princípios elementares de acústica. (Welch, 1896. p. 18-19).¹³

Assim, não só o novo instrumento (com mais chaves, orifícios maiores, platôs, etc.), mas também o modo de tocá-lo (com um volume de som maior, dedilhados mais simples e com menos forquilhas facilitando, assim, as passagens mais rápidas), se espalhou por toda a Europa. Muitos queriam tocar um instrumento mais atual.

Do mesmo modo em que Boehm buscou o aperfeiçoamento da flauta para obter maiores recursos sonoros, o flautista de hoje continua tendo essa mesma preocupação. Há uma constante procura por maior velocidade nos dedos, maior volume de som, maior agilidade de língua... Atualmente a flauta usada ainda é a que possui o mecanismo de Boehm, mas já lhe foram adaptados diversos acessórios, como anéis, argolas, rolhas diferenciadas, além do sistema Kingma, no qual novas chaves são adicionadas às

¹²Segundo Laura Rónai (2003) Nicholson, flautista e compositor inglês, nasceu em 1795 e faleceu em 1837. Teve uma brilhante carreira a partir da segunda década do século XIX. O estilo e o repertório (temas e variações, melodias líricas com traços nacionais e folclóricos) de Nicholson davam à sua flauta um som mais potente ainda, que não demorou muito a virar moda entre os flautistas de Londres. Nicholson utilizou um tipo especial de flauta, com orifícios maiores tanto na cabeça quanto no corpo, que facilitavam a emissão de um maior volume sonoro. Futuramente o tamanho desses orifícios seria aproveitado por Boehm.

¹³Original em Inglês: I was struck with the volume of the tone of Nicholson, who was then in the full vigour of his talent. This power was the result of the extraordinary size of the holes of his flute, but it required his marvelous skill and his excellent embouchure to mask the want of accuracy of intonation

Isso nos mostra o quanto os artesãos da época em toda a Europa fabricavam diversos modelos de instrumentos. Entretanto, em muitos dos casos, coisas em comum permaneciam de um modelo para outro, conforme pudemos observar na citação acima. Vale à pena ressaltar também, que após Boehm, tudo que se acrescentasse ao instrumento seria considerado simplesmente um mero detalhe:

Depois da descoberta de Boehm, não se fala mais no princípio de construção da flauta, todas as modificações que alguém poderia trazer a esse instrumento não consistem mais do que detalhes... A flauta cilíndrica em metal é o tipo por excelência adotado exclusivamente pelos artistas franceses.¹⁶ (Pierre apud Dorgeuille, 1994, p.133).

Um dos mecanismos de flauta criado por Theobald Boehm influenciou consideravelmente a construção de outro instrumento do naipe de madeiras, a clarineta:

CLARINETA COM O SISTEMA BOEHM. Este sistema, inspirado pelo mecanismo de anéis da flauta cônica de Boehm de 1832, veio à tona em 1843 através de Klosé, então professor no Conservatório de Paris, incluindo a colaboração do artesão Buffet. Ele é atualmente o sistema padrão na França, nos países latinos e em ambos os continentes Americanos, enquanto na Inglaterra ele vem se tornando de longe o sistema mais usado e o único com manufatura constante.¹⁷ (Baines, 1991, p.131).

final Ward model was built on the open-keyed system, with silver ring keys controlled by wires and cranks. It was the first English flute to use needle springs.

¹⁶Original em Francês: Depuis la découverte de Boehm, il n'y a plus à toucher au principe de construction de la flûte, toutes les modifications que l'on peut apporter à cet instrument ne consistent que dans des détails... La flute cylindrique en métal est le type par excellence adopté exclusivement par les artistes français.(Constant Pierre em La Facture instrumentale à l'Exposition universele de 1889, publicado em 1890)

¹⁷Original em Inglês: BOEHM-SYSTEM CLARINET. This system, inspired by the ring-mechanism of Boehm's conical flute of 1832, was brought out in 1843 by Klosé, then professor at the Paris Conservatoire, working in collaboration with the maker Buffet. It is now the standard system in France, the latin contries and both American continents, while in England it has become by far the most-used system and the only one in regular manufacture. (Baines, 1991, p.131)

1.2) O Conservatório de Paris

Aliás, essa palavra Conservatoire é mal interpretada, porque há falta de conhecimento histórico da palavra. Conservatoire era conservatório, era do tempo do Vivaldi na Itália. O Conservatório era tipo um orfanato, uma casa, que recolhia moças órfãs pra conservar as moças, preservar, e, elas estudavam música. O Vivaldi escreveu um número de concertos para dois instrumentos, tudo para defender... Então, o Conservatório é isso. Mas o Conservatoire em Paris era uma coisa muito moderna. (Dias).¹⁸

Segundo Fair (2003), Bernard Sarrete (1765 – 1858), maestro da banda da Garde Nationale, pode ser considerado o fundador do Conservatório de Paris: inicialmente Sarrete juntou 45 músicos do quartel de Guardas Franceses e formou o núcleo de música da Guarda Nacional. Em 1790 o prefeito de Paris aumentou este corpo para 78 músicos. Quando as dificuldades financeiras forçaram a extinção da guarda, Sarrete conseguiu, junto à municipalidade, um estabelecimento para a sua nova escola de música.

Inaugurado como Institut National de Musique em 1793, tornou-se em 1795 Conservatoire National de Musique et Declamation, após um decreto governamental que unia a antiga École Royale de Chant (instituída por Luiz XIV) ao Institut National de Musique, seguindo os ideais democráticos da Revolução Francesa.

O conservatório em Paris é um produto direto da Revolução Francesa! Anteriormente a 14 Julho de 1789 (Dia da Bastilha), o rei Luiz XVI achou conveniente garantir a alta qualidade dos cantores e atores na França através do estabelecimento de escolas (1784 e 1786 respectivamente) onde aqueles que pretendiam ser alunos poderiam aprender sua arte.¹⁹ (Conrey [s.d.], p.1).

Conforme dito anteriormente, era a banda da Garde Nationale que provia de professores o antigo Instituto, e quando ele se uniu à Escola de Canto, formando assim o Conservatório, três dos cinco antigos professores de flauta do Instituto de Bernard Sarrete foram aproveitados: François Devienne, Antonie Hugot e Jacques Schnietzhofer:

¹⁸Em entrevista realizada por mim, 2008.

¹⁹Original em Inglês: The conservatory at Paris is a direct product of the French Revolution! Prior to 14 July 1789 (Bastille Day), King Louis XVI had seen fit to guarantee the high quality of singers and actors in France by establishing schools (1784 & 1786 respectively) where aspiring students could learn their craft. (...)

Seis desses professores foram designados para ensinar flauta, mas somente cinco foram nomeados na primeira leva de instrutores. É difícil saber ao certo se um sexto foi de fato contratado, já que vários professores foram listados somente pelo sobrenome e vários sem qualquer tipo de indicação de instrumento ou de disciplina. Dos cinco professores de flauta nomeados, três serviram anteriormente ao primeiro diretor do Conservatório, Bernard Sarrete, na banda da Garde Nationale. Dois instrutores de flauta remanescentes, Johann Georg Wunderlich e Nicholas Duverger juntaram-se a François Devienne, Antonie Hugot, e Jacques Schnietzhofer. (Fair, 2003. p.13).²⁰

Posteriormente, com o crescimento do Conservatório, este acabou por se dividir novamente, porém, desta vez como *Conservatoire d'Art Dramatique e Conservatoire de Musique et de Danse*.

O Conservatório pretendia ensinar música para ocasiões públicas e visava apenas ser a primeira de muitas escolas com o mesmo propósito. Além de cumprir muito bem o seu papel, acabou se tornando modelo para todo o mundo por ser uma instituição moderna e de ensino especializado. Santos (2001), em artigo publicado na revista Debates, escreve sobre a sua influência:

(...) esse modelo se espalhou pela Europa e América no século XIX. Foi sobre ele que se deu a institucionalização do ensino de música, e nos seus moldes seguiram-se os conservatórios de Bolonha, Praga, Graz, Viena, Milão, Munique, Leipzig, Berlim, Dresden, Frankfurt, São Petersburgo, Moscou, Weimar, Hamburgo e a Academia Sta. Cecília em Roma, dos anos 1805 a 1877. O modelo conservatorial tinha como uma de suas marcas o eurocentrismo, a prevalência da 'cultura musical ocidental acadêmica', (...) e que viria a caracterizar, igualmente os conservatórios de música instalados no Brasil no período colonial, a partir do século XIX e vigorar ainda hoje (Santos, 2001. p.11-12).

Alunos de ambos os sexos eram aceitos para todos os departamentos (piano, órgão, instrumentos orquestrais, teoria, composição, voz, solfejo, etc.) através de audições. Após aprovados, eram divididos em turmas separadas por idade e por talento, de maneira que os alunos mais velhos acabavam ficando na mesma turma que os mais talentosos.

²⁰Original em Inglês: Six of these professors were apportioned to teach flute, but only five were specifically named on the first roster of instructors. It is difficult to ascertain whether a sixth was actually hired because several teachers were listed by surname only, and many without indication of instrument or subject. Of the five named flute teachers, three had previously served under the Conservatoire's first director, Bernard Sarrete, in the band of the Garde Nationale. Joining François Devienne, Antoine

Segundo Fair (2003), o Conservatório de Paris desde os seus primeiros professores Devienne, Schnietzhofer, Hugot, Duverger e Wunderlich, passando por Guillou, Tulou, Coche, Dorus e Altés até Taffanel, Hennebains, Lafleurance, Gaubert, Moyse, Cortet, Crunelle, Rampal, Debost, Marion, Artaud e Cherrier formou legiões de flautistas que se tornaram modelos por todo o mundo. Após Taffanel, a influência da Escola Francesa de Flauta se intensificou, alargando ainda mais a fama do Conservatório.

Odette Ernest Dias, ex-aluna do Conservatório de Paris, assim descreve o ensino de vanguarda da instituição:

Eu falei como era a classe de flauta lá em Paris. Não tinha carteira, não tinha nada para se sentar, eram umas mesas e umas cadeiras em volta, até a aula de teoria e solfejo, o piano no meio da sala, a professora lá sentada. Às vezes a gente fazia aquele campeonato de leitura das claves: “Dó na 1ª, canta Alice”. “Dó na 4ª”. “Fá, para você continuar”, aí parava. “Vai lá ao corredor, estuda um pouquinho, volta daqui a 5 minutos”. Era assim, não tinha essa forma escolar. Não tinha. (...) por isso me dei bem porque era muito diferente, uma coisa muito viva, e o professor de sopro, de história da música, alto, magro; era muito passional, dava aula andando, as pessoas sentadas em volta e fazia a gente tocar... E funciona, isso é aula, não é aquela coisa passando para você. (Dias). ²¹

Hugot, and Jacques Schneitzhoeffter were two remaining flute instructors, Johann Georg Wunderlich and Nicholas Duverger.

²¹Em entrevista realizada por mim, 2008.

individualmente. Somando-se a isso, todos os professores foram alunos graduados no Conservatório.

Muitos dos professores também eram flautistas atuantes e compositores, deixando para a posteridade métodos, estudos, exercícios e peças para flauta. “Além da influência direta dos professores sobre os alunos, os professores de flauta do Conservatório de Paris exerceram um efeito duradouro sobre o ensino, sobre vários [aspectos] do desenvolvimento técnico do instrumento e sobre seu repertório” (Fair, 2003. p.14-16) ²³. A partir de Altès, iniciou-se uma prática que se perpetua até os dias atuais: Os famosos Prix de Concours, peças escritas para os exames anuais que exigiam grande afinação e flexibilidade técnica, moldavam uma nova geração de virtuosos e testavam as novas capacidades da flauta de Boehm.

(...) Geralmente, é realizado nos meses de verão e os alunos devem freqüentar aulas por um ano acadêmico e passar por uma audição preliminar antes de participar. Candidatos de cada instrumento recebem a mesma peça para preparar, escolhida por um comitê de professores. Os primeiros anos do Conservatório, a peça de flauta era, de hábito, recém-composta para a ocasião por um dos professores de flauta e distribuída quatro semanas antes do concurso. Desde 1876 foi acrescentado um componente de leitura à primeira vista à prova, e recentemente, os alunos também têm que tocar um solo do período Barroco ou Clássico, além da peça contemporânea. O Concours du Prix é julgado por um grupo de oito ou nove professores e músicos conceituados de fora da escola e é presidido pelo diretor do Conservatório. Um professor não pode participar da banca de seu próprio aluno. (...) ²⁴ (Fair, 2003. p. 19-20).

Segundo Odette Ernest Dias, havia uma parte psicológica envolvida no Concours du Prix, além de uma preparação técnica que poderia ser comparada a de um grande jogador de futebol:

²³Original em Inglês: In addition to the direct influence of teacher upon student, the flute professor of the Paris Conservatoire have had a lasting effect on the instruction, various technical developments of the instrument, and the instrument's repertoire.

²⁴Original em Inglês: (...) Generally, it is held in the summer months and students must attend classes for one academic year and pass a preliminary audition before participating. Contestants on each instrument are given the same piece to prepare, chosen by a committee of professors. In the conservatoire's early years, the flute work was commonly newly composed for the occasion by one of the flute professors, and distributed four weeks before the contest. Since 1876 there has been a sightreading component to the exam, and in recent years, the students have also had to perform a solo from the Baroque or Classical period in addition to the contemporary work. The 'Concours du Prix' is judged by a group of eight or

Então primeiro ele chega ‘olha!’, 3 semanas antes, ‘já está aqui na loja. Vocês vão lá na Max Eschig comprar a peça’, todo mundo comprava a peça, ‘é para esta semana, para preparar para tocar de cor.’ Na primeira semana era para ler, solfejar. Os alunos tinham que ouvir todas as aulas, 12 horas por semana, a turma inteira. Solfejar até entrar na cabeça, ler, tocar, solfejar. Na segunda semana era um esforço mais dedicado ainda, e a terceira semana era um treinamento comparável ao treinamento de um jogador de futebol. A concentração, tocar. Depois ele levava a gente para a sala em que iria haver o concurso e dizia “toca, não pára. Você tem que ficar aí, você tem que tocar para aquele que está no fundo da rua. Estava chovendo, tem que tocar para aquele que entrou e ficou sem saber o que tava acontecendo, tem que tocar.” Vou insistir nessa questão da presença. Ele não era uma pessoa que fizesse discurso de psicologia, mas era um psicólogo. Ele sabia que cada um no dia do concurso, na véspera do concurso estava comendo a mesma coisa: ‘só coisas leves, naturais’. ‘Escolhe até a roupa que você vai usar. No dia do concurso já está tudo pronto, o jogo está feito, não precisa mais estudar. Você tem que sair, descansar, botar a música na sua cabeça e chegar’. (Dias).²⁵

Segundo Fair (2003), uma outra curiosidade sobre o funcionamento das aulas de flauta do Conservatório de Paris é que, até 1977, não havia aula individual com o professor: seu modelo era o das master classes. Aulas individuais eram de responsabilidade do professor adjunto.

1.3.1) Os Primeiros Professores

Este sub-capítulo foi adicionado à dissertação porque considero interessante mostrar a origem e os primeiros professores do Conservatório de Paris. Porém, devido à imensa dificuldade de encontrar dados sobre alguns destes flautistas, detive-me apenas a escrever algumas linhas sobre cada músico.

François Devienne (1759 – 1803) é considerado o flautista mais importante de sua época. Além de suas qualidades de professor do Conservatório (lecionou a partir de 1795), escreveu um método (*Méthode de Flute*)²⁶ que incluía informações valiosas sobre as práticas musicais do período clássico, assim como muitos duetos. Escreveu para todo tipo de combinações instrumentais: sonatas para flauta e baixo contínuo, duos de flautas (com e sem acompanhamento), trios, quartetos, concertos e sinfonias. Devienne faleceu de estafa em 1803 em um sanatório francês.

nine professors and distinguished musicians from outside the school, and is presided over the director of the Conservatoire. A teacher may not sit on the jury for his own students. (...)

²⁵Em entrevista realizada por mim, 2008.

Jacques Schneitzhoeffter ²⁷ (1754 – 1829) Foi professor de flauta do Conservatório de 1795 a 1802. Durante a pesquisa, encontrei dados que o qualificavam também como professor de oboé:

Durante a infância do conservatório, evidentemente duas classes de oboé foram ministradas. A segunda turma foi, de início, regida por Pierre Francois Joseph Delcambre (1760-?) de 1795 a 1800, seguido por Jacques Schneitzhoeffter (1754-1829) que trabalhou de 1800 até a classe ser abolida em 1802. Ambos os oboístas se aposentaram quando deixaram o conservatório. Anteriormente haviam feito parte da orquestra do Opéra e da Garde Nationale. Ao ser transferido para o conservatório, Delcambre foi designado para a segunda classe de oboé enquanto Schneitzhoeffter foi designado para a segunda turma de flauta antes de substituir Delcambre quando o oboísta deixou o conservatório. Delcambre continuou no Opéra até 1816, e Schneitzhoeffter saiu em 1820. ²⁸ (Conrey, [s.d.], p.2).

Antonie Hugot (1761 – 1803). Professor do Conservatório de Paris de 1795 a 1803, foi autor do *Méthode de Flute* (escrito em parceria com Wunderlich e publicado pela primeira vez em 1804). Enquanto compositor “escreveu dois livros de sonatas para flauta por volta da década de noventa (1790). Escreveu também um livro incomum contendo Seis Sonatas Fáceis para Flauta Solo, um gênero praticamente único para a época” (Toff, 1996. p.227). ²⁹

Johann Georg Wunderlich (1755 – 1819). Iniciou seus estudos de flauta com o pai e mais tarde, ao se mudar para Paris, estudou com Rault. Em 1782 tornou-se o segundo-flautista da Grand Opéra de Paris. De 1787 a 1813, exerceu o cargo de diretor da mesma instituição, mas só começou a lecionar no Conservatório de Paris dois anos após ter se tornado diretor do Grand Opéra, lá ficando até 1816. Dentre seus alunos pode-se citar Tulou e Berbiguier. Escreveu sonatas, solos e peças diversas para seu

²⁶ Alguns autores consideram 1794 a data de publicação do método, outros, 1795.

²⁷ Durante a pesquisa, encontrei o sobrenome deste flautista grafado tanto como Schnietzhofer, quanto Schneitzhoeffter.

²⁸ Original em Inglês: During the infancy of the conservatory, two classes of oboe instruction were evidently conducted. The second class was at first conducted by Pierre Francois Joseph Delcambre (1760-?) from 1795 to 1800, followed by Jacques Schneitzhoeffter (1754-1829) who served from 1800 until the class was abolished in 1802. Both oboists were placed in retirement (reform) when they left the conservatory. Earlier they had been in the orchestra of l' Opera as well as in the Garde nationale. Upon being transferred to the conservatory, Delcambre was assigned to the second oboe class while Schneitzhoeffter was assigned to the second flute class before replacing Delcambre when the oboist left the conservatory. Delcambre continued with l'Opera until 1816, and Schneitzhoeffter left in 1820.

²⁹ Original em Inglês: *he wrote two sets of flute sonatas em the 1790's. He also wrote an unusual set of Six Sonates Faciles for unaccompanied flute, a nearly unique genre for the time.*

instrumento, além do *Méthode de Flûte* em 1804 (junto com Hugot) e *Principes pour la Flûte* em 1815.

Joseph Guillou (1787 – 1853). Foi aluno de François Devienne no Conservatório de Paris, onde obteve o primeiro prêmio em 1808. Graduou-se em 1815, tornando-se professor de 1816 a 1828, no mesmo período em que Dorus. Exerceu atividades de flauta solista e segunda flauta no Opéra de Paris. Mudou-se para a Inglaterra onde realizou vários concertos, destacando-se os de 1824 com a Philharmonic Society de Londres.

Jean-Louis Tulou (1786 – 1865). Graduou-se no Conservatório de Paris em 1801, tornando-se professor de 1829 a 1860 na mesma instituição. Possuía uma fábrica de flautas, uma das principais fornecedoras do Conservatório de Paris, razão pela qual sempre rejeitou a flauta Boehm. Escreveu o *Méthode de Flûte*, em 1835.

Um dos primeiros alunos de flauta do Conservatório de Paris, representava o ideal francês do tocar flauta, com o seu som perfeito e técnica precisa e brilhante. Como intérprete, era um verdadeiro showman. Uma vez descobriu uma rachadura em sua flauta de madeira momentos antes de começar um concerto com a importante soprano Mme. Castalani. Permanecendo no palco, calmamente providenciou cera e linha e consertou o instrumento sob os olhares atentos da platéia admirada. Exibicionismos semelhantes se revelavam também em suas composições. (...).³⁰ (Toff, 1996. p. 250).

Victor Jean Baptiste Coche (1806 – 1881). Flautista e artesão francês. Graduou-se no Conservatório de Paris em 1831 na turma de Tulou, tornando-se professor no mesmo ano (até 1841). Enquanto trabalhava com Buffet, sugeriu várias mudanças na flauta de Boehm. Assim como outros flautistas, tinha muitas objeções ao mecanismo de sol # com chaves abertas do novo modelo. Outra contribuição sua para o novo instrumento foi uma chave para o trinado de dó # - ré # nas segunda e terceira oitavas da flauta. Escreveu um método de flauta em 1835.

Joseph van Steenkiste Vincent (1812-1896). Conhecido pelo nome de Louis Dorus, graduou-se em 1868 na classe de Guillou, tornando-se professor do Conservatório de Paris de 1860 a 1868. Em 1847 começou a se apresentar com uma

³⁰Original em Inglês: One of the first flute students at the Paris Conservatoire, epitomized the French ideal of flute playing, with his precise, brilliant technique and tonal perfection. A consummate showman as a performer, he once discovered a crack in his wooden flute just before he was about to begin a concert with the eminent soprano Mme. Castalani. Remaining on stage, he calmly produced wax and cord and repaired the instrument under the watchful gaze of the admiring audience. Similar exhibitionism carried over into his compositions. (...)

de Paris (lecionando até 1908), terminando assim a sua carreira de virtuose. Taffanel mudou completamente os métodos de ensino até então adotados, assim como o repertório estudado. Implantou o modelo de máster classes (onde todos se beneficiavam pelas críticas e sugestões do professor, além da constante exposição, avaliação, e, muitas vezes reprovação, dos colegas) com seus alunos sendo seguido daí em diante pelos seus sucessores no conservatório.

A partir de Boehm, ao examinarmos os diversos métodos e literatura da flauta, percebemos as modificações que ocorreram no que diz respeito à técnica e ao estilo. O próprio Boehm escreveu um grande número de peças cuja execução nas flautas anteriores seria problemática, senão impossível. “A evolução do gosto em meados do século [XIX] pode ser vista como um argumento a favor da defesa de idéia de uma ruptura na arte da flauta a partir de Taffanel” (Dorgeuille, 1994. p.20).³⁴

Vários flautistas escreveram sobre Claude-Paul Taffanel. Louis Fleury assim descreve sua interpretação:

A arte de Taffanel era essencialmente elegante, leve e sensível, e sua prodigiosa virtuosidade se fazia tão pouco aparente quanto possível. Ele detestava a ênfase, [ou seja, o exagero] e professava o respeito absoluto aos textos, e a flexibilidade fluida de sua execução escondia um extremo rigor na observância do andamento e dos valores. Sua sonoridade, cheia de charme, era, entretanto, muito ampla. (Dorgeuille, 1994. p.20).³⁵

Georges Barrère também deu a sua opinião sobre o professor:

Taffanel não era o melhor flautista na Europa, mas eu duvido que alguém possa vir a tomar o seu lugar. Qualidades como quantidade de som e técnica rebuscada eram apenas uma pequena parte das suas características esplêndidas enquanto flautista. Ele detestava sentimentalismo barato, expressão excessiva, vibrato contínuo ou som sacudido [entenda-se aqui por som sacudido, o famoso vibrato de cabrito], ou seja, todos os truques baratos tão indignos quanto anti-musicais. (Barrère apud Toff, 1996. p. 253).³⁶

Taffanel devint universelle. Il est désormais consacré comme le maître incontesté, comme le Paganini de la flûte!

³⁴Original em Francês: *L'évolution du goût vers le milieu du siècle peut être avancé comme un argument pour maintenir l'idée d'une rupture dans l'art de la flûte à partir de Taffanel.*

³⁵Original em Francês: *L'art de Taffanel était essentiellement élégant, souple et sensible et sa prodigieuse virtuosité se faisait aussi peu apparente que possible. Il détestait l'emphase, professait le respect absolu des textes, et la souplesse fluide de son jeu cachait une extrême rigueur dans l'observance de la mesure et des valeurs. Sa sonorité pleine de charme était cependant très ample.*

³⁶Original em Inglês: *Taffanel was not the best flutist in Europe but I doubt if anyone can ever fill his place. Quality as well as quantity of tone and fine technique were only a small part of his splendid*

Sua morte interrompeu dois trabalhos importantes que estavam em andamento e que foram terminados por dois de seus melhores alunos: o *Méthode Complete de Flûte*, que foi posteriormente concluído por Philippe Gaubert e o artigo da *Encyclopédie de La Musique*, *Technique de la Musique* de A.Lavignac e L. de la Laurencie, escrito por Louis Fleury utilizando as notas acumuladas por Taffanel durante toda a sua carreira.

Qualquer aluno que pretende iniciar seus estudos de flauta deveria recorrer ao método de Taffanel e Gaubert em algum momento da sua formação musical, já que atualmente, devido à sua qualidade, ele ainda é o mais utilizado no ensino tradicional da flauta. Escrito por dois Mestres do Conservatório de Paris, este material reúne exercícios, escalas, estudos, enfim, meios para se obter e dominar a técnica flautística.

1.3.3) Aldolph Hennebains

Hennebains nasceu em St. Omer em novembro de 1862 e faleceu em setembro de 1914. Aos 16 anos iniciou seus estudos de flauta na classe de Altès. Obteve seu primeiro prêmio em 1880 e foi nomeado, no mesmo ano, primeira flauta do *Concerts Padeloup*. Em 1891 tornou-se segunda flauta do *Opéra* e um ano mais tarde sucedeu Taffanel no mesmo teatro como flauta solo, assim como na *Société des Concerts du Conservatoire*. De 1905 a 1908 passou a substituir Taffanel cada vez mais freqüentemente, até que em 13 de fevereiro de 1909 participou de um concurso para assumir de vez a cadeira de flauta do Conservatório, já que o estado de saúde de Taffanel não lhe permitia mais trabalhar tanto. Hennebains acabou vencendo seus rivais Ph. Gaubert e G. Blanquart por 19 dos 26 votos.

Sobre um concerto tocado por Hennebains, Dorgeuille assim descreve a apresentação:

characteristics as a flute player. He loathed cheap sentimentality, excessive expression, endless vibrato or shaking of tone, in a word all the cheap tricks which are as undignified as they are unmusical.

Pode-se dizer que tudo é perfeito. O som é ao mesmo tempo brilhante, colorido, caloroso. O timbre é de uma homogeneidade rigorosa do extremo grave ao extremo agudo e não se tem jamais a impressão de ouvir instrumentos diferentes. Pode-se observar o arredondado dos graves, especialmente na melodia de Massenet. Nota-se apenas na Cena dos Champs Elysées um vibrato mínimo que ele fazia às vezes, ao que parece, e que, mesmo nesta gravação, não é permanente. (Dorgeuille, 1994. p.42).³⁷

Hennebains tinha uma postura bastante similar a do mestre Taffanel sobre o uso do vibrato, que não poderia ser mecânico, dando a seguinte declaração a um aluno: “Quando ele [Taffanel] nos falava de notas com vibrato ou expressão, ele falava, com ar misterioso, que essas notas, em forte ou piano, pareciam vir de dentro dele. Tinha-se a impressão de que elas vinham diretamente do coração ou da alma” (Toff, 1996. p.111).³⁸

Hennebains lecionou no Conservatório de Paris de 1901 a 1914, e, como seus alunos diretos do Conservatório ou fora dele, podemos citar: Gaston Delangle, Marcel Moyse, Georges Laurent, Aimable Valin, Joseph Rampal e René Le Roy.

1.3.4) Leopold Lafleurance

Leopold Jean-Baptiste Lafleurance se graduou no Conservatório de Paris na classe de Taffanel, lecionando posteriormente na mesma instituição de 1915 a 1919. Estudou flauta também com René Le Roy e Joseph Rampal.

1.3.5) Um Aluno Dedicado de Taffanel: Philippe Gaubert

Gaubert nasceu em Cahors em julho de 1879 e faleceu em 1941. Seu próprio pai, bom músico, lhe deu os primeiros ensinamentos musicais e confiou ao pai de Taffanel a

³⁷Original em Francês: On peut dire que tout y est parfait. Le son est à la fois brillant, coloré, chaleureux. Le timbre est d'une homogénéité rigoureuse de l'extrême grave à l'extrême aigu et on n'a jamais l'impression d'entendre des instruments différents. On remarquera la rondeur des graves, tout particulièrement dans la mélodie de Massenet. On note seulement dans la Scène des Champs-Elysées un très minime tremblement qu'Hennebains avait parfois, paraît-il, et qui, même dans cet enregistrement, n'est pas permanent.

³⁸Original em Inglês: When he [Taffanel] spoke to us of notes with vibrato or expression, he told us with mysterious air that these notes, forte or piano, seemed to come from within himself. One had the impression that they came directly from the heart or the soul.

tarrafa de iniciar seu filho na flauta. Aos 11 anos tornou-se aluno de Taffanel. Aos 15 ganhou seu primeiro prêmio na flauta assim como no violino. Em 1903 obteve um prêmio em Fuga e em 1905 o Grand Prix de Rome. A partir de 1904 passou a se dedicar também à regência e aos 25 anos tornou-se o segundo regente da Société des Concerts du Conservatoire, assumindo o posto principal em 1919. Neste mesmo ano tornou-se professor do Conservatório de Paris onde lecionou até 1931. Em 1920 foi nomeado maestro do Opéra e em 1931, diretor artístico.

A partir de então, Gaubert se dividiu entre suas atividades de flautista, maestro e compositor. Escreveu peças de todos os gêneros, inúmeras para a flauta, poemas sinfônicos, concertos, sinfonias, óperas, canções, balés, etc. Para flauta e piano compôs: *Nocturne et Allegro Scherzando*, *Berceuse*, *Madrigal*, *Divertissement grec pour flûte et harpe*, *Sur l'eau*, *Fantaisie*, *Sicilienne*, *Romance*, *2 Esquisses*, *Soir sur la plaine* e *Orientale*.

Gaubert tornou-se professor da classe de flauta do Conservatório de Paris em 1919 (sucendo Hennebains), depois do íterim assumido por Lafleurance.

A esta altura, sua carreira de intérprete já estava praticamente acabada e começou a transformar em método as anotações que Taffanel havia deixado, às quais juntou alguns de seus exercícios pessoais. Em 1923 publicou o *Méthode Complète de Flûte*, que, a partir de então, não mais deixou de ser reeditado.

1.3.6) Uma Raiz Profunda: Marcel Moyse

Moyse tinha uma curiosidade natural a respeito de todos os processos musicais e técnicos que colaboram para a formação do flautista completo. Foi este dom, mais do que qualquer outro que contribuiu para seu sucesso fenomenal como músico. Taffanel, Gaubert e Hennebains abriram algumas portas para ele, lhe deram noções sobre o que poderia ser feito para elevar a flauta de um reles tubo a um instrumento de grande beleza expressiva. (Trevor Wye apud Fair, 2003, p. 39).³⁹

³⁹Original em Inglês: Moyse had a natural inquisitiveness into all the musical and technical processes which go into making up the complete flute player. It was this gift, more than any other, that contributed toward his phenomenal success as a musician. Taffanel, Gaubert and Hennebains opened some doors for him, gave him insights into what could be done to raise the flute from a pipe into an instrument of great expressive beauty.

Acredito não haver um único flautista no mundo que não tenha passado por pelo menos um dos métodos de Joseph Marcel Moyse, universalmente considerado, junto com Taffanel, um dos principais alicerces da Escola Francesa e da técnica da flauta nos dias atuais.

Joseph Marcel Moyse nasceu em maio de 1889 em St. Amour e faleceu em 1984, aos 95 anos. Foi adotado por Josephine Perretier após a morte de sua mãe. Viveu com esta família até os sete anos quando seus avós maternos o levaram para Bescanon. Iniciou seus estudos de flauta cedo, mas só os levou a sério a partir dos 15 anos, quando se mudou para Paris. Um ano após estar estudando com Hennebains, foi aceito na classe de Taffanel. Obteve seu primeiro prêmio de Flauta em 1906, aos 17 anos, tocando o *Noturno et Allegro Scherzando* de Gaubert, com quem também estudou.

Aos 18 anos contraiu uma infecção respiratória séria e os médicos lhe deram uma expectativa de vida de apenas seis meses. Após muito repouso e determinação, recuperou as forças e continuou seus estudos até ser aprovado para assumir a primeira flauta tanto do Opéra de Paris quanto do Opéra Comique. Acabou escolhendo este último. Substituiu também Gaubert na Société des Concerts.

Em 1932 assumiu a cadeira de flauta do Conservatório de Paris, após a demissão de Gaubert, lá lecionando até 1940. Com a guerra, após a invasão de Paris pelos nazistas, Moyse fugiu com sua família para St. Amour, no mesmo momento em que foi nomeado professor do Conservatório de Geneva. Por um período curto substituiu René Le Roy no conservatório de Montreal.

Ao final da guerra, quando voltou para Paris, sua vaga de professor do Conservatório já havia sido ocupada por Crunelle. Após esperar por dois anos, o Conservatório fez uma nova classe para ele, simultaneamente à de Crunelle.

Teve uma carreira extensa não só como professor, mas também como concertista. Infelizmente não existem gravações da primeira fase de sua carreira, o que nos impossibilita de apreciar seu talento neste período. Enquanto compositor, publicou um grande número de coleções de exercícios e estudos, além de peças para flauta.

Dono de sonoridade pura e articulação invejável, Moyse inspirou vários compositores, dentre eles Jacques Ibert, que escreveu um número considerável de peças em sua homenagem.

O desenvolvimento da embocadura sempre foi um aspecto fundamental dos ensinamentos de Moyse, o que me parece curioso, já que sua embocadura era completamente torta, virada para o lado esquerdo, contradizendo assim todos os princípios básicos de posição ideal da embocadura para obter um timbre bonito e homogeneidade do som. A respeito de Moyse, Michel Debost⁴⁰ comenta: “Moyse foi um grande pedagogo, que às vezes ensinava o contrário de como tocava de fato. Era um músico poderoso e tinha uma personalidade igualmente forte (...)”⁴¹ (Debost em Flute Talk, 2006. p.20).

1.3.7) Gaston Crunelle

Eu assistia a 6 horas de aula de flauta, além das outras aulas! Ele tinha uma maneira de pressionar o aluno muito pela questão da individualidade. Você podia ter um problema, um ponto mais fraco em uma coisa, mas ele insistia com todo mundo nessa questão da presença. ‘Toca’, a gente tocava uns estudos, a aula começava. ‘Toca umas notas longas um pouquinho... Ah, faz umas escalas, Ré maior, faz uma escala ou duas’... Depois vinham os estudos. ‘Na questão dos estudos, você tem que começar a tocar e ir até o fim. Se você errou, você vai em frente’. Ele falava assim “feito um cão de batalha, que catava os mortos, vivos e feridos...” Isso é incrível para a concentração... Incrível! Você é obrigado a ir em frente... Ele não ficava parando você... (Dias).⁴²

Crunelle estudou no Conservatório de Paris com Gaubert, tendo se graduado em 1920. Tornou-se professor da mesma instituição em 1941, lá ficando até 1969. Dentre seus alunos destacam-se Michel Debost, Maxence Larrieu, James Galway e Jean Pierre Rampal.

Segundo Michel Debost, Crunelle costumava falar para os alunos estudarem as passagens difíceis de maneira muito lenta, dividindo-as em pequenas células rítmicas: “Este é um processo conhecido, mas a parte importante, falava Crunelle, era evitar colocá-las imediatamente no tempo, ou ainda pior, aumentar a batida do metrônomo

⁴⁰Flautista atuante no mercado atual e ex-professor do Conservatório de Paris.

⁴¹Original em Inglês: Moyse was a great pedagogue, who sometimes taught the contrary of how the *actually played*. He was a very forceful player and person. (...)

⁴²Em entrevista realizada por mim, 2008.

para realizar trabalhos forçados. Abandonou a faculdade de medicina para se tornar, um dos maiores flautistas do século.

Popularizou o instrumento expandindo e gravando todo o repertório padrão de flauta, após fazer pesquisas por toda a Europa e Estados Unidos. Apesar de amar a música barroca, gravou todo tipo de repertório: do jazz às canções populares inglesas, da música de câmara tradicional à música indiana.

Sua importância é imensa: não só teve grande quantidade de peças escritas para ele, como também desmistificou o antigo padrão em que o instrumento solista era sempre o piano ou o violino. Transformou a flauta em um grande instrumento solista.

Seu sucesso profissional inspirou vários flautistas amadores e profissionais que o sucederam, como James Galway, Paula Robinson, Carol Wincenc, etc.

1.3.9) Michel Debost

Debost nasceu em 1934 e iniciou seus estudos de flauta aos 10 anos de idade. Em 1954 terminou o curso de flauta no Conservatório de Paris com Crunelle, recebendo no mesmo ano o primeiro prêmio em Flauta e em Música de Câmara. Estudou também com Marcel Moyse. Lecionou no Conservatório de 1981 a 1989. Dentre seus alunos destacaram-se Leone Buyse e Emmanuel Pahud.

Foi vencedor dos mais importantes concursos de flauta: 1957 em Moscou, 1960 em Praga, 1960 em Geneva, 1961 e 1964 em Munique.

Tocou nas principais orquestras européias sob a regência de grandes maestros: Munch, Solti, Barenboim e Karajan.

Debost gravou quase toda a literatura para a flauta, incluindo o repertório orquestral, de flauta e piano / cravo e conjuntos de câmara. Publicou o livro *Une Simple Flute*. Atualmente é colunista mensal e um dos editores da revista *Flute Talk* com a coluna *Debost's Comments* e exerce o cargo de Chefe do Departamento de Flauta do Oberlin College Conservatory of Music, nos Estados Unidos.

1.3.10) Alain Marion

Marion nasceu em 1938 e faleceu em 1998. Aluno de Joseph e Jean-Pierre Rampal, Marion (laureado em 1961 no Concurso Internacional de Genebra) teve uma carreira brilhante que o levou aos quatro cantos do mundo, inclusive ao Brasil, onde formou laços duradouros.

De 1964 a 1979, apresentou-se como solista da Orquestra de Câmara da Rádio Francesa, da Orquestra de Paris, da Orquestra Nacional da França e do Ensemble Inter-Contemporain. Tocou sob a batuta de Munch, Karajan, Bernstein, Kemplerer, Boehm, Ozawa, Solti, Boulez, Maazel, Abbado, Rostropowitch, Celibidache, Berio, Rampal, Richter, etc.

Foi professor do Conservatório Nacional Superior de Música de Paris de 1977 a 1998, ministrando também master classes pelos cinco continentes (veio ao Brasil quatro vezes, duas delas para participar dos Festivais Internacionais de Flautistas promovidos pela ABRAF,⁴⁶ em 1995 e 1996). Dentre seus alunos mais queridos do Brasil, destaca-se Celso Woltzenlojel, flautista e professor bastante conceituado da Escola de Música da UFRJ, que teve um papel fundamental para a disseminação da Escola Francesa de Flauta no Rio de Janeiro.

Foi diretor da Academia Internacional de Verão de Nice e professor do Mozarteum de Salzburgo, além de gravar mais de 70 LPs e CDs

Atuou como convidado em várias orquestras: Orquestra da Rádio de Berlim, Sinfônica de Viena, Sinfônica Nacional da França, Filarmônica da França, de Varsóvia, de Seul, de Tóquio, México, Leipzig, etc.

1.3.11) Pierre Yves Artaud

Pierre Yves Artaud estudou no Conservatório de Paris onde obteve o primeiro prêmio em Flauta e o primeiro prêmio em Música de Câmara em 1996. Escreveu *Méthode Élémentaire pour la Flûte Traversière* (em 1972), *La Famille des bois* (1972), *Flûtes au Présent* (1980 - junto com G. Geay), *La Flute* (1986), *Flûte, écouter, jouer* (1986), *10 ans avec la flûte* (1989 - junto com A. Biget, N. Brochot, e C-H Joubert), A

propos de pédagogie (1996), *Aspects of the Flute in the Twentieth Century* (junto com Catherine Dale), além dos cadernos de exercícios *Quatre exercices sur la respiration circulaire*, *Harmoniques*, *Cahier d'exercices monophoniques et polyphoniques* (1992) e *La flûte multiphonique* (1994).

Professor de flauta e de música de câmara do Conservatório de Paris e da École Normale de Musique de Paris, uma escola privada, Artaud ministrou várias master classes pelo mundo, principalmente Europa e Ásia. De 1981 a 1986 foi nomeado por P. Boulez diretor do Atelier de Recherche Instrumental.

Recebeu vários prêmios, dentre os quais o Prêmio de Interpretação da Música Francesa Atual da Académie Charles-Cros e da SACEM (1982), o Grande Prêmio Japonês do Disco (1984) e o Prêmio da Realização Pedagógica da SACEM (1998). Em 2000, Artaud recebeu o Doutor Honoris Causa da Universidade de Bucarest.

Enquanto compositor Artaud escreveu várias peças para flauta: *Sept soleils*, *quatre pierres*, *trois terres*, (1986), *Ruf* (e), *l'appel de l'avalanche* (1991), *La Route du sel*, (1991), *Soleil noir* (1991) *Déposition* (1992), *Iso-la* (1992), *Catalogue sonore Louis Pons* (1993), *Chitra* (1996), etc., além de Eole para o flautim.

1.3.12) Sophie Cherrier

Cherrier (1959) iniciou seus estudos no Conservatório de Nancy com Jacques Mule, continuando depois no Conservatório de Paris em 1977. Obteve o primeiro prêmio em Flauta, em 1978, na classe Alain Marion, e, em 1980, o de Música de Câmera na classe de Christian Lardé. Em 1983 ganhou o quarto lugar na 2ª Competição de Flauta Jean-Pierre Rampal.

Ingressou em 1998 como professora do Conservatório de Paris, permanecendo até os dias atuais. A partir de 1979 Sophie Cherrier ocupou um posto de solista no Ensemble Intercomtemporain de Pierre Boulez. Cherrier tocou de 1979 a 1981 na Orchestre Colonne, foi solista na Orchestre National de l'Opéra de Paris, na Orchestre de Paris e na Orchestre National de Bordeaux.

⁴⁶ Associação Brasileira de Flautistas.

Pierre Boulez, Elliott Carter e Ton-Thât Tiêt dedicaram várias peças a ela. Em seu repertório destacam-se Jupiter de Philippe Manoury, Sequenza de Luciano Berio e Explosante-fixe de Pierre Boulez para flauta midi.

1.4) Outros Grandes Mestres

Alguns flautistas foram importantes para a consolidação e divulgação da Escola Francesa de Flauta, e apesar de nunca terem lecionado no Conservatório de Paris, lecionaram em outras universidades. São eles: René Le Roy, Georges Barrère, Louis Fleury e Georges Laurent. Esses mestres exerceram intensa atividade nos Estados Unidos, tendo uma série de sucessores que até hoje formam alunos que se espalham pelo mercado flautístico em todo o mundo.

1.4.1) O Apogeu da Escola Francesa: Le Roy

René Le Roy nasceu em Maisons-Laffitte em março de 1898 e faleceu em Paris em janeiro de 1985. Iniciou os estudos de flauta aos oito anos após começar piano e violino sem muito destaque. Seu pai, também flautista, o iniciou no instrumento com ensinamentos pareciam ter vindo de Taffanel.

Foi aluno de Hennebains, mas passou por Delange e Portré, que ampliou seu som. Com a morte de Hennebains em 1914, passou a estudar com Lafleurance que era pouco preocupado com a qualidade do som, mas extremamente exigente com a técnica da digitação. Em 1916, entrou para a turma de Gaubert no conservatório, tocando a peça Fantaisie de G. Fauré.

Le Roy iniciou uma carreira de flautista solista, sem pertencer às grandes formações orquestrais. A partir de 1919 iniciou várias turnês, começando pela Suíça e depois por toda a Europa. Em 1929 realiza turnês pelos Estados Unidos, onde passa a viver, de 1940 a 1950. Lá, René Le Roy torna-se um dos maiores representantes da Escola Francesa de Flauta.

Claude Dorgeuille, que redigiu e publicou junto com René Le Roy o *Traité de la Flûte, Historique, Technique et Pédagogique*, nos fala um pouco sobre a dedicação que o amigo tinha ao tentar passar sua virtuosidade e técnica aos alunos. Diferentemente de outros flautistas, ele não acreditava que um virtuose nascia pronto, mas sim que um bom músico se tornava virtuose somente com o passar dos anos e com muito trabalho:

Resta-nos dizer algumas palavras sobre o ensino do professor que foi René Le Roy foi. Desde os primeiros anos de sua carreira de virtuose, ele era motivado pelo desejo de transmitir o mais precisamente possível esta técnica, técnica do

som sobretudo, tão admirável, tão particular, e a arte que se soma a ela. Vimos que ele ocupou muito cedo cargos de ensino. Não cessou de demonstrar a paixão por compreender o que condicionava a construção da técnica, o que o distingue ainda entre os virtuosos, em geral mais dispostos a crer na singularidade de sua natureza do que a admitir a possibilidade de prestar contas dela. (Dorgeuille, 1994, p. 69).⁴⁷

Um grande número de obras foi dedicado a ele, dentre elas, uma peça muito executada do repertório flautístico: o Concertino Op.107, de Cécile Chaminade, assim como a maioria das peças desta compositora escritas para a flauta (incluindo Serenata para as Estrelas, Peça Romântica e Gavotte). Esta peça foi escrita para um concurso do Conservatório. Dentre vários outros compositores, Arthur Honegger compôs Danse de la Chèvre em 1932 para flauta solo; Jean Rivier, Les Oiseaux Tendres em 1935 para flauta solo e B. Martinu, Sonate en Trio para flauta, violoncelo e piano em 1943.

1.4.2) O Principal Sucessor de Taffanel: Georges Barrère

Um flautista escreveu em 1935: “Eu me lembro de quando um som no registro grave da flauta que soava como um trompete ou um oboé era considerado o melhor som.” Provavelmente nenhum outro flautista fez mais para mudar este conceito do que Barrère. (Toff, 1996, p. 96).⁴⁸

Barrère nasceu em 1876 em Bordeaux e faleceu em 1944 em Nova Iorque. Em 1889, aos treze anos, foi apresentado a Altès, iniciando seus estudos de flauta. Barrère costumava criticar o “ensino sistemático” de Altès, preferindo assim estudar com Taffanel.

⁴⁷Original em Francês: *Il nous reste à dire quelques mots de l'enseignant qu'a été René Le Roy. Des premières années de sa carrière de virtuose, il a été animé par le désir de transmettre le plus précisément possible cette technique, technique du son surtout, si admirable, si particulière, et l'art qui s'y rattache. Nous avons vu qu'il a très tôt occupé des postes d'enseignement. Il n'a cessé de témoigner d'une passion de comprendre ce qui conditionnait la construction de la technique, ce qui le distingue encore parmi les virtuoses, en général plus disposés à croire à la singularité de leur nature qu'à admettre la possibilité d'en rendre compte.*

⁴⁸Original em Inglês: *One flutist wrote in 1953: "I can remember when a tone in the lower register that sounded like a cornet or oboe was considered to be the best tone." Probably Georges Barrère (...) did more to change this idea than any other artist.*

Substituiu Taffanel na Société de Musique de Chambre pour Instruments à Vent. Em 1905 partiu para a América, onde consolidou sua carreira de flautista e de professor, sendo por muito tempo primeiro flautista da Orquestra Sinfônica de Nova Iorque e durante trinta e nove anos professor da Julliard School. Dentre seus alunos, destacaram-se William Kincaid, Meredith Willson, Frances Blaisdell, Arthur Lora, Samuel Baron, e Bernard Goldberg.

Em 1910 fundou o Barrère Ensemble (instrumentos de sopro) e em 1914 seu conjunto se expandiu tornando-se a Barrère Little Symphony. Fundou em 1920 o New York Flute Club. Durante a década de 20 e 30, Barrère excursionou por todos os Estados Unidos com sua orquestra de câmara e vários grupos, porém raramente se apresentava como solista exceto em Nova Iorque.

Com a imigração de notáveis flautistas franceses para os Estados Unidos no início do século XX, a flauta de madeira começou a dar cada vez mais espaço para a de metal, que já era largamente adotada na França. Assim, Barrère teve um papel essencial na adoção geral da flauta de prata nos Estados Unidos e em 1935, tornou-se o dono da primeira flauta de platina do país: era um modelo da Haynes. Teve muitas composições dedicadas a ele, sendo a mais importante *Densité 21.5* de Varèse escrita em homenagem à ‘inauguração’ da sua flauta de platina. Junto com Laurent, foi o flautista responsável pela disseminação da Escola Francesa de flauta nos Estados Unidos.

Enquanto compositor, Barrère escreveu apenas duas peças para a flauta, incluindo *The Flutist's Formulae*.

Assim como Moyse, Barrère também possuía a embocadura completamente torta para a esquerda.

1.4.3) Outro Aluno Dedicado de Taffanel: Louis Fleury

Fleury nasceu em 1878 e faleceu em 1926. Iniciou seus estudos no flautim aos 12 anos de idade. Em 1895 entrou para o Conservatório de Paris estudando com Taffanel. Obteve seu primeiro prêmio cinco anos depois.

Fundou em 1905 a *Société des Concerts d'Autrefois* que se destinava à execução das obras dos séculos XVII e XVIII.

Seu nome é extremamente respeitado até os dias atuais, não só pelo imenso repertório para solista e música de câmara ao qual teve acesso e documentou, mas também por todas as atividades flautísticas que desenvolveu. Além disso, editou inúmeras obras para flauta e foi também o redator do famoso artigo sobre a flauta, utilizando as anotações de Taffanel na *Encyclopédie de Lavignac*.

Louis Fleury foi o flautista a quem Debussy dedicou não só uma das mais importantes e conhecidas peças do repertório de flauta, mas também a primeira peça para flauta solo composta por um grande compositor do século XX: *Syrinx* ⁴⁹. Este flautista, assim como Barrère e Le Roy, também não foi professor do Conservatório de Paris.

1.4.4) Georges Laurent

Laurent nasceu em 1888 e faleceu em 1964. Iniciou seus estudos musicais com o oboísta Louis Bas aos 11 anos de idade. Estudou flauta com Gaubert durante três anos antes de entrar para o Conservatório, onde, em 1905, ganhou um primeiro prêmio de flauta.

Foi o sucessor de Hennebains como primeira flauta da *Société des Concerts du Conservatoire*, lá ficando por dois anos até ocupar a cadeira de primeira flauta na Orquestra Sinfônica de Boston, em 1918. Segundo Dorgeuille, Laurent “tinha a amplidão, a beleza do som, o estilo” (Dorgeuille, 1994. p. 39). ⁵⁰

Conforme dito anteriormente, na maior parte dos flautistas atuantes hoje no mercado americano, se percebe a influência direta ou indireta de Barrère ou Laurent.

⁴⁹Composta em 1912, *Syrinx* é uma composição para flauta solo escrita como música incidental para a peça *Psyche* de Gabriel Mourey, e deve ser tocada imediatamente após da morte de Pan. A peça ficou guardada com Fleury por quatorze anos, sendo, depois de tanto tempo, finalmente publicada.

⁵⁰Original em Francês: *Avait l'ampleur, la beauté du son, le style*.

1.5) A Escola Francesa de Flauta

Para mim, a Escola Francesa não é mágica, mas método, e inclui dois elementos. Primeiro, em muitos assuntos, incluindo a flauta, uma boa solução é simplesmente aquela que funciona todas as vezes, mesmo debaixo de stress. Segundo, uma boa escola é aquela em que até alunos pouco dotados tocam bem. (Debost em *Flute Talk*, 2006. p. 20).⁵¹

A palavra ‘método’ acima é utilizada de maneira abstrata, e significa sistema de estudo (em oposição a “método”, livro utilizado na instrução de alunos). Seguir um método de estudo requer disciplina do aluno e competência do professor. Segundo Debost, qualquer pessoa que siga os ensinamentos de uma boa escola vai conseguir tocar bem, mesmo quando estiver sob stress. No caso da Escola Francesa de Flauta em especial, algumas características, que serão discutidas a seguir, favoreceram bastante o nível musical de seus seguidores.

Recentemente li um artigo que me chamou a atenção para um assunto que é pouco mencionado, mas que tem extrema importância: como o idioma natal de um flautista interfere na sua articulação ao tocar? Os sons das vogais e das consoantes em idiomas diferentes determinam soluções, e, ao mesmo tempo problemas para as diversas articulações do instrumento: comparando a língua francesa com a alemã, percebemos que no primeiro caso, a boca é internamente mais aberta e relaxada, as vogais mais moles, enquanto que na segunda, a pronúncia requer uma maior pressão de ar ao falar e um ataque de língua duro, os sons são mais guturais e rascantes. O mesmo ocorre ao tocar:

(...) basta pensarmos nas diversas línguas e em suas características de pronúncia para nos darmos conta das razões para tais discrepâncias. Tomemos, por exemplo, os métodos franceses do início do Barroco, que sugerem como as mais comuns articulações TU e RU. Um flautista francês irá pronunciar essas duas sílabas com um som que para nós, brasileiros, soa como um misto de U e I. Ou as articulações RU e LU, que para um japonês apresentam a dificuldade intransponível de soarem a seus ouvidos como a mesmíssima sílaba! A articulação DI-DEL (ou DI-DID’LL) para um tirolês não deve apresentar qualquer problema, mas para um carioca constitui uma verdadeira tortura. (Rónai, 2003. p. 109).

⁵¹Original em Inglês: To me, the French school is not magic but method and includes two elements. First, in many matters, including the flute, a good solution is simply what works at all times, stress included. Second, a good school is the one where even ungifted students play well.

Ou ainda:

Acho que tem várias coisas que vão definir a pessoa: a língua que você fala e o acervo musical do seu país. A língua, por exemplo. Aqui no Brasil o uso do “t” [é diferenciado]: no Rio usa o “tch”, no Nordeste, “ti”, já em São Paulo, Paraná, é diferente um pouco. O nordestino tem um jeito de falar, uma maneira de pronunciar principalmente as consoantes, que é diferente. O alemão é uma língua muito árdua. Se você for ver, o Nicolet é completamente diferente do Rampal, porque a emissão dele é muito mais gutural. Depende do pensamento. Então, tem essa questão da língua, da conformação de cada um, da voz de cada um... Também tem umas línguas em que as pessoas falam cantando. A questão da língua também é muito importante... (Dias).⁵²

De fato, como aponta Odette Ernest Dias, um fator importantíssimo que interfere no fazer musical é a personalidade e a constituição física (arcada dentária, cavidade interna da boca, etc.) individual do flautista. É comum as pessoas identificarem o flautista X ou Y pela maneira dele tocar. “Em música, a qualidade sonora é uma espécie de impressão digital do indivíduo. Inimitável, e reconhecível” (Rónai, 2003. p. 79).

Você vê, a música de Debussy é muito diferente da música de Prokofiev, que é muito mais acentuada, ou da música de Brahms, que é um compositor muito específico... Como você reconhece um compositor Brahms, ou Schumann, mesmo sem saber? Porque eles têm uma forma que corresponde aos pensamentos deles, uma maneira de pensar. [...] É do ambiente, como você pensa. (Dias).⁵³

Pensar em um ou outro idioma faz com que se tenha uma maneira diferenciada de tocar ou compor. Conforme disse Odette Ernest Dias acima, é a maneira de pensar, o ambiente. Assim, o fator nacionalidade junto à individualidade determina em muito as características individuais do som de qualquer instrumentista de sopro. Outro quesito é adicionado a tudo isso no caso da flauta transversal: o fato do instrumento ser o único a não ter uma embocadura pré-construída, como no caso das palhetas ou dos metais, “não encontrando resistência externa, seu executante tem que ‘fazer’ sua própria embocadura ao construir essa resistência nos próprios lábios, para conter, dar forma e direção à coluna de ar que é pressionada contra eles” (Rónai, 2003. p.80).

⁵²Em entrevista realizada por mim, 2008.

⁵³Em entrevista realizada por mim, 2008.

Todos esses fatores definem o timbre do som do flautista, além, é claro, das características únicas de cada instrumento:

Qualquer mudança no diâmetro do corpo, no tamanho do orifício do portá-lábios, no tamanho dos orifícios do corpo, no comprimento do tubo ao redor dos orifícios, qualquer mudança na altura das chaves, na dureza das sapatilhas, no diâmetro da peça de metal que segura as sapatilhas em seu lugar, qualquer mudança na maneira de soprar ou até na condição física do flautista – qualquer dessas mudanças poderia alterar o intervalo fundamental e levar a um conjunto de dimensões diferentes das dadas por Boehm.(...) ⁵⁴ (Boehm, 1964. p. 50).

Ou ainda:

Aí, na questão do som, há a sua conformação física, o rosto, tudo. Por exemplo, a língua brasileira é muito aberta, tem muito ‘Ah’, ‘Ah’, ‘Ah’. Já o alemão é muito gutural, então, quando você vai tocar, é diferente. Isso não é suficientemente estudado... Quando se fala, muda até o rosto da pessoa. O francês faz a boca menor do que o alemão... Porque é a maneira de você pensar, a maneira de formular a sua expressão. Dentro da lingüística, a fonética pode explicar isso. Até na execução dos instrumentos de cordas você reconhece o francês. Por exemplo, nas cordas se articula muito. Já a escola alemã é diferente. O som tem outro tipo de ataque. O francês tem uma coisa incisiva, não é pesado, é diferente. (Dias). ⁵⁵

Assim, somando-se todas as características peculiares à língua e ao povo franceses ao especial cuidado com o fraseado e com a sonoridade - fundamentais para os mestres desta nacionalidade, mais o repertório - temos algumas das características principais da Escola Francesa. Michel Debost assim a descreve:

O estilo é difícil de definir, especialmente porque ele vem mudando ao longo dos anos e é tocado por tantos flautistas diferentes. Eu diria que, agora e quando eu era aluno, virtuosismo é uma premissa básica. Uma grande parte de nosso treinamento é técnico. Isto não significa que dedos sejam a única preocupação. Exercícios técnicos são necessários, mas não para velocidade somente. Eu sempre pensei e ensinei que você não pode separar som dos dedos ou arpejos da afinação. Qualquer problema técnico tem uma solução sonora, e qualquer feito fraseológico, mesmo lento, tem uma dimensão técnica. Uma técnica ruim não ajuda na busca da beleza interpretativa, e é por isso que a

⁵⁴Original em Inglês: Any change in the diameter of the bore, in the size of the blow-hole, in the size of the tone-holes, in the length of the tube around the holes; any change in the rise of the keys, in the hardness of the pads, in the diameter of the metal washer holding the pads in place; any change in the manner of blowing, or even the physical condition of the player himself – any of these changes would alter the fundamental interval and lead to a set of dimensions different from those given by Boehm.(...)

⁵⁵Em entrevista realizada por mim, 2008.

Escola Francesa, como eu a aprendi, é ensinada com mais atenção à execução instrumental do que às peças. (Debost em Flute Talk, 2006. p. 5).⁵⁶

Perguntando à professora Odette Ernest Dias sobre uma palavra que poderia substituir o termo escola, já que ela não se sente confortável usando essa palavra, sua resposta foi direta:

O ‘ambiente’ talvez. Realmente o ambiente influencia. Eu falei da música de Debussy, da questão da música popular, da questão da fonética, da maneira de você pensar o som. O que é o som? A fala, a palavra, como você mentaliza... A pessoa mexe comigo por causa do sotaque. Realmente para mim... Eu cheguei aqui já adulta, sempre faço um esforço, mas às vezes me pergunto se penso em francês ou em português. (Dias).⁵⁷

Taffanel foi o criador desta nova corrente que nasceu no final do século XIX e se apropriou de alguns elementos estilísticos de cantores e violinistas da época, tais como um vibrato leve e suave. Além disso, o cultivo da sonoridade, do controle labial, das mudanças tímbricas e das cores era muito mais importante do que o volume sonoro. Outra questão importante é a articulação, que, conforme vimos, está diretamente relacionada ao idioma natal do flautista:

A Escola Francesa presta muita atenção à articulação. A idéia é que existem tantas formas de articulação quanto peças e estilos. Aqui novamente, velocidade não é a única questão, não tanto quanto clareza e variedade. Muitos alunos me perguntam qual é o segredo da articulação. A resposta é estudo, especialmente em escalas – uma outra ênfase da Escola Francesa (Debost apud Flute Talk, 2006. p. 19).⁵⁸

⁵⁶Original em Inglês: The style is difficult to define, especially since it has changed over the years and is played by so many different flutists. I would say that, now and when I was a student, virtuosity goes without saying. A great part of our training is technical. This does not mean that fingers are the only issue. Technical exercises are required but not to speed alone. I have always thought and taught that you cannot separate tone from fingers or arpeggios from intonation. Any technical problem has a tone solution, and any phrasing endeavor, however slow, has a technical dimension. A bad technique does not help the quest for beautiful interpretation, that is why the French School, as I learned it, is taught with almost more care on instrumental playing than on pieces.

⁵⁷Em entrevista realizada por mim, 2008.

⁵⁸Original em Inglês: The French School pays a lot of attention to articulation. The idea is that there are as many kinds of tonguing as there are pieces and styles. Here again, speed is not the only issue, not as much as clarity and variety. Many students ask me what the secret of articulation is. The answer is practice, especially on scales – another emphasis of the French School.

A base da tão famosa Escola Francesa sempre foi a prática simultânea de escalas, articulações e exercícios de igualdade de som. Odette Ernest Dias tem algumas considerações bastante interessantes sobre a sua maneira diferenciada de trabalhar técnica, e, segundo ela,⁵⁹ foi aprendida com seu professor Crunelle enquanto aluna do Conservatório de Paris:

Por exemplo, sonoridade técnica... Para mim, isso também não existe. Porque se você pega a etimologia da palavra grega τεχνική (“tecnê”), quer dizer arte. E a palavra τέχνη (“artex”) significa, na verdade, fazer. Então, a técnica é fazer. A técnica de fazer é a arte. Então, é uma coisa só. Eu nunca separei, e muitas das vezes fui até criticada por causa disso: eu nunca separei técnica da arte... A pessoa confunde técnica com rapidez, com virtuosismo... Não é virtuosismo, é com velocidade. Inclusive, virtuosismo, a palavra virtuosismo, inclui a idéia de virtude... Chama-se virtuoso você tocar com virtude, com toda a virtude que você pode colocar... Então, a velocidade não é técnica, é uma parte do estudo, a gente treina também, é um treinamento. Você estuda devagar, depois de um momento você tem que se soltar, como se fosse saltar de um trampolim... Eu falo com os próprios alunos, a primeira nota que você vai emitir já vai envolver tudo.

Prazer, paciência e perfeição nos estudos diários têm que substituir a velocidade e o stress:

Não importa o quão chato ou prosaico um estudo possa parecer, você deve sempre tentar fazer com que soe como uma peça musical. O grande professor do Conservatório de Paris Henri Altès deu a sua opinião há mais de um século: “Um exercício deve sempre ser tocado como um trecho musical com um estilo definido e próprio para ele. Por outro lado, tocar com indiferença é perda de tempo e nos cansa, sem propósito algum. (Toff, 1996, p.132).⁶⁰

A definição de Celso Woltzenlogel⁶¹ sobre a Escola Francesa é um pouco parecida com a de Debost no que diz respeito à articulação, porém ele enfoca também questões de gosto pessoal, como charme e elegância, por exemplo:

O francês já tem muito do charme... Eu acho que tem a ver com a sonoridade, a elegância de tocar. Você vê um flautista francês tocando, sempre tem um

⁵⁹Em entrevista realizada por mim, 2008.

⁶⁰Original em Inglês: No matter how boring or prosaic an etude may seem on the surface, you should always try to make it sound like a piece of music. The great Paris Conservatoire professor Henri Altès made his point more than a century ago: “An exercise must always be played through and though it belonged to a piece of music with a definite style to it. Conversely, to play indifferently is a waste of time and tires one to no purpose.

⁶¹Em entrevista realizada por mim, 2008.

charme, diferente da Escola Alemã. Eu não sei exatamente o que é, mas eu acho que a maneira de produzir o famoso stacatto ‘double coup de langue’ seria mais suave que o da escola alemã. Você pode observar os grandes flautistas que estão tocando por aí. Todos eles têm alguma coisa a ver com a Escola Francesa... (Woltzenlogel).

Já Lenir Siqueira⁶² enfoca o uso do vibrato:

Os flautistas de outras nações tocavam de uma maneira diferente, já os franceses, desde a época ou anterior ao Moyse, tinham o som ondulado. O vibrato deles era ondulado, não era aquele vibrato de garganta... (Siqueira).⁶³

Sobre a Escola Francesa de Flauta, Nancy Toff também tece interessantes considerações:

A essência do estilo francês é o som. Prateado, puro, doce e acima de tudo refinado. Não é necessário um som grande; seu poder de penetração resulta da qualidade mais do que da quantidade. Sua elegância simples, freqüentemente descrita por metáforas tais como “seda resplandecente”, evoca comparações lógicas com a música de Debussy (Toff, 1996. p. 100-101).⁶⁴

Com tantas características peculiares à Escola Francesa de Flauta, somadas a um ensino diferenciado, como o do Conservatório de Paris, podemos entender o porquê de ter dado tão certo essa Escola em todo o mundo. Odette Ernest Dias explica como eram essas aulas de vanguarda, as aulas de flauta com o professor Crunelle:

Na classe de flauta o professor dava 12 horas de aula. Ele tinha 12 alunos. Então, vinha terça, quarta, quinta e sexta, vinha quatro vezes, 3 horas a cada vez, mas os alunos vinham duas vezes. Eu ia terça e quinta, das nove ao meio-dia. Era obrigatório chegar na hora e ficar na sala. Eu assisti realmente a umas 6 horas de aula de flauta. O sistema era muito bom, e cada vez havia seis alunos dentro da sala. Então, eu assistia sempre. Dentro das 3 horas ali, era ao critério dele, ou tocava um ou dois, ou tocava todo mundo, ou tocava meia hora, ele via o caminho de cada um, realmente tinha um atendimento. Você assistia a tudo, mas tinha um atendimento individual e muito personalizado. Não era todo mundo tocando a mesma coisa. Em época de concurso tinha a peça de confronto, mas ele acompanhava... O ensino, a pedagogia dele era muito dirigida para cada um. Nem todo mundo tocava o mesmo estudo, eu acho essa, a fórmula ideal! Porque você vai fazer aula individual ou aula coletiva? Não, o

⁶²Em entrevista realizada por mim, 2005.

⁶³Em entrevista realizada por mim, 2005.

⁶⁴Original em Inglês: The essence of the French style is tone. Silvery, pure, sweet and above all, refined. It is not necessarily a large tone; its carrying power results from quality rather than quantity. Its simple elegance, often described by such metaphors as “shimmering silk”, evokes logical comparisons to the music of Debussy (...)

atendimento era individual, mas você participava das aulas dos outros. Então, você aprende muito. Aqui é muito difícil de implantar isso. (Dias).⁶⁵

Complementando as palavras da professora Odette, é difícil, mas não impossível. Isso acontece no curso de Bacharelado em flauta com os professores Laura Rónai e Sérgio Barrenechea na UNIRIO. Além de institucionalizarem master classes mensais (onde os alunos têm a oportunidade de ouvir os colegas que estudam com outros professores), durante as aulas individuais, os alunos que quiserem podem assistir às aulas dos colegas, basta ficarem na sala. A presença de vários alunos durante aulas individuais é não apenas tolerada, como estimulada. Isso é muito bom, já que faz com que cada um identifique os seus problemas nos dos outros, sem estar exposto durante todo o tempo.

As diferenças entre escolas não é um privilégio da flauta transversal, elas acontecem também em vários outros instrumentos. No caso do fagote, a diferença da sonoridade da escola alemã para a francesa é muito gritante já que os instrumentos são completamente diferentes, incluindo até mecanismos diversos que exigem dedilhados contrastantes.

Quando foi enfatizado nos capítulos anteriores que as madeiras Francesas soam diferentes das Alemãs, as diferenças entre os instrumentos não é tão importante que um músico do instrumento Francês não possa de vez em quando soar como se ele estivesse tocando em um Alemão e vice-versa. Com o fagote, entretanto, a diferença é sempre inconfundível, não importando quem o instrumentista seja.⁶⁶ (Baynes, 1991. p.152-3).

No caso do oboé, conforme podemos ver a seguir, as características das escolas são similares com as da flauta:

A sonoridade do oboé francês, representado no panorama de hoje por um Heinz Holliger, é mais livre, brilhante, podendo parecer às vezes dura e agressiva. A escola alemã, por exemplo, com Ingo Goritzki, produz um som mais compacto.

⁶⁵Em entrevista realizada por mim, 2008.

⁶⁶Original em Inglês: While it has been emphasized in the preceding chapters that French woodwind sound differs from German, the differences between the instruments themselves is not so fundamental that a player of a French instrument may not now and then sound almost as if he were playing on a German, and vice versa. With the bassoon, however, the difference is always unmistakable, whoever the player may be.

A escola americana é mais delicada e refinada, e para alguns, perde em emoção.⁶⁷

⁶⁷Retirado do artigo Quando o oboé fala de Clóvis Marques datado de 05/06/06 em <http://www.opinioenoticia.com.br> pesquisado em 20 de julho de 2008.

(1.6) A Influência da Escola Francesa no Mundo

Hoje a escola francesa produz um som mais aveludado, embora continue mais flexível que qualquer outra: flexibilidade na dinâmica, na articulação e sobretudo na capacidade de expressar novos sons e novos estilos, na música contemporânea. As madeiras sempre foram muito usadas pelos compositores franceses no século XX, já a partir de Debussy e Ravel (...) [Klein, [s.d.] apud Marques, 2006⁶⁸].

No começo do século XX, devido à 1ª Guerra Mundial, alguns alunos de Taffanel, Gaubert e Hennebains se mudaram para os Estados Unidos: André e Daniel Maquarre (músicos das orquestras de Boston e da Filadélfia, respectivamente), René Rateau (flautista solista da Sinfônica de Chicago), Georges Barrère (flautista principal da Sinfônica de Nova Iorque) e Georges Laurent (flautista principal da Sinfônica de Boston)⁶⁹ formaram uma ‘filial’ do Conservatório de Paris na América. Marcel Moyse em entrevista realizada pela revista *Woodwind Magazine* no ano de 1950 disse que a “escola americana chegaria a ser a melhor do mundo, referindo-se ao notável número de flautistas que se estabeleceram nos Estados Unidos durante a primeira metade do século XX”⁷⁰ (López, 2000. p.19).

Os fabricantes de flautas norte-americanos receberam muito bem a nova tendência importada da França: A Haynes Company foi uma das primeiras fábricas de flauta com modelo Boehm nos Estados Unidos.

Segundo Nancy Toff (1996), apesar da herança de Charles Nicholson (1795 – 1837) cujo volume sonoro inspirou Boehm a redesenhar a flauta para o modelo atual, rapidamente adotado na França, a escola francesa demorou um pouco a fazer parte da vida musical da Inglaterra. A antiga escola britânica do século XIX teve características completamente diferentes da francesa. A sonoridade era marcada por uma cor mais densa, escura, que o corpo ainda de madeira ressaltava, tendo-se a impressão de uma maior dureza no ataque. Como consequência, o som tornava-se mais pastoso e bastante

⁶⁸Retirado do artigo Quando o oboé fala de Clóvis Marques datado de 05/06/06 em <http://www.opinioenoticia.com.br> pesquisado em 20 de julho de 2008.

⁶⁹Laurent fundou em 1921 a Boston Flute Players (um ano após Barrère fundar o N.Y. Flute Club). Junto com Barrère e os oboístas Marcel Tabuteau e Gillet, levou o uso do vibrato aos Estados Unidos.

⁷⁰Original em Espanhol: escuela americana llegaría a ser la mejor del mundo, refiriéndose al notable incremento de flautistas que fueron a establecerse en los Estados Unidos durante la primera mitad del siglo XX.

cheio no registro grave. Nancy Toff relata que “Trevor Wye⁷¹, um dos melhores flautistas britânicos da atualidade, sugere, não sem uma boa dose de ironia, que o som tradicional da flauta inglesa é como a típica previsão do tempo inglês: “chuva forte com chuviscos ocasionais e nevoeiro denso com trechos de neblina” (Toff, 1996. p. 103).⁷² O novo instrumento e sua técnica, apesar de já fazerem parte das orquestras em todo o mundo, demoraram um pouco mais a serem aceitos naquele país.

Historicamente, por outro lado, a Inglaterra possui uma tradição de receber tão bem músicos de outros países, que chega a considerá-los como seus. Foi o caso de Haendel, entre muitos outros músicos no período Barroco. Isso sempre aconteceu porque a Inglaterra fornecia condições financeiras para todos os artistas. No começo do século XIX, um “êxodo flautístico” da França para a Inglaterra confirma esta tendência: “no início do século XIX foram muitos os flautistas franceses que buscaram um lugar na Inglaterra, levados pelo desenvolvimento musical que havia ali até 1820”⁷³ (López, 2000. p.23). Joseph Guillou, Nicholas Bochsa, Louis Jullien, Vincent Dorus, Jean Remusat e Albert Fansella foram alguns destes flautistas.

Em outros países europeus com tradição flautística, as tendências foram próximas às da Inglaterra, no que diz respeito a uma paulatina perda de suas características musicais em favor da Escola Francesa, definitivamente instalada nos países do lado ocidental após a Segunda Guerra Mundial.

Na Alemanha e na Áustria, as tendências de flautistas mais conservadores impediram por muitos anos a flauta de Boehm de entrar no mercado de trabalho. Uma pessoa em especial influenciou seus alunos contra a flauta de metal: “Franz Doppler, solista do Opéra de Viena e professor do Conservatório de Viena (entre 1864 e 1867), fiel à sua flauta cônica de oito chaves, influenciou consideravelmente seus alunos nesta direção” (López, 2000. p.24)⁷⁴.

⁷¹Trevor Wye começou a estudar flauta aos 15 anos de idade. Estudou com Marcel Moyse e Geoffrey Gilbert. Autor do famoso Practice Books for the flute e de uma biografia de Marcel Moyse, Trevor Wye atualmente está trabalhando em uma enciclopédia sobre a flauta. Fundador da British Flute Society fundou e dirigiu de 1969 a 1988 a International Summer School, o maior campus de verão de flauta no mundo.

⁷²Original em Inglês: Trevor Wye, one of the finest flutists in Britain today, suggests that the traditional English tone is like the typical English weather forecast: “Heavy rain with occasional showers and thick fog with mist patches.

⁷³Original em Espanhol: A comienzos del siglo XIX fueron muy abundantes los flautistas franceses que buscaron un lugar en Inglaterra, llevados por el desarrollo musical que allí se alcanzó hacia 1820.

⁷⁴Original em Espanhol: Franz Doppler, solista de la Opera de Viena y profesor en el Conservatorio de Viena (entre 1864 y 1867), fiel a su flauta cônica de ocho llaves, influyó considerablemente entre sus alumnos em esta dirección.

No Japão, entretanto, o estilo adotado foi o internacionalmente aceito: francês e americano juntos, já com a influência das novidades vindas dos Estados Unidos, como por exemplo, o Jazz.

Auto-Retrato (Pixinguinha)

Eu também nasci chorando
Como todo mundo nasce
E embora a chorar vivesse
Não chorei o que bastasse

No choro a vida passei
Com prazer e na labuta
Sustentei mulher e filha
Chorando fiz-me um batuta
Chorei muito choro alheio
Toquei maxixe e marchinha
Alfredo sou por batismo
Mas no choro Pixinguinha
Fiz música, fui maestro
Fui Ingênuo e Carinhoso
Soprei meu triste Lamento
E o meu riso mais gostoso
E assim o ciclo se fecha
Pois cumpri o meu papel
Plantei o choro na terra
Pra colher risos no céu

2. O BRASIL NASCE CHORANDO

Confirma-se também na música (...) que culturalmente a França era uma segunda pátria para todos quantos aqui escreviam, compunham, pintavam – ou simplesmente tinham dinheiro (Kieffer apud Fagerlande, 1995. p.3).

2.1 O Instituto Nacional de Música

No Brasil, a influência da escola francesa de flauta se deu de maneira tardia, porém duradoura; principalmente no Rio de Janeiro, antiga capital do Império e centro cultural do país.

A partir do século XIX, alguns ideais europeus foram essenciais para fundamentar a proclamação da República no Brasil. Dentre todos, o mais importante foi o Positivismo, que tinha por lema O amor por princípio, a ordem por meio e o progresso por fim. Trazido para o Brasil principalmente por Benjamin Constant, os militares que deram o golpe da República se apoderaram dele. A apropriação foi tamanha, que o colocaram em um dos maiores símbolos nacionais: A Bandeira Nacional.

(...) Dentre elas, três tiveram um impacto real junto à intelligentsia brasileira e, de certa forma, delinearão os limites (...): o positivismo de Comte, o darwinismo social, o evolucionismo de Spencer. Elaboradas na Europa em meados do século XIX, essas teorias, distintas entre si, podem ser consideradas sob um aspecto único: o da evolução histórica dos povos. Na verdade, o evolucionismo se propunha a encontrar um nexo entre as diferentes sociedades humanas ao longo da história; aceitando como postulado que o “simples” (povos primitivos) evolui naturalmente para o mais “complexo” (sociedades ocidentais), procurava-se estabelecer as leis que presidiriam o progresso das civilizações. (Ortis, [s.d.], p.14).

A herança européia desde a colonização se apresentou em diversos setores da sociedade. Nas artes, durante o Império, houve a fundação do Conservatório Imperial de

Música que posteriormente seguiria o modelo conservatorial do Conservatório de Paris, gerando uma tradição musical de herança francesa a partir do final do século XIX.

“O que hoje é a Escola de Música da UFRJ foi o Conservatório Imperial de Música criado em 1841 por Francisco Manuel da Silva, no Rio de Janeiro, chamado depois de Instituto Nacional de Música” (Santos, 2001. p.11). Entretanto, ainda há controvérsias não só sobre a data de criação do Conservatório, mas também sobre quem foram seus primeiros professores de flauta. Em sua tese de doutorado, Verzoni (2000) afirma que a data de criação do Conservatório Imperial de Música ocorreu sete anos após a data citada por Santos (2001), sendo Callado o terceiro professor de flauta desta instituição: “em 1871, Joaquim Antonio da Silva Callado Jr. é nomeado professor de flauta do Imperial Conservatório e atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. É o terceiro professor de flauta daquele estabelecimento, que fora fundado em 1848” (Verzoni, 2000. p.33) [o grifo é nosso]. Esta informação sobre o fato de Callado ter sido o terceiro professor de flauta do antigo Instituto Nacional de Música, atual Escola de Música da UFRJ não foi confirmada em nenhuma outra fonte consultada.

Pedro de Assis, assim como todos os outros autores, afirma: “Joaquim Callado foi o primeiro professor de flauta do Imperial Conservatório de Música do Rio de Janeiro, sendo depois da sua morte sucedido na cathedra por Duque Estrada Meyer” (Assis, 1925. p.115) [o grifo é nosso]. Já Lenir Siqueira, em entrevista realizada por mim, concorda com a maioria dos autores: “Callado foi o primeiro professor da Escola. O Callado também tinha uma técnica fantástica, tocava muito. E foi o Callado, através da Nair Teffé (que era “presidente” da República), que levou os chorões para os salões. Ela teve a coragem.” (Siqueira)⁷⁵ Essa divergência entre autores sobre a data da inclusão do curso de flauta no antigo Instituto Nacional de Música mostra como ainda podem ser considerados confusos os dados de uma instituição tão importante para nós.

O ensino de flauta transversa (e flautim) no antigo Instituto Nacional de Música funcionava da seguinte maneira⁷⁶: uma classe, um professor, duas lições por semana de 2 horas cada e cursos paralelos (obrigatórios: solfejo e canto coral, livre: curso superior de canto coral).

⁷⁵Em entrevista realizada por mim, 2005.

⁷⁶Conforme o Regulamento Interno do Instituto Nacional de Música (p.19, 20) aprovado pelo Decreto 3632 de 31 de março de 1900.

Durante pesquisa realizada na biblioteca da Escola de Música da UFRJ, tive acesso aos Programas de Ensino e de Exames do [antigo] Instituto Nacional de Música⁷⁷ (principalmente das décadas de 10, 20 e 30) e pude constatar que no começo do século XX os principais compositores estudados pelos alunos de Bacharelado em Flauta Transversa eram: P. Taffanel, A. Terschak, J. Andersen, F. Kuhlau, M. A. Reichert, J. S. Bach, W. Mozart e o brasileiro Pedro de Assis. Curiosamente, conforme se pode ver nas ementas do curso de Bacharelado em Flauta Transversa cursado na UNIRIO quase 90 anos depois⁷⁸ que se encontram em anexo no final da dissertação, os autores estudados são basicamente os mesmos. Infelizmente, a raridade de compositores brasileiros estudados oficialmente também se manteve (cinco dos oito períodos do curso não possuem oficialmente repertório brasileiro no seu currículo, dois períodos possuem apenas um compositor brasileiro e um período possui dois compositores). Isso comprova o quanto o ensino nas universidades de música ainda está voltado para o modelo europeu do final do século XIX e início do XX ensinado no Conservatório de Paris, excluindo quase que totalmente a música brasileira, seja popular (como o choro, por exemplo) ou erudita.

⁷⁷Os programas foram fotografados e se encontram no anexo da dissertação (Figuras 14 a 20).

⁷⁸As tabelas (figuras 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27 e 28) foram copiadas das ementas do curso de Bacharelado em Instrumento, habilitação Flauta Transversa, da UNIRIO, e são datadas de 1997.

2.2) Os Professores do Instituto Nacional de Música

2.2.1) Callado, o Pai dos Chorões versus Reichert, um Belga Quase Brasileiro

Segundo Dias (1996), Joaquim Antônio da Silva Callado nasceu no Rio de Janeiro e aprendeu flauta e piano com seu pai, mestre da Banda Sociedade União dos Artistas ⁷⁹. Ainda criança estudou composição e regência com Henrique Alves de Mesquita e exibiu-se pela primeira vez em um concerto para a Família Imperial, no Teatro Ginásio Dramático em 1866. Com o passar dos anos tornou-se o mais popular músico do Rio de Janeiro e criou o primeiro grupo de choro de que se tem notícia, em 1875 (composto por dois violões, uma flauta e um cavaquinho). Graças ao seu primeiro lundu, o Lundu Característico (1871), tornou-se professor de flauta no Conservatório Imperial de Música (1871), e do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. Em 1879 foi condecorado com a Ordem da Rosa, no grau de Comendador, a mais alta condecoração do Império. Virtuoso no instrumento, dominava com destreza o repertório popular e o erudito.

Callado, apesar de mulato e representante das classes sociais menos favorecidas, recebeu o reconhecimento da classe dominante, sendo um pioneiro na história da flauta no Brasil e contribuindo bastante para a construção de uma identidade nacional:

(...) a questão racial tal como foi colocada pelos precursores das Ciências Sociais no Brasil adquire na verdade um contorno claramente racista, mas aponta, para além desta constatação, um elemento que me parece significativo e constante na história da cultura brasileira: a problemática da identidade nacional (Ortiz, [s.d.], p.13).

Callado faleceu em 1880, vítima de meningo-encefalite, deixando 66 composições para a flauta.

Segundo Dias (1990), Matheus-André Reichert, contemporâneo de Callado, veio ao Brasil em 1859 junto com os irmãos Cavallini (trompa e clarineta) e os irmãos Gravenstein (violinos). Reichert estudou no Conservatório de Bruxelas com Jules Demeur e François-Joseph Fétis. Aos 17 anos foi contratado para tocar na corte da Bélgica. Excursionou pela Europa e Estados Unidos e posteriormente foi convocado por

⁷⁹Esta banda, localizada na cidade de Campinas, foi fundada pelo pai de Carlos Gomes, cujo filho começou a tocar triângulo aos 10 anos de idade.

D. Pedro II, junto com outros músicos que vieram para o Brasil, para tocar em sua residência, logo se tornando a primeira flauta do Teatro Provisório além de se apresentar como solista em São Paulo, Rio Grande do Sul, Bahia, Pernambuco e Pará. Reichert causou espanto aos flautistas mais conservadores não só por usar um instrumento de prata modelo Boehm, mas também por sua maneira de tocar. Dentre seus alunos destacam-se Duque Estrada Meyer e Manoel Marcelino Vale. Enquanto compositor tornou-se amante da música local, que influenciou suas obras. As edições de algumas de suas composições pela Schott, de Mayence, lhe deram alguns recursos em seu final de vida: Em 1880, após passar seus últimos anos na miséria, recolhido à Santa Casa de Misericórdia, faleceu de meningio-encefalite com poucos dias de diferença de seu amigo Callado.

Esta coincidência não deixa de surpreender: dois amigos, flautistas, morreram de uma doença extremamente contagiosa, com poucos dias de diferença! É impossível não pensar na possibilidade de um músico ter contagiado o outro!

Apesar de não ter lecionado em qualquer tipo de instituição de ensino tradicional, Reichert influenciou de maneira marcante os flautistas da época.

Segundo Mariza Lira [s.d.] em Joaquim Callado – O Pai dos Chorões ⁸⁰, os duelos musicais entre Callado e Reichert eram famosos: O primeiro, com sua flauta de madeira tocando suas polcas e lundus representando a malícia rítmica do mestiço, e o segundo, com o primeiro modelo Boehm de prata a entrar no Brasil, com seu repertório europeu, representando os grandes centros culturais da Europa.

Certa vez, voltando de umas lições, Callado chegou à casa de música, trazendo a sua flauta de ébano de cinco chaves. Alguém o convidou para subir, pois o Reichert ia tocar para um pequeno auditório. Callado dirigiu-se ao salão. Depois das apresentações de costume, Reichert começou a audição. A música de sua autoria ainda estava em manuscrito. Era difícil. Reichert, que já ouvira referência sobre Callado, mostrou desejo de ouvi-lo. Callado não se fez de rogado. Pediu o manuscrito, leu-o ligeiramente e tocou-o de primeira vista de um modo arrebatador. Houve um verdadeiro assombro ante a audácia do mestiço. Mas, como se tratasse de um prélio de honra, os dois iniciaram a audição. Para o nosso orgulho os dois flautistas se igualaram. Inegavelmente Reichert era um flautista notável, educado nos grandes centros da Europa, mas o flautista brasileiro em nada ficava a lhe dever (Lira, [s.d.]. [s.p.]).

⁸⁰Sítio da Internet: www.niteroiartes.com.br/cursos/muspop/textos/joaquimcallado.doc. Pesquisado em 28 de junho de 2003.

Segundo o maestro Baptista Siqueira [s.d.] ⁸¹, que estudou em profundidade a música erudita e popular de meados do século XIX, vale à pena ressaltar que durante a época deste episódio narrado por Mariza Lira, Callado possuía somente 14 anos e estaria apenas em suas primeiras notas no instrumento. Isso seria “invenção da mente fértil da folclorista” (Siqueira, [s.d.] ⁸²) seria um absurdo Callado com tão pouca idade tentar se igualar a um músico como Reichert. Ainda segundo Baptista Siqueira, a ascensão de Callado coincidiu com a decadência de Reichert devido à vida boêmia deste, logo, seria impossível uma rivalidade entre os dois.

Este episódio, verdadeiro ou não, revela algumas características fundamentais do choro: o virtuosismo, a idéia de “competição”, muito comum até os dias atuais, além do improviso. Dessa maneira, “Casos ainda lembrará, através das palavras de Odette Dias, que do encontro da técnica virtuose de Reichert, com a malícia de Callado, surgiu a “linguagem brasileira de flauta”. (Cazes apud Lacerda, 2007. p.15).

Alguns autores afirmam que as características e habilidades de Callado no instrumento eram devidas à sua origem híbrida de mestiço e que ele introduziu uma nova maneira expressiva de tocar. Mas Reichert, apesar de sua formação européia, era capaz de se adaptar e assimilar a música local. Felizmente, as habilidades musicais independem da raça: “ambos são conhecidos hoje como os pais da Escola Brasileira de Flauta” ⁸³ (Medeiros, [s.d.], p. 5).

Infelizmente, desde o tempo de Callado e de Reichert até os dias atuais, as peças de ambos são muito pouco tocadas:

Eu vou dizer uma coisa, ele estava sumido, e o Callado também. Não sei quem gravou o Lundu Característico, acho que o Lenir tinha gravado, mas estava completamente desconhecido... Quem me falou pra tocar o Lundu Característico foi o Ademar, o Ademar da Nóbrega, que escreveu sobre Villa-Lobos. Ele falou “você tem que tocar uma peça, o Lundu Característico”. E quem me deu a parte foi o Mozart de Araújo, porque ninguém tinha, ninguém tocava... Então, as músicas do Callado eram desconhecidas, ninguém tocava. As músicas do Reichert, por que eu as descobri encalhadas lá na Escola de

⁸¹Em artigo publicado sobre o livro de Mariza Lira. Sítio da Internet: <www.niteroiartes.com.br/cursos/muspop/textos/joaquimcallado.doc>. Pesquisado em 28 de junho de 2003.

⁸²Em artigo publicado sobre o livro de Mariza Lira. Sítio da Internet: <www.niteroiartes.com.br/cursos/muspop/textos/joaquimcallado.doc>. Pesquisado em 28 de junho de 2003.

⁸³Original em Inglês: Both are known today as the fathers of the Brazilian flute school.

Música? Era um fio [trecho] do currículo da escola, mas depois começaram a achar que era difícil, não sei. (Dias).⁸⁴

2.2.2) Duque Estrada Meyer e a Situação Política do País

Duque Estrada Meyer, que foi indubitavelmente o mais glorioso discípulo de Reichert, continuou a manter no Instituto Nacional de Música a perfeita e elegante escola de flauta do célebre mestre belga sem rival no mundo. (Assis, 1925. p.19).

Após a morte de Callado, a cadeira de professor foi ocupada em 1883 por Paulo Duque Estrada Meyer, aluno e discípulo de Reichert. Duque Estrada Meyer foi diretor do Instituto Nacional de Música antes da gestão de Leopoldo Miguez, em 1889. Um ano antes fora agraciado pelo Imperador com A Ordem da Rosa, assim como Callado. (Jornal do Brasil 26/04/1905 apud Assis, 1925) Dentre seus alunos destacam-se Pattapio Silva, Henrique Itiberê da Cunha e Pedro de Assis.

Duque Estrada Meyer é extremamente importante para esta pesquisa já que ele introduziu a flauta de metal no antigo Instituto Nacional de Música, atual Escola de Música da UFRJ:

A partir desta data, quando em substituição a Callado, o professor Duque Estrada Meyer ocupa o lugar de professor no Imperial Conservatório de Música, introduz-se e começa a se estabelecer, oficialmente, a primazia da flauta metálica, que gradualmente irá substituir as de madeira. (Nogueira et al, 1983. p.18).

Ou ainda:

Trabalhando sempre para dar à flauta o lugar que hierarquicamente de direito lhe compete entre os outros instrumentos, ele também tem lutado para impor a flauta de prata, que não era geralmente aceita entre nós e que muito foi discutida, mas que tem superioridade incontestável sobre as de buxo, de ébano, de granadilha e de cristal, como se pode demonstrar cientificamente. O seu som é firme, brilhante, argentino, porque a prata tem qualidades sonoras superiores a todas as matérias de que são feitas as outras flautas, cujo som é mais tênue, delgado, com o timbre um pouco velado. A flauta de prata, ao contrário, tem

⁸⁴ Em entrevista realizada por mim, 2008.

sonoridade ampla e um timbre brilhantíssimo pela riqueza de seus harmônicos numerosos.

Nessa luta foi vencedor o exímio professor, porque ninguém se lembra mais de ouvi-lo, d'aquelas flautas pastorais com que se pode ensinar os pássaros a cantar. Nossos parabéns! (Jornal Fígaro, 14 de setembro de 1892 apud Nogueira et al, 1983. p.18).

Mas essa não foi a sua única inovação enquanto professor. Apesar de Duque Estrada Meyer ter sido reconhecido como um 'bom chorão', executando peças de Callado⁸⁵, Viriato, Silveira e Luizinho, este professor sedimentou o ensino nos moldes europeus adotados até os dias atuais:

Examinando os antigos programas de flauta do Instituto, é curioso constatar que, depois do flautista Duque Estrada Meyer, eles se tornaram cada vez mais europeus, determinando assim um ensino em moldes colonizadores com total exclusão da verve musical brasileira, apesar do referido professor tocar e mesmo compor polcas ao estilo dos chorões (Dias, 1996. p.4).

Esta atitude de Duque Estrada Meyer pode ser explicada por alguns motivos: em primeiro lugar (e acredito que este seja o motivo mais forte de todos) vem a influência de seu professor, Reichert, tocando um repertório europeu com uma flauta de prata. Em segundo lugar, vem a influência que o Conservatório de Paris já exercia por todo o mundo, com seus métodos para o novo instrumento e um repertório próprio para ele. Em terceiro lugar, a situação política do país clamava por mudanças para tentar tornar o Brasil uma cópia da Europa, mais especificamente da França, conforme será visto à diante.

A República da Espada incentivava a política de branqueamento, uma idéia político-econômica discutida no Parlamento Brasileiro, com o incentivo das elites, adotada por Deodoro da Fonseca e por Floriano Peixoto, presidentes do Brasil durante o Governo Provisório, para aumentar a proporção de brancos em relação à de negros. Além do decreto da Grande Naturalização (que incentivava a imigração de europeus transformando-os automaticamente em brasileiros, resolvendo, em parte, a lacuna de mão de obra deixada pela abolição da escravidão) o casamento dos imigrantes com negros ou mestiços resolveria também, em longo prazo, o problema social: Vários negros e negras recém libertos, soltos pelas ruas, "ameaçando" a sociedade, com o passar dos anos teriam suas famílias mais claras.

⁸⁵ Segundo Nogueira et al (1983), Callado compôs em sua homenagem a quadrilha Família Meyer.

(...) O dilema dos intelectuais do final do século é o de construir uma identidade nacional. Para tanto é necessário se reportar às condições reais da existência do país. (...) A questão da raça é a linguagem através da qual se aprende a realidade social, ela reflete inclusive o impasse da construção de um Estado nacional que ainda não se consolidou. Nesse sentido, as teorias “importadas” têm uma função legitimadora e cognoscível da realidade. Por um lado elas justificam as condições reais de uma República que se implanta como nova forma de organização político-econômica, por outro possibilitam o conhecimento nacional projetando para o futuro a construção de um Estado brasileiro. É interessante observar que a política imigratória, além de seu significado econômico, possui uma dimensão ideológica que é o branqueamento da população brasileira (Ortiz, [s.d.], p.30-31).

Além de tantos negros libertos, outro grupo também incomodava a sociedade no início do século: Os soldados recém chegados da Campanha de Canudos não possuíam uma residência fixa, ficando à mercê de doenças em cortiços. Em relação a este grupo, para resolver o problema dos “heróis nacionais”, residências humildes foram construídas em um morro, conhecido como Morro da Favela, atual Providência (posteriormente, todo tipo de urbanização sobre morros ficou conhecido como favela).

Mesmo com tantos problemas sócio-econômicos nas primeiras duas décadas da República, segundo Mário de Andrade em seu Ensaio sobre a Música Brasileira, a falta de uma identidade musical era um problema muito anterior, pertencia ainda à Monarquia:

Até há pouco a música artística brasileira viveu divorciada da nossa identidade nacional. Isso tinha mesmo que suceder. A nação brasileira é anterior à nossa raça. A própria música popular da Monarquia não apresenta uma fusão satisfatória. (...) Era fatal: os artistas de uma raça indecisa se tornaram indecisos que nem ela (Andrade, 1972. p.13).

Aloysio Fagerlande nos mostra que a razão de tal exclusão, conforme visto acima, não era uma coisa particular: uma década após a abolição dos escravos toda a sociedade sofria a influência européia no Rio de Janeiro:

Neste processo não podemos omitir a grande influência européia junto às classes dominantes de nossa formação social (...). Tanto a ópera italiana, como o Wagnerismo que tanto fascinava alguns compositores como Nepomuceno ou Miguez, além da música francesa, estavam presentes em nosso panorama musical de concerto (Fagerlande, 1995. p.3).

No início do século XX a influência francesa no Rio era tão grande que “um famoso escritor do cotidiano da cidade do Rio de Janeiro, João Paulo Barreto, chegou a adotar o nome João do Rio inspirado em Jean de Paris, cronista do *Le Figaro*, famoso periódico francês.” (Diniz, 2007. p.71). Foi nesse período que aconteceu um grande processo de urbanização da cidade: “um país que almejava ser grande não poderia padecer com tamanha desordem urbana. Assim pensava a maior parte da elite carioca, que faria o possível para construir nos trópicos uma cidade nos moldes europeus” (Diniz, 2007. p.32).

De fato a situação anterior era crítica, e justificava uma autêntica intervenção social:

(...) a febre dizimava trupes inteiras de companhias teatrais que desembarcavam no porto do Rio de Janeiro. No inverno, havia varíola, doença infecciosa que causa febre e deixa marcas pelo corpo. A multiplicação dos ratos levava a surtos de peste bubônica. Nos cortiços e favelas, proliferava ainda a tuberculose. As doenças existiam para todos, mas era a população mais pobre, como sempre, que mais sofria com ela (Diniz, 2007. p. 29).

O então prefeito, Pereira Passos, queria transformar as estreitas ruas da cidade em avenidas largas como as de Paris, lançando, através do bota-abaixo, a Reforma Urbana. Os cortiços da cidade foram destruídos, houve a vacinação em massa para erradicação das febres que assolavam a sociedade, o que acabou gerando a Revolta da Vacina em 1904.

Paralelamente a tudo isso, um novo gênero musical foi conquistando cada vez mais espaços:

Junto ao processo de urbanização da Cidade Nova do Rio de Janeiro desenvolve-se um gênero essencialmente ligado à cidade: o choro. Apoiado em uma base de violão e cavaquinho, geralmente era a flauta ou clarineta que desenvolvia a melodia principal, quase sempre virtuosística, o que levou a um grande desenvolvimento da técnica desses dois instrumentos junto aos músicos populares. Podemos citar entre outros os flautistas Patápio Silva e Joaquim A. Callado como grandes virtuosos do choro nesta época (Fagerlande, 1995. p.3).

O choro era tocado tanto nas periferias quanto nos salões da nobreza:

As rodas que aconteciam nos casamentos, batizados, aniversários, saraus e bailes populares sedimentaram o estilo do choro. Nelas, os instrumentistas desafiavam-se uns aos outros, e freqüentemente os solistas tentavam derrubar

seus acompanhadores. Tudo isso criou um clima de liberdade e improviso fundamental para a história do gênero. (Diniz 2007. p.46).

As bandas de música, conforme será visto mais à frente, tiveram um papel fundamental para o cultivo do choro no país inteiro, devido ao fato de muitos de seus integrantes tocarem o novo gênero: “o maestro Anacleto – ao lado de Joaquim Callado, Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazaré – também foi um dos pilares desse estilo musical no Rio de Janeiro.” (Diniz, 2007. p.47).

Assim, como consequência imediata da fusão da nossa música urbana (o choro) com o novo instrumento e sua técnica, uma nova maneira de tocar se iniciava no Brasil (e aqui estendo para todo o país, devido ao fato do Rio de Janeiro ter sido a sede do Império e a sede cultural da República durante décadas). O nosso gênero influenciou de maneira decisiva a implantação da Escola Francesa no Rio de Janeiro, assim como o uso da flauta de metal: o choro demandava grande flexibilidade sonora, um registro agudo particularmente claro (normalmente a parte solista cabia à flauta ou à clarineta), agilidade digital e rapidez de articulação. Todas essas lacunas poderiam ser preenchidas pelo novo instrumento já que a flauta de madeira não proporcionava mais aos flautistas a agilidade e a flexibilidade necessárias para os saltos grandes e rápidos do choro.

Para se tocar choro ou qualquer outro tipo de música popular, utiliza-se, normalmente, as mesmas técnicas de embocadura, de digitação, aprendidas nas escolas tradicionais de ensino erudito... É claro que podemos utilizar outros recursos, como por exemplo, “sujar” o som, cantar enquanto tocamos, assobiar, improvisar, etc., mas os elementos principais da técnica flautística são os mesmos necessários à interpretação de obras eruditas de nível técnico médio e avançado. Celso Woltzenlogel comenta que uma sólida formação tradicional é uma vantagem para qualquer músico, inclusive para aqueles que pretendem se dedicar ao repertório popular.

Eles não me chamavam porque eu tinha um sobrenome bonito ou qualquer coisa assim. Eu tinha que mostrar serviço. [...]. Se eu não tivesse esse lado bom que acho que tenho, que é a sonoridade, talvez não tivesse feito muita coisa que fiz. Como eu não era músico popular, não seria nunca chamado para gravar música popular. Mas como eu tinha uma escola, e tinha um som de flauta que praticamente nenhum dos flautistas que gravavam na época tinha... Isso foi em 65, quando fui para França, era época da Bossa Nova, e o pessoal que tocava saxofone passou para flauta, porque havia necessidade... E eram esses

“flautistas” que eram chamados para as gravações. Aí quando eu cheguei com som realmente de flauta, o pessoal ficou encantado. (Woltzenlogel).⁸⁶

A Escola Francesa sempre privilegiou a flexibilidade em relação ao volume de som, apesar da flauta de metal geralmente proporcionar um maior volume e uma maior penetração de som do que a flauta de madeira. O mesmo acontecia com os conjuntos regionais que não possuem normalmente uma formação musical poderosa: são formados por flauta, violão e cavaquinho (podendo ser, às vezes, adicionado a ela, um pandeiro). Além da sua formação, o choro é um gênero tecnicamente difícil de ser executado (o que me parece um tanto curioso, já que normalmente a música popular é considerada fácil, enquanto que a erudita, difícil) e que exige muito da terceira oitava do instrumento. Esta é outra semelhança com a Escola Francesa: a busca pela limpeza da terceira oitava do instrumento através de intermináveis exercícios de arpejos e escalas.

Porque o choro, você sabe, dependendo do autor, equivale a uma sonata de Bach, uma composição de Mozart, ou de outro autor qualquer, não é? Nazareth, Pixinguinha, o próprio Pixinguinha tem músicas difíceis... Gargalhada, e por aí vai... Eu acho que escolhi o choro por isso. Porque dá mais chance da gente mostrar que sabe um pouquinho... Já o samba e outros gêneros não dão. A gente toca, mas são poucas as notas, não é? (Carrilho).⁸⁷

Por todas essas razões a Escola Francesa de Flauta encontrou no Brasil, um lugar apropriado para florescer, assim como a flauta de Boehm.

Ao se juntar o estilo e o repertório europeu com as músicas populares cariocas (principalmente choro e samba) pode-se dizer que nasceu uma Escola Brasileira de Flauta em que os flautistas executavam o repertório erudito e popular com reconhecida competência: Essa mistura musical brasileira pode ser confirmada em Diniz (2007, p.14): “de fato, a música brasileira é definitivamente o resultado da histórica ligação cultural entre os diversos segmentos da sociedade, englobando etnias, classes sociais, tradições e modernidades, em um constante processo dialético de exclusão e inclusão”.

Na área da composição, entretanto, Mário de Andrade tem uma posição diferente a respeito da criação de uma possível Escola de Música Brasileira:

A falta de cultura nacional nos restringe a um regionalismo rengo que faz dó. E o que é pior: Essa ignorância ajudada por uma cultura internacional bêbeda e

⁸⁶Em entrevista realizada por mim, 2008.

⁸⁷Em entrevista realizada por mim, 1999.

pela vaidade, nos dá um conceito do plágio e da imitação que é sentimentalidade pura. (...) Todas estas constatações dolorosas me fazem matutar que será difícil, ou pelo menos bem lerda a formação da escola musical brasileira (Andrade, 1972. p. 70-71).

Ao buscar elementos que me permitissem comparar o ensino da flauta no começo do século XX com o de outros instrumentos, percebi que a exclusão da música popular não aconteceu da mesma maneira em relação a todos os instrumentos. No caso da clarineta, outro instrumento bastante utilizado no choro, a situação era ainda mais grave, já que sequer chegou a fazer parte do currículo escolar: Antonio Luiz de Moura (professor de Anacleto de Medeiros) entrou na universidade em 1855 e faleceu em 1889, deixando a cadeira (assumida em 1890) para José de Lima Coutinho, contemporâneo de Duque Estrada Meyer. Segundo conversas informais com o clarinetista Fernando Silveira, tanto um professor quanto o outro, utilizavam os métodos europeus no ensino. O mesmo aconteceu com Francisco Nunes Jr. contemporâneo de Pedro de Assis que lecionou de 1911 a 1914.

O que me parece bastante curioso é o fato de que muitos professores do Instituto Nacional de Música, atual Escola de Música da UFRJ, apesar de não utilizarem obras populares em suas aulas na universidade, tocavam música popular. Mas apesar de uma postura oficialmente segregacionista, é natural que houvesse um trânsito entre os estilos, conforme pode ser visto a seguir:

Desde o surgimento do Conservatório de Música, primeira escola pública de música criada na capital do Império, havia, entre os professores, um grupo que desenvolvia atividades de compositor, regente ou instrumentista e participava de sociedades musicais e grupos populares para melhorar os rendimentos domésticos. Essa necessidade estabelecia uma comunicação intensa entre o músico “de escola” e o músico “popular” (Diniz, 2007. p.13).

Essa fusão dos dois lados da música foi a grande responsável pela criação de uma música tipicamente brasileira. Já no caso de outro instrumento conhecido das rodas de choro, como o violão, por exemplo, o ingresso do próprio instrumento nas universidades cariocas só foi acontecer muito mais tarde:

A música popular nunca foi permitida na Escola. Eu me lembro que numa ocasião entrou um cidadão com um violão debaixo do braço e o sr Otaviano, que era um dos porteiros e guardião da Escola na época da professora Jandira Sodré, convidou a pessoa a se retirar, porque ali não era lugar de violão (...) O

regime ali sempre foi bem clássico. A entrada do violão na Escola foi uma coisa muito recente. O saxofone também, aliás, eu fui um dos que batalhou bastante para que o saxofone fosse introduzido no currículo escolar da Escola. (Woltzenlogel).⁸⁸

Na UNIRIO aconteceu algo semelhante, já que o curso de violão também foi introduzido muito tardiamente. No caso do curso de saxofone somente neste ano um professor foi aprovado em concurso. Apesar de atualmente haver uma abertura bem maior neste sentido, a exclusão da música popular das universidades ainda pode ser constatada: o cavaquinho e o pandeiro, outros instrumentos característicos do choro, ainda não fazem parte do currículo universitário!

2.2.3) Pedro de Assis

O salão do Instituto Nacional de Música não teve hontem uma enchente, é verdade, mas, ainda assim, ficou vistosamente ornamentado com a escolhida assembléia que compareceu ao concerto do sr Pedro de Assis, um professor modesto, inteligente, educado na boa escola de flauta do sr. Duque Estrada Meyer, de quem foi um discípulo bem aproveitado (Jornal do Commercio apud Assis, 1925, p.50).

Conforme dito anteriormente, a partir de Duque Estrada Meyer o ensino nos moldes europeus, principalmente franceses, se tornou obrigatório na principal universidade de música do país. Este é um marco muito importante para esta pesquisa, já que se tornou um divisor de águas na história da flauta no Rio de Janeiro, e conseqüentemente no Brasil. Em 1905, com a morte de Duque Estrada Meyer, Pedro de Assis, seu discípulo e amigo, foi nomeado professor da cadeira de flauta do então Instituto Nacional de Música.

Pedro de Assis (1880-1934), que dominava tanto o repertório de concerto, quanto o popular, diplomou-se em flauta em 1903, tornando-se catedrático do Instituto Nacional de Música em 1905. Formou-se na mesma turma em que Pattapio Silva, por quem nutria uma rivalidade. Conforme dito anteriormente, concorreu com Pattapio ao Concurso Especial, cujo prêmio foi uma flauta de prata. Foi derrotado...

⁸⁸Em entrevista realizada por mim, 2008.

Das atitudes de animosidade por parte dos colegas, enfrentadas por Patápio na sua trajetória no Instituto, a mais conhecida foi com o flautista Pedro de Assis. Este entrou para o Instituto em junho de 1892, concluindo o curso em 1895, executando o Concertstück opus 3 de Karl Joachim Andersen. Em dezembro do mesmo ano concorreu ao prêmio do Instituto, tinha então 25 anos, sendo acompanhado pelo professor Duque Estrada. Classificou-se em segundo lugar, superado por um soprano. No mesmo concurso, do ano em que se formava, com média M (máxima) em todos os períodos (na flauta), Patápio foi mais feliz, ganhando a medalha de ouro, prêmio cobiçado no Instituto por todos os estudantes.

E em dezembro de 1903 houve o confronto: Pedro de Assis concorreu ao especial prêmio da Flauta de Prata, juntamente, e para azar seu, justamente com Patápio... (Nogueira et al, 1983. p.30).

Relatos nos mostram que assim como seu mestre Duque Estrada Meyer, Pedro de Assis possuía técnica virtuosística, sonoridade inconfundível, e conseguiu formar um grupo de excelentes alunos. Apreciava os choros de Callado, Viriato, Silveira, Luizinho e muitos outros. Em 1925 publicou o livro *O Manual do Flautista*.

O Diário de Notícias de 14 de janeiro de 1910, assim se pronunciou acerca de uma apresentação de Pedro de Assis:

Ouvimos, hontem, em audição especial na Casa Santa Cecília, o maestro Pedro de Assis, notável flautista brasileiro, e o professor Domingos Roque, pianista exímio, que ora se acham nesta capital. (...) Pedro de Assis tem na sua flauta segredos impenetráveis que seduzem o espírito auscultador, dando-lhe tonalidades inconcebíveis, quando phrasêa as suas composições predilectas, de conjuncto trabalhoso (Assis, 1925. p.60).

2.2.4) Moacyr Liserra

Após Pedro de Assis, Moacyr Liserra (1905 – 1971) tornou-se professor de flauta da Escola Nacional de Música.

Liserra foi vencedor do primeiro prêmio MEDALHA DE OURO em concurso realizado em dezembro de 1924, disputado com Armando de Oliveira. Foi também professor de muitos flautistas profissionais atuais. Destacam-se Altamiro Carrilho, Carlos Seabra Rato, Celso Woltzenlogel, Lenir Siqueira e Norton Morozowicz.

Seu professor Pedro de Assis escreveu sobre ele: “Enthusiasma realmente ouvir o jovem artista que é um talento fora do comum, interpretar na sua maravilhosa flauta os mais difíceis trechos de música, com uma técnica formidável que causa pasmo” (Assis, 1925. p.131).

Segundo Lenir Siqueira,⁸⁹ Liserra costumava ensinar a parte técnica através do método de Taffanel e Gaubert, além dos estudos de Andersen. Trabalhava a parte interpretativa das peças dentro do repertório erudito. Nunca ocorreu a Lenir Siqueira levar choros para tocar para o professor, porque sabia que Liserra não gostava muito de música popular, apesar de elogiar muito os flautistas Dante Santoro⁹⁰ e Benedito Lacerda⁹¹. Era um professor exigente na digitação e no virtuosismo. Valorizava a técnica em relação à interpretação. Em entrevista realizada por mim, Lenir Siqueira fala sobre seu mestre: “Ah, ele foi fantástico. Uma das maiores técnicas que eu já assisti até hoje. Tinha uma mecânica fantástica, mas não tinha a escola moderna, era aquela Escola Alemã. O vibrato dele era gutural, mas a técnica era fantástica.”

Ainda segundo Lenir Siqueira, Liserra só aceitava que alunos tocassem duas peças populares em seu curso: Gargalhada (de Pixinguinha) e Lundu Característico (de Callado) por considerá-las quase eruditas e com nível elevado de dificuldade. Em entrevista realizada por mim, Celso Woltzenlogel contradiz a afirmação de Lenir Siqueira e assim descreve a maneira de Liserra dar aula:

O professor Liserra seguia o tradicional francês, estudava o método Taffanel e Gaubert, esses estudos tradicionais de conservatório, estudos de Andersen... A música popular jamais. E no meu caso, eu o levava um pouco na conversa, porque nunca fui muito de querer ser um grande virtuose... Meu repertório era explorando o som, que foi sempre o meu forte. Então, eu levava o meu repertório com as coisas mais românticas, digamos, sem muito dedo. Sem muita complicação de dedilhados. Ele foi um grande professor, eu lhe sou muito grato. Enfim, nós trabalhávamos muitos duetos, e, sempre que chegava numa cadência, ele pedia para a gente improvisar e, enfim, se desenvolver. Este foi

⁸⁹Em entrevista realizada por mim, 2005.

⁹⁰Dante Santoro (1904 – 1969). Nascido em Porto Alegre, teve uma formação erudita, estudando flauta ainda na sua cidade natal. Veio para o Rio de Janeiro, onde conseguiu emprego em algumas emissoras de rádio, até chegar à Rádio Nacional, onde ficou durante 30 anos como líder e flautista do Regional de Dante Santoro.

⁹¹Benedito Lacerda estudou flauta no Instituto Nacional de Música. Tocou em bandas militares e em orquestras de cinema e teatro antes de formar o seu renomado grupo na década de 30: O Regional de Benedito Lacerda. Foi a partir da década de 40 que tocou nos cassinos junto com o parceiro Pixinguinha. Acompanhou com sua flauta artistas de nome internacional como Carmem Miranda, Mário Reis e Francisco Alves. Segundo Lenir Siqueira em entrevista realizada por mim: “ele tinha um som maravilhoso. Limpo, espontâneo, claro, belo. Ele tinha facilidade para técnica também”. (Agenda do Samba & Choro. Em: <WWW.samba-choro.com.br/artistas/beneditolacerda> Acesso em: 02 Out. 2005).

um trabalho muito importante que eu também depois adotei e usei sempre com meus alunos, tocando duetos, trios e quartetos. (Woltzenlogel).⁹²

Com as declarações dos professores Celso Woltzenlogel e Lenir Siqueira sobre a escola de flauta de Moacyr Liserra, que são tão claras quanto contraditórias, podemos perceber que a palavra “escola” ainda possui um viés muito pessoal.

Apesar dos alunos de Moacyr Liserra terem “bebido na mesma fonte”, vale a pena ressaltar que cada um possui uma maneira única de tocar. Em parte, isso pode ser explicado pelo fato de que cada um viveu uma experiência particular diferente de seus colegas: Lenir Siqueira foi ligado à Banda do Corpo de Bombeiros durante anos, apesar de ter tocado em orquestras, Celso Woltzenlogel foi estudar em Paris, Norton Morozowicz na Alemanha e Carlos Rato, apesar de não ter saído do país para estudar, sempre foi músico de orquestra. Altamiro Carrilho, mesmo não tendo feito um estudo formal com o professor Liserra, tornou-se um excelente flautista de choro. Dessa maneira, cada um desses músicos apresenta uma sonoridade única ao tocar.

Esta variedade de som e de estilos mostra exatamente a maior virtude tanto do mestre Liserra, em particular, quanto da Escola Francesa, de um modo geral. Longe de ser uma fôrma que “fabrica” clones de seus mestres, um bom professor, ou uma boa escola, permite que se desenvolva a personalidade individual de cada um de seus membros, lhes fornecendo, no entanto, as melhores ferramentas para enfrentar as atribulações de suas carreiras. Quando comentei o assunto com a flautista Laura Rónai, ela disse: “mas Andreia, é claro, uma boa escola não é um capacete que se põe à força na cabeça dos alunos, mas sim um largo guarda-chuva que abriga diferentes profissionais”. Odette Ernest Dias compartilha da mesma opinião: “Acho que cada um tem que procurar o seu som. Você vê as minhas filhas. Tocam completamente diferente de mim e só estudaram comigo. Completamente diferentes! Eu não impus”... (Dias)⁹³

Ou ainda:

Escola, quando eu era pequena, era em frente ao meu prédio. Escola francesa, o que seria? A idéia que vai de um povo modelo para os outros? Crunelle não me impôs um modelo... Porque a Escola Francesa toca com vibrato, ou a Escola toca sem vibrato? Cada pessoa tem um vibrar. Eu nunca estudei vibrato, mas

⁹² Em entrevista realizada por mim, 2008.

⁹³ Em entrevista realizada por mim, 2008.

tenho a minha maneira de vibrar. Não sei exatamente como é que é, se é com a garganta, se é com o segurar do diafragma, ou coisa assim... É uma coisa que vem naturalmente. Cada pessoa tem... Tem gente que toca sem vibrar, com a voz, especialmente na música popular. Depende muito da maneira como você vai transmitir a sua emoção, mas não é uma coisa que tem a necessidade de vibrar. Tem gente que vai estudar vibrato [faz som de respiração com a boca aberta], isso é horrível. Tem gente que fala que vibra com o diafragma. Você sabe o que é o diafragma? Você não tem comando sobre o seu diafragma. O diafragma, na verdade, é um músculo que divide seus órgãos internos, por reação. Segura aqui com a musculatura, segura com seu pensamento, aí, bom. (Dias).⁹⁴

Esta elasticidade é menos vista em escolas mais rígidas e restritas, como a Escola Russa de Piano, onde a técnica muitas vezes está relacionada à uma “semi-escravidão”. Neste caso, apesar de todos os alunos tocarem muito bem, como uma fábrica de bons músicos, somente os extremamente brilhantes conseguem se destacar e impor sua personalidade ao instrumento.

Aurèle Nicolet, um dos flautistas mais importantes do século, em uma master-
 classe ministrada na UNIRIO em 1997, me deu uma das maiores mostras do que
 significa a palavra elasticidade: meu então professor Carlos Rato, sugeriu que tocasse na
 aula de Nicolet a Partita em Lá menor para flauta solo de Bach. Era uma peça difícil
 para uma aluna média do terceiro período da universidade, e exigia muita resistência
 física para chegar ao final de todos os movimentos. Comecei a tocar a Allemande, fiz o
 ritornello e continuei até seu final, e Nicolet me mandou seguir. Na verdade, achei que
 não daria tempo nem de tocar o primeiro movimento inteiro, já que eram muitos os
 flautistas a se apresentarem para ele. O mesmo aconteceu com a Corrente e com a
 Sarabande, e em momento algum Nicolet me interrompeu. Meus braços já estavam
 pesados na Bourrée Anglaise, a ponto de quase nem conseguir tocar. A flauta
 escorregava o tempo todo dos lábios devido ao suor e minhas mãos estavam
 encharcadas. Ao final de tudo, ele disse que não me interrompeu porque queria ver se eu
 era capaz de chegar ao final da peça sem desistir, me deu os parabéns por ter
 conseguido, disse que muita gente não consegue tocar esta peça inteira, e calmamente
 foi comentando os movimentos:

Na Allemande, sugeriu que estudasse tudo em legato, depois em frullato e
 stacatto, mas o mais curioso foi que ele me fez tocar um chorinho qualquer no meio do

⁹⁴Em entrevista realizada por mim, 2008.

movimento. Poderia ser qualquer um que me viesse à cabeça. Toquei um Pixinguinha, acho que foi Proezas de Solon. Depois disso, pediu que eu tentasse tocar de novo a Allemande em ritmo de choro! Com isso, mostrou que o choro é nossa linguagem, e estamos acostumados a ela, mas quando nos deparamos com uma peça erudita, criamos um tipo de barreira que nos impede de tocarmos com a mesma leveza e fluidez com que tocamos um choro. Esta experiência foi muito interessante, todos se divertiram, e, quando toquei novamente o primeiro movimento, ele saiu muito melhor do que da primeira vez. Durante algum tempo me perguntei o porquê dele ter sugerido que eu tocasse a Allemande em ritmo de choro. Pude perceber que ambas as peças possuem características comuns, apesar de serem esteticamente diferentes. Ritmicamente são bastante parecidas, mas estilisticamente não. No caso da Allemande, que é um movimento de uma peça solo, temos dois dos três elementos da música implícitos: a harmonia (devido ao fato de ser uma peça solo e por isso não ter acompanhamento) e o ritmo (que é constante e invariável). Essa semelhança rítmica da Allemande da Partita em Lá menor de Bach com o choro, facilitou em muito a minha interpretação naquela aula.

Sobre os movimentos intermediários, não me lembro muito bem quais foram os seus comentários, mas os da Bourrée Anglaise foram no mínimo inovadores... Nicolet me pediu para tocar somente até o primeiro ritornello. Toquei. Depois, pediu para lembrar do samba e por um curto espaço de tempo, me fez sambar na frente de toda a comunidade flautística do Rio de Janeiro e adjacências. Como se não tivesse sido o bastante, fez menção de me tirar para dançar por alguns segundos e começou a solfejar a partitura enquanto balançava ligeiramente os ombros! Acho que neste momento ele ficou com pena de mim, agradeceu e fez um intervalo na aula. Um professor inacreditável! Inesquecível!

Por mais que possa parecer estranho ligar o Samba, um ritmo urbano brasileiro, tipicamente popular, à Bourrée Anglaise, uma dança barroca, de origem européia, essa relação entre a música e a dança é muito antiga. Segundo Thurmond (1991), a sua origem é na Grécia antiga:

Na Grécia antiga, as artes eram classificadas em dois grupos: (1) arquitetura, escultura e pintura; e (2) música, poesia e a dança. Os gregos pensavam que a “beleza”, o objetivo de toda a arte, era atingida, no primeiro grupo, em um estado de repouso (...). No segundo, entretanto, a “beleza” se realizava em um

estado de movimento; através de uma sucessão de seus elementos durante o tempo (...).⁹⁵ (Thurmond, 1991. p. 35).

2.2.5) Celso Porta Woltzenlogel e a ABRAF

Celso Woltzenlogel (1940), natural de Piracicaba, veio para o Rio de Janeiro após vencer o concurso Jovens Talentos Musicais, para estudar com Moacyr Liserra, com quem se diplomou com nota máxima. Vencedor do primeiro prêmio Medalha de Ouro, estudou em Paris com Alain Marion e Jean Pierre Rampal. Sucedendo Liserra, foi também professor titular da Escola de Música da UFRJ de 1971 a 1996 e escreveu o Método Ilustrado de Flauta, um dos métodos mais utilizados no Brasil. Este material é visivelmente uma valorização da identidade nacional. Estudos do compositor César Guerra-Peixe escritos especialmente para o método, enriqueceram em muito a literatura flautística.

E realmente um dia, na porta da Escola, o Guerra-Peixe me disse: ‘Poxa, você tá tocando, você é maravilhoso, por que você não escreve um método de flauta? Não existe método de flauta aqui...’ Aí eu disse ‘vou pensar, mas vamos fazer o seguinte, você se responsabiliza pelos estudos melódicos?’ Aí ele disse: “tudo bem” Então aí eu comecei um trabalho com o Guerra, coloquei no livro tudo que eu queria, que eu achava que faltava nos métodos tradicionais e aí eu conversava com Guerra vamos fazer um exercício explorando isso, aquilo... E o Guerra se entusiasmou e fez coisas maravilhosas. (Woltzenlogel).⁹⁶

Além disso, outro elemento bastante utilizado na música brasileira teve um destaque todo especial no método: as sincopas.

Então, trabalhando na orquestra da Globo, eu convidei o pessoal para escrever os estudos especificamente para este método. Aí veio o Severino Araújo, o Walter Branco, o Geraldo Vespar, o maestro Cipó, o Nelsinho do Trombone, Edson Frederico, Hermeto Pascoal, Francis Hime, e aí então, incluí no livro este capítulo sobre sincopas que acabou sendo, digamos assim, uma das coisas mais importantes, porque em nenhum método tradicional de ensino de flauta, você tem essa oportunidade de trabalhar esse tipo de ritmo, que é o nosso ritmo, e que se você não pratica, na hora em que você for tocar, você não consegue

⁹⁵Original em Inglês: In ancient Greece, the arts were classified into two groups: (1) architecture, sculpture, and painting; and (2) music, poetry, and the dance. The Greeks thought that the “beautiful”, the goal of all art, was achieved by the first group in a state of repose (...). In the second, however, the “beautiful” was realized in a state of movement; by a succession of its elements during time.

⁹⁶Em entrevista realizada por mim, 2008.

tocar realmente. Então, o método foi escrito, justamente colocando tudo que eu achava que não tinha nos outros métodos, e ele não foi escrito de maneira alguma para substituir nenhum método. Foi escrito pra acrescentar mais alguma coisa que eu sentia que faltava nos outros métodos. (Woltzenlogel).⁹⁷

Doutor em Educação pela Faculdade de Educação da UFRJ, Celso Woltzenlogel formou uma geração inteira de flautistas que têm se destacado nos mais importantes concursos e também nas nossas orquestras sinfônicas.

Criada e presidida por Celso Woltzenlogel, a Associação Brasileira de Flautistas tem por finalidade:

Congregar os flautistas brasileiros e incentivar o estudo da flauta no país, catalogar e divulgar a música brasileira para a flauta, promover festivais, encontros, cursos, concursos, e concertos, envolvendo flautistas brasileiros e estrangeiros, promover a edição e gravação de música brasileira para flauta.⁹⁸

Podemos considerar como o início de um processo de amadurecimento de uma identidade flautística brasileira a criação, em 1994, da Associação Brasileira de Flautistas (ABRAF), uma sociedade civil, sem fins lucrativos, que, apesar de todas as dificuldades financeiras, conseguiu realizar seis Festivais Internacionais⁹⁹ e dois Concursos Nacionais de Jovens Flautistas¹⁰⁰.

Dentre as suas realizações, a ABRAF também distribui aos seus associados o Pattapio, um informativo que contém artigos, classificados e diversas informações úteis aos flautistas.

Infelizmente, a associação ainda não conseguiu conscientizar e sensibilizar a todos sobre a sua importância. Seja pelo tamanho do nosso enorme país, ou pela falta de verbas, o fato é que vários flautistas profissionais ficam de fora desses eventos, dificultando bastante uma integração nacional.

⁹⁷Em entrevista realizada por mim, 2008.

⁹⁸Sítio da Internet: <www.abraf.com.br> pesquisado em 6 de fevereiro de 2008.

⁹⁹1º Festival Internacional de Flautistas (Rio de Janeiro, 1995), 2º Festival Internacional de Flautistas (Porto Alegre, 1996), 3º Festival Internacional de Flautistas (Rio de Janeiro, 1997), 4º Festival Internacional de Flautistas (Brasília, 2000), 5º Festival Internacional de Flautistas (Fortaleza 2002), 6º Festival Internacional de Flautistas (Salvador, 2004). O Festival de Recife (1997), logo após o realizado no Rio de Janeiro, e o de São Paulo (1998), apesar de não terem sido organizados pela associação, receberam o seu apoio.

¹⁰⁰1º Concurso Nacional de Jovens Flautistas (Rio de Janeiro, 1995) e 2º Concurso Nacional de Jovens Flautistas (Rio de Janeiro, 1997).

Segundo Carrilho,¹⁰¹

Como sugestão, acho que poderíamos fazer Festivais Internacionais de Flauta, mas também Estaduais, Regionais, e, depois sim, Nacionais. Isso para pegar os flautistas de todo o interior que nem sabem da existência da ABRAF. Tem muita gente boa por aí que poderia se tornar representante do Pattapio na sua região. De repente tentar fazer do Pattapio um jornal não só da classe flautística.

Recentemente, a associação tem realizado eventos menores, como foi o caso das master classes com Michel Faust em Recife e Michel Bellavance em São Paulo.

2.1.6) Lenir Siqueira

Lenir Siqueira (1922), segundo ele mesmo¹⁰² “o flautista preferido de Pixinguinha”, nasceu na cidade de Rodeio, atual Paulo de Frontin. Estudou no Instituto Nacional de Música com Moacyr Liserra, com quem se graduou em 1945 e mais tarde se especializou com Ary Ferreira. Foi músico da Banda Sinfônica do Corpo de Bombeiros de 1942 a 1950, dando baixa para fazer parte da Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal. Tocou na primeira estante de flauta das seguintes orquestras: Sinfônica Brasileira, Sinfônica do Theatro Municipal, Sinfônica Nacional e da Fundação Nacional de Brasília. Foi fundador do Quinteto de Sopros da Rádio MEC e da Orquestra Petrobrás Pró-Música. Lecionou na Escola Nacional de Música de 1978 a 1992 formando alguns dos inúmeros flautistas profissionais do mercado musical atual.

Gravou repertório de música erudita em aproximadamente 25 LPs. Como compositor escreveu peças para flauta solo, flauta e piano, flauta e canto, flauta e harpa, duos, trios, quartetos, quintetos, etc. Lenir continua ativo como compositor e intérprete.

¹⁰¹Em entrevista realizada por mim, 1999.

¹⁰²Em entrevista realizada por mim, 2005.

2.3) Outros Grandes Mestres

Alguns flautistas não lecionaram no antigo Instituto Nacional de Música, mas foram pessoas que influenciaram consideravelmente os rumos da história da flauta no Brasil. É o caso de Pattapio Silva, Pixinguinha, Altamiro Carrilho e Odette Ernest Dias.

2.3.1) Pattapio Silva

Já ouviram falar de Patápio Silva?
É um grande flautista.
Não o conhecem?
Pois vai dar um concerto na próxima estação e vocês
devem ir assistir. Eu sei o que digo porque eu sou
Patápio Silva.(Nogueira et al, 1983. p.27).

Foi no período da Belle Époque Brasileira de Zequinha de Abreu, Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga, Candinho, Anacleto de Medeiros, Catulo da Paixão Cearense, Eduardo das Neves e Cadete que o flautista Pattapio Silva brilhou no cenário do Rio de Janeiro.

Segundo Nogueira et al (1983), Pattapio Silva nasceu em 1881 e faleceu em 1907. Iniciou seus estudos de flauta, logo indo tocar nas bandas musicais da região da Zona da Mata mineira. Mulato, assim como Callado, obteve reconhecimento do seu talento ainda jovem, mesmo tendo contra si a dificuldade de acesso à cultura, detida pela alta sociedade da época.

Rapidamente Pattapio Silva passou da condição de músico de banda (Banda Sociedade União dos Artistas), curiosamente, a mesma de Callado, para a de famoso concertista. Tal coincidência dá o que pensar. Quem terá sido o mestre que, nesta banda, influenciou tão positivamente dois alunos tão brilhantes?

O irmão e biógrafo de Pattapio, Cícero Menezes, em Patápio Silva - Biografia narra o encontro de Pattapio, que se candidatava a uma vaga do elitista Instituto Nacional de Música, com o professor Duque Estrada Meyer...

(...) Ao desembulhar a flauta dos jornais que serviram como caixa, o grande mestre não deixa de rir-se a valer, pelo impagável instrumento que Patápio trazia. Uma flauta de madeira, com alguns buracos e algumas chaves, fabricação antiga e grosseira. Antes de Patápio começar a tocar naquela flauta

sem recursos, o mestre fez-lhe várias perguntas, rindo-se bastante da situação que se lhe apresentava interessantíssima. Patápio executou naquele pobre instrumento sem recursos, além das músicas que trazia, outras que o mestre lhe apresentou. Assombrado com o que presenciava e mudando de fisionomia, passou da situação de brincadeira que a mesma lhe proporcionava antes, para abraçá-lo com carinho e afeto (Menezes, apud Vasconcelos, 1977. p. 314).

Após o acontecimento acima, Pattapio passou a freqüentar a casa de Duque Estrada Meyer que lhe dava aulas de graça preparando-o para o concurso de admissão para o Instituto. Como o aluno não possuía recursos para comprar um instrumento razoável, mais uma vez o professor o ajudou:

...eu já esperava por isso mesmo, meu rapaz. Um futuro gênio como você, não deve encontrar tropeços em sua carreira. Conte comigo, incondicionalmente. Aqui terá tudo que quiseres. Casa, comida, livros para estudar e o instrumento que ficará em seu poder até que tenhas o teu (Menezes, apud Vasconcelos, 1977. p.314).

Pattapio ingressou no Instituto no 3º período, graduando-se em 1903. Coursou seis anos em apenas dois. No dia da formatura, não só levou o primeiro prêmio como também obteve distinção. A seguir foi rival de Pedro de Assis no Concurso Especial cujo prêmio era uma flauta de prata Louis Lot. Venceu o concurso, mas não ganhou o prêmio imediatamente: no dia da entrega a flauta havia desaparecido misteriosamente, só chegando às mãos de seu dono anos mais tarde.

Ainda segundo Nogueira et al (1983), junto com Anacleto de Medeiros e a Banda do Corpo de Bombeiros, Pattapio foi também pioneiro nas gravações de música erudita no Brasil e compôs inúmeras peças, das quais apenas nove foram editadas. Apesar de sua morte prematura, nos deixou muitas peças para flauta: Primeiro Amor, *Serenata d'Amore*, Oriental, Evocação, Zinha, Idyllo, Amor Perdido, Margarida, Sonho, Noturno nº 1 e Noturno nº 2, dentre outras.

Procurando influências da Escola Francesa de Flauta no repertório e na execução de Pattapio, analisei programas de concertos executados por ele, mas o que pude perceber é que além de seu repertório ser essencialmente erudito, havia nele visível influência européia, principalmente das óperas italianas, o que era bastante comum na época também. Dois desses programas se encontram em anexo no final da dissertação.

O que vale à pena ressaltar de mais importante sobre o mestre Pattapio na pesquisa, além dele ter sido pioneiro nas gravações de música no Brasil, é que se pode

dizer que ele fez a ligação entre o popular e o erudito, entre o repertório de concerto e o choro, levando adiante a escola que Callado começou a construir:

Ainda nesta fase, Patápio grava Adolf Terschak, Allegro, muito executado pelos flautistas do Instituto de Música (Duque Estrada Meyer, Pedro de Assis e outros) e Só para Moer, polca de Viriato Figueira da Silva, a primeira uma peça dita erudita e a outra mais relacionada à música popular. (Nogueira et al, 1983. p. 34).

Ou ainda:

Quando Patápio chegou à capital federal, por aqui encontrou o choro como um gênero difundido dentro do ambiente carioca. As diversas formas musicais de origem européia, como a polca, a valsa, e o xote (schotish), estavam em pleno processo de adaptação, tornando-se saborosamente cariocas.

As músicas do nosso flautista caracterizam bem esse momento de convivência entre uma linguagem musical 'européia' e um movimento nitidamente nacional. (Nogueira et al, 1983. p.18).

Pattapio conquistou todos os prêmios nos concursos que participou (Nogueira et al, 1983). Devido à sua facilidade de leitura à primeira vista, era disputado por todas as orquestras do Rio de Janeiro. Apesar de nunca ter estudado no exterior, tornou-se um virtuose no instrumento, e, quando finalmente decidiu ir para a Europa, fez uma turnê pelo Brasil para arrecadar fundos para a viagem, mas acabou falecendo, aos 26 anos de idade.

2.3.3) Alfredo da Rocha Vianna Filho

O choro só se tornou um gênero consolidado em 1910, com Pixinguinha – o maior chorão de todos os tempos. Na época de Anacleto, o estilo era considerado mais um jeito de interpretar os gêneros estrangeiros, como a polca, a valsa, a quadrilha, o shottish. (Diniz, 2007. p.45).

O crítico e historiador Ary Vasconcelos [s.d.] sintetizou de forma admirável a importância desse fantástico instrumentista, compositor, orchestrador e maestro: “se você tem 15 volumes para falar de toda a música popular brasileira, fique certo de que é

pouco. Mas se dispõe apenas do espaço de uma palavra, nem tudo está perdido; escreva depressa: Pixinguinha”.¹⁰³

Flautista¹⁰⁴, compositor, arranjador, compositor saxofonista e regente, Pixinguinha nasceu em 1897 e faleceu em 1973. Ganhou do pai, também flautista, seu primeiro instrumento, começando os estudos de flauta com Irineu de Almeida aos 14 anos e posteriormente tocando no conjunto Choro Carioca. Em 1919 formou o conjunto Oito Batutas juntamente com João Pernambuco, Donga, China, Nelson Alves, Raul e Jacob Palmiere e Zezé. O sucesso dos choros e maxixes foi tamanho que despertou o interesse da alta sociedade carioca, já que, além do repertório, levou instrumentos conhecidos somente nos subúrbios para o grande cinema Palais. Pixinguinha ia contribuindo diretamente para que o choro encontrasse um espaço definido na construção da nossa música. Como arranjador, atividade que começou a exercer na orquestra da gravadora Victor em 1929, incorporou elementos brasileiros a um meio bastante influenciado por técnicas estrangeiras, mudando a maneira de se fazer orquestração e arranjo.

Em 1942¹⁰⁵ fez a última gravação tocando flauta num disco com as músicas Cinco Companheiros e Chorei. Pixinguinha nunca explicou a contento as razões que o levaram a trocar a flauta pelo saxofone. Existem, porém duas versões para o fato, ambas bastante convincentes: a primeira é que o consumo excessivo de bebidas alcoólicas teria deixado suas mãos trêmulas e afetado a precisão de sua embocadura. Sendo o saxofone um instrumento menos delicado do que a flauta, tais problemas seriam menos perceptíveis em sua execução. A segunda hipótese é que um problema de saúde bucal teria atrapalhado a embocadura livre e extremamente sensível da flauta. Pixinguinha teve que abandonar seu instrumento, mas, para a nossa sorte, não a música.

Pixinguinha formou com Benedito Lacerda uma parceria duradoura que provoca, até hoje, curiosidade e polêmica. Alguns autores chamam atenção para o fato de Benedito Lacerda ter oferecido dinheiro para sanar dívidas de Pixinguinha em troca de parcerias nas suas composições. Entretanto, a compra era mais do que dos seus direitos autorais: Benedito queria evitar concorrência.

¹⁰³ Sítio da internet: <<http://www.sampa.art.br/biografias/alfredovianna/historia>>. Pesquisado em 04 de fevereiro de 2008.

¹⁰⁴ Sítio da internet: <<http://www.pixinguinha.com.br>>. Pesquisado em 02 de outubro de 2005.

¹⁰⁵ Sítio da internet: <<http://www.pixinguinha.com.br>>. Pesquisado em 02 de outubro de 2005.

O que ele teve é o seguinte. O Benedito Lacerda, que era o papa do choro, da flauta, deu uma casa para o Pixinguinha em Olaria para ele nunca mais tocar flauta. Para tocar tenor em si bemol. Deu uma casa para ele. O Benedito Lacerda era rico, tinha uma fazenda em Macaé. Então o Pixinguinha tocava o saxofone com ele, fazia aquelas variações e tudo. (Siqueira).¹⁰⁶

O choro vem há algum tempo entrando nas universidades, e sem sombra de dúvida, o autor mais tocado pelos flautistas é Pixinguinha. Suas peças são recomendadas por muitos professores como exercícios melódicos. A sua importância para a construção de uma Escola de Flauta Brasileira é cada vez mais crescente.

No dia 23 de abril comemoramos o Dia Nacional do Choro em homenagem ao nascimento de Pixinguinha.

2.3.7) Uma Lenda Viva: Altamiro Carrilho

Mas de caneta tinteiro eu já fiz [flautas]... De uma caneta tinteiro grande, chama-se ‘giant’. Eu peguei a caneta, tirei a carga direitinho, fiz os buraquinhos com ferro quente e consegui tocar Asa Branca, uma porção de musiquinhas... (Carrilho).¹⁰⁷

Altamiro nasceu em 1924 na cidade de Pádua. Vinha de uma família musical: tataravô, bisavô, avô, tios e primos, todos mestres de banda do interior. “Então, mais ou menos isso, a música entrou na minha vida sem que eu quisesse, ela veio naturalmente” (Carrilho).¹⁰⁸ Ao ouvir discos de Pattapio Silva na casa do avô se apaixonou pelo instrumento e começou a fazer suas flautinhas de bambu. Seu virtuosismo no flautim, segundo ele mesmo afirma, se deve a este fato:

Ele¹⁰⁹ ficou encantado com o show, mas nem muito pela flauta, mais pelo piccolo. Ele disse: ‘Você tem uma técnica de piccolo fora do comum, é

¹⁰⁶Em entrevista realizada por mim, 2005.

¹⁰⁷Em entrevista realizada por mim, 1999.

¹⁰⁸Em entrevista realizada por mim, 1999.

¹⁰⁹‘Ele’ a quem Altamiro Carrilho se refere aqui é Sabre Marroquino. Um maestro mexicano que havia sido flautista na juventude e que se encontrou com ele durante uma excursão no México.

invejável, é fora de série'. Porque eu toquei muita flautinha de bambu, então treinei bem a embocadura, naquelas flautinhas rústicas... (Carrilho).¹¹⁰

Auto-didata até certo ponto, sentiu necessidade de desenvolver seus conhecimentos. Procurou, então, Moacyr Liserra:

...mas o professor que me pegou ainda cru e que me deu uma lapidação boa foi Moacyr Liserra. Grande Mestre! Grande Professor de flauta! Ele antecedeu o Celso na Escola Nacional de Música. Depois conheci o Celso por intermédio dele, conheci o Carlos Rato e outros flautistas, mas, na verdade, quem me deu a base foi um flautista amador que mora em Niterói. (...) Tinha 13 anos quando comecei a estudar com ele. (...) Joaquim José Fernandes era um homem maravilhoso e qualquer problema que a minha flauta dava, ele me emprestava a flauta para estudar em casa, para não perder tempo enquanto eu mandava consertar. E em segundo lugar, Benedito Lacerda. Benedito Lacerda também me deu uma base boa, mas não havia tempo para me dar aula. Ele disse: 'Eu gostaria muito de te dar aula, de passar meus conhecimentos, mas não tenho tempo!' (...) E finalmente o Pixinguinha... Quando eu conheci Pixinguinha, ele não tocava mais flauta, (...) mas ainda assim, com o conhecimento que tinha de flauta, ele me passou algumas coisas, alguns truques, posições para facilitar... (Carrilho).¹¹¹

Ao se mudar para Niterói, trabalhava como farmacêutico de dia e à noite estudava com Joaquim Fernandes. Seus principais professores foram Benedito Lacerda, Joaquim Fernandes e Moacyr Liserra. "O Celso também me deu umas instruções muito boas, me deu umas aulas, eu fiz perguntas a ele. Depois do Celso, apareceu o Sabre Marroquino, no México." (Carrilho)¹¹²

Desde muito novo, devido à sua incrível facilidade de improvisar, era convidado a participar de conjuntos famosos como os de Canhoto, César Moreno e Rogério Guimarães.

Mas ainda há antes deles um homem que é vivo até hoje, um cantor famoso que está com 97 anos de idade (...) Chama-se Moreira da Silva (...) quem me levou pela primeira vez a um estúdio de gravação. Eu o acompanhei em um show, ele gostou muito da minha maneira de fazer a introdução, os contracantos sem atrapalhar. (...) Me saí bem na gravação, apesar de ser o único garoto dentro do estúdio... (Carrilho).¹¹³

¹¹⁰Em entrevista realizada por mim, 1999.

¹¹¹Em entrevista realizada por mim, 1999.

¹¹²Em entrevista realizada por mim, 1999.

¹¹³Em entrevista realizada por mim, 1999.

Em 1955 formou a Bandinha do Altamiro Carrilho gravando o seu Maxixe Rio Antigo. De 1956 a 1958 a Bandinha ganhou tanta popularidade com as músicas Rio Antigo e Saudades de Pádua através de um programa na TV Tupi que a idéia foi plagiada: “eu comecei a vender bastante discos e a aparecer em primeiro lugar nas paradas de sucesso de vários programas de TV. Então apareceram onze bandinhas tentando imitar a minha, com arranjos muito mal feitos, sem capricho” (Altamiro) ¹¹⁴

Sobre seu roteiro diário de estudo, Altamiro passa a sua ‘receita de bolo’:

Eu só estudo quando tenho vontade. São muitos shows, a gente acaba tendo vontade de descansar do instrumento, já que ele nunca cansa da gente. Eu estudo então um pouquinho do clássico, do popular, mais a parte técnica. A parte de sonoridade eu não estudo, é só prestar atenção no tipo de música tocada. (...) O meu estudo é quase sempre música ligeira, parece que o tempo passa mais rápido, mas quando eu já castiguei muito os dedos, toco uma lenta, para castigar também o diafragma... Diferente de antigamente, quando eu estudava métodos: escalas, arpejos, exercícios do Andersen, Taffanel e Gaubert... (Carrilho.) ¹¹⁵

Na década de 60 apresentou-se em Portugal, Espanha, França, Inglaterra, Alemanha, Egito, México, Estados Unidos e União Soviética. Recebeu o título de Cidadão Carioca, e, em 1998 recebeu das mãos do Presidente da República Fernando Henrique Cardoso, a Ordem do Mérito Cultural, em reconhecimento ao seu talento e constante luta pela valorização da música brasileira.

Atualmente, ainda em franca atividade, tem mais de 60 anos de carreira e, segundo ele mesmo, foi o “intérprete instrumental que mais gravou no país” (Carrilho).

¹¹⁶

2.3.8) Koellreutter

Foi em 1937 que o jovem flautista e regente Hans-Joachim Koellreutter (Freiburg-Alemanha, 1915), depois de uma tournée artística pela América do Sul, resolveu radicar-se definitivamente no Brasil. Esta data representa na história da música brasileira o início de um movimento de renovação que está na origem de praticamente todas as manifestações da nova música no país, pois Koellreutter não seria apenas o compositor e o intérprete que abandonava a

¹¹⁴Em entrevista realizada por mim. 1999.

¹¹⁵Em entrevista realizada por mim. 1999.

¹¹⁶Em entrevista realizada por mim. 1999.

Alemanha em crise e buscava um pouso tranqüilo, mas o organizador dinâmico dos movimentos de renovação e o líder absoluto da nova geração de compositores brasileiros, que podiam assim libertar-se da orientação unilateral e exclusiva do nacionalismo. (Neves, 1981. p.84).

Durante sua estada no Brasil, Koellreutter (1915-2005) teve uma atuação infinitamente maior enquanto compositor do que como intérprete. Na realidade, não encontrei muitos¹¹⁷ registros de execuções do flautista Koellreutter, mas sim do compositor, do professor e do maestro. Sua importância, entretanto, para esta pesquisa se dá graças à sua influência na construção de uma identidade musical brasileira:

Importava ao mestre despertar nos discípulos a convicção da necessidade absoluta de guardar inteira liberdade de expressão, mas importava-lhe igualmente o domínio perfeito de todos os processos de composição e especialmente daqueles que respondessem às exigências da evolução da linguagem musical. Por isto mesmo e sem maiores violências, era natural que os alunos se encaminhassem para a técnica dodecafônica, o que explica o aparecimento no Brasil dos anos 40 de uma escola dodecafônica 'sui generis' (porque não ortodoxa), certamente a mais importante existente na América Latina. (Neves, 1981. p.86).

Não seria exagero afirmar que Koellreutter transformou a música erudita brasileira. Seu trabalho está longe de estar somente ligado à divulgação da música dodecafônica: ele influenciou três gerações de compositores no nosso país. Dentre seus discípulos diretos ou indiretos destacam-se César Guerra-Peixe, Ronaldo Miranda, Edino Krieger, Guilherme Bauer, Antônio Guerreiro, David Koerenchender, Camargo Guarnieri, Ricardo Tacuchian e Sérgio Roberto de Oliveira, dentre muitos outros.

Outra característica importante de Koellreutter é que ele iniciou os compositores e intérpretes brasileiros em um repertório inédito no Brasil. Segundo José Maria Neves (1981), Koellreutter mostrou aos brasileiros um repertório que incluía a música medieval, algumas obras de Bach (principalmente a 'Arte da Fuga' e a 'Oferenda Musical', Stravinsky ('História do Soldado' e 'Missa') além de obras de Bartok, Hindemith, Britten, Schoenberg, Berg e Webern.

¹¹⁷Os registros encontrados foram somente os de audições nos cursos de Teresópolis onde ele ministrava classes de flauta com certa frequência.

Apesar de ser um músico de vanguarda, Koellreutter tocava em uma flauta Richard A. Hammig, um instrumento tipicamente alemão, modelo antigo, com chaves auxiliares que não existem mais nos modelos atuais.

Como compositor, sua obra não é extensa, mas é significativa.

2.3.10) Odette Ernest Dias

Desde pequena ele [seu pai] cantava para mim. Cantava árias de operetas francesas. E minha mãe, que era de origem da fronteira da Alemanha, também cantava em alemão. Então, eu ouvia. O primeiro contato que eu tive em casa foi com a música cantada. (Dias).¹¹⁸

É importante mencionar que durante as décadas de 50 e de 60, a presença de flautistas franceses na OSB, influenciou, e continua influenciando de maneira significativa os flautistas cariocas, apesar destes músicos não estarem ligados diretamente a uma instituição de ensino tradicional. Durante esta época, o maestro Eleazar de Carvalho contratou alguns instrumentistas (principalmente do naipe de madeiras) franceses. Vieram para o Rio os flautistas Odette Ernest Dias, Jean Noel Saaghard e o fagotista Noel Devos.

Segundo entrevista realizada por mim, 2008, Marie Therese Odette Ernest Dias nasceu em Paris em 1929. Estudou flauta transversa, história da música e estética no Conservatoire National Supérieur de Paris, na classe de Gaston Crunelle, onde obteve em 1951 o primeiro prêmio de Flauta e a primeira Medalha de Estética. No mesmo ano obteve por unanimidade a primeira Medalha de Flauta no Concurso Internacional de Genebra (Suíça). No Rio de Janeiro, Odette integrou a OSB, foi membro das orquestras da Rádios Tupi, Mayrink Veiga e Nacional e da TV Globo. Participou de inúmeras gravações com artistas brasileiros populares. Apesar de sua formação erudita, Odette relembra com maior nostalgia sua participação nas orquestras de rádio e televisão.

Já toquei muito na discoteca do Almirante... Fica um conhecimento da música, da música brasileira. Uma outra maneira de estudar música, uma outra vivência,

¹¹⁸Em entrevista realizada por mim, 2008.

incrível... Porque nas rádios você chegando na hora em que está escalado, toca hoje no programa do Paulo Gracindo, toca no programa de auditório... Eu tocava de tudo... Na orquestra do Radamés, então, era tudo à primeira vista: ‘olha, vai entrar no ar’... Era uma prática incrível. Hoje em dia não toco mais em Orquestra Sinfônica, há muito tempo. A saudade que eu tenho, o que me mais me tocou nesta vivência da música, foi dos meios de comunicação, da TV Globo. O que ficou pra mim foi muito mais forte do que a coisa da Orquestra Sinfônica. Eu gosto da Música de Câmera, de tocar solo... Na Orquestra Sinfônica, quando vêm uns maestros muito bons, o repertório é maravilhoso... Mas os ensaios, particularmente, eu acho massacrantes. Toca, pára. Aquela coisa... (Dias).¹¹⁹

Professora titular de flauta, estética e musicologia da Universidade de Brasília, é autora de uma importante pesquisa sobre Reichert: Matheus-André Reichert: um flautista belga na corte do Rio de Janeiro. Ed. Universidade de Brasília / CNPq, 1990.

A importância de Odette para a história da flauta no nosso país é enorme. Ela foi responsável pela formação musical de um grande número de jovens flautistas no Brasil, graças à sua maneira bastante livre e nada conservadora de ensinar:

Acho que herdei muito dele [seu professor Crunelle] porque se você tem que fazer um programa, uma ementa do programa... Pronto, vou fazer. Mas não vou seguir isso aqui à risca. Depois, depende muito do aluno que você tem na frente... Teve uma vez em que um: “eu gostaria de tocar isso aqui” ‘Tudo bem, vai!’ Não sei como são os outros professores, mas eu sou assim. Você sabe que tem alguém fazendo doutorado sobre a minha maneira de ensinar? Sabia disso? O Raul D’Ávila foi meu aluno ocasionalmente em Belo Horizonte, e aí ele está fazendo doutorado sobre a minha pedagogia, eu digo, um método sem método, lá na Bahia. Eu falei ‘Raul’, eu fui a orientadora de mestrado dele, ele escreveu sobre a articulação... Ele é muito metódico, estive com ele agora, estive na Bahia. ‘Raul, quem vai aceitar um assunto desses?’ Ele disse: ‘não, foi muito bem aceito’... Então, ele entrevistou o pessoal que estudou comigo em Brasília. (Dias).¹²⁰

Esta influência foi grande não apenas sobre seus alunos, mas também, indiretamente sobre muitos dos flautistas brasileiros, além de, é claro, sobre os seus próprios filhos: Odette teve seis filhos, sendo três flautistas (Beth, Andréa e Cláudia), um violonista (Jaime), um oboísta (Carlos), além de Irene, que não estudou música.

¹¹⁹Em entrevista realizada por mim, 2008.

¹²⁰Em entrevista realizada por mim, 2008.

2.3.11) Norton Morozowicz

Curitibano de nascimento, Norton Morozowicz estudou flauta em Curitiba e no Rio de Janeiro, posteriormente indo estudar flauta com Aurèle Nicolet, na Alemanha. Em 1969 tornou-se flauta solista da OSB, com a qual excursionou pela Europa, Brasil, Estados Unidos e Canadá. Tocou sob a regência de Isaac Karabtchevsky, Eleazar de Carvalho, Karl Richter, Helmuth Rilling, e Howard Mitchell. Foi parceiro de Jean Pierre Rampal nas temporadas brasileiras de 1981, 1982, 1983 e 1985.

Fundou a Orquestra de Câmara de Blumenau, sendo seu regente e diretor artístico. Foi o criador e o diretor artístico do Festival de Música de Londrina. Coordenou os Festivais de Música de Câmara de Blumenau em 1983, 1984 e 1993.

Atualmente tem mais de 20 discos gravados e vem prestando imensa contribuição para a música erudita brasileira, apresentando peças de compositores nacionais como flautista, regente, solista ou camerista.

Atualmente, no campo da flauta, ministra master classes por todo o Brasil, além de ser professor visitante do Instituto de Artes da Universidade de Goiás.

2.3.12) Carlos Seabra Rato

Carlos Rato (1941), natural de Manaus, graduou-se no Instituto Nacional de Música, atual Escola de Música da UFRJ, com Moacyr Liserra em 1970. Flautista de leitura impecável, Rato foi membro da Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal, Orquestra Sinfônica Brasileira e da Orquestra Sinfônica Nacional, apresentando-se como solista sob a regência de Eleazar de Carvalho, Isaac Karabtchevsky e Karl Richter. Foi o primeiro professor de flauta da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, e criador do conteúdo programático da mesma disciplina, além de ter formado inúmeros flautistas atuantes hoje em todo o cenário nacional. Domina com destreza o repertório erudito e o popular.

Durante o curso de Bacharelado da UNIRIO, pude comprovar que o professor Carlos Rato sempre se mostrou uma pessoa muito atenciosa com os alunos. Procurava atender aos pedidos pessoais de repertório, sem com isso, prejudicar o conteúdo programático de sua disciplina. Enquanto professor, acredito que ele tenha seguido a

mesma linha de ensino de Liserra, já que fazíamos todo o tipo de exercícios e estudos de técnica, tentando buscar o virtuosismo. Os exercícios usados podiam ser do método de Taffanel, de Andersen, ou de Moyse. Com frequência tocávamos também duos, principalmente os de Kuhlau, que exigiam certo nível de leitura à primeira vista, outra habilidade bastante treinada no seu curso.

Por outro lado, o professor Rato dava uma atenção menor à questão do estudo da sonoridade. Para ele, o som se aprimorava junto com os exercícios, simplesmente fazendo as dinâmicas propostas pelo autor. Eu não me lembro de ter feito um único estudo de Moyse, ou de outro autor, sobre sonoridade ou respiração enquanto sua aluna. Na verdade, acho que ele partia do princípio de que o aluno que começa um curso de graduação, já deve entrar com certo nível de estudo. Isso pode ser comprovado desde o primeiro período do curso, onde fizemos o método de Taffanel a partir dos estudos diários e progressivos, que Rato chamava de ‘jornaleiros’ e as obras de Andersen a partir de dificuldade média.

Outra característica de Rato, enquanto professor, era tentar cobrir todo o repertório padrão do instrumento ainda durante o Bacharelado, de maneira que os alunos conhecessem tudo o que fosse possível no curso, mesmo que isso significasse, algumas vezes, não dar uma maior atenção à parte interpretativa das obras.

Moyse era outro grande mestre que privilegiava a técnica em relação à interpretação musical:

Como um professor, minhas preocupações principais são dar as ferramentas adequadas e os truques para os meus alunos, chamados – técnica. Pode-se ter técnica sem música (muito frequentemente, infelizmente), mas não se pode expressar a música sem técnica (Moyse apud Toff, 1996. p. 124).¹²¹

Como intérprete, se notabilizou por uma leitura à primeira vista extraordinária, que o capacitava a destrinchar mesmo peças contemporâneas de extrema dificuldade rítmica sem nem pestanejar. Seus alunos costumavam brincar com ele dizendo que se uma mosquinha passasse voando em cima da partitura enquanto ele estivesse tocando e evacuasse nela, ele imediatamente leria as fezes da mosca como uma nota, tamanha a facilidade de leitura que sempre teve.

¹²¹Original em Inglês: As a teacher, my main concern is to bring the adequate tools and devices to my pupils, namely – technique. One can have technique without music (all too often, unfortunately), but one cannot express the music without technique.

2.3.13) Laura Tausz Rónai

Laura Rónai (1955) professora de flauta da Universidade Federal do Rio de Janeiro, UNIRIO, nasceu na cidade de Rio de Janeiro. Filha do escritor Paulo Rónai e da arquiteta Nora Rónai, cresceu no meio de escritores e de artistas. Iniciou seus estudos de flauta com Lenir Siqueira, estudando posteriormente com Celso Woltzenlogel e David Evans. Concluiu o curso de Licenciatura em Música com Carlos Rato na UNIRIO e o Bacharelado em Artes na State University of New York. Tornou-se Mestre em Artes (M.A) pela City University of New York, especializando-se em flauta barroca com Sandra Miller. Doutora em música pela UNIRIO, extremamente cuidadosa e fiel às interpretações estilísticas, Laura vem formando alguns dos flautistas atuantes hoje no cenário carioca.

Atualmente, além de professora de flauta do curso de Bacharelado e de Licenciatura da UNIRIO, Laura também é professora do Programa de Pós Graduação em Música da mesma universidade, Chefe do Departamento de Sopros do Instituto Villa-Lobos e crítica de música da revista Fanfare.

Dar um depoimento pessoal sobre Laura Rónai, mesmo que seja como aluna, em uma dissertação de mestrado é uma coisa um tanto complicada para mim. Não só pelo fato de que ela vai ser a primeira pessoa a ler esse depoimento, já que é minha orientadora, mas também pelo fato de considerá-la uma grande amiga. Mas, deixemos o lado pessoal à parte, e falemos das aulas de flauta da professora Laura...

Enquanto cursava o Bacharelado com o professor Rato, houve um concurso na UNIRIO para ocupar a cadeira de professor de flauta. Laura passou no concurso, e imediatamente comecei a ter aulas particulares com ela, já que era aluna do Rato e em nenhum momento gostaria de criar mossas entre os dois. O fato é que, assim que ela assumiu, vários alunos migraram da classe do Rato para a da Laura. Eu demorei um pouco mais, e só parei de ter aulas de flauta com o Rato no último ano da universidade.

A professora Laura, mesmo cumprindo as ementas da universidade, sempre nos deixava à vontade para escolher o repertório que queríamos tocar. Lembro bem que, na época, ela trabalhava um número bem menor de peças do que o Rato, mas em compensação, suas aulas eram muito mais aprofundadas culturalmente, tanto nas interpretações dos estilos diferenciados de tocar cada período musical, quanto nas

explicações de cada termo musical. Suas aulas sempre foram como uma viagem no tempo, coisa que, quando se estuda muitas peças, não se consegue fazer.

Em suas aulas, fazíamos um pouquinho de cada coisa: estudos técnicos, peças, duos (principalmente de Kuhlau), leitura à primeira vista, etc., mas além da bagagem cultural que ela passava, aquilo de que eu mais gostava nas suas aulas, sem sombra de dúvida, era sua maneira ensinar as peças barrocas e clássicas, repertório no qual é especialista.

2.4) A Expansão da Identidade Musical Brasileira Durante o Século XX

Um dos conselhos europeus que tenho escutado bem é que a gente se quiser fazer musica nacional tem que campear elementos entre os aborígenes, pois que só mesmo estes é que são legitimamente brasileiros. Isso é uma puerilidade que inclui ignorância dos problemas sociológicos, étnicos, psicológicos e estéticos. Uma arte nacional não se faz com escolha discricionária e diletante de elementos; uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo (Andrade, 1972. p.15-16).

É impossível falar da criação de uma Escola Brasileira de Flauta sem falar em Nacionalismo e Identidade Nacional. Vários fatores influenciaram a construção de uma identidade musical no Brasil, desde a inclusão da música urbana na principal universidade do país (de forma sistemática com Callado e eventual a partir dele), até a expansão dos meios de comunicação.

Com a reforma urbana consolidada a partir de 1907, a utilização dos automóveis passou a ser mais freqüente na cidade. Não demorou muito para a fotografia, o fonógrafo, o telefone e o cinema seguirem os mesmos passos dos “modernos” automóveis. Entretanto, assim como hoje em dia, estes luxos não faziam parte da vida de todas as camadas da sociedade: à população das favelas e dos subúrbios “restavam, além do peso da labuta diária, a dança e a música – e eles souberam aproveitá-los como poucos povos do mundo” (Diniz, 2007. p.35).

“O marco da indústria fonográfica e da formação da música popular industrializada no Brasil foram as primeiras gravações realizadas em cilindros por Frederico Figner, a partir de 1897, no Rio de Janeiro” (Zan, 2001, p.107). Figner fundou a Casa Edison, destinada a comercializar fonógrafos, gramofones, cilindros, etc. Anacleto de Medeiros e a Banda do Corpo de Bombeiros, Pattapio Silva, Cadete, Pixinguinha, Baiano, foram alguns dos artistas gravados nas duas primeiras décadas do século. A partir de então um mercado de música gravada no país começou a divulgar por todo o território nacional vários gêneros da música popular, destacando-se a marcha, o samba e o choro.

O Teatro de Revista e o advento da Era do Rádio que durou mais ou menos de 1930 a 1964, ampliou os horizontes para que, definitivamente, a música popular, com base nessa relação de circularidade, se sedimentasse hegemonicamente no gosto de amplos setores da sociedade. (Diniz, 2007. p.13).

Até meados do século XX os meios de comunicação ainda eram incipientes. Somente em 1927 entrou no Brasil o sistema elétrico de registros sonoros. No mesmo período o rádio se expandiu pelo país, espalhando por todo o continente a música popular urbana do Rio de Janeiro. Além do advento do rádio, outro fator influenciou consideravelmente a expansão da música popular:

A modernização do Rio possibilitou o surgimento dos primeiros cinemas. A Avenida Central abrigou boa parte deles. Como os filmes eram mudos, músicos dentro da sala de exibição davam vida sonora às imagens. Em alguns casos, na sala de espera, tocavam figuras do quilate do pianista Ernesto Nazareth, um dos maiores nomes da época. O cinema logo ultrapassaria o teatro de revista como importantíssimo espaço de divulgação da canção brasileira (Diniz, 2007. p.37).

Foi neste contexto que o samba e o choro começaram a sair das periferias e circular pela classe média carioca, assim como os seus instrumentos. Na música *Feitio de Oração* (1932), Noel Rosa já mostrava que “O samba na realidade, não vem do morro nem da cidade. (...) Nasce no coração”. Décadas depois, em 1977, Cartola narrou em *Tempos Idos*¹²² o caminho que a música popular percorreu:

Depois aos poucos o nosso samba sem sentir se aprimorou. Pelos salões da sociedade, sem cerimônia ele entrou. / Já não pertence mais à praça, já não é samba de terreiro, vitorioso ele partiu para o estrangeiro. / E muito bem representado por inspiração de geniais artistas, o nosso samba, humilde samba, foi de conquistas em conquistas. / Conseguiu penetrar no Municipal, depois de percorrer todo o universo. / Com a mesma roupagem que saiu daqui, exibiu-se pra Duquesa de Kent no Itamaraty.

Segundo Diniz (2007), Pixinguinha e Donga foram grandes representantes dos músicos que saíram das periferias por terem sido convidados para formar as orquestras que se apresentavam nas salas de espera dos cinemas cariocas. Os dois integravam o pequeno grupo que entretinha o público do elegante cinema Palais. Nasceu assim o grupo Oito Batutas.

¹²² SONOPRESS / BMG ARIOLA. Cartola. Série Aplauso. São Paulo:1995. 1 CD (ca 40 min).

A música urbana carioca vai tendo gradativamente uma maior aceitação, se transformando de um elemento étnico em um “símbolo nacional” marcado pelas idéias de identidade cultural brasileira e brasilidade: “nesse contexto, o negro pobre, poeta e músico recita e canta nas casas mais nobres. O poeta Catulo da Paixão Cearense – letrista de melodias de Anacleto – e o compositor Noel Rosa foram dois mediadores reconhecidos e importantes.” (Diniz, 2007. p. 14) Essa aceitação é vista até os dias atuais, onde os jovens de classe média ocupam os espaços da Lapa, de Santa Teresa e do subúrbio carioca para ouvir samba e choro.

O discurso nacionalista de Getúlio Vargas a partir da década de 30 consolidou ainda mais essa postura, entretanto, a figura do malandro carioca, presente em muitas das composições populares da época, atrapalhou consideravelmente este processo, já que contradizia o discurso trabalhista de Getúlio.

Com o passar dos anos, as classes média-alta e alta, já insatisfeitas com a extrema popularização da programação das rádios, sentiram-se mais confortáveis quando, em 1950, foi criado o primeiro canal de televisão no Brasil, acessível somente às famílias mais abastadas. A televisão se transformaria anos mais tarde no principal meio de divulgação de todo tipo de música, principalmente a popular. Por causa dela, orquestras foram fundadas para atender à demanda de seus musicais, aumentando não só o número de empregos para todos os instrumentistas, mas criando um novo perfil para o músico.

Durante a segunda metade do século XX, um novo gênero musical apareceu no Rio de Janeiro: a Bossa Nova. Esse gênero tomou conta das camadas sociais mais abastadas e ocorreu principalmente na Zona Sul da cidade, diferentemente do Samba e do Choro, oriundos das periferias. A nova batida do violão de João Gilberto, uma maneira mais simples de cantar, em contraste com as grandes vozes que surgiram na primeira metade do século, além da harmonia importada do jazz, fizeram da Bossa Nova uma mania entre os jovens da classe média e da classe média alta.

O interesse pelo som da flauta, muito divulgado nos solos simples da Bossa Nova, começou a crescer, levando uma grande parcela dessa juventude a procurar o instrumento:

O que ele [o choro] contribuiu, num determinado período foi para despertar o interesse pelo instrumento, mas o que acho que mais despertou interesse pelo instrumento foi a Bossa Nova. Por que a Bossa Nova atingiu um outro nível de

pessoa: um pessoal de faculdade, um pessoal elitizado. Já o choro, como o samba, sempre foi mais marginalizado. “Choro? Samba? isso é coisa...” [Com voz de desdém] Já a Bossa Nova era de elite! [...] Muito mais gente estudou flauta para tocar essas melodias tranquilas da flauta, da Bossa Nova, por que não precisaria de agilidade [necessária] para tocar choro. (Woltzenlogel). ¹²³

Outro fator contribuiu para o aumento da procura pelo estudo da flauta nessa segunda metade do século XX: a chegada dos instrumentos da fábrica Yamaha no Brasil.

O que acontece é o seguinte... Muita coisa mudou quando a Yamaha começou a fabricar as flautas e jogar aqui no nosso mercado. Flautas que você fechava o dedilhado é saía a nota perfeitamente. Na minha época nos tocávamos com as flautas italianas, horríveis, Barlassina & Billoro, Orsi, umas flautas horríveis, um bocal horrível. Você não conseguia fazer um som... Não tinha ninguém aqui que sapatilhasse uma flauta... A qualidade dessas flautas não dava chance para você desenvolver uma sonoridade bonita. Quando a Yamaha começou a lançar as flautas, eu acho que isso ajudou muito e incentivou as pessoas a curtirem mais o seu som, porque era mais fácil de fazer o som. Se você pegasse essas flautas antigas italianas que existiam aí... Nossa Senhora... Horríveis. Isso tem muito a ver... (Woltzenlogel). ¹²⁴

¹²³Em entrevista realizada por mim, 2008.

¹²⁴Em entrevista realizada por mim, 2008.

CONCLUSÃO

Cada país tem seu estilo na música. Os franceses sempre são mais flexíveis. Os alemães, mais disciplinados. Os brasileiros sempre tocarão com um sorriso. Os americanos querem sempre mais poder: tudo mais forte, mais rápido, mais alguma coisa. Eu tento agrupar e evitar comparações. Mas quando toco, os americanos me acham europeu, e os europeus, americano. [Klein apud Marques¹²⁵].

Quando iniciei esta pesquisa, tinha uma pequena idéia de como ela deveria terminar. Por várias vezes pensei em afirmar que não existia uma Escola Brasileira de Flauta e que tudo o que nós tocávamos era influência da principal escola européia, a francesa. Porém, como descartar a técnica desenvolvida pelos músicos que só tocam choro? Ou ignorar o sorriso, o gingado e a malícia com que o brasileiro, em geral, toca tanto as obras populares quanto eruditas? Ou ainda, como não ver o repertório executado pelos flautistas do começo do século, completamente influenciado pelas óperas italianas? Assim, conforme a pesquisa ia se desenrolando, descobri que tudo continuava em aberto e que eu me enganara redondamente em pensar em um final pré-concebido para ela.

Oferecer uma abordagem pelo menos tangencial sobre a influência da Escola Francesa no Rio de Janeiro durante um século inteiro parece um período bastante longo para qualquer pesquisador se aprofundar, por mais perfeccionista que este tente ser... Além disso, como toda pesquisa possui um limite temporal e espacial delimitado, procurei dar uma pincelada em vários aspectos considerados importantes. E foi devido a tantos aspectos envolvidos que em um dos últimos encontros com minha orientadora, após reler todo o trabalho pela enésima vez, ela me fez um elogio no mínimo curioso: “é uma bonita colcha de retalhos!”

Depois de tecer esta colcha com tantos retalhos, percebi que o tema escolhido havia sido abrangente deixando um material rico que no futuro, não só poderia, mas deveria ser aprofundado por outros pesquisadores.

A partir do momento em que reli este relatório para escrever a conclusão, redescobri a citação da página 21 que caracterizou muito bem a Escola Francesa de

Flauta.¹²⁶ Exposto isso, falar sobre a criação de uma Escola Brasileira influenciada pela Francesa me parece uma afirmação bastante viável, afinal de contas, o instrumento em que a maioria dos flautistas brasileiros toca é de prata, modelo Boehm, os métodos utilizados são na imensa maioria os de Taffanel et Gaubert e Moyse, o repertório padrão executado em concertos de flautistas ainda é o francês do século XIX, mas o que mudou nisso tudo é a maneira de se executar as obras (com um jeito maroto e um leve gingado brasileiro), devido à influência do nosso choro, conforme foi dissertado no decorrer desse relatório.

Considero também bastante útil citar a influência que o professor exerce sobre os alunos. Em 1752, o Mestre Quantz em seu tratado *Ensaio de um Método para Tocar a Flauta Transversa* já nos alertava para o fato de que o material de trabalho é muito importante, entretanto, sem um professor atualizado e competente não trará benefícios aos alunos:

Eu já disse e torno a dizer, que o iniciante que se propõe a aprender a tocar a flauta seriamente requer instrução oral de um bom mestre além do meu método. Regras dadas por escrito somente mostram a maneira correta de aprender uma matéria, mas não corrigem os erros tão freqüentes no estudo diário, especialmente no começo. (Quantz, 1752. p.109).¹²⁷

Pedro de Assis (1925), antigo professor do Instituto Nacional de Música, atual Escola de Música da URFJ, compartilha a mesma opinião de Quantz:

É indubitável que os conselhos de um professor valem muito, especialmente quando ele junta às preleções e mais razões expendidas o exemplo, tocando no instrumento o trecho, frase ou membro de frase que o aluno por qualquer motivo não executa a seu contento. Disse alguém que não há modo de ensinar mais proveitoso e suave do que o exemplo. (Assis, 1925. p.23-4).

¹²⁵Retirado do artigo Quando o oboé fala de Clóvis Marques datado de 05/06/06 em <<http://www.opiniaoenoticia.com.br>> pesquisado em 20 de julho de 2008.

¹²⁶“O uso da flauta de prata de estilo francês, uma preocupação com o som, um repertório padrão, e um conjunto de materiais de ensino no qual o método de Taffanel e Gaubert e os exercícios de desenvolvimento de sonoridade de Marcel Moyse (...) ocupam um lugar de destaque.” (Powell, 2002. p. 208) Original em Inglês: The use of the French-style silver flute, a preoccupation with tone, a standard repertoire, and a set of teaching materials in which the Taffanel-Gaubert method and the tone development exercises of Marcel Moyse(1889-1984; Conservatoire 1906) hold a central place.

¹²⁷Original em Inglês: I have already said, and I repeat, that a beginner who proposes to learn to play the flute thoroughly requires oral instruction from a good master in addition to my method. Rules given in writing do indeed show the surest way to learn a subject, but they do not correct the mistakes so often made in practise, especially at the beginning.

Atualmente, 125 anos após a implantação dos métodos europeus nas universidades brasileiras e nas escolas de música de uma maneira geral, o caminho trilhado pelos alunos de flauta mudou bastante. Paralelamente ao surgimento de novas escolas de choro, começou a haver, infelizmente, um desinteresse pelo repertório tradicional de ensino erudito, trazendo assim consequências ao aprimoramento técnico do flautista. Em entrevista ao Pattapio, Andréa Ernest Dias “se pronunciou sobre a profusão de escolas de choro no país, que promovem ao mesmo tempo um rico desenvolvimento instrumental através de seu repertório e um distanciamento e falta de interesse por um repertório flautístico que abranja outras áreas de expressão musical” (Dias, 2005. p.9).

Ainda assim, posso considerar o fato de nós cariocas termos a sorte de possuímos uma música ritmicamente riquíssima que vem sendo trazida novamente para a universidade há algum tempo. Desta maneira, podemos ter os métodos tradicionais de estudo aliados aos novos métodos da nossa música popular, construindo a nossa identidade:

Toda identidade é uma construção simbólica (a meu ver necessária), o que elimina portanto as dúvidas sobre a veracidade ou a falsidade do que é produzido. Dito de outra forma, não existe uma identidade autêntica, mas uma pluralidade de identidades, construídas por diferentes grupos sociais em diferentes momentos históricos (Ortiz, [s.d.]. p.8).

Em todo o material que pesquisei até aqui, percebi que geralmente uma nova escola era criada para acompanhar alguma grande mudança em um ou outro instrumento. Foi assim com a criação da Escola Francesa de Flauta e o instrumento de Boehm e com a Escola de Boston de Trompete e o instrumento de Monet. Entretanto, com a Escola Russa de Piano, não houve uma mudança estrutural no instrumento, mas somente no jeito de tocá-lo. No caso do Brasil, essas mudanças na flauta ocorreram a partir do momento em que foram importadas da França: O Rio de Janeiro recebeu bem o novo instrumento e sua escola, se mesclando com o choro, e sem sombra de dúvidas, algo mudou depois disto! Em entrevista realizada por mim, Lenir Siqueira corrobora minhas idéias:

Antes, aqui se estudava a escola alemã. Era um som gutural, o vibrato era gutural. O francês é que veio fazer o ondulado. Mas hoje todo mundo toca baseado na Escola Francesa, eles [os flautistas] evoluíram bastante. (Siqueira).¹²⁸

Hoje em dia, na época da globalização, todas as diferenças e particularidades de diversas escolas se misturaram. De alguma maneira, estamos todos falando a mesma língua, não importando muito à qual escola o músico pertence. Lenir Siqueira¹²⁹ corrobora minha afirmação:

Mas hoje o Brasil tem a sua Escola. Porque a maneira dos flautistas brasileiros tocarem é muito diferente. Eu me lembro que quando a Odette Ernest veio para o Brasil, [...], nos primeiros meses eu fiquei trabalhando com ela, tocávamos muito e assimilei muito também da Escola Francesa. Ela não tinha a técnica, a mecânica que eu tinha, mas tinha aquela maneira e eu absorvi aquilo. Foi muito bom aquele convívio. Aprendi muito com ela e ela também aprendeu muito comigo. Foi fantástico. (Siqueira).¹³⁰

Isso mostra que uma escola não é uma coisa estanque, é permeável aos hábitos locais, há uma influência mútua, na qual cada professor tira do outro aquilo que considera mais importante. As escolas se interpenetram e se influenciam de maneira intensa. E essa influência se dá, nem tanto pelo repertório, mas principalmente pelos métodos de ensino e pela convivência.

Várias escolas, vários músicos, vários estilos de tocar, vários caminhos, fazem parte da história da flauta, porém, conforme dito anteriormente, todos estão entrelaçados entre si. Temos sempre que buscar fazer o melhor com o nosso instrumento, usando toda a nossa experiência musical, sonoridade, afinação, técnica de digitação e de articulação, seja para tocar música erudita ou popular. A Mestra Odette Ernest Dias compartilha da mesma opinião:

Quando cheguei ao Brasil e ouvi os flautistas populares, de choro ou regional, como se dizia, fiquei fascinada pela sua maneira de tocar: improvisando, com articulações diferentes como se fosse modelar o som, como uma fala (por exemplo, Eugênio Martins, Dante Santoro, Altamiro Carrilho, Copinha) e percebi que na realidade não existiam “escolas”, mas sim músicos e música (Dias, 2003. [s.p.]).

¹²⁸Em entrevista realizada por mim, 2005.

¹²⁹Em entrevista realizada por mim, 2005.

¹³⁰Em entrevista realizada por mim, 2005.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGENDA do Samba & Choro. Benedito Lacerda. Disponível em <www.samba-choro.com.br/artistas/beneditolacerda> Acesso em: 02 de Out. 2005.
- ANDRADE, Mário de. Ensaio sobre a Música Brasileira. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE FLAUTISTAS. Pattapio, Informativo Oficial da Associação Brasileira de Flautistas. ANO XI, No 25. Rio de Janeiro: ABRAF, 2005. Aspectos do Ensino de Flauta no Brasil.
 _____Disponível em <www.abraf.com.br> Acesso em: 6 de Fev. 2008.
- ASSIS, Pedro. Manual do Flautista, Comentários sobre diversos conservatórios da Europa. Rio de Janeiro: Editora Brasileira LUX, 1925.
- BAINES, Anthony. Woodwind Instruments and their history. New York: Dover Publications, INC, 1991.
- BLAKEMAN, Edward. Taffanell: Genius of the Flute. Oxford University Press, 2005.
- BOEHM, Theobald. The flute and Flute-Playing in Acoustical, Technical and Artistic Aspects. New York: Dover, 1964.
- BUENO, Francisco da Silveira. Dicionário Escolar da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: FENAME, 1981.
- CARRRILHO, Altamiro. Entrevista. Pattapio, Informativo Oficial da Associação Brasileira de Flautistas.
 _____ 1ª parte: ANO V. No 16. Rio de Janeiro: ABRAF, 1999. (p.23-26).
 _____ 2ª parte: ANO VI. No 18. Rio de Janeiro: ABRAF, 2000. (p.13-15).
- DEBOST, Michel. The Simple Flute. From A to Z. Oxford University Press, 2002.
- CARRASQUEIRA, Antônio Carlos. El Canto de Guirahú. Série “Régia Música. Vol.4”. São Paulo: Paulinas COMEP, p1993. 1 CD (Ca. 71 min.).
- DIAS, Andréa Ernest. A expressão da flauta popular brasileira – Uma escola de interpretação. Tese (Mestrado em Música). Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.
- DIAS, Odette Ernest. Entrevista realizada em sua residência. Rio de Janeiro, 2008. MP3.
- DIAS, Odette Ernest. Entrevista. Pattapio, Informativo Oficial da Associação Brasileira de Flautistas. ANO VIII, No 22. Rio de Janeiro: ABRAF, 2003.

- DIAS, Odette Ernest. Mathieu-André Reichert Um Flautista Belga na Corte do Rio de Janeiro. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1990
- DINIZ, André. O Rio Musical de Anacleto de Medeiros. A vida, a obra e o tempo de um mestre do choro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.
- DORGEUILLE, Claude. *L'école Française de Flûte*. Paris: Collection Euterpe, 1994.
- DOURADO, Henrique Autran. Dicionário de termos e expressões da música. São Paulo: Editora 34, 2004.
- FAIR, Demetra Baferos, MM. *Flutist's Family Tree: In Search of the American Flute School*. Ohio: The Ohio State University, 2003.
- FAGERLANDE, Aloysio Moraes Rego. Bachianas Brasileiras no 6: Uma abordagem histórico-analítico-interpretativa. TESE (Mestrado em Música). Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.
- GARCIA, Carmen Silvia. Patápio Silva Flautista Virtuoso, pioneiro da Belle époque Brasileira. TESE (Mestrado em Musicologia) São Paulo: USP, 2006.
- HIGINO, Elizete. Um Século de Tradição: A Banda de Música do Colégio Salesiano Santa-Rosa (1888 – 1988). Tese (Mestrado Profissionalizante em Bens Culturais e Projetos Sociais). Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2006.
- HOLOMAN, D. Kern. *The Société des Concerts du Conservatoire. 1828-1967*. Califórnia: University of California Press, 2004.
- INSTITUTO NACIONAL DE MÚSICA. Programas de Ensino e de Exames. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1914.
- _____. Programas de Ensino e de Exames. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1930.
- _____. Programas de Ensino e de Exames. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1937.
- LACERDA, Izomar. *"Ilha, por que choras?" Concepções musicais e relações de poder entre praticantes do gênero musical 'choro' na Ilha de Santa Catarina*. Florianópolis: UFSC, 2007.
- LIRA, Mariza. Joaquim Callado – O Pai dos Chorões. In Niterói Artes Home Page. Disponível em: <www.niteroiartes.com.br/cursos/muspop/textos/joaquimcallado.doc> Acesso em: 28 de jun. 2003.
- LÓPEZ, Francisco Javier. Escuelas Flautísticas. Artigo da Revista Flauta y Música. Nº

9. [s.e.], 2000.

MARQUES, Clóvis. Quando o Oboé Fala. 05/06/06. In Opinião e Notícia Home Page. Disponível em <<http://www.opinioenoticia.com.br>> Acesso em: 20 jul. 2008.

MEDEIROS, André. A History of the Flute in Brazil – A Wide Perspective. Pan, the Flute Magazine, [s.d].

NEVES, José Maria. Música Contemporânea Brasileira. São Paulo: Ricordi, 1981.

NOGUEIRA, Maria das Graças “et al”. Patápio músico erudito ou popular? Rio de Janeiro. FUNARTE, 1983.

ORTIS, Renato. Cultura Brasileira e Identidade Nacional. [s.d.], [s.e.].

PELLERITE, James. A Handbook of literature for the flute. Bloomington: Zalo, 1965.

PERLOVE, Nina. Transmission, Interpretation, Collaboration - *A Performer's* Perspective on the Language of Contemporany Music: An Interview with Sophie Cherrier. Perspectives of New Music [J. Stor], 1998.

POWEL, Ardal. The Flute. New Haven: Yale University Press, 2002.

QUANTZ, Johann Joachim. On Playing The Flute. (This translation by Faber and Faber, 1966). London: Faber and Faber, 1795.

RANEVSKY, Eugênio Kundert. A Embocadura na Flauta Transversa. Rio de Janeiro: [s.e.], 1999.

RÓNAI, Laura. Em busca de um mundo perdido: Métodos de flauta do Barroco ao século XX. TESE (Doutorado em Música). Rio de Janeiro: UNIRIO, 2003.

SADIE, Stanley. Dicionário Grove de Música. Edição concisa. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor, 1994.

_____. Grove Dictionary of Music. Versão on line, 2003.

SANTOS, Regina Márcia Simões. Jaques-Dalcroze, avaliador da instituição escolar: em que se pode reconhecer Dalcroze um século depois? Debates nº 4 – Cadernos do Programa de Pós Graduação em Música do Centro de letras e artes da UNIRIO. Rio de Janeiro: CLA/ UNIRIO, 2001.

SIMÕES, Naílson. A escola de trompete de Boston e sua influência no Brasil. Debates nº 5 – Cadernos do programa de Pós-graduação em música do Centro de Letras e artes da UNIRIO. Rio de Janeiro: CLA/UNIRIO, 2001.

SIQUEIRA, Lenir. Entrevista realizada em sua residência. Rio de Janeiro, 2005. 1 fita cassete (90 min.) e 1 fita vídeo (90 min.)

SONOPRESS / BMG ARIOLA. Cartola. Série Aplauso. São Paulo: 1995. 1 CD (ca 40 min).

THE INSTRUMENTALIST. Flute talk Vol 25, nº 7. Illinois: The Instrumentalist Publishing Company, 2006.

THOMAS, Bernard. The Renaissance Flute. Early Music, Vol. 3, Nº. 1 (Jan., 1975), 2-10. Oxford: J Stor, Oxford University Press, 1975.

THURMOND, James Morgan. Note Grouping. A Method for Achieving Expression and Style in Musical Performance. Florida: Meredith Music Publications. 1991.

TOFF, Nancy. The Flute Book. A complete guide for students and Performers. New York: Oxford University Press, 1996.

_____. Monarch of the Flute: The Life of Georges Barrère. Oxford: Oxford University Press, 2005.

VASCONCELOS, Ary. Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Époque. Rio de Janeiro: Liv. Sant'Anna, 1977.

_____. Pixinguinha. Disponível em:

<<http://www.sampa.art.br/biografias/alfredovianna/historia>> Acesso em: 4 Fev. 2008.

_____. Pixinguinha. Disponível em: <www.pixinguinha.com.br> Acesso em: 02 Out. 2005.

VERZONI, Marcelo. *Os Primórdios do "Choro" no Rio de Janeiro*. Tese [Doutorado em Música]. UNIRIO, 2000.

WINDPLAYER # 60. [s.e], [s.d].

WELCH, Christopher. History of the Boehm Flute. New York: Schirmer, 1896.

WOLTZENLOGEL, Celso. Método Ilustrado de Flauta. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale S/A, 1982.

WOLTZENLOGEL, Celso. Entrevista realizada em sua residência. Rio de Janeiro, 2008. 1 fita cassete (90 min.) e MP3.

ZAN, José Roberto. Música Popular Brasileira, Indústria Cultural e Identidade. São Paulo: EccoS Rev. Cient., UNINOVE, (n.1, v.3), 2001.

BIBLIOGRAFIA SUPLEMENTAR

ADORNO, Theodor W. *Indústria Cultural e Sociedade*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2002.

_____. *Sociologia*. São Paulo: Ética, 1994.

ARAÚJO, Sávio. *A Evolução Histórica da Flauta até Boehm*. [s.e.], [s.d.].

ARTAUD, Pierre-Yves. *Méthode Élémentaire de Flûte*. Paris: Lemoine, 1972.

AZEVEDO, Luiz Heitor. *150 anos de Música no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, [s.d.]

BERBIGUIER, T. *Metodo per flauto*. Edizione Rivedeta com importanti aggiunte di G. Rabboni. Stampatori: G. Ricordi & C. Editori, [s.d.]. BLOCH, Marc. *Apologia da História*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BOSÍSIO, Paulo Gustavo. *Paulina d'Ambrosio e a Modernidade Violinística no Brasil*. TESE (Mestrado em Música). Rio de Janeiro: UNIRIO, 1996.

BOURDIEU, P. *As Regras da Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1992

BROWN, H.M. e SADIE. *Performance Practice - Music after 1600*. New York: Norton, [s.d.].

CHARTIER, R. *A História Cultural*. Lisboa: Difel, 1990.

_____. *Formas e Sentido*. Campinas: Mercado das Letras, 2003.

CONTIER, Arnaldo Dayara. *Música e Ideologia no Brasil*. São Paulo: Editora Novas Metas, 1978.

CORRÊA, Sérgio Nepomuceno Alvim. *Orquestra Sinfônica Brasileira. Uma Realidade a desafiar o tempo. 1940-2000*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

DALLIN, Leon. *Twentieth Century Composition*. Iowa: WM.C Brown Company Publishers, [s.d.].

DAHLHAUS, Carl. *Foundations of Music History*. London: Cambridge, 1983.

D'ÁVILA, Raul Costa. *A Articulação na Flauta Transversal Moderna – Uma Abordagem Histórica, Suas Transformações Técnicas e Utilização*. Pelotas: Editora e Gráfica Universitária. 2004.

GÁLVEZ, José A. *Dicionário Larousse Francês-Português, Português-Francês*. Míni. São Paulo: Larousse do Brasil, 2005.

- GANDELMAN, Saloméa. Uniformidade e Diversidade na Interpretação Musical. Anais do VIII Encontro Anual da ANPPOM. João Pessoa, 1995.
- GARIBOLDI, G. Méthode Élémentaire pour la Flûte Boehm et Flûte Ordinaire. Paris: Alphonse Leduc, Ca. 1870.
- GROUT, Donald J. & PALISCA, Claude V. História da Música Ocidental. Lisboa: Gradiva, 2001.
- GUIBERNAU. O Estado Nacional e o Nacionalismo no Século XX. [s.e.], [s.d.].
- HARNONCOURT, Nikolaus. O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- _____. O diálogo musical: Monteverdi, Bach e Mozart. Tradução Luiz Paulo Sampaio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.
- HORNBY, A. S. *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- KIEFER, Bruno. História da Música Brasileira. Porto Alegre: Editora Movimento, 1982.
- LE GOFF, Jacques. História e Memória. [s.e.], [s.d.].
- LISERRA, Moacyr Gonçalves. Flauta e Virtuosidade. Tese apresentada ao concurso para provimento da cadeira de flauta da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil. Rio de Janeiro: UFRJ, 1944.
- SILVEIRA, Fernando. A História da Clarineta no Rio de Janeiro – 1901 a 2000. Brasília: ANPPOM, 2006.
- SIQUEIRA, João Batista. Do Conservatório à Escola de Música. Ensaio Histórico. Rio de Janeiro: UFRJ, 1972.
- SOLUM, John. The Early Flute. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- SOUZA, Carlos Eduardo de Azevedo e. A Organização Musical do Rio de Janeiro: de José Maurício a Gottschalk e além. 1808-1889. TESE (Doutorado). Niterói: UFF, 2003.
- TAFFANEL et GAUBERT. Méthode Complete de Flûte. Paris: Alphonse Leduc & Cie. Éditions Musicales, 1958.
- TINHORÃO, José Ramos. Pequena História da Música Popular da Modinha à Lambada. São Paulo: Art Editora LTDA, 1991.
- VELLOSO, Rafael Henrique Soares. O Saxofone no Choro. Rio de Janeiro: UFRJ,

2004.

WISNIK, José Miguel & SQUEFF, Enio. O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira. Editora Brasiliense, [s.d.].

_____O Coro dos Contrários. São Paulo: Livraria Duas Cidades, [s.d.].

ANEXOS

ANEXO 1 – FIGURAS



Figura 1 - Claude-Paul Taffanel (Em
<http://www.flutepage.de/englisch/flutists/taffanel.shtml>)



Figura 2 - Joseph Marcel Moyse (Em
<http://www.flutehistory.com/Players/Marcel%20Moyse/index.php3>)



Figura 3 - Joaquim Antônio da Silva Callado Jr (Em <http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/joaquim-callado.asp>)

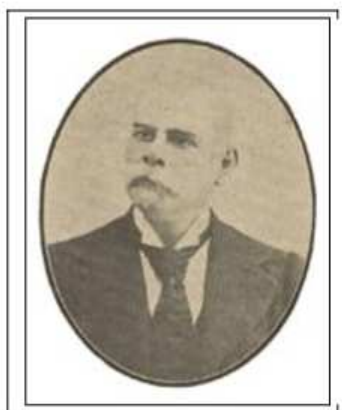


Figura 4 – Duque Estrada Meyer (Em Assis, 1925. p.96)



Figura 5 - Pattapio Silva (Em http://cifrantiga3.blogspot.com/2006/03/patpio-silva_16.html)



Figura 6 – Pixinguinha (Em <http://www.pretosoulsim.com.br/ConteudoSiteBDet.aspx?sec=17&con=140>)



Figura 7 - Moacyr Liserra (Em Assis, 1925. p.131)



Figura 8 – Altamiro Carrilho (Em <http://br-instrumental.blogspot.com/2006/07/altamiro-carrilho-e-sua-bandinha-rio.html>)



Figura 9 – Odette Ernest Dias (Em <http://www.abraf.art.br/odette.html>)



Figura 10 – Celso Woltzenlogel (Em <http://www.abraf.art.br/diretor.htm>)



Figura 11 – Norton Morozowicz (Em <http://www.abraf.art.br/norton.html>)



Figura 12 - Carlos Seabra Rato (Em <http://www.movimento.com/mostraconteudo.asp?mostra=3&codigo=767>)



Figura 13 - Laura Rónai (Em acervo pessoal)

ANEXO 2 - PROGRAMAS

CURSO DE FLAUTA

PROGRAMMA DE ENSINO

1ª Serie — 1º anno

L. Dorus : Methodo, exercicios preparatorios até a pagina 43, e mais o exercicio n. 7.

W. Popp : Methodo, 1ª parte.

G. Gariboldi : Methodo, 1ª parte.

A. Terschack : Duettos faceis e instructivos, op. 131 A. Exercicios preparatorios, op. 131 C.

Peças faceis — Leitura á primeira vista.

2º anno

L. Dorus : Methodo — 1ª, 2ª e 3ª Sonatas — Exercicios ns. 8, 9 e 10.

W. Popp : Methodo, 2ª parte.

G. Gariboldi : Methodo, 2ª parte.

J. Andersen : 18 Estudos, op. 41.

J. Andersen : Pequenos Caprichos, op. 37.

G. Rabboni : 50 Estudos brilhantes (metade).

A. Terschack : Exercicios diarios, op. 71.

Peças faceis — Leitura á primeira vista.

3º anno

L. Dorus : Methodo — 4ª, 5ª e 6ª Sonatas — Exercicios ns. 11, 12, 13, 14 e 15.

W. Popp : Methodo-revisão.

G. Gariboldi : Methodo-revisão.

J. Andersen : Exercicios instructivos, op. 30.

J. Andersen : 24 Pequenos exercicios, op. 33.

G. Rabboni : 50 Estudos brilhantes (conclusão).

A. Terschack : Estudos, op. 131 C. (metade).

Kuhlau : Pequenos solos — Leitura á primeira vista.

Figura 14— Programa de Ensino do curso de Flauta Transversa do Instituto Nacional de Música de 1914 (Em: Biblioteca da Escola de Música da UFRJ)

— 52 —

2ª Serie — 4º anno

L. Dorus: Methodo-revisão. Exercícios para o duplo golpe de língua.

J. Andersen : Estudos, op. 15 (metade).

J. Andersen : Estudos, op. 21.

T. Böhm: 24 Caprichos estudos, op. 26.

M. Reichert : 7 Exercícios diários, op. 5.

A. Terschack : Escola de mecanismo, op. 75 (metade).

A. Terschack : Estudos, op. 131 C. (conclusão).

Kuhlau : Duetos, trios e quartetos.

Peças de meia dificuldade — Leitura á primeira vista.

5º anno

J. Andersen : Estudos, op. 15 (conclusão).

J. Andersen : Estudos technicos, op. 63 (metade).

T. Böhm : 24 Estudos, op. 37.

E. Köhler : 30 Estudos, op. 75 (metade).

A. Peichler : 40 Estudos (metade).

A. Terschack: Escola de mecanismo, op. 75 (conclusão).

M. Reichert : 6 Estudos, op. 6.

H. Soussman : 30 Grandes exercicios (metade).

Benedicto Marcello e G. Martrucci : Sonatas.

Peça de Concerto de autores modernos — Leitura á primeira vista.

6º anno

J. Andersen : Escola de virtuosidade, op. 60.

J. Andersen : Estudos technicos, op. 63 (conclusão).

A. Terschack : 12 Estudos, op. 131. D.

E. Köhler : 30 Estudos, op. 75 (conclusão).

A. Peichler : 40 Estudos (conclusão).

A. Soussman : 30 Grandes exercicios (conclusão).

N. B. — Alguns destes estudos e exercicios, dos diversos annos, são facultativos, a juízo do professor.

PROGRAMMA DE EXAMES

O mesmo que o do curso de clarinete.

Figura 15— Continuação do Programa de Ensino do curso de Flauta Transversa do Instituto Nacional de Música de 1914 (Em: Biblioteca da Escola de Música da UFRJ)

PROGRAMMA DO CURSO DE FLAUTA

SÉRIE INICIAL

1^o Anno

Paul Taffanel e Ph. Gaubert — Methodo, primeira parte.

Adolpho Terschak — Op. 131 B, exercicios preparatorios.

Peças faceis.

2^o Anno

Paul Taffanel e Ph. Gaubert — Methodo, segunda parte.

Joachim Andersen — Op. 37, pequenos caprichos.

Joaquim Andersen — Op. 41, 18 estudos.

Adolph Terschak — Op. 71, exercicios diarios.

Peças faceis e leitura á primeira vista.

PROGRAMMA DE EXAMES

SÉRIE INICIAL

Prova A

Execução de um ou mais estudos ou exercicios escolhidos pela mesa examinadora, dentre seis do ultimo anno da série, apresentados pelo alumno.

Prova B

Execução de um solo escolhido pela mesa examinadora, dentre tres do ultimo anno da série, apresentados pelo alumno.

Figura 16— Programa de Ensino do curso de Flauta Transversa do Instituto Nacional de Música aprovado em 28 de junho de 1926 e publicado pela Imprensa Nacional em 1930

(Em: Biblioteca da Escola de Música da UFRJ)

SÉRIE SUPERIOR

3º Anno

Paul Taffanel e Ph. Gaubert — Methodo, terceira parte.

Joachim Andersen — Op. 30, exercicios instructivos.

Joachim Andersen — Op. 33, 24 pequenos exercicios.

Théobald Boehm — Op. 15, 12 estudos.

Adolph Terschak — Op. 131, estudos (metade).

Pequenos solos de Kuhlau.

Leitura á primeira vista.

4º Anno

Paul Taffanel e Ph. Gaubert — Methodo, quarta parte.

Joachim Andersen — Op. 15, estudos (metade).

Joachim Andersen — Op. 21, estudos.

Théobald Boehm — Op. 26, 24 caprichos, estudos.

André Reichert — Op. 5, 7 exercicios diarios.

Adolpho Terschak — Op. 75, escola de mechanismo (metade).

Adolpho Terschak — Op. 131 C estudos (conclusão).

Duetos, trios e quartetos de Kuhlau.

Peças de meia difficuldade.

Leitura á primeira vista.

6º Anno

Paul Taffanel e Ph. Gaubert — Methodo quinta e sexta partes.

Joachim Andersen — Op. 15, estudos (conclusão).

Joachim Andersen — Op. 63, estudos technicos (metade).

Pedro de Assis — Op. 9, 15 estudos de virtuosidade (metade).

Théobald Boehm — Op. 37, 24 estudos.

Adolpho Terschak — Op. 75, escola de mechanismo. (conclusão).

Antonio Peichler — Op. 40, estudos (metade).

André Reichert — Op. 6, 6 estudos.

Ernest Kohler — Op. 75, 30 estudos (metade).

Henry Soussman — 30 grandes exercicios (metade).

Figura 17— Continuação do Programa de Ensino do curso de Flauta Transversa do Instituto Nacional de Música aprovado em 28 de junho de 1926 e publicado pela Imprensa Nacional em 1930 (Em: Biblioteca da Escola de Música da UFRJ)

— 83 —

Sonatas de Benedicto Marcello e G. Martucci.
Peças de concerto de autores modernos.
Leitura á primeira vista.

6º Anno

Paul Taffanel e Ph. Gaubert — Methodo, setima e oitava partes.
Joachim Andersen — Op. 60, escola de virtuosidade.
Joaquim Andersen — Op. 63, estudos technicos (conclusão)
Pedro de Assis — Op. 9, 15 estudos de virtuosidade (conclusão)
Adolpho Terrschak — Op. 131 D, 12 estudos.
Ernesto Kohler — Op. 75, estudos (conclusão).
Henry Soussman — 30 grandes exercicios (conclusão).
Antonio Peichler — 40 estudos (conclusão).

Sonatas de Handel e Bach.
Peças de grande concerto, de autores modernos.
Sonatas e grandes solos de Kuhlau.
Leitura á primeira vista.

N. B. — Alguns destes exercicios da série superior são facultativos a juizo do professor.

PROGRAMMA DE EXAMES

SÉRIE SUPERIOR

Prova A

Execução de um ou mais estudos ou exercicios, escolhidos pela mesa examinadora, entre seis do ultimo anno da série, apresentados pelo alumno.

Prova B

Execução de um solo escolhido pela mesa examinadora, dentre tres do ultimo anno da série, apresentados pelo alumno.

Prova C

Leitura á primeira vista.

— 84 —

Figura 18— Continuação do Programa de Ensino do curso de Flauta Transversa do Instituto Nacional de Música aprovado em 28 de junho de 1926 e publicado pela Imprensa Nacional em 1930 (Em: Biblioteca da Escola de Música da UFRJ)

CURSO DE FLAUTA

REPERTÓRIO

Curso Fundamental

1º ANO

Paul Taffanel e Ph. Gaubert — Método, primeira parte.
 Adolpho Terschak — Op. 131 B, Exercícios preparatórios.

2º ANO

Paul Taffanel e Ph. Gaubert — segunda parte.
 Joaquim Andersen — Op. 41, 18 estudos.
 Adolpho Terschak — Op. 71, Exercícios diários.
 Peças fáceis e leitura à primeira vista.

3º ANO

Paul Taffanel e Ph. Gaubert — Método, terceira parte.
 Joaquim Andersen — Op. 33, 24 pequenos exercícios.
 Adolpho Terschak — Op. 131, C. Estudos.
 Pequenos solos de Kuhlau, e leitura à primeira vista.

4º ANO

Paul Taffanel e Ph. Gaubert — Método, quarta parte.
 Joaquim Andersen — op. 15, Estudos (metade).
 André Reichert — Op. 5, sete exercícios diários.
 Adolpho Terschak — Op. 75, Escola do mecanismo (metade).
 Duetos, trios e quartetos de Kuhlau. Peças de meia dificuldade e leitura à primeira vista.

1.º ANO (CURSO GERAL)

Paul Taffanel e Ph. Gaubert — Método, quinta e sexta parte.

"Publicação exclusiva da Casa Carlos Wehrs & Cia."

Figura 19— Programa de Ensino do curso de Flauta Transversa do Instituto Nacional de Música aprovado em 26 de janeiro de 1937 (Em: Biblioteca da Escola de Música da UFRJ)

— 45 —

Joaquim Andersen — Op. 15, Estudos (Conclusão).
 Pedro de Assis — Op. 9, estudos de virtuosidade (metade).
 Adolpho Terschak — Op. 75, Escola de mecanismo (conclusão).
 André Reichert — Op. 6, Seis estudos.
 Sonatas de Benedicto Marcello e G. Martucci. Peças de concerto de autores modernos e leitura á primeira vista.

2.º ANO (CURSO GERAL)

Paul Taffanel e Ph. Gaubert — Método, setima e oitava partes.
 Joaquim Andersen — Op. 60, Escola de virtuosidade.
 Pedro de Assis — Op. 9, 15 Estudos de virtuosidade (conclusão).
 Adolpho Terschak — Op. 131 D, 12 Estudos.
 Sonatas de Haendel e Bach. Peças de grande concerto de autores modernos. Sonatas e grandes sólos de Kuhlau, e leitura á primeira vista.

"Publicação exclusiva da Casa Carlos Weber & Cia."

Figura 20— Continuação do Programa de Ensino do curso de Flauta Transversa do Instituto Nacional de Música aprovado em 26 de janeiro de 1937 (Em: Biblioteca da Escola de Música da UFRJ)

FLAUTA TRANSVERSA I

EMENTA:
Joaquim Andersen – 24 Estudos op. 21 e 26, Little Caprices op. 37. Marcel Moyse – 100 Études Faciles et Progressives (parte). Aldolph Terschak – 14 Exercices Journaliers, op. 71 (parte). Luigi Hughes – La Scuola del Flauto op. 51 (parte). Escalas Maiores e Menores. Sonatas e Concertos. Peças de Autores Brasileiros e Estrangeiros. P. Taffanel e Ph. Gaubert – Méthode Complete de la Flûte (4a e 5a partes). Leitura à primeira vista.
OBJETIVOS GERAIS DA DISCIPLINA:
Assimilação da técnica, capacidade analítica, interpretação e didática através de estudos próprios para o instrumento, peças com acompanhamento de piano ou conjuntos camerísticos (diversas formações). Estabelecer bases para aplicação dos métodos de ensino no campo didático e profissional (orquestras, conjuntos ou solistas)
UNIDADES PROGRAMÁTICAS:
1 – Exercícios sobre Legato, 2 – Sonatas Clássicas, 3 – Mão direita – notas graves, dedo mínimo / mão esquerda – uso do indicador (si b)... 4 – Escalas maiores e menores, 5 – Sonoridade.
BIBLIOGRAFIA BÁSICA PARA O ALUNO:
Haendel – Sonatas Taffanel et Gaubert – Méthode Complete de Flûte Luigi Hughes – La Scuola del Flauto – op. 51. 1º Grado. Andersen -24 Estudos op. 21

Figura 21 – Cópia do programa do curso de Flauta Transversa da UNIRIO (1º período)
do ano de 1997 (Em acervo particular)

FLAUTA TRANSVERSA II

EMENTA:
Joaquim Andersen – 24 Estudos op. 33. Marcel Moyse – 100 Études Faciles et Progressives (parte). A.B. Furstenau – Estudos em todos os tons (M. e m.) Aldolph Terschak – 14 Exercices Journaliers, op. 71 (parte). Luigi Hughes – La Scuola del Flauto op. 51 (2o grado).Escalas Maiores e Menores. Sonatas e Concertos. Peças de Autores Brasileiros e Estrangeiros. P. Taffanel e Ph. Gaubert – Méthode Complete de la Flûte (4a e 5a partes). Leitura à primeira vista.
OBJETIVOS GERAIS DA DISCIPLINA: Assimilação da técnica, capacidade analítica, interpretação e didática através de estudos próprios para o instrumento, peças com acompanhamento de piano ou conjuntos camerísticos (diversas formações). Estabelecer bases para aplicação dos métodos de ensino no campo didático e profissional (orquestras, conjuntos ou solistas)
UNIDADES PROGRAMÁTICAS: 1 – Exercícios sobre diversos intervalos – Legato e Staccato, 2 – Som Martelato – Staccato Simples, 3 – Trinados – Grupettos, 4 – Sonoridade – dinâmica (crescendo – diminuindo), 5 – Escalas Cromáticas.
BIBLIOGRAFIA BÁSICA PARA O ALUNO: Taffanel et Gaubert – Méthode Complete de Flûte Luigi Hughes – La Scuola del Flauto – op. 51. 2o Grado. Blavet – Sonatas A Terschak – 14 exercices op. 71 Andersen -24 Estudos op. 33 M. Moyse – 100 Études Faciles et Progressives

Figura 22 – Cópia do programa do curso de Flauta Transversa da UNIRIO (2º período)
do ano de 1997 (Em acervo particular)

FLAUTA TRANSVERSA III

EMENTA:
Joaquim Andersen – 24 Estudos op. 30. Giulio Briccialdi – 18 Estudos op. 31, M. A. Reichert – 7 Exercises op. 5, Esteban Eitler – Sentimento Indefinido (Flauta Solo) Luigi Hughes – La Scuola del Flauto op. 51 (3o grado). Escalas Maiores e Menores. Sonatas e Concertos. Peças de Autores Brasileiros e Estrangeiros. P. Taffanel e Ph. Gaubert – Méthode Complete de la Flûte (4a e 5a partes). Leitura à primeira vista.
OBJETIVOS GERAIS DA DISCIPLINA:
Assimilação da técnica, capacidade analítica, interpretação e didática através de estudos próprios para o instrumento, peças com acompanhamento de piano ou conjuntos camerísticos (diversas formações). Estabelecer bases para aplicação dos métodos de ensino no campo didático e profissional (orquestras, conjuntos ou solistas)
UNIDADES PROGRAMÁTICAS:
1 – Intervalos além da oitava – Legato e Staccato, 2 – Staccato Simples, 3 – Notas longas, respiração, 4 – Estudos em Duos, 5 – Mordentes - Grupetos.
BIBLIOGRAFIA BÁSICA PARA O ALUNO:
Taffanel et Gaubert – Méthode Complete de Flûte Luigi Hughes – La Scuola del Flauto – op. 51. 3o Grado. Telemann - Sonatas. G. Briccialdi – 18 Estudos, op. 31. Esteban Eitler – Sentimento Indefinido para Flauta solo e outras obras.

Figura 23 – Cópia do programa do curso de Flauta Transversa da UNIRIO (3º período)
do ano de 1997 (Em acervo particular)

FLAUTA TRANSVERSA IV

EMENTA:
Joaquim Andersen – 24 Estudos op. 15. Marcel Moyse – 24 Petites Études Mélodiques. M. A. Reichert – 4 Exercises op. 6. Adolph Terschak – 20 Études Op. 75 (Mecanisme). Luigi Hughes – La Scuola del Flauto op. 51 (4o grado). Escalas Maiores e Menores. Sonatas e Concertos. Peças de Autores Brasileiros e Estrangeiros. P. Taffanel e Ph. Gaubert – Méthode Complete de la Flûte (4a e 5a partes). Leitura à primeira vista.
OBJETIVOS GERAIS DA DISCIPLINA:
Assimilação da técnica, capacidade analítica, interpretação e didática através de estudos próprios para o instrumento, peças com acompanhamento de piano ou conjuntos camerísticos (diversas formações). Estabelecer bases para aplicação dos métodos de ensino no campo didático e profissional (orquestras, conjuntos ou solistas)
UNIDADES PROGRAMÁTICAS:
1 – Exercícios sobre – Expressão, Sonoridade, 2 – Articulação – Duplo Staccato, 3 – Trinado com melodia em legato, 4 – Execução de Grupettos, 5 – Articulações Diversas – Legato / Staccato.
BIBLIOGRAFIA BÁSICA PARA O ALUNO:
Taffanel et Gaubert – Méthode Complete de Flûte. Luigi Hughes – La Scuola del Flauto – op. 51. 4o Grado. Vivaldi - Concertos, A. Terschak – 20 Études op. 75. Andersen -24 Estudos op. 15. Haydn - Concertos.

Figura 24 – Cópia do programa do curso de Flauta Transversa da UNIRIO (4º período)
do ano de 1997 (Em acervo particular)

FLAUTA TRANSVERSA V

EMENTA:
Joaquim Andersen – 24 Estudos op. 63. Marcel Moyse – 24 Exercices, Caprices et Préludes (Furstenau – op. 125). Adolph Terschak – 20 Études Op. 75 (Mecanisme) – parte. Camus – 6 Grandes Études, op. 10. Escalas Maiores e Menores. Sonatas e Concertos. Peças de Autores Brasileiros e Estrangeiros, leitura à primeira vista. Ernest Mahle – 4 Estudos
OBJETIVOS GERAIS DA DISCIPLINA:
Assimilação da técnica, capacidade analítica, interpretação e didática através de estudos próprios para o instrumento, peças com acompanhamento de piano ou conjuntos camerísticos (diversas formações). Estabelecer bases para aplicação dos métodos de ensino no campo didático e profissional (orquestras, conjuntos ou solistas)
UNIDADES PROGRAMÁTICAS:
1 – Sonoridade – dinâmica, afinação, 2 – Articulação – Staccato triplo, 3 – Notas longas - respiração, 4 – Exercícios de oitavas, 5 – Trios e quartetos de flautas.
BIBLIOGRAFIA BÁSICA PARA O ALUNO:
Mozart – Concertos Bach – Obras Camus – 6 Grandes Études op. 10. M. Moyse – 24 Exercices et Préludes (Furstenau op. 125) J. Andersen – 24 Estudos op. 63.

Figura 25 – Cópia do programa do curso de Flauta Transversa da UNIRIO (5º período) do ano de 1997 (Em acervo particular)

FLAUTA TRANSVERSA VI

EMENTA:
Joaquim Andersen – 24 Estudos op. 63. Vincenzo de Michellis – 24 Exercícios op. 25 - parte. Adolph Terschak – 20 Études Op. 75 (Mecanisme) – parte. Theobald Boehm – 24 Caprices Études. Escalas Maiores e Menores. Sonatas e Concertos. Peças de Autores Brasileiros e Estrangeiros, leitura à primeira vista. P. Taffanel et P.H. Gaubert – Méthode Complete de la Flûte (6a parte). B. Torchio - “outros” - trechos orquestrais.
OBJETIVOS GERAIS DA DISCIPLINA:
Assimilação da técnica, capacidade analítica, interpretação e didática através de estudos próprios para o instrumento, peças com acompanhamento de piano ou conjuntos camerísticos (diversas formações). Estabelecer bases para aplicação dos métodos de ensino no campo didático e profissional (orquestras, conjuntos ou solistas)
UNIDADES PROGRAMÁTICAS:
1 – Arpejos – com diferentes articulações e dinâmica, 2 – Estudos Virtuosi – Triplo staccato – oitavas, 3 – Interpretação - Estilo, 4 – Cadências de Flauta,
BIBLIOGRAFIA BÁSICA PARA O ALUNO:
C. Chaminade - Concertino. O. Lacerda – Sonata (1959). Fr. Kuhlau – Trios para Flauta. P. Taffanel et P.H. Gaubert – Méthode Complete de la Flûte. B. Torchio - Trechos orquestrais – diversos compositores.

Figura 26 – Cópia do programa do curso de Flauta Transversa da UNIRIO (6º período) do ano de 1997 (Em acervo particular)

FLAUTA TRANSVERSA VII

EMENTA:
Joaquim Andersen – Estudos op. 60. Vincenzo de Michellis – 24 Exercícios op. 25 - parte. Paul Jeanjean –Études Modernes. Marcel Moyse – École de l'Articulation (parte).Sonatas e concertos. P. Taffanel et Ph. Gaubert – Méthode Complete de la Flûte (6a parte). B. Torchio - “outros” - trechos orquestrais. Camargo Guarnieri – Sonatina para Flauta e Piano - 1947. R. Luttmann – 12 Estudos Dodecafônicos. Leitura à primeira vista.
OBJETIVOS GERAIS DA DISCIPLINA:
Assimilação da técnica, capacidade analítica, interpretação e didática através de estudos próprios para o instrumento, peças com acompanhamento de piano ou conjuntos camerísticos (diversas formações). Estabelecer bases para aplicação dos métodos de ensino no campo didático e profissional (orquestras, conjuntos ou solistas)
UNIDADES PROGRAMÁTICAS:
1 – Estudos sobre exercícios dodecafônicos, 2 – Glissandos - polirritmia, 3 – Sons harmônicos, 4 – Estudos de trechos orquestrais (estilos diferentes), 5 – Sonoridade.
BIBLIOGRAFIA BÁSICA PARA O ALUNO:
C. Guarnieri – Sonatina para Flauta e Piano; Improvisos para Flauta Solo. R. Tacuchian – Mitos para Flauta Solo. R. Luttmann – 12 Estudos Dodecafônicos. P. Jeanjean – Études Modernes. J. Andersen – Estudos op. 60 (virtuosidade).

Figura 27 – Cópia do programa do curso de Flauta Transversa da UNIRIO (7º período) do ano de 1997 (Em acervo particular)

FLAUTA TRANSVERSA VIII

EMENTA:
Joaquim Andersen – Estudos op. 60. Ernest Koehler – Estudos op. 75. Paul Jeanjean – Études Modernes. Marcel Moyse – École de l'Articulation (parte).Sonatas e concertos. P. Taffanel et Ph. Gaubert – Méthode Complete de la Flûte (7a e 8a parte). B. Torchio - “outros” - trechos orquestrais. Eugène Bozza - Graphismes. Giuseppe Ruggiero – 16 Études Atonales Leitura à primeira vista.
OBJETIVOS GERAIS DA DISCIPLINA:
Assimilação da técnica, capacidade analítica, interpretação e didática através de estudos próprios para o instrumento, peças com acompanhamento de piano ou conjuntos camerísticos (diversas formações). Estabelecer bases para aplicação dos métodos de ensino no campo didático e profissional (orquestras, conjuntos ou solistas)
UNIDADES PROGRAMÁTICAS:
1 – Estudos sobre nova escrita – Grafismos 2 – Estudos Atonais 3 – Estudos sobre oitavas duplas, 4 – Flatterzunge ou frullato 5 – Quarto de tom – Efeitos da nova escrita – como executar.
BIBLIOGRAFIA BÁSICA PARA O ALUNO:
Koehler – Estudos op. 75 P. Taffanel et Ph. Gaubert – Méthode Complete de la Flûte P. Jeanjean – Études Modernes. Ibert – Concerto para Flauta e Orquestra

Figura 28 – Cópia do programa do curso de Flauta Transversa da UNIRIO (8º período)
do ano de 1997 (Em acervo particular)

PROGRAMA DOS CONCERTOS DE PATÁPIO EM CURITIBA

1ª Parte

Popp	Concerto Fantasia	Flauta: Patápio Silva
Böhm	Concertstück Über das Lied Gut'Macht du Mein Zerziges Kind	Flauta: Patápio Silva
Campama	Amore	Coro acompanhado por orquestra / Orfeão
Rubinstein	Melodie	Flauta: Patápio Silva
Patápio Silva	Variações sobre o célebre Carnaval de Veneza	Flauta: Patápio Silva

2ª Parte

Hauser	Rhapsodie hongroise	Transcrição: Patápio Silva
Gottschalk	Tremulo	Piano: Hugo Barros
Verdi	Trovatore	Coro de Introduzione Orfeão
Carlos Gomes	Il Guarani / Fantasia	Transcrição: Patápio Silva

Figura 29 – Programa de concertos realizados no Teatro Guaíra e no Teatro Hauser em março de 1907 (Em: Nogueira et al,1983. p.37)

PROGRAMA DO CONCERTO DE PATÁPIO EM FLORIANÓPOLIS

1ª Parte

Donizetti	Lucia de Lammermour	Piano a quatro mãos: Senhorita Leonice e D. Maria Salles
Popp	Fantasia	Flauta: Patápio Silva
A. Mello	Solo de estudo	Violino: o autor
Leonard	Fantasie suédoise	Flauta: Patápio Silva
Almagro	Non ti destare	Canto: Senhorita Maria Couto
Patápio	Variações sobre o célebre Carnaval de Veneza	Flauta: o autor

2ª Parte

Nessler	O garito	Piano: Senhorita Leonice Lapagesse
Rubinstein	Melodie	Flauta: Patápio Silva
Puccini	Visse d'art (Tosca)	Canto: Senhorita Maria Couto
A. Mello	Berceuse	Violino: o autor
C. Gomes	Il Guarany (Fantasia)	Flauta: Patápio Silva

Figura 30 – Programa do concerto que seria realizado por Pattapio em abril de 1907

(Em: Nogueira et al,1983. p.37-8)

ANEXO 3 - ENTREVISTAS

ANEXO 2 – Entrevista com Celso Woltzenlogel

Boa tarde, Celso, nos fale um pouco do seu início do instrumento... Como se deu o seu primeiro contato com a flauta?

Eu sou de Piracicaba, você sabe. Meu pai tocava flauta amadoristicamente e foi justamente o ouvindo tocar que um belo dia a minha mãe entregou uma flauta que estava lá em cima, sei lá aonde, e, eu comecei a brincar com a flauta, comecei a ter algumas aulas com meu pai, mas ‘santo de casa não faz milagre’, realmente. Fui estudar com um professor da escola lá de Piracicaba que era um flautista amador que me ensinou a tocar, mas não percebeu que eu fazia as posições [das notas] da terceira oitava todas em posição de harmônicos. Depois de quatro anos de estudo, ganhei uma bolsa para vir estudar no Rio de Janeiro, e, aí, quando cheguei ao Rio de Janeiro, depois de ter tocado um concerto de Mozart, Primeiro Amor de Paganini e um estudo de Andersen foi que meu professor disse que eu estava tocando com as posições todas erradas, e tive que começar tudo de novo. Foi com o professor Moacyr Liserra, lá da Escola de Música. Este foi o princípio.

E como era o ensino do professor Moacyr Liserra na Escola de Música? Ele ensinava que tipo de métodos? Ele treinava leitura à primeira vista? Ele deixava vocês levarem as peças que vocês escolhiam? Podiam tocar choro?

A música popular na Escola nunca foi permitida. Lembro-me que numa ocasião entrou um cidadão com um violão embaixo do braço e o sr Otaviano, que era um dos porteiros e guardião da Escola na época da professora Jandira Sodré, convidou a pessoa a se retirar porque ali não era lugar de violão. Mas, o professor Liserra seguia o tradicional francês, estudava o método Taffanel e Gaubert, esses estudos tradicionais de conservatório, estudos de Andersen... E a música popular jamais. E no meu caso, eu o levava um pouco na minha conversa, porque nunca fui muito de querer ser um grande virtuose, meu repertório era explorando o som, que foi sempre o meu forte, eu levava o meu repertório com as coisas mais românticas, digamos, sem muito dedo. Sem muita complicação de dedilhados, e, ele foi um grande professor, eu sou muito grato a ele. Enfim, nós trabalhávamos muitos duetos, e, sempre que chegava numa cadência, ele pedia para a gente improvisar e, enfim, se desenvolver. Este foi um trabalho muito

importante que eu também depois adotei e usei sempre com meus alunos, tocando duetos e trios e quartetos.

Que tipo de duetos?

Bom, os duetos tradicionalmente que a gente conhecia, os duetos de Kuhlau, as músicas de Mozart, os Barrocos, só muito mais tarde, já quando eu era professor lá que eu comecei com o negócio de coral de flautas, buscando repertório, e aí entrou toda essa parte de música brasileira que você conhece.

Não tinha nenhum chorinho que ele permitisse tocar em aula, ou que você soubesse que ele deixava, nada assim?

Não. O regime ali sempre foi um regime bem clássico. Tanto que você veja, a entrada do violão na Escola foi uma coisa muito recente. O saxofone também, uma coisa recente, aliás, eu fui um dos que batalhou bastante para que o saxofone fosse introduzido no currículo escolar da escola. Mas, nada de choro, nada, nada, nada. Eu nunca ouvi ninguém tocando choro lá.

O Lenir, numa entrevista que eu fiz com ele também para este trabalho, falou que os únicos choros que Moacyr Liserra deixava tocar eram Lundu Característico e Gargalhada, por ele considerar o nível de dificuldade dessas peças como sendo peças quase que eruditas, digamos assim...

Ah, certo...

Mas você não se lembra de ter visto...

Não, não... E justamente, o Lenir é uma pessoa indicada para falar sobre isto porque o Lenir tem uma técnica fabulosa. No Teatro Municipal ele nunca chegou lá para estudar a parte, ele chegava lá e PUM, traçava tudo que tava ali. Sempre teve muita facilidade, então por isso, tocar Lundu Característico e Gargalhada para o Lenir não tinha problema nenhum. Mas eu nunca ouvi falar disso... E olha, recentemente, eu produzi um trabalho na Vitale para pianistas. E é o seguinte: todos os pianistas clássicos quando vão a uma boate, ouvem aqueles pianistas tipo Osmar Milito, Edson Frederico, tocando aquelas coisas bonitas, cheias de harmonia e tal... Então eu convidei o Edson Frederico para escolher uma série de músicas e fazer uns arranjos voltados para os pianistas

clássicos para que eles tivessem acesso... E eu me lembro que entrei lá na Escola, tinha um rapaz estudando, uns estudos de Chopin, aquela virtuosidade, aquela coisa, e eu pedi a ele, expliquei que estava fazendo um trabalho para pianistas, aquela coisa toda, perguntei se ele podia dar uma olhada, e a primeira coisa que ele me disse foi ‘Ah professor, não leva a mal mas a minha leitura não é muito boa e tal...’ e aí, começou ‘Ih, esse acorde aqui tá errado’. Quer dizer, não tinha formação nenhuma a não ser tocar aquelas coisas clássicas. Hoje já mudou muito, inclusive na minha época eu permitia que as pessoas tocassem porque eu tinha uma vivência também gravando muito, trabalhando na orquestra da TV Globo. Eu tive oportunidade de entender mais esse lado e incentivar esse pessoal. Tocava música popular e ensinava a eles o lado bom do clássico, o som, essas coisas todas. Mas enfim, naquela época eu nunca toquei choro lá.

E como foi a sua bolsa para a França? Como você conseguiu a bolsa? Foi um convite individual? Foi recomendação?

Não. Foi o seguinte: num curso de férias de que eu participei em Teresópolis, eu me destaquei, e recebi uma recomendação para uma bolsa de estudos. Na época inclusive, quem incentivou isso foi o Gilberto Tinetti, que era professor lá e eu toquei com ele a sonata de Poulenc e ele achou muito legal, achou que eu tinha jeito, e fez essa recomendação. E com essa recomendação eu me candidatei na Embaixada da França. Naquela época a Embaixada ainda estava aqui no Rio. Juntei uma documentação enorme, e nessa época eu tocava na Orquestra Sinfônica Brasileira, e todo maestro estrangeiro que vinha, eu procurava dar o meu melhor e aí, pedia uma recomendação, uma carta de recomendação. E quando o Rampal veio aqui no Brasil, eu evidentemente já tinha tido um contato com ele por carta, pedi que ele me ouvisse. E ele me ouviu e fez uma carta de recomendação. E aí quando apresentei essa documentação lá na Embaixada da França, o adido cultural me chamou, olhou aquela pilha de coisas e pegou a carta do Rampal e falou “pode levar tudo isso aí, só fico com essa aqui. Se ele realmente está recomendando, fim de papo.” Aí eu ganhei a bolsa de estudos e fui estudar em Paris. Fiquei lá três anos estudando com Alain Marion, porque o Rampal nunca estava lá, quer dizer, ele chegava de viagem, me ouvia, mas aquele que toda semana me dava aula era Alain Marion.

E o que ele ensinava no Conservatório? Que tipo de método, como é que eram as aulas?

Bom, eu com o Alain Marion tive aulas particulares, porque quando eu fui para a França eu já estava com 25 anos, e 25 anos nem pensar... O Conservatório é no máximo até 18 anos. E ainda tem aquele negócio de que estrangeiro tem um limite de idade. De maneira que eu estudei com ele particularmente, só que aí eu não estudava mais método, eu só trabalhava repertório, porque não se justificava eu ficar fazendo estudos de virtuosidade, não era esse o caso. Do conservatório, a única coisa que eu me lembro não foi da classe de flauta não: eu fui assistir a uma aula na classe de fagote e uma coisa que eu achei muito interessante, e que passei a fazer aqui também depois, era que lá no Conservatório de Paris a classe era limitada, me parece que eram 12 alunos. Tem aquele negócio: todo mundo toca a mesma peça aí de repente o professor apontava para um determinado aluno e ele continuava tocando sozinho, e depois ele tocava novamente e todos os outros alunos faziam comentários: “gostei disso, não gostei disso...” Aí chegava a vez do outro e as pessoas faziam comentários. Essa foi a única coisa que eu vi lá no Conservatório de Paris, porque o meu trabalho sempre foi tendo aulas particulares.

Esse era o sistema de Master classes que era adotado lá?

Não, não era Master classes, era uma das aulas que eu assisti lá na classe de fagote. Eu não sei como é que funcionava a aula de flauta porque eu nunca tive aula de flauta lá. Minhas aulas sempre foram particulares, e como eu estou te dizendo, sempre...

Então a sua bolsa não foi para o Conservatório...

Não, a minha bolsa foi para estudar. Em princípio eu saí daqui para estudar com o Rampal. Só que o Rampal me disse: ‘olha, c’est pas possible!’ Ele viajava o tempo todo. Eu me lembro que a primeira vez que eu fui à casa dele na Avenue Mozart, ele me disse, “olha, você vai preparar as sonatas de Bach, os 2 concertos de Mozart, quando eu voltar de viagem, eu vou te ouvir.” E assim foi, e depois ele me disse: “olha, eu vou te recomendar a um jovem, amigo meu, aluno meu, o Alain Marion”. Ele tinha a mesma idade minha e eu fui o primeiro aluno dele, e com ele desenvolvi um trabalho maravilhoso. Flautista e grande professor que foi até o final da vida. A minha passagem na França foi assim.

Quais as principais diferenças do ensino de lá, pelo que você viu, para o que era ensinado aqui por Liserra?

Olha, eu acho que... Inclusive quando o Rampal me ouviu, ele me disse: “olha, você toca muito bem, o seu som é muito bonito, o que você vai desfrutar na França é você ter a oportunidade de conviver com os grandes flautistas.” Porque antes do Rampal ter vindo aqui (foi em 64 que ele veio, não é?) nunca se ouviu aqui um flautista de renome, quer dizer, a gente tinha pouco conhecimento. Inclusive o Rampal foi um dos primeiros discos de grandes... Apareceram alguns flautistas austríacos, mas não de grande expressão de você ouvir e dizer “puxa, mas que maravilha”. Quando Rampal apareceu com o primeiro disco aqui, todo mundo ficou maluco. Ele me disse ‘o que vai ser bom lá é justamente você ter essa oportunidade de conviver com os grandes professores’, e o que eu achei que foi importante pra mim foi que eu pude notar que o que eu estava fazendo, não estava longe da realidade não. Estava dentro dos padrões, até que na primeira aula que eu tive com Alain Marion, e eu toquei Poulenc, ele me disse: “Ah, mais um especialista em Poulenc!” Quer dizer, eu já tinha uma boa escola. Evidentemente que o aperfeiçoamento que eu fiz estudando e ouvindo mais... E outra coisa também muito importante, é que o Rampal foi um Deus, e de repente você chegava perto dele, almoçava com ele, ele contava uma piada, então, aquele monumento, aquela coisa intocável era uma figura... Esse contato humano, você tocando e ele elogiando sem querer ‘puxa-saquismo’... Eu me lembro que em uma ocasião eu fui à casa dele e o pai dele, o sr. Joseph estava lá e ele disse: ‘vem ouvir o Celso tocando aqui a Balada de Frank Martin.’ Eu realmente saí daqui já com uma escola. O professor Liserra foi um... Ele era uma pessoa muito consciente, ele não admitia... Ou estudava ou não estudava. Quando chegava na aula com ele tinha que tocar, não podia ficar ali embromando. Quer dizer, a escola aqui tinha sim essa relação com a Escola Francesa. E depois dele eu continuei sendo mais exigente ainda, adotando mais os programas do Conservatório de Paris, enfim.... Não sei se eu fiz certo, mas durante a minha permanência na escola eu nunca admiti que quem entrasse para fazer um curso de graduação fosse lá pra brincar. Tinha que estudar mesmo, o programa era seríssimo, pra valer, e felizmente todos os alunos que eu tive que se diplomaram na minha classe, não tem nenhum que você diga assim “ah, esse não é legal...” Estão todos eles aí primeiro nível... Acho que essa escola francesa do professor Liserra tava aí, eu continuei, e continua, não é?

Para você, o que é a Escola Francesa de Flauta? Se tivesse que definir em algumas palavras, como você definiria a Escola Francesa de Flauta?

O francês já tem muito do charme... Eu acho que tem a ver com a sonoridade, com a elegância de tocar. Você vê um flautista francês tocando, sempre tem um charme, diferente da Escola Alemã. Eu não sei exatamente o que é, mas eu acho que a maneira de produzir o famoso stacatto double coup de langue seria mais suave que o da escola alemã. Você pode observar os grandes flautistas que estão tocando por aí. Todos eles têm alguma coisa com a Escola Francesa...

Mesmo os que tocam, ou tocaram até há pouco tempo na Filarmônica de Berlim, passaram pelo Conservatório de Paris...

O próprio Emmanuel Pahud...

Então basicamente seria um charme diferente ao tocar, um stacatto mais leve...

Eu iria por aí. Mais dentro dessa expressão, desse charme...

Isso junto com a linguagem do próprio Francês, em relação à linguagem dura e gutural do Alemão...

Exatamente. Eu acho que sim... Vai mais por aí. Não posso dizer: “é isso” mas eu sinto isso.

Fale-nos um pouco da idéia de fazer esse método de flauta, o ‘Método Ilustrado de Flauta’. Foi depois do Mestrado?

Não, esse método foi o seguinte: eu sempre fui muito apaixonado pelo magistério. E uma das coisas de que eu senti falta na escola, enquanto estudava, é que eu acho que deveria haver uma matéria didática. Por que nem todas as pessoas que vão estudar música na Escola, são pessoas que vão ser instrumentistas de orquestra. Ou pessoas que vão ser solistas, tem muita gente que tem mais talento para o Magistério. E nesse lado do Magistério, você não tem referência. Você entra na escola e vai ter aula, o professor vai ouvir você, você vai tocar, mas não tem aquele lado que eu depois comecei a desenvolver com base principalmente naquilo que eu vi lá em Paris. Aquelas aulas coletivas... No sentido de você ensinar. O aluno vai tocar e faz o vibrato de

cabrito, como é que você vai corrigir isso? Eu sempre procurei mostrar isso. Quando o aluno está com esse problema assim, assim e assim, vamos fazer isso. O aluno está sentindo não sei o quê, com uma dor aqui. Vamos ver o que é, vamos ver a posição, essas coisas todas. Se você não se interessar e não forçar e perguntar ao professor “escuta, como é que eu faço isso?” não existe. Na minha prática diária, tocando em orquestras e depois começando a gravar, eu sentia que tinha muita coisa que faltava nos métodos tradicionais. E na época inclusive, eu sempre achava que os métodos tradicionais que eu estudava aqui, eu estudei, por exemplo, Taffanel um tempo enorme tudo em dó maior... O sistema de ensino foi sempre aquele negócio: primeiro as notas simples, depois vem os sustenidos, depois o bemol, depois, não sei o quê... Eu comecei a pensar que se um dia eu tivesse a oportunidade de escrever... E realmente um dia, lá na porta da Escola, o Guerra-Peixe me disse: ‘Poxa, você está tocando, você é maravilhoso, por que você não escreve um método de flauta? Que não existe método de flauta aqui...’ Aí eu disse ‘vou pensar. Vamos fazer o seguinte: ‘você se responsabiliza pelos estudos melódicos?’ Aí ele disse: “tudo bem!” Aí eu comecei um trabalho com o Guerra, coloquei no livro tudo que eu queria, que eu achava que faltava nos métodos tradicionais... E a aí eu conversava com o Guerra: ‘vamos fazer um exercício explorando isso, aquilo...’ e o Guerra se entusiasmou e fez coisas maravilhosas. Uma outra coisa importante foi que como a minha vida toda foi de instrumentista de Orquestra Sinfônica, eu nunca toquei choro. Sempre ‘quadradão’. Quando eu voltei da França e voltei com a aquela... “Ah, o som do Celso...”, começaram a me chamar para gravação. E em umas dessas gravações famosas (e que deu o título à minha tese de doutorado, que foi “Como não dançar numa Síncopa”) eu fui convidado para substituir o colega Copinha que tinha uma gravação mais interessante: “Celso, quer me substituir nessa gravação?” Aí eu fui lá, cheguei e era um quarteto de flautas, e me parece que nessa época acho que até o Rato estava lá, mas tinha outro pessoal, acho que o Jorginho... E o Severino Filho, dos Cariocas, que era o autor do arranjo, e era um arranjo todo cheio de suingue e eu tocando aquela síncopa ali bem ‘quadradona’: ‘dá-dá, dá-dá, dá-dá’. E eu me lembro que o Severino disse: “professor cadê o suingue?” aí eu respondi: “me deixaeu procurar aqui..., não tem suingue! Aqui no bolso não tem suingue”. Aí, a partir desse momento eu fiquei colado com o Jorginho que era um flautista e um saxofonista fabuloso. Tinha os seus limites como flautista, mas era um grande músico... Ele dizia: “é colcheia, mas não é colcheia, é pontuada, mas não é...”

Com essa experiência negativa, e eu trabalhando na orquestra da Globo, eu convidei o pessoal para escrever os estudos especificamente para este método que eu tava escrevendo. Aí veio o Severino Araújo, o Walter Branco, o Geraldo Vespar, o maestro Cipó, o Nelsinho do Trombone, o Edson Frederico, o Hermeto Pascoal, o Francis Hime... E aí eu incluí no livro este capítulo sobre síncopas que acabou sendo, digamos assim, uma das coisas mais importantes, porque em nenhum método tradicional de ensino de flauta, você tem essa oportunidade de trabalhar esse tipo de ritmo, que é o nosso ritmo, e que se você não pratica, na hora em que você for tocar, você não consegue tocar realmente. O método foi escrito, justamente colocando tudo que eu achava que não tinha nos outros métodos. Ele não foi escrito, de maneira alguma, para substituir nenhum método. Foi escrito pra acrescentar mais alguma coisa que eu sentia que faltava nos outros métodos. E aí coloquei inclusive o que você me perguntou no princípio “por que essa marca de flauta Condor?” Por que é justamente um capítulo sobre reparação de instrumento, como cuidar do instrumento. E quem me deu todas as dicas foi o Carlos César Medeiros. Aquele capítulo ali também foi muito importante. E a outra contribuição também que eu acho que foi muito importante, foi levantar também o repertório de música brasileira pra flauta. Citando os autores que não tinham sido publicados, eu xerografei, botei nas bibliotecas.. Enfim, meu livro está indo agora para a quinta edição, está em quatro idiomas e nessas viagens que eu faço pelo mundo todo, sempre encontro alguém que vem me pedir um autógrafo. Esse foi o motivo de eu ter escrito o livro. A falta de... Quer dizer, sentindo a necessidade de acrescentar mais alguma coisa que não tinha nos métodos tradicionais. E no futuro, seguramente, vai ter gente fazendo outras coisas, porque a gente não sabe qual vai ser o futuro da nossa música.

E esse de conjunto de flautas, surgiu pelo mesmo motivo? Falta de material?

Eu me considero um dos pioneiros do Brasil em fazer coral de flautas. Nos cursos de férias, o primeiro curso em que eu fui, eu comecei a fazer a prática de conjunto. E naquela época o material que a gente tinha era muito pobre, que dizer, aqui do Brasil não tinha nada, em geral eram coisas importadas. Eu comecei a sentir que havia necessidade de ter alguma coisa a mais, e aí, eu conheci o gênio Alberto Arantes, que como todo gênio era um cara super simples, mas simples demais. Você não dava nada por ele, aí eu disse: ‘Abertinho escreve algumas coisas para eu fazer no coral de

flautas... ' E aí ele fez essa coisa que hoje é o maior sucesso no mundo inteiro, aquele primeiro volume que eu publiquei, e que tem Aquarela do Brasil, Asa Branca, Manhã de Carnaval, Tico-Tico, Odeon, Bachianas Brasileiras, e com isso eu fui fazendo os corais de flauta, e o pessoal adorava isso, porque é muito legal você participar... E depois do primeiro volume veio o segundo volume, e aí, Murilo Barquete também participou, uma outra aluna minha Diana Duarte que hoje está na Alemanha fez os arranjos, Liduino Pitombeira fez arranjo... Enfim, foi uma contribuição muito importante. Aí eu aproveitei também o embalo, que nessas alturas, depois um método de flauta, a Vitale me convidou para dirigir alguns projetos dentro dela. E aí eu comecei a publicar música brasileira para flauta, e botei a Sonatina do Radamés, Breno Blauth, Pout-pourri do Alberto Arantes, Sonatina de Camargo Guarnieri (edição brasileira porque até então a cópia era feita nos Estados Unidos), e agora vem vindo esse novo trabalho de flauta básica...

E o seu contato com a música popular, foi mais por gravações da TV Globo ou teve mais coisa além dos conjuntos de flauta?

Não, não. O meu contato com a música popular, começou justamente quando eu cheguei da França e fui convidado para participar de gravações, e aí fazia qualquer coisa. E foi nesse momento que essa parceria com o Jorginho, o Jorge Ferreira da Silva foi muito importante, por que foi ele que foi meu grande mestre, e também na Globo, que era eu e o Copinha. Então, você está tocando e está ouvindo o que o colega está tocando, está vendo o Zé Bodega no sax tenor, o Aurino no sax barítono, o Formiga no trompete, outro no trombone, aquela gente toda, aqueles grandes cobras, e a gente foi assimilando... O que eu aprendi de música popular, quer dizer, eu não me considero um músico popular de jeito nenhum, mas... Eu melhorei muito! Hoje eu toco muito melhor do que eu tocava antigamente, e a prova disso é que eu fui chamado prá..., quer dizer, todas as gravações dos anos 70 e 80, era Celso e Jorginho, Celso e Jorginho... Eles não me chamavam porque eu tinha um sobrenome bonito ou qualquer coisa assim, eu tinha que mostrar o trabalho. Foi graças a essa chance que eu tive... Se eu não tivesse, digamos assim, esse lado bom que eu acho que eu tenho, que é a sonoridade, eu talvez não tivesse feito muitas das coisas que eu fiz. Como eu não era músico popular, eu não seria nunca chamado para gravar música popular. Como eu tinha uma escola, e tinha um som de flauta, que praticamente nenhum dos flautistas que gravavam na época tinha...

Isso foi em 65, era época da Bossa Nova, e o pessoal que tocava saxofone passou para flauta, porque havia necessidade... A flauta começou a ser chamada, muitos saxofonistas tocavam flauta, e eram esses os “flautistas” [nesse momento Celso faz um gesto de abrir e fechar aspas] que eram chamados para as gravações. Aí quando eu cheguei com som realmente de flauta, o pessoal ficou... Teve uma passagem na Odeon, em uma ocasião, com o Dori Caymmi, que eu fiquei super envergonhado. Era um quarteto de flautas e o Dori como é um cara muito..., ele brinca e vai falando... “Pó, isso não é som de flauta, toca que nem o Celso...” Eu fiquei todo chateado, mas, foi por esse motivo, eu acho, que eu comecei a gravar. Filme, tudo que era jingle eu tava sempre sendo chamado. E aí eu fui aprendendo, e também fiquei gravando com esse pessoal. Isso me deu um conhecimento e me fez entender o problema do músico popular que quer ter aula na Escola. Chega lá e diz: “bicho, essa semana tivemos show, tive que viajar, não pude estudar...” e eu sabia entender esse pessoal.

Você acredita na existência de uma Escola Brasileira de Flauta?

Olha, eu acho que existe sim, porque você veja a quantidade de música brasileira, seja música de samba, seja canção, seja o choro, e que, hoje todo mundo tem que tocar... Isso que eu estou dizendo, no meu tempo, eu dei essa abertura para o pessoal que quisesse tocar, tocar qualquer tipo de música popular, tocar o samba, o choro, eu nunca cerceei esse pessoal. Sempre procurei incentivá-los e entendê-los. Eu acho que existe, principalmente pela quantidade de flautistas que existe no país, e todo mundo procurando tocar não só a música clássica... Por que hoje em dia, se você for fazer só a música clássica, você não sobrevive... Você tem que fazer o seu casamento, tem que tocar música popular, tem que dar um show, então, isso desenvolve uma sensibilidade e você acaba fazendo uma escola que tem esse sabor da música brasileira. Naturalmente, eu acho que a nossa escola tem muito da Escola Francesa, porque a grande maioria dos flautistas aqui seguiu essa tradição, e mesmo os que vão estudar fora, que vão aos Estados Unidos, acabam batendo na mão de professores que estudaram na Escola Francesa... O próprio Marcel Moyse deu aulas nos Estados Unidos, o Michel Debost, é francês, mora nos Estados Unidos, dá aula nos Estados Unidos, o Ranson Wilson estudou na Escola Francesa, e poucos brasileiros foram estudar em outros países de escola alemã. Todos esses que estão aqui no Brasil que estudaram fora, que se aperfeiçoaram lá fora, e que estão ensinando aqui, estão ensinando dentro de uma escola

nossa. Você faz a música brasileira, você incentiva o choro, e aí eu acho que existe uma escola realmente brasileira.

Quais seriam as principais características dessa escola? As características do choro? Improviso, a técnica da escola francesa, vamos dizer, junto com o choro? Junto com isso, junto com isso..., acho que é bem por aí.

Eu estou perguntado isso porque nós não tivemos... Na França você teve um modelo de instrumento que deixou de ser de madeira, e que foi adotado no Conservatório de Paris: uma flauta de metal. Houve uma mudança no instrumento e uma mudança na maneira de tocar esse instrumento. Se a gente for ver, o pessoal fala muito desses trompetes Monet, na Escola de Boston de Trompete. Neste caso, houve uma mudança no trompete, e uma mudança na escola. Aqui nós não tivemos uma mudança na parte “física” do instrumento, nós adotamos um instrumento de fora, uma coisa não tem nada a ver com a outra?

O que acontece é o seguinte... Muita coisa mudou quando a Yamaha começou a fabricar as flautas e jogar aqui no nosso mercado. Flautas que você fechava o dedilhado e saía a nota perfeitamente. Na minha época nos tocávamos com as flautas italianas, horríveis, Barlassina & Billoro, Orsi, umas flautas horríveis, um bocal horrível. Você não conseguia fazer um som... Não tinha ninguém aqui que sapatilhasse uma flauta... A qualidade dessas flautas não dava chance para você desenvolver uma sonoridade bonita. Quando a Yamaha começou a lançar as flautas, eu acho que isso ajudou muito e incentivou as pessoas a curtirem mais o seu som, porque era mais fácil de fazer o som. Se você pegasse essas flautas antigas italianas que existiam aí... Nossa Senhora... Horríveis. Isso tem muito a ver... E hoje se tem uma facilidade maior de conhecer a existência de um instrumento de boa qualidade e ter acesso a esse instrumento. Agora, os preços sempre exorbitantes. Mas hoje todo mundo que se preza tem uma flauta de boa qualidade... Antigamente você não tinha condições de comprar uma flauta de qualidade, até porque não existia. E era totalmente difícil... Por exemplo, na minha época, a flauta que tinha nome, a antiga Marigaux, estava na França. Você dependia de alguém que fosse para lá para trazer uma flauta... Pensar na Haynes, na Powell antiga dos anos 60, nem pensar... O que tinha aqui eram essas porcarias italianas... Não tinha

condição nenhuma... Hoje não, hoje você tem acesso a tudo. Vira e mexe você tem gente trazendo...

Não só instrumento, mas as técnicas das escolas... As informações todas...

Exatamente. E inclusive outra coisa também: até a época em que eu saí daqui, eu nunca soube, nunca participei... Primeiro, que o meu professor era ciumento nesse ponto, ele não gostava... Mas eu nunca soube de nenhum professor que viesse ao Brasil para dar um curso, uma “master-classe”. Hoje você vê todo ano... Agora eu estou vendo que Campos do Jordão tem János Balint, que é um flautista húngaro, espetacular, aluno do Rampal, aluno do Alain Marion. Conheço perfeitamente o János, um cara genial... Michel Debost que vem... Dos festivais que eu organizei veio esse mundo todo, Paula Robinson... Hoje você tem possibilidades em todos os cursos de ouvir grandes flautistas... Isso é muito importante...

E a ABRAF, foi criada...

Justamente para incentivar isso.

96, não é isso?

94. Acontece que uns dois ou três anos antes eu vim dos Estados Unidos dessas convenções de flautistas lá na ‘National Flutist’s Association’ eu conheci uma flautista americana que estava no Peru, e eu tinha lançado o meu livro lá nos Estados Unidos e ela ficou muito encantada e me convidou para ir ao Festival do Peru. Foi o 1º ou o 2º Festival Internacional de Flautistas no Peru. Hoje já são 14 ou 15 festivais. Lá eu encontrei um colega equatoriano que me convidou para um festival no Equador, e aí: “quando é que vai ter um festival no Brasil?” Aí para eu fazer um festival no Brasil, eu tive que criar uma associação. E aí em 94 eu criei uma associação com esse propósito, de organizar a cada dois anos um festival e trazer os flautistas internacionais.

E que não deu mais por falta de verbas...

Não, o festival continua. Eu deixei a diretoria agora no ano passado, assumiu o Rogério Wolf. O pessoal todo de São Paulo. A ABRAF passou toda para São Paulo. Aqui no Rio a gente fez dois festivais. Fizemos em Porto Alegre, em Fortaleza, em Salvador, em Brasília... Fizemos também um mini festival lá em Recife, e agora, ano passado,

fizemos em São João Del Rei. E agora está se pensando num grande festival em São Paulo. Não sei ainda quando, você sabe, é muito complicado... Nós infelizmente não temos o espírito daquela colaboração: tenha o não tenha festival, ter associado que contribui... Porque eu deixei a presidência? Justamente por isso, por que eu fui cansando de só trabalhar, só trabalhar, e ninguém ajudar... Todo mundo acha uma maravilha, que maravilhoso foi o festival que você fez!.

Mas em parte eu acho que isso também acontece porque é um valor pequeno que a gente paga uma vez por ano... [...] Eu acho que você acaba esquecendo... Não é o fato de esquecer... Isto é uma questão da índole nossa. A gente não está acostumado a uma coisa regular, a uma obrigação. Você veja: você convida uma pessoa para um jantar as 8 h ela aparece 9h, 9 e não sei o quê... A condução que você vai tomar não sai naquela hora exata, você não é disciplinado... O que me impressionou lá nos Estados Unidos, é que a associação que eles têm, todo mundo colabora. É uma contribuição anual, não é um valor alto. Eu nesse tempo todo em que estiva na ABRAF, eu era membro da associação e recebia os sempre os catálogos, e aquelas coisas deles, e tudo funciona... Por exemplo: todo ano eles faziam (acho que agora até deixaram de fazer) um livro, um catálogo desse tamanho, com nomes e endereços de todos os associados, e-mails aquelas coisas todas... Justamente agora para esse contato que eu queria fazer com o México e Venezuela, eu estava sem o endereço do pessoal e liguei para uma colega, para a Sherryl, lá nos Estados Unidos, e disse: “se você tem um livrinho daqueles lá, me manda” Ela falou: “eu mudei agora já joguei tudo fora, mas entra no site da Nacional, da NFA, aí vai ta lá: é associado? Sim. Aí você tem acesso a tudo aquilo lá. Não é associado? Associe-se.” E quando se vai numa convenção dessas, é aquela fila de pessoas se associando, e também você não faz nada se não for sócio. Você não entra naquela exposição enorme de fabricantes se não for associado. Lá eles têm anualmente esta convenção, eles têm também este espírito de colaboração. Por exemplo: falece um desses grandes flautistas da associação, no mês seguinte existe uma fundação com o nome daquela pessoa, para doar bolsa... Como é que funciona isso aí? Os associados tomam conhecimento, e mandam lá 50 dólares. Uma homenagem a “fulano de tal” na convenção, faz-se um jantar, todo mundo vai lá, paga lá 50 dólares vai fazer uma homenagem, participa do jantar... Aqui você não pode fazer isso. Você vê, pagar 50 Reais por ano...

A gente não tem o hábito, então por a gente não ter o hábito, a gente acaba esquecendo... Mesmo que você insista, aí tem pessoas que dizem assim: “poxa, mas eu estou aqui em Natal, não teve festival em Natal, não teve nada em Natal...”

Mas recebe o jornalzinho...

Recebia o jornal. Mas porque deixou de funcionar o jornal? Por que as pessoas inadimplentes, não pagavam, não pagavam, não pagavam, então, de 400 sócios que pagavam, foi para 300, depois para 200, depois para 100, depois chegou para 80... Aí você vai mandar o Pattapio para 400 pessoas com que dinheiro? E ultimamente o Pattapio passou a ser feito pela internet. Graças a um cara fabuloso que faleceu agora há dois meses, o André Medeiros. Mas é o tal negócio, ele já estava também chateado, porque ele pedia para as pessoas mandarem artigos e nada. Você vê que o Pattapio era artigo da Laura Rónai, do Marcos Kielh, eu, Raul D’Ávila. Quer dizer, as pessoas são muito acomodadas... É por isso que é muito difícil... Por exemplo, na Bahia, o pessoal se entusiasmou... Criou lá um jornal em Salvador, primeira semana foi não sei o quê... Acabou! E aí o Tota estava trabalhando sozinho, fazia tudo sozinho, ele e a Teca, ninguém ajudava. Nos Estados Unidos o negócio funciona muito bem, eles lançam lá um negócio, todo mundo colabora, porque sabe que tem um benefício depois... Você que ver? Por exemplo, uma coisa que acontece lá: eu me lembro quando estava estudando lá, e a Orquestra Sinfônica de Boston estava aniversariando. Aí tinha o seguinte: se você colaborar com 200 dólares para “Fundação dos Amigos de não sei o que lá”, o primeiro oboé da filarmônica vai almoçar na sua casa. Se você der “não sei quanto”, o segundo trompista vai cortar grama na sua casa amanhã. Isso é um negócio legal... Isso não existe aqui...

Voltando para a parte da Escola Brasileira de Flauta, você acha então que a flauta de metal foi muito adotada aqui, por quê? Porque foi uma divulgação no mundo inteiro, e acabou sendo influenciado aqui, ou porque nós estávamos adotando os métodos franceses e vice-versa?

Não, aqui no Brasil tinha muito pouca flauta de madeira. As flautas de madeira que tinham aqui no Brasil eram as flautas de cinco chaves, que não tem nada a ver com a chamada flauta de prata. O que acontece é que o mercado de flautas de metal foi

sempre muito grande, foi muito maior. E outra coisa, a flauta de madeira ficou em desuso depois que a flauta de metal... Quer dizer, com o aperfeiçoamento da flauta, depois que Boehm fez aquelas coisas todas, que a flauta ficou melhor sob todos os pontos de vista, ela começou a ser fabricada, e como eu estou dizendo, aqui no Brasil todas as flautas de metal, todas de prata...

E você acha que o choro teve alguma influência nisso? Sobre essa expansão da flauta de metal?

Não, eu acho que não. Eu não consideraria responsável pela expansão da flauta de metal.

Mas contribuiu?

Sim, o que ele contribuiu, num determinado período foi para despertar o interesse pelo instrumento, mas o que eu acho que o que mais despertou interesse pelo instrumento foi a Bossa Nova. Por que a Bossa Nova atingiu outro nível de pessoa: um pessoal de faculdade, um pessoal elitizado. Já o choro, como o samba, sempre foi mais marginalizado. “Choro? Samba? isso é coisa...” [Com voz de desdém] Já a Bossa Nova era de elite!

Mas a Bossa Nova não tinha a dificuldade técnica que o choro tinha...

Eu sei disso, mas muito mais gente estudou flauta para tocar essas melodias tranquilas da flauta, da Bossa Nova, por que não precisaria de agilidade para tocar choro.

Você não consideraria que o choro, as passagens difíceis, os saltos grandes, nada disso favoreceu a vinda do novo instrumento... Não, você não diria isso?

Não. Acho que não tem nada a ver. Por que eu acho que o que chamou a atenção de todo o mundo foi quando essas flautas que começaram a chegar aqui (principalmente quando a Yamaha entrou no mercado e fez flautas de estudante tocando) ajudaram muito a incentivar quem estava estudando, e aí já estava tocando com um instrumento melhor, podia ouvir seu som. Agora, o choro também teve um momento. Até porque o choro desapareceu durante muitos anos, você pergunta isso para o Altamiro. Teve um momento em que não tinha mais choro, o Altamiro não tocava... De repente começou:

os Carioquinhas, Rafael Rabelo, Radamés Gnattali, voltou tudo de novo. E hoje você vê a quantidade de gente tocando choro por aí.

De repente, o choro deu uma parada, veio a Bossa Nova, e depois voltou o choro...

É, eu acho que a Bossa Nova dentro de um panorama mais popular, foi o que chamou mais atenção...

É que eu estava falando um pouco anterior à Bossa Nova... Depois de Callado, quem sucedeu foi Duque Estrada Meyer (que era aluno de Reichert), e ele “europeizou” o ensino, diferentemente de Callado, que ensinava polcas, shottish, essas coisas. Por que você acha que Duque Estrada Meyer fez isso? Pela influência européia que estava tendo?

Eu sinceramente não saberia lhe dizer... Não é da minha época... Na minha época pouco se falou sobre ele. Hoje, quando você fala em Duque Estrada Meyer, Pedro de Assis, num ambiente de flautistas, só se sabe que foram professores... Mas diferente de Callado, que digamos assim, é mais lembrado, não só porque ele foi um grande nome, mas porque compôs. Tem história sobre ele... Já sobre Duque Estrada Meyer que foi um grande professor, existe citação sobre ele. Você conhece muito mais Callado do que Duque Estrada Meyer. Por que inclusive você foi estudar e viu lá o nome de Pedro de Assis, que veio depois dele, antes do professor Liserra... Exatamente. Agora, eu não poderia te dizer qual foi o tipo de trabalho que o professor Duque Estrada Meyer fez.

Na verdade, eu estava falando a partir dessa época, não na época da Bossa Nova...

Ah sim, não resta dúvidas, nesse período eram os grandes virtuosos, era Callado, era Pattapio, depois veio esse pessoal do choro, o Benedito Lacerda, Dante Santoro, Altamiro Carrilho, Carlos Poyares, Cláudio Rodrigues lá no Rio Grande do Sul, pessoas que tocavam... Mas você não ouve falar, digamos, da mesma maneira que eu estou falando do Altamiro, do Dante Santoro... Você falar agora para mim os nomes dos flautistas clássicos, você não seria capaz de falar...

Não. Anterior a Moacyr Liserra, não.

Você só vai falar de muita gente jovem, porque aumentou muito o número de flautistas. Na minha época tinha alguns professores em São Paulo, um italiano, Cortez, o professor Liserra, Ary Ferreira, que era da Orquestra do Teatro Municipal, mas nunca quis ser professor. Aí o que aconteceu? A flauta foi se desenvolvendo cada vez mais, mais alunos, cursos de férias, e mais gente estudando flauta, mais gente estudando flauta... Hoje tem muita gente! Muita gente boa tocando por aí, e às vezes sem lugar para tocar. É uma concorrência muito grande... Cresceu muito o número de bons flautistas e com poucos lugares para tocar. Na época, foi em 1958 que eu fiz o concurso, (o concurso que eu fiz para ganhar a bolsa e vir estudar no Rio de Janeiro) eu tinha certeza absoluta que eu ia me dar bem, porque quem é que estava estudando flauta?

É como fagote hoje em dia, quem toca fagote? 2, 3, 5 pessoas!

Mas tem muita estudando oboé, fagote também tem.

Sim, mas eu acho que o preço do instrumento dificulta...

Quando é que você podia imaginar que nós tivéssemos a quantidade de harpistas que nós temos hoje? O instrumento custa caro... É que teve uma professora que resolveu incentivar, a professora Cássia. E aí, todo mundo estudando harpa... Então hoje em dia você tem uma quantidade enorme de flautistas de bom nível, porque tem gente estudando com bons professores, então o nível de alunos é muito melhor, talvez não tanto como era de se esperar.

O que você acha que teria acontecido com o ensino de flauta no Brasil, se Duque Estrada Meyer não tivesse feito o que ele fez? Porque a gente vinha em uma linha, ele de repente mudou a direção para uma outra linha... De repente será que a gente continuaria tocando choro hoje nas universidades junto com a música erudita? Estaria mais como é hoje em dia? Uma mistura? Você acha que estaria desde o começo do século assim?

Não sei, porque veja bem, a influência... Você veja, por exemplo, o Rampal eu considero o grande incentivador, o grande que fez a difusão da flauta, porque ele gravou muito, e de grande qualidade...

Ele transformou a flauta num instrumento solista como um violino de antigamente, não é? Antigamente era só solo de violino...

Exatamente... Ele foi um dos responsáveis. James Galway logo depois. Os grandes... E hoje em dia você considera esses dois grandes nomes. Mais ainda que o Nicolet. O Nicolet mais como professor. E outros suíços, Peter-Lucas Graf, mas ninguém gravou como Rampal gravou... Ele encheu o mundo de discos e através disso ele viajou e começou a dar aulas aqui e a fazer concertos... Fez concertos no mundo inteiro, as pessoas ouviam os discos e iam ouvi-lo pessoalmente. E o interesse foi crescendo, e aqui, continua a mesma coisa, só que eu acho que agora tem muito mais gente se dedicando ao choro porque também ele está sendo bem vindo... Em qualquer lugar que você vai tem um barzinho que tem um pessoal tocando choro. Tem uma flauta...

Qual a sua visão sobre o ensino de flauta hoje no Brasil? Hoje a gente ensina os métodos tradicionais de ensino, a gente põe um pouco de música popular, de uma maneira geral, como é que você acha que está sendo esse ensino?

Eu estou um pouco por fora disso agora. Eu não poderia ser categórico dizendo “está assim ou assado”, o que eu acho que aconteceu foi o seguinte: eu acho que caiu um pouco também o interesse pela flauta, digamos profissional... O cara estudando 8 horas por dia para ser um primeiro flautista da orquestra aqui ou fazer aquilo... Por quê? Porque você tem muito pouco trabalho... Você se dedicar uma vida inteira estudando, na expectativa de um dia...

De um dia sequer abrir um concurso... O que eu tenho observado é um maior número de pessoas estudando flauta, mas sem muito compromisso... É só você dar uma pesquisada nas escolas, nos cursos de graduação, e você vê quanta gente está estudando... Isso também é consequência da situação do país. Você não tem incentivo... Vai estudar para tocar aonde? Você veja os flautistas que estão tocando aí... Se você quiser tocar na Sinfônica Nacional vai ter que esperar um bom tempo...

Não só tocar, mas se você for fazer a mesma coisa com um trabalho acadêmico, numa universidade, ou tem que esperar uma pessoa se aposentar ou morrer, é a mesma coisa de uma orquestra... São poucas as vagas...

Pois é, mas na área da música, por exemplo, a Orquestra da Petrobrás tem uma equipe jovem lá... Está o Murilo, está o Marcelo, o Sammy... Na Sinfônica Brasileira tem o Carlos Alberto, que daqui há pouco ele já aposenta, tem o Paulinho Guimarães, tem o Renato... No Theatro Municipal está a Kátia, está o Geraldo, está o Eugênio Ranevsky, mas, eles são todos excelentes flautistas... E aí eu me sinto muito realizado, porque fiz uma geração muito bonita... Mas eu sinto nesses cursos que eu tenho participado aí que o nível não é muito alto não. Não é como a gente poderia esperar...

No Rio, isso?

É, aqui no Rio...

E isso você acha que além dessa situação das universidades também poderia ser uma inversão de valores? Por exemplo, eu peguei uma citação da Deda no Pattapio que dizia assim: Andréa Ernest Dias “se pronunciou sobre a profusão de escolas de choro no país, que promovem ao mesmo tempo um rico desenvolvimento instrumental através de seu repertório e um distanciamento e falta de interesse por um repertório flautístico que abranja outras áreas de expressão musical.” Ou seja, as pessoas estão interessadas em tocar música popular, escolinha disso aqui, escolinha de improvisação ali, escolinha de choro aqui, escolinha de ‘não sei o quê’ e acabam não se interessando a fundo pela música. Você acha que isso não influencia?

Acho que sim, mas você vê, por exemplo: em Brasília existe um movimento muito grande de choro... Na Escola de Música de Brasília, a quantidade de professores que tem de flauta lá... Acho que tem uma dúzia de professores de flauta. A escola é muito grande, e, é o tal negócio... Em Brasília você vai tocar aonde? Só tem o teatro... A Beth, a Ariadne... Muito pouca possibilidade. Agora existe um interesse, você vai nesses festivais... Festival de Inverno de Campos do Jordão, Festival de ‘não sei o quê’, vão flautistas, mas vai demorar muito para esse pessoal chegar a um ponto de querer continuar realmente... Esse que é o grande problema... Tocar onde?

De certa forma as bandas pegam um pouco desse pessoal... Apesar de o nível musical ser bem inferior ao de uma orquestra, pelo menos na parte de sopros é um emprego para instrumentistas de sopro que não teriam vagas em uma orquestra... Essas bandas têm uma história, de certa forma um celeiro de bons músicos...

Agora você veja bem... Dependendo da corporação onde você está tocando, você progride ou permanece no que você já sabe... Ou regride... A Banda Sinfônica do Corpo de Bombeiros era o grande celeiro dos bons músicos, porque ali o pessoal era incentivado pelo repertório que eles tocavam.. Já você entra numa banda da Polícia Militar, na banda da Aeronáutica, o repertório que eles tocam é um repertório de quartel... Que você vai estudar para o quê? A banda de música hoje... Quem está estudando e começou a estudar mais tarde, o que acontece? Aliás, esse sempre foi o grande problema da universidade... O jovem começava a se interessar pelo instrumento aí pelos 14, 15 anos, 16 anos, aí começava a estudar flauta ou outro instrumento qualquer... Aí 18 anos entrava na universidade “vou fazer música”, aí se lascava... Por que chegava lá na escola, ia querer fazer vestibular com dois anos de estudo de flauta... Não tem condições... O pessoal que começa a estudar o instrumento já um pouco mais tarde, chega um momento aos 19, 20, 23 anos e começa a pensar: ‘puxa vida, eu ainda não tenho condições de enfrentar o mercado, porque tem gente muito boa’ aí, banda de música...

Mas uns que começam mesmo já com 14 anos tocando em banda, aí, esses tem chance, porque a banda dá um nível para essas pessoas, não falo uma banda como um emprego, mas uma banda escolar, como a dos Salesianos, por exemplo.

Ah, sim, tudo bem... Mas quantos Salesianos existem? E também Salesianos não é só Salesianos, é o maestro que estava lá... Affonso...

Ainda está... Parece que fez 70 anos à frente da banda em Fevereiro...

A banda existe, porque ele é o incentivador... Você vai lá a Juiz de Fora e tem um que está com 81 anos agora, o Nelson Hack... Pega a cadeira, pega a estante... Mas ele está ali. A banda de música no interior tem pouca flauta.

Acho que podemos parar por aqui... Muito obrigada pela entrevista, Celso.

Entrevista com Odette Ernest Dias

Boa tarde professora. Como é que começou o seu ensino no instrumento? A senhora tem família de músicos?

Não, eu não sou de uma família de músicos profissionais. Meu pai era um “crioulo”, meu pai era um homem da ilha Maurício, que é uma ilha do Oceano Índico, de população mestiça. Mestiço de indiano com banglash, com alemão... Era uma influência francesa muito grande. É uma colônia britânica, mas a cultura é francesa. Ele tocava, ele fez muitas coisas vivo. Ele estudou medicina, ensinava línguas, mas música, ele tocava. Ele tocou clarinete, tocou flautim numa banda... Ele conhecia muito bem música. Então, desde pequena ele cantava para mim. Cantava árias de operetas francesas. E minha mãe, que era de origem da fronteira da Alemanha, minha mãe também cantava em alemão, eu ouvia. Meu primeiro contato que eu tive em casa foi com a música cantada. Aí depois comecei a estudar piano quando era pequena, assim com oito ou nove anos, mas depois a professora foi embora porque ela estava fugindo da guerra, era judia e teve que se esconder. E comecei flauta com 13 anos, mas muito pouco, por poucos meses. E realmente eu recomecei a estudar flauta com 16 anos, quando acabei o curso Bacalaureat. Bacalaureat é a conclusão do curso do segundo grau. Então, estava na dúvida: estava estudando com um professor muito bom. Eu encontrei uma amiga nas férias, cujo irmão tocava clarinete, que me falou “você já tocou um pouquinho de flauta, por que não recomeça?”, aí recomecei com esse professor, o Gaston Crunelle, que era professor do Conservatório. Eu fui lá, ele até era meu vizinho, e como eu tinha deixado de tocar flauta meu pai ficou triste, decepcionado. Quando eu voltei, falei ‘bom, vou procurar o professor e eu mesma vou pagar minhas aulas’. Eu fazia baby sitting, que era comum lá, mas aqui não é tão comum. Então, estava indo bem e depois de um ano, meu pai falou: ‘o que você vai fazer?’ Achou que ia estudar medicina e falou ‘por que você não tenta entrar no Conservatoire?’ Falei ‘bom, vou tentar, mas eu não vou entrar, com certeza’, porque era muito concorrido. Acho que três vagas para 50 pessoas, uma coisa desse tipo. Aí, eu fiz o concurso, mas não entrei. Quando entrei, eu ia fazer 18 anos e descobri que era isso mesmo que eu queria. Vou te dizer uma coisa, eu na minha vida escolar eu era boa aluna em muitas coisas, mas em outras não. Eu me senti sempre um pouco presa na escola, eu nunca fui uma aluna exemplar. Tem algumas matérias que eu gostava, mas quando entrei no Conservatoire em Paris era uma coisa diferente, porque

era um prédio na Avenue Madrid muito triste, cinzento, e como era logo depois da guerra, a França estava com perigo de racionamento de combustível e fazia um frio terrível dentro da sala de aula, uma geladeira. Mas com isso tudo, nesses cursos, eu me sentia tão bem que eu disse 'é isso o que eu queria'. Então junto com isso eu fiz também a metade do curso de letras na Sorbonne, que depois eu larguei. Fiz uma licenciatura, em letras, Latim, Francês... Mas depois eu... Era tempo integral, as aulas lá eram muito puxadas. O ensino é muito exigido e muito competitivo. É diferente do ensino da música aqui nas Universidades ou nas Escolas de Música. Você tem concurso para entrar, você tem muitas aulas, você tem que estudar muito e para você fazer o concurso final de todo ano, você tem que ter outros concursos durante o ano, eliminatórios no mês de janeiro e mês de maio. Tinha umas provas para poder fazer a prova final que era no mês de junho. O concurso de flauta, por exemplo, é público. É público para a cidade, é anunciado no jornal... Bom, fiquei quatro anos, por causa desse escalão [?] de premiação eu realmente acabei o curso de uma maneira bem, como dizer, brilhante, por que... Na classe de flauta o professor dava 12 horas, o professor de flauta. Ele tinha 12 alunos. Então, ele vinha terça, quarta, quinta e sexta, ele vinha quatro vezes, 3 horas cada vez, mas os alunos, eles vinham duas vezes. Eu ia terça e quinta, das nove ao meio-dia. Era obrigatório chegar na hora e ficar na sala. Eu assisti realmente a umas 6 horas de aula de flauta. O sistema era muito bom, e cada vez tinha seis alunos dentro da sala. Então, eu assistia sempre. Dentro das 3 horas ali, era ao critério dele, ou tocava um ou dois, ou tocava todo mundo, ou tocava meia hora, ele via o caminho de cada um, realmente tinha um atendimento. Você assistia a tudo, mas tinha um atendimento individual e muito personalizado. Não era todo mundo tocando a mesma coisa. Em época de concurso tinha a peça de confronto, mas ele acompanhava... O ensino, a pedagogia dele era muito dirigida para cada um. Nem todo mundo tocava o mesmo estudo, eu acho essa, a fórmula ideal! Porque você vai fazer aula individual ou aula coletiva? Não, o atendimento era individual, mas você participava das aulas dos outros. Então, você aprende muito. Aqui é muito difícil de implantar isso. Por que os alunos falam: "é minha aula, vou chegar à minha aula agora..." Meia hora, 40 minutos, aí entra um outro, 1 vez por semana. Eu assistia a 6 horas de aula de flauta, além das outras aulas! Então, ele tinha uma maneira de pressionar o aluno muito pela questão da individualidade. Você podia ter um problema, um ponto mais fraco em uma coisa, então ele insistia pra todo mundo nessa questão da presença. 'Toca', a gente tocava uns

estudos, a aula começava. ‘Toca umas notas longas um pouquinho... Ah, faz umas escalas, Ré maior, faz uma escala ou duas’... Aí depois tem os estudos. ‘Na questão dos estudos, você tem que começar a tocar e ir até o fim. Se você errou, você vai em frente’. Aí falava assim “feito um cão de batalha, que catava os mortos, vivos e feridos...” Isso é incrível para a concentração... Incrível! Você é obrigado a ir em frente... Ele não ficava parando você... E quando era época de concurso, concurso público, a gente... Aliás, essa palavra Conservatoire é mal interpretada, porque há falta de conhecimento histórico da palavra. Conservatoire era conservatório, era do tempo do Vivaldi na Itália. O Conservatório era tipo um orfanato, uma casa, que recolhia moças órfãs pra conservar as moças, preservar, e, elas estudavam música. O Vivaldi escreveu um número de concertos para dois instrumentos, tudo para defender... Então, o Conservatório é isso. Mas o Conservatoire em Paris era uma coisa muito moderna. O Crunelle tocava, ele era atuante, ele era solista da Opéra Comique, do Pasedeloup. Ele tinha um quinteto instrumental com harpa, com cordas, uma pessoa atuante, gravava muitos filmes... E o professor de História da Música Norbert Dufourcq, era uma assumidade... Se você fosse de composição assistia à uma outra aula com Oliver Messiaen, Darius Milhaud, Nadia Boulanger... Então você tem um ambiente incrível. Esse outro curso que eu fiz de pedagogia, estética e pedagogia, era Marcel Beauvils, Roland-Manuel, era do mais alto gabarito. E o número de alunos era bastante limitado... A aula do professor da Música Superior tinha muita gente. Mas, só pra você sentir, eu nunca senti uma coisa assim, massificada. Ele não era nem um pouco tradicional, porque, por exemplo, tem os concursos de fim de ano de flauta. Na época de concurso, era encomendada uma obra a um compositor. Vou mencionar o René Le Roy, uma peça para concurso... Por exemplo, primeira audição. O piano é diferente, o repertório de piano e de violino é um repertório muito mais amplo, mais fácil de ter obras novas. Então primeiro ele chega ‘olha!’, três semanas antes, ‘já está aqui na loja. Vocês vão lá à Max Eschig comprar a peça’, todo mundo comprava a peça, ‘é para esta semana, para preparar para tocar de cor.’ Na primeira semana era para ler, solfejar. Aí os alunos tinham que ouvir todas as aulas, 12 horas por semana, todas as aulas, todo mundo, a turma inteira. Solfejar até entrar na cabeça, ler, tocar, solfejar. Na segunda semana era um esforço mais dedicado e a terceira semana era um treinamento como se fosse comparado ao treinamento de um jogador de futebol. A concentração, tocar, depois ele levava a gente para a sala que iria ter o concurso e dizia “toca, não pára. Você tem que ficar aí, você tem tocar para aquele

que está no fundo da rua. Estava chovendo, tocar para aquele que entrou e ficou sem saber o que tava acontecendo, tem que tocar.” Vou insistir nessa questão da presença. Ele não era uma pessoa que fizesse discurso de psicologia, mas era um psicólogo. Ele sabia que cada um no dia do concurso, na véspera do concurso estava comendo a mesma coisa: ‘só coisas leves, naturais’. ‘Escolhe até a roupa que você vai usar. No dia do concurso já está tudo pronto, o jogo está feito, não precisa mais estudar. Você tem que sair, descansar, botar a música na sua cabeça e chegar’. Então, ninguém faz isso hoje em dia. Essa maneira de ensinar, a pedagogia dele, ele passou muito pra mim. Eu sempre me senti, na aula dele, sempre me senti gente. Nunca me senti um número. Ele morreu com mais de 90 anos, e quando chegava a Paris, sempre o visitava: “ah, você está aqui? Vem aqui tomar um chá comigo”. Noventa e tantos anos... Trabalhava e fumava, imagine você... ‘Ah, whisky’... Eu levava umas flores para ele. Ele morreu com 96, 97 e ainda tocava, era homem muito elegante... Bonito. Crunelle! Gaston Crunelle!

Foi só com ele que a sra. estudou?

Só estudei com ele. Quando eu ganhei o primeiro prêmio, o público, porque tinham outros, uns três ou quatro, tudo primeiro prêmio. Mas tinha o primeiro da lista, que fui eu, a única mulher, como eu disse, o resto era tudo rapaz. Hoje em dia parece que tem mais moças tocando flauta do que homens. Se bem que houve uma reviravolta, hoje em dia tem muito rapaz tocando flauta também. Nos Estados Unidos você acha que só tem menina tocando flauta, mas agora mudou um pouco. Mas naquele tempo, nas classes de instrumentos de sopro tinha eu na flauta e tinha uma moça, uma inglesa no oboé. Então a gente chegava [na aula de] Música de Câmara para sopro, ah, mas o pessoal ficava encarnando com a gente, porque a gente era tímida..., rindo para burro! Porque tinha música de Câmara específica para sopro... Então, a minha formação foi essa. Quando cheguei aqui no Brasil, que vim pra tocar na Sinfônica, realmente, eu lá já fazia parte da Orquestra de Câmara, tocava como solista... No último ano do Conservatório eu já tocava, já tinha o segundo prêmio, ia para a Espanha, para o Marrocos com a Orquestra de Câmara. Mas, quando cheguei aqui na Orquestra Sinfônica, realmente eu não tinha essa prática de todo repertório, é muita coisa, o repertório é muito descente... Agora, quando cheguei aqui fui logo chamada para tocar em rádio, não tinha televisão. Na Rádio Tupi, na Rádio Nacional, na Mayrink Veiga, então, tive logo um contato muito grande com música popular. Se eu tivesse ficado na

França teria sido completamente diferente, completamente diferente... Eu estava fazendo hoje de manhã ginástica e estava passando um filme. O Sérgio Cabral (pai) passou um vídeo que ele fez com o Almirante, você sabe quem é Almirante? Ele já morreu. Então, poxa, eu já toquei muito na discoteca do Almirante... Fica um conhecimento da música, da música brasileira. Uma outra maneira de estudar música, uma outra vivência, incrível... Porque nas rádios você chegando na hora em que você está escalado, toca hoje no programa do Paulo Gracindo, toca no programa de auditório... Eu tocava de tudo... Na orquestra do Radamés, então, era tudo primeira vista: ‘olha, vai entrar no ar’... Era uma prática incrível, e sabe de uma coisa? Hoje em dia não toco mais em Orquestra Sinfônica, há muito tempo. A saudade que eu tenho, o que me mais me tocou nesta vivência da música, foi dos meios de comunicação, da TV Globo. O que ficou pra mim foi muito mais forte do que a coisa da Orquestra Sinfônica. Eu gosto da Música de Câmera, de tocar solo... Na Orquestra Sinfônica, quando vêm uns maestros muito bons, o repertório é maravilhoso... Mas os ensaios, particularmente, eu acho massacrantes. Toca, pára. Aquela coisa... Você já tocou em orquestra? Qual é a que você toca?

[...]

A Orquestra Sinfônica realmente tem um repertório maravilhoso quando vem um maestro excelente, mas eu nunca consegui me envolver muito emocionalmente. Eu adoro ir a concerto no Municipal, chegar lá toda arrumada, aquela coisa toda... Eu gosto de estar dentro do estúdio, mesmo em programa de auditório. Tem os cantores, a parte de jornalismo... Eu acho que foi uma coisa que me tocou muito mais. Engraçado eu dizer isso, não é? Falavam ‘Puxa, você que é da Orquestra Sinfônica não pode vir tocar em Orquestra de rádio’. Falei bom: “você que é da rádio como é que você toca na Orquestra Sinfônica?”, pra virar a situação. Eu aprecio muito, o repertório é maravilhoso, mas, sei lá, fiquei muitos anos tocando. Agora quando era pequena e via a orquestra tocando em Paris, “meu Deus!” Mas quando comecei a tocar não senti isso que eu esperava, mas diferente. Eu tenho um duo com a pianista Elza Gushiken há mais de 30 anos, eu toco com o Jaime, Música de Câmera... Tocar música popular é uma coisa que realmente me causa uma emoção muito grande... Você pode fazer outra pergunta, estou falando muito.

Voltando a Paris, a sra. falou de como eram as aulas, mas o que basicamente o professor Crunelle ensinava na aula? Que tipo de método, que tipo de exercícios, que tipo de estudos? Como eram as aulas dele, a metodologia dele?

Ah, tinham os estudos, os estudos de Andersen, as escalas, o método de Taffanel. A única impressão que eu tenho dele é que ele não era uma pessoa que tivesse muita prática em conhecer todos os métodos. Não era um musicólogo, era um músico. Então, quando chegava à aula ele exigia que as escalas estivessem todas de cor, os exercícios de técnicas. Os exercícios de Andersen, eu toquei. As peças que a gente tocava eram muito... Eu estudei as sonatas de Bach, mas eu não estudei nem todas as sonatas de Bach com ele... Muitas coisas eu estudei sozinha depois. Muito do repertório que eu toco eu estudei praticamente sozinha. Sonata de Poulenc, sonata de Debussy, sonata de Prokofiev... O que as pessoas chamam de repertório básico, ele não tinha essa noção de repertório básico. Concerto de Mozart a gente estudou, mas não era uma coisa estabelecida. Não sei como são os outros professores, mas muita coisa contemporânea, sonata de Dutilleux, essas coisas assim a gente estudou. O Jolivet, o Chant de Linos a gente estudou, até porque ele conhecia muito bem a peça, então a gente estudava muito. Então, o que ele deu, a maneira de ler, a leitura, já fica na memória para gente, isso que ele passou pra gente. Não é um compêndio de obras teóricas, de obras básicas para flauta. Por exemplo, tinha uma peça que a gente detestava, e que todo mundo acha que é básica, o Concertino de Chaminade. Ele achava que era água-com-açúcar, todo mundo acha que é água-com-açúcar, e eu também acho. Então uma menina lá no Conservatório falava 'será que eu vou poder tocar o Concertino de Chaminade?' Então eu falei 'você pode tocar outras coisas também... É melhor você estudar todas as sonatas de Bach, aí depois você vai ler o Concertino de Chaminade'! Agora, isso aqui, que base? Isso é uma base? Não é uma base, não tem essa idéia. Agora, outras que apareciam, em épocas de concurso... Tem umas peças para concurso que apareciam e que nunca mais foram tocadas. Em um concurso, tinha um compositor com nome polonês, que eu até esqueci, mas foi só aí. Agora, ele fazia a gente estudar trechos de orquestra, por exemplo, porque ele mesmo tinha feito uma coletânea. Não é uma coisa assim, eu não estudei desta forma, com programa certo. Entende o que estou respondendo pra você? Agora, exercícios, ele insistia muito na questão da sonoridade, no som, das notas longas, do som feliz, ter que sustentar, a maneira de respirar. Mas, quando ele viajava tinha um substituto, o Caratgé, que era diferente, de uma personalidade completamente diferente,

mais fechado... Ele era também da Opéra Comique, completamente diferente, talvez para ficar mais metódico um pouquinho. Mas o Crunelle era mais vibrante. Agora, ele falava para mim, quando acabar seus estudos, sempre toque uma peça alegre, uma coisa que agrade a você na forma de se colocar. A aula dele ficava perfeita. A gente tinha que chegar na hora pra fazer a chamada. Ele chegava às vezes com pressa, porque estava gravando, tirava o chapéu, o cachecol: ‘toca você, som filet, vamos ver como está’... Insistia no ataque, nas notas claras, mas não era uma coisa estabelecida. Eu acho que herdei muito dele porque se você tem que fazer um programa, uma ementa do programa. Pronto, vou fazer. Mas não vou seguir isso aqui à risca. Depois, depende muito do aluno que você tem na frente... Teve uma vez em que um: “eu gostaria de tocar isso aqui” ‘Tudo bem, vai!’ Não sei como são os outros professores, mas eu sou assim. Você sabe que tem alguém fazendo doutorado sobre a minha maneira de ensinar? Sabia disso? O Raul D’Ávila foi meu aluno ocasionalmente em Belo Horizonte, e aí ele está fazendo doutorado sobre a minha pedagogia, eu digo, um método sem método, lá na Bahia. Eu falei ‘Raul’, eu fui a orientadora de mestrado dele, ele escreveu sobre a articulação... Ele é muito metuculoso, estive com ele agora, estive na Bahia. ‘Raul, quem vai aceitar um assunto desses?’ Ele disse: ‘não, foi muito bem aceito’... Então, ele entrevistou o pessoal que estudou comigo em Brasília. Porque em Brasília, foi um caso bem específico, porque quando cheguei à Brasília praticamente o departamento de sopros tinha sofrido remanejamento, não tinha quase mais nada, então, o primeiro [aluno] que apareceu, era trompetista. Era lá da banda da Aeronáutica. Ele morreu de infarto. Depois apareceu outro que era da PM, o Nivaldo. Então, a universidade permitia, não tinha prova específica, podia entrar sem saber nada proveniente de outros cursos... Medicina, Direito, tinha alunos que faziam outros cursos... Então, no início a gente tocava, quando era o Nivaldo, que era solista da PM, tocava muito melhor que toda a escola, não tinha diploma... Aí tinha um outro que não sabia nada... Então, como fazer? Então, tem que pegar cada um... E hoje em dia, uma pessoa que se formou comigo, que está dando aula, a Beatriz, fez Pós-Doutorado, tem o pessoal que toca na Orquestra, a Beth, e o pessoal que estudou comigo e que dá aula na Escola de Música e já forma gente... Uma vez, um professor do departamento, falou: “olha, eu não concordo com você não, porque você tem que selecionar seus alunos, pega dois ou três, prepara para concurso internacional.” Eu falei: ‘olha, não é minha finalidade, não estou aqui pra isso. Entrou na sala, quer tocar, vou atender a todo mundo. Por que a pessoa está vindo aqui? Ela está vindo aqui é

porque ela quer alguma coisa. Nenhuma pessoa vem à toa aqui. ' Então acabou que eu fiz um grupo lá, e é esse o grupo que ele escolheu para fazer o doutorado. É uma tendência das pessoas... Por exemplo, sonoridade técnica... Para mim, isso também não existe. Porque se você pega a etimologia da palavra grega τεχνική ("tecnê"), quer dizer arte. E a palavra τέχνη ("artex") significa, na verdade, fazer. Então, a técnica é fazer. A técnica de fazer é a arte. Então, é uma coisa só. Eu nunca separei, e muitas das vezes fui até criticada por causa disso: eu nunca separei técnica da arte... A pessoa confunde técnica com rapidez, com virtuosismo... Não é virtuosismo, é com velocidade. Inclusive, virtuosismo, a palavra virtuosismo, inclui a idéia de virtude... Chama-se virtuoso você tocar com virtude, com toda a virtude que você pode colocar... Então, a velocidade não é técnica, é uma parte do estudo, a gente treina também, é um treinamento. Você estuda devagar, depois de um momento você tem que se soltar, como se fosse saltar de um trampolim... Eu falo com os próprios alunos, a primeira nota que você vai emitir já vai envolver tudo. Estou dando aula para uma menina de oito anos agora, que ganhou a flauta. Já ensinei pra ela a abrir a caixa da flauta, a abrir, a montar a flauta, abrir, monta e desmonta, coloca, abre e fecha. Primeiro é se relacionar com o instrumento, não é a mamãe que vai fazer isso. Ela também chega lá. Bom, aí, a posição. Só o bocal. Bota a boca assim. Toca. Meu primeiro professor falou assim: 'toca!'. Eu até aconselhei à mãe um pife de bambu quando ela começou. Depois, ela pegou o jeito, ela não tinha flauta, a mãe pegou um pife da Yamaha, que eu acho um horror, aquilo deveria ser proibido! É um insulto aquilo! Até flauta de bambu é melhor do que aquilo. Eu tenho muitas aqui, até dei uma para o Estêvão Teixeira, conhece? De Juiz de Fora. Soprar, tirar o som, sem muita explicação, aí ela vai tocar. Só quando você... [sopra na própria mão], esfriar o leite, o açúcar, uma carícia... Na aula de anatomia, como vai soprar, isso vai ver depois uma explicação. Aí depois, estudada a posição de cada um, conforme a conformação do ombro. Uma menina pequena, francesa também, ela é pequena, mas ela ajeitou, eu falei 'olha, está vendo aqui, como é que você vai tocar? Só se você botar um dedo em cada buraco', porque a flauta dela é aberta, mas tem uma tampinha. Ela descobriu a posição, mas sem muita... Tudo devagar. Apenas tirar um som, ela tira, agora exercício... Até fiquei muito chateada porque a mãe dela é francesa, e francês é muito pragmático: 'mas porque ela esqueceu a posição da flauta, posso fazer um desenho da flauta aqui?', então ela começou a pegar um papel e percebeu que eu fiquei meio assim e aí ela saiu da sala de aula. Ótimo. A figura da mamãe perto assim,

sabe? 'A menina, ela é muito rebelde', aí eu olhei para ela, e ela saiu até de perto. A primeira coisa é se relacionar com o som da flauta. Sopra aí, vamos ver o que é que sai? São os harmônicos... Os harmônicos são a mesma coisa... Bate no piano. [solfeja um arpejo menor com sétima] Os harmônicos, saber como funcionam. Ela descobrir... Você tem que fazer a pessoa descobrir a armar a flauta direitinho, colocar e tudo... Começando a tocar, alguns exercícios, apoio... Mas, a primeira nota, a técnica que a envolve... Primeiro você coloca na sua cabeça, cantar a nota, você vai imaginar, canta uma música, só cantar, uma nota. Tem uma maneira de você imaginar aquele som, tem a respiração e tem o ataque. Então, isso já vai envolver o conceito musical, a coisa física, a posição... O bocal faz duas notas sem mexer um dedo. Isso é técnica, mas a técnica tem que ser assim, não é separar: 'agora vamos fazer notas longas', 'mexer o dedo', 'você tem que tocar com os dedos'. 'Você tem que ter o dedo como se fosse da parte de um todo'. De uma maneira muito descontraída... Tem outra menina, que é bem mais velha, que estudou na Alemanha, tem uns 13 anos. Ela é um problema... Você tem que fazer a pessoa descobrir. A técnica vai nascer desta forma. Aquela precisão... Porque se você faz esse movimento [sobe e desce o dedo indicador lentamente e depois de maneira mais rápida]. Qual é a diferença entre isso [devagar] e isso aqui [lento]? Qual é a diferença? A diferença é o tempo que eu demorei em cada nota. A mudança é praticamente a mesma, é a mesma fração de tempo. Aqui você tem que estudar os movimentos, como um bailarino na barra. Estudar os movimentos lentamente com a maior precisão possível ligado à respiração. Então, você vai tendo a técnica ali. Mas se você separa, faz notas longas, trabalhar com intervalos [cantarola um exercício de intervalos crescentes de Moyse]. Para conjugar a emissão do som com todos os movimentos dos dedos... A emissão dos sons não são coisas separadas. A técnica para mim é assim. Expliquei bem? Porque se você separa e vai fazer as escalas rapidamente, você vai explicar a escala, você tem um acorde... Você tem a 4ª, você tem a 3ª, você tem a 5ª, agora faz um arpejo, você tem um acorde... A escala vai evoluindo, ela não é rígida, ela tem uma conclusão. [solfeja vários arpejos e escalas] Você tem desde a harmonia que existe numa escala... Então, essa maneira que muita gente diz 'ah, a Odette não ensina aquela técnica!' Mas eu ensino desta forma... Numa frase musical, eu pego uma frase: 'ah, não tenho fôlego'... Canta a frase, as frases são desiguais... Quando você fala, seus dedos não são regulares, mas por que você não respira? Porque você já sabe o que vai dizer em princípio, então, quando você vai fazer uma frase você já tem

que colocar na sua cabeça que você já tem fôlego até o fim. Se tiver que respirar no meio não vai atrapalhar uma pequena respiração... Tem que saber a frase inteira, sustentar até o fim. No acabamento de uma nota, o som se propaga ainda. Eu tenho uma cortesia de um estúdio de gravação. Na gravação é assim, tocou, tocou, tocou e pá, acabou, começa outra música. O bom técnico de gravação mantém o ambiente sonoro entre as faixas, você sente o clima do som, então, quando se toca você tem que colocar o clima no local. Essas aqui são as bases do meu conceito.

Conversando pelo telefone, a sra. me explicou que não concorda muito com o termo 'escola'. Fale um pouco sobre isso...

Escola, quando eu era pequena, era em frente ao meu prédio. Escola francesa, o que seria? A idéia que vai de um povo modelo para os outros? Crunelle não me impôs um modelo... Porque a Escola Francesa toca com vibrato, ou a Escola toca sem vibrato? Tem gente que... Cada pessoa tem um vibrar. Eu nunca estudei vibrato, mas tenho a minha maneira de vibrar. Não sei exatamente como é que é, se é com a garganta, se é com o segurar do diafragma, ou coisa assim... É uma coisa que vem naturalmente. Cada pessoa tem... Tem gente que toca sem vibrar, com a voz especialmente na música popular. Depende muito da maneira como você vai transmitir a sua emoção, mas não é uma coisa que tem a necessidade de vibrar. Tem gente que vai estudar vibrato [faz som de respiração com a boca aberta], isso é horrível. Tem gente que fala que vibra com o diafragma. Você sabe o que é o diafragma? Você não tem comando sobre o seu diafragma. O diafragma, na verdade, é um músculo que divide seus órgãos internos, por reação. Segura aqui com a musculatura, segura com seu pensamento, aí, bom. Agora, quando você não está bem fisiologicamente... Aliás, regularmente ele controla a sua respiração. A gente tem controle sobre a emissão de uma frase com a respiração, [respira fundo] aí ele fica esticado... Mas se você começa a estudar vibrato, não sei se você concorda com isso, estudar vibrato com tantas vibrações por segundo, em fração de segundo... Tem gente que acha que a Escola Francesa toca com vibrato... O que chamam de Escola Francesa é muito ligada... Acho que tem várias coisas que vão definir a pessoa: a língua que você fala e o acervo musical do seu país. A língua, por exemplo: aqui no Brasil o uso do "t", aqui no Rio usa o "tch", no Nordeste, "ti", já em São Paulo, Paraná, é diferente um pouco. O nordestino tem uma maneira de falar, uma maneira de pronunciar principalmente as consoantes, que é diferente conforme a língua. O alemão é

uma língua que é muito árdua. Se você for ver, o Nicolet é completamente diferente do Rampal, porque a emissão dele é muito mais gutural. Depende do pensamento, então, tem essa questão da língua, da conformação de cada um, da voz de cada um... Também tem umas línguas em que as pessoas falam cantando... Isso também é muito importante, a questão da língua. A língua não é da escola, é o repertório... Por exemplo, você vê: o país que tem que Debussy... A música de Debussy é de um ambiente sonoro completamente diferente, para mim é uma coisa extraordinária... Então a tendência da pessoa, do compositor de se livrar desse tipo de timbre. Você vê, a música de Debussy é muito diferente da música de Prokofiev, que é muito mais acentuada, ou da música de Brahms, que é um compositor muito específico... Como você reconhece um compositor Brahms, ou Schumann, mesmo sem saber? Porque eles têm uma forma que corresponde aos pensamentos deles, uma maneira de pensar. Então dizer que esta escola, realmente com Debussy influenciou muito, mas, com Ravel já é diferente. Então, não existe esta questão... É do ambiente, como você pensa. Dizer que os franceses pensam de uma forma... Então você vai querer ensinar as pessoas a fazerem assim. Acho que cada um tem que procurar o seu som. Você vê, as minhas filhas tocam completamente diferente de mim e só estudaram comigo. Completamente diferentes! Eu não impus... Umas pessoas que tocam com uma expressão fantástica, o Mauro Senise, o Marcelo Bernardes, foram da mesma turma... O Mauro é uma pessoa que o som dele é [faz careta de pouco som], mas a capacidade expressiva dele é uma coisa extraordinária... ‘Ah, o som dele não é da Escola Francesa’... ‘Não é, é o som do Mauro’! Você já ouviu o Mauro tocando? Aí vem um flautista: ‘ah, o Mauro tem um som feio’, não interessa... ‘Ah só estudou com você’ ‘sim, só estudou comigo’... Agora, ele se descobriu a ele mesmo! Ele também é da minha escola? É... O Marcelo Bernardes também... Coursou comigo flauta, e toca completamente diferente, tem outras pessoas lá em Brasília, cada um tem um som diferente.

Teria alguma outra palavra que substituiria a palavra ‘Escola’ na sua concepção?

O ‘ambiente’ talvez. Realmente o ambiente influencia. Eu falei da música de Debussy, da questão da música popular, da questão da fonética, da maneira de você pensar o som. O que é o som? A fala, a palavra, como você mentaliza... A pessoa meche comigo por causa do sotaque. Realmente pra mim... Eu cheguei aqui já adulta, eu sempre faço um esforço, mas às vezes eu me pergunto se eu penso em francês ou

português. Se eu tenho que fazer um trabalho em francês, mas de repente eu penso em francês, mas tem muitas coisas que eu sei que eu penso, conforme o assunto, e penso em português. Então você é influenciado pelo ambiente. Aí, na questão do som, a sua conformação física, o rosto, tudo. Por exemplo, a língua brasileira é muito aberta, tem muito 'Ah', 'Ah', 'Ah'. Já o alemão ele é muito gutural, então, quando você vai tocar, é diferente. Isso não é suficientemente estudado... Quando se fala, muda até o rosto da pessoa. O francês faz a boca menor do que o alemão... Porque é a maneira de você pensar, a maneira de formular a sua expressão. Dentro da lingüística, a questão da fonética que pode explicar isso aqui. Até na questão das cordas você reconhece o francês. Por exemplo, nas cordas, se articula muito. Já a escola alemã é diferente o som, é outro tipo de ataque. O francês tem uma coisa incisiva, não é pesado, é diferente. As orquestras francesas... Sabe a orquestra que toca muito agora, a Saint Martin in the Fields? Ela tem uma articulação muito densa, e nem todos são ingleses, mas o ambiente onde eles vivem... Então, esse negócio de escola... Imagine se eu vou chegar a um país e vou dizer: 'a minha escola é francesa!' Não, porque o pessoal que estudou comigo, cada um toca diferente. Então eu não posso dizer que tenho uma escola francesa. Porque quando eu cheguei aqui, eu vi tantas coisas diferentes... Por isso eu falei que não gosto da palavra...

Fale um pouco de como foi esse convite de Eleazar de Carvalho para a sra. vir para a OSB. O que é que ele tinha em mente, uma sonoridade diferente para as madeiras? Veio a sra. e o Jean Noel, e o Devos, não foi isso?

Eu o conheci em Paris. Ele me contratou, agora, ele era uma pessoa muito complexa. Eu tive várias discussões com ele, era uma pessoa muito grossa. Acho que porque ele veio de um mundo nordestino, ele foi fuzileiro naval... Ele tocava tuba como se fosse tão fácil tocar tuba! Então, ele tinha essa marca de querer se afirmar... Quando eu vim para o Brasil, no Conservatoire de Paris, tinha um colega que era americano, que estava lá logo depois da guerra, tinha uma bolsa, que tinha sido militar. 'O que acha você de Eleazar de Carvalho?' 'Ih, ele é conhecido nos Estados Unidos'. Já era conhecido porque estudou com Koussevitzky, já era conhecido nos cursos de todo o mundo: Berkshire, Central Music... Ele já era conhecido, ele era novo. Então, quando eu cheguei aqui na frente da Orquestra, ele fazia umas piadas e tudo, mas ele era extremamente meticoloso, ele estudava muito... Então, ele conhecia muito, muito bem

as partituras, muito. Conhecia muito bem. Uma coisa que aprendi muito com ele foi a questão do ataque do som, a respiração. Então, ele falava assim: “Respirar!” Eu já sabia dessa forma que ele intensificou na orquestra, que era a anacruse. Esse negócio de tensão... Na articulação, quando ele fazia assim com a articulação: ‘faca! Faca no Mar’! Ele botava fonemas no som, articulava. Ele conhecia muito bem as partituras, eram muito bem estudadas... E nos concertos ele era muito nervoso. Ele tinha uma técnica muito boa, era um ensaiador excepcional. Ele tinha uma qualidade também que ele deu um status internacional à orquestra inteira, até porque ele mesmo estudou nos Estados Unidos. Então, ele fez muito intercâmbio com os maestros, e a orquestra tinha um status... Ele era muito preocupado com a roupa: “olha o sapato”! Podemos “ir de sapato marrom”? O sapato, toda a roupa... Tinha concerto no Municipal, tinha concerto para a juventude no Cine Rex, que dobrava a esquina... Esse negócio de Projeto Aquarius, não foi o Karabitchevsky que inventou... Uma vez por mês tinha que tocar todo o segundo grupo. Uma vez por mês, a orquestra viajava para São Paulo, pra Santos, pra Campinas... Na temporada ele contratava maestros: Charles Münch, Bernstein fez temporada aqui, Markevitch... Ele tinha contrato por temporada. Em temporada de música contemporânea vinha o Xenakis.

Mas ele estava procurando uma sonoridade diferente? A sra. pensa, para o naipe de madeiras... Porque para ele chamar flautistas de fora para virem para cá... Dois de fora...

Não, porque quando ele chamou foi por acaso. Ele não estava especialmente em busca de outra sonoridade. O flautista que tocava, o Liserra, tinha outro som, mas não foi por causa disso, ele queria ele renovar a orquestra. Veio italiano, veio trompista italiano, veio violinista italiano.

Veio a sra. e o Jean Noel Saagard?

Não, o Saagard veio depois. Saagard não veio junto comigo... Mas não era porque ele queria uma sonoridade francesa, acho que não. Ele encontrou as pessoas assim... Alguém me recomendou. Acho que não tinha isso em mente não.

A sra. hoje em dia, diz que não se considera mais fazendo parte dessa Escola, desse ambiente francês... Diz que a sra. evoluiu muito. Explica um pouquinho isso melhor, por favor.

É a questão do tempo... Eu estou no Brasil há 56 anos, cheguei aqui tinha 23 anos. Então, é muito diferente. Estou com 79, no ano que vem vou fazer 80. Então, é outra vivência. Mas eu já tinha uma tendência em não me firmar... Quando eu era pequena, desde o tempo de escola, tinha a imposição... Sempre fui meio, não é rebelde, mas... No meu último ano de Liceu, eu tinha aula de Filosofia, aí eu me dei muito bem com a professora, porque ela queria que discutissem dentro da aula, e eu discutia... Essa coisa de não discutir. Esse lado escolar, ter um professor como se fosse um autoritário, um Deus, aquela coisa... Eu não tenho isso, também não quero fazer isso comigo, não quero essa postura. Agora, escola implica você se arregimentar, a fazer tudo com as pessoas de maneira igual. Eu sou uma pessoa muito individualista, eu acho. Eu respeito muito a individualidade de cada um, não vou impor, até o repertório. Quando o aluno chega “ah, bota isso pra tocar”. Vamos trabalhar em conjunto, vamos estudar, fazer a aula sobre aquilo que vocês gostam. ‘Ah, mas não estudei’, ‘não faz mal, vamos pegar uma música aqui. A aula vai ser agora, vamos fazer alguma coisa aqui neste momento’. Não estou cobrando, até porque a escola perde na questão da cobrança, uma coisa que você tem sempre que apresentar. Então, isso é uma coisa que não combina comigo, essa cobrança. ‘Se estudou aquilo, então toca agora. O que você pode’? Porque cada começo da aula, pra mim até hoje é uma incógnita. Talvez se fosse analista, não sou psicanalista, nem nada, até faço análise... Cada um que entra, você fica tranqüila? Eu não fico tranqüila. Cada um que entra tem um momento de mistério... Mesmo o aluno, qualquer aluno, não tem rotina nisso... Todas as escolas tinham que ser muito mais abertas. Quer ver uma coisa terrível que tem na sala de aula? Eu fiz um trabalho em uma escola municipal daqui. As crianças pequenas, uma sala assim, aquelas carteirinhas, ficar sentadinhas ali, com o lápis na mão, conversando na maior bagunça... Você viu o filme: A culpa é do Fidel? Tinham duas escolas, as crianças sentadas na carteira, com uniforme, o professor... O que é isso, meu Deus? A escola tinha que ser na rua, ou em casa. Ela começa em casa, na família. É terrível. Acho que muita coisa nasce... Porque o conceito de escola, inclusive, cafona... É uma coisa que veio do século XIX, não é uma coisa existia... Acho que foi na Grécia... Não existia essa noção de escola... Para aprender as coisas em casa ou no lugar em que trabalhava ou então tinha um mestre,

mas não tinha essa coisa assim... Você que trabalha num ambiente militar... Porque cada ser humano é um, e você também é um. Mas vai mudar. Por exemplo, eu dava aula em uma escola, os alunos já sabiam: ‘vamos mudar as carteiras, fazer uma rodinha’... Eu chegava lá, ‘que bagunça é essa? Que barulhada?’ Lá em Brasília dava aula também, dava aula de flauta, mas também dava uma outra aula de estética, elementos de estética, dava aula numa roda, sentava no meio. Isso é um pequeno detalhe...

Quando a sra. chegou aqui no Brasil, a sra. imediatamente não foi dar aula em uma instituição, não é? A sra. foi para a orquestra...

Não. Eu me tornei professora.

Quais as principais diferenças que a sra. via que era ensinado lá na França para o que o seus colegas de instrumento ensinavam aqui? Não falo só da metodologia, mas o que a sra. via de diferente lá da França, que era diferente daqui?

Eu acho que aqui eu me surpreendi muito, porque era uma coisa que eles achavam que era uma tradição européia, então talvez eles achassem que eu iria ser assim. Eu falei como era a classe de flauta lá em Paris. Não tinha carteira, não tinha nada para se sentar, eram umas mesas e umas cadeiras em volta, até a aula de teoria e solfejo, o piano no meio da sala, a professora lá sentada. Às vezes a gente fazia aquele campeonato de leitura das claves: “Dó na 1ª, canta Alice”. “Dó na 4ª”. “Fá, para você continuar”, aí parava. “Vai lá ao corredor, estuda um pouquinho, volta daqui a 5 minutos”. Era assim, não tinha essa forma escolar. Não tinha. Teste era uma coisa assim na escola normal, era muito diferente, mas dentro do Conservatório, por isso me dei bem porque era muito diferente, uma coisa muito viva, e o professor de sopro, de história da música, alto, magro; era muito passional, dava aula andando, as pessoas sentadas em volta e fazia a gente tocar... E funciona, isso é aula, não é aquela coisa passando para você. Então a minha maneira de ser corresponde realmente a essa maneira que eu recebi lá em Paris junto com a minha vivência daqui de Rádio, com a Comunicação, com a música popular, Rádio, Televisão, com gravação, essa coisa viva em si... Agora, aqui, eu me surpreendi muito em achar que eu tinha que tocar o Concertino de Chaminade... (...) O Eleazar não era assim não, ele era um homem muito aberto pro mundo. Agora, vaidade? Eu não o via como uma pessoa vaidosa. Ele sabia ser grosso de vez em quando. Mas, eu não via isso nele... Tanto que depois que ele saiu

daqui, ele foi ser professor em Yale, nos Estados Unidos... Deu aulas numa Universidade muito respeitada, professor de regência, muito respeitado, mais do que aqui. Como Villa-Lobos, que chegava a frente da orquestra e faziam escárnio com ele, não gostavam de tocar... A gente acha que os maestros são respeitados pela orquestra... Porque são pessoas que não correspondem a esta coisa escolar, são pessoas que têm uma individualidade. As próprias pessoas, às vezes... Porque têm medo...

Esse contato que a sra. falou com as rádios foi de uma maneira geral com arranjos orquestrais para a música popular?

Na Rádio Nacional tinha orquestra sinfônica... Era a Festival Liggiro, Condado Musical... Quem tocava era uma Orquestra Sinfônica, muita gente era da Orquestra Sinfônica do Theatro. A Orquestra do Radamés tinha composições inéditas dele. Tinha peças para acompanhar cantores, mas tinha umas peças meio instrumentais só, era muito amplo. Precisa de um capítulo a parte para falar sobre Rádio Nacional, era muito amplo.

E com a música popular de raiz, um choro... Como se deu esse contato da sra.? Ou não deu?

O choro, muita gente cita a escola do choro. Quando cheguei ao Brasil, os conjuntos de choro estavam um pouco afastados, chamavam regionais. Era mais para acompanhar os cantores. Os cantores chegavam “vou cantar em mi maior” e tocavam em ré menor... Tocar na hora.

Isso na década de 60?

Na década de 50. Tinha o conjunto do Dante Santoro, tinha o conjunto Garoto na Mayrink Veiga. Então, não faziam muita coisa solo. Aí o Jacob começou a reunir as pessoas, aquela coisa toda. Então, o choro realmente não tinha essa evidência como tem hoje... A renovação do choro começou a ter com Paulinho da Viola, Pixinguinha voltou, Nega da Velha Guarda, o choro estava um pouco desaparecido. Como música de raiz. Na rádio Nacional, os cantores que vinham eram Jackson do Pandeiro, o Luiz Gonzaga, mas principalmente as cantoras... As cantoras de rádio, Emilinha, a Marlene, a Elizeth Cardoso, Dolores Duran, Marisa... Então, eu toquei com essas pessoas todas. Os arranjos... Eu fui da Orquestra Tabajara, porque, na Mayrink Veiga o Severino chegou, era uma orquestra, chegou à outra, orquestra... “Você vai tocar com a gente”. “Bom,

então faz uns arranjos ótimos para solo de flauta”. Eu fui a única flautista da Orquestra Tabajara. Então, a música de raiz, eu estava fazendo exercício e tinha um programa, o Almirante, a pessoa ficava lá, passou no vídeo. Então, o Almirante me chamava sempre para tocar com ele na Rádio Nacional, na discoteca do Almirante. Ele pesquisava... Tinha um cantor chamado Jorge Fernando, então, ele confirmou realmente, o folclore... Foi uma pessoa que gravei muito, gravei com todo mundo. Sabe aquele disquinho de criança? Gravei praticamente todos. Então, os arranjos de Radamés, é um conjunto pequeno. A gente chegava lá na hora... De Cláudio Santoro, muito bem escritos... Muito bem feito, instrumentalmente muito exigido no solo.

Fale um pouquinho sobre a pesquisa do Reichert. Como é que surgiu o interesse pelo tema? Como é que foi feita a pesquisa?

Vamos fazer um negócio? Vou te emprestar o livro. Aí você vai ver toda a história, porque eu escrevi aquilo...

[...]

Qual seria a importância dele na construção de uma Escola Flautística Brasileira? Dele e de Callado? Porque eu já vi depoimentos da sra. falando...

Eu vou dizer uma coisa, ele estava sumido, e o Callado também. Não sei quem gravou o Lundu Característico, acho que o Lenir tinha gravado, mas estava completamente desconhecido... Quem me falou pra tocar o Lundu Característico foi o Ademar, o Ademar da Nóbrega, que escreveu sobre Villa-Lobos. Ele falou “você tem que tocar uma peça, o Lundu Característico”. E quem me deu a parte foi o Mozart de Araújo, porque ninguém tinha, ninguém tocava... Então, as músicas do Callado eram desconhecidas, ninguém tocava. As músicas do Reichert, por que eu as descobri encalhadas lá na Escola de Música? Eram um fio [pedaço] do currículo da escola, mas depois começaram a achar que era difícil, não sei.

Na época de Duque Estrada Meyer?

É... Mas depois ninguém mais tocou. Ninguém mais tocou, ninguém mais tocava. Agora muita gente toca no Japão, nos Estados Unidos, querem gravar com a minha edição. Depois na França fizeram uma outra edição, você sabe disso, não é? Uma

edição que é maravilhosa, um musicólogo, o Nikolaus Delius. Você tenta ver na minha edição, parece até que está copiado. Então o pessoal lá, eu tenho uma aluna de música na França: 'ih, professora, não estou entendendo, eu tenho a sua edição, mas parece outra edição'... A universidade de Brasília ia até entrar numa questão, mas a editora mesmo no Japão foi comprada pela Muramatsu... Até o Galway gravou, o Bernie gravou, com a minha edição. Agora em Brasília, o pessoal vai reeditar, para sair em CD, o disco. Você tem o disco, não é?

[...]

Bom, em sua opinião, qual a importância dele para a construção de uma identidade brasileira? Porque ele...

Reichert não foi muito tocado, agora é que as pessoas estão se interessando... Ele também foi um caso isolado, em minha opinião. Dizer que ele foi o fundador? Ele tocou flauta de prata, no livro fala isso... Agora, acho que o Pattapio, não conhecia as composições dele. Por causa dos programas que ele tocava. Ele teve um auge, porque eu pesquisei muito na Biblioteca Nacional, em microfilmes... Ele foi considerado uma coisa extraordinária, mas ele acabou morrendo aos 50 anos de cirrose, se acabou.

A sra. estava falando da importância dele...

Acho que foi mais um caso... Porque ninguém tocava, não tinha ninguém... O Michel Debost tinha gravado uma peça, não, não gravou uma peça dele não. O Moyse foi quem editou uma peça de Reichert, Fantaisie Melancolique. Ninguém sabia, ninguém conhecia as peças.

A sra. gravou essa também...

É. Agora, ele deve ter sido uma influência para o Duque Estrada. Mas ele caiu no esquecimento... As peças dele, eu peguei as edições originais agora a pouco, no sótão na Escola de Música numa pilha assim, uma poeira danada... É uma coisa incrível... Você conhece o livro de Ayres de Andrade sobre o Rio de Francisco Manuel?

Como é o nome do livro?

Dois Volumes sobre a Música no Rio do século XIX.

Não, acho que não...

Ele foi diretor da Sala Cecília Meirelles em 1966, 67... Morreu. Ele dedicou a vida dele a fazer esses dois volumes. Bom, isso aqui, muda a direção da Sala Cecília Meirelles, aí, ele morreu, eu fiquei sabendo. ‘Ah, você quer ir apanhar lá no sótão? Pega quantos você quiser’. Não é uma obra que está conhecida. Mas, a diferença é que todos os músicos que transitaram no Rio... Tem um catálogo dos músicos, muitos músicos estrangeiros, o ambiente musical, um trabalho incrível... Então, era a mesma coisa que acontecia com o Reichert: as pessoas esquecem das coisas... Você quer ver uma coisa? Falando sobre o repertório de flauta, os alunos. ‘Ah, porque eu não tenho repertório, procurei na internet, e tal’. ‘Procurou na internet? Você tem que procurar é em biblioteca!’ No meu tempo lá no Conservatório sempre iam liquidar um monte partituras, umas coisas de piano, Partita de Bach, música de Bussoni, jogam fora, o que é isso? Não interessa se ela está com uma folha só. ‘Ah, achei uma música de Bach com piano na internet’. O que era? Era a Sarabanda da Partita com acompanhamento de piano. Um gaiato qualquer lá fez um acompanhamento. ‘Ah, descobri essa aqui’. Você tem que comprar as sonatas todas!

Sim, claro... Uma edição boa de preferência...

É. Você tem que ter um conhecimento mais aprofundado, tudo é feito superficialmente. Então, essas obras que as pessoas acham na internet, as pessoas não conhecem...

É. Isso aí não é fácil de achar, esse livro que a sra. mostrou, não...

Estava jogado, virou lixo na Cecília Meirelles. Da mesma forma, a obra do Reichert se eu não tivesse tirado de lá, teria lixo. E tem outras coisas também, outras coisas que eu recolhi, coisas de flautistas de São Paulo. Porque tinha um ambiente musical nesse livro. Nessa época no Brasil, todo mundo tinha piano. O que eles tocavam? Eu tenho uns álbuns que mostram aquelas mocinhas que tocavam ao piano, obras da Chiquinha Gonzaga, umas obras estrangeiras, valsas Chopin... Tudo isso, as pessoas tocavam em casa. As pessoas não sabem muito sobre a vida musical do país. Então, ele foi um astro que caiu no esquecimento. As pessoas se prendem querendo copiar um outro ‘currículo’. Ele morreu com o pensamento ruim, caduco... Então, no

fim da vida dele, ele não tem muito como entender, ele estava escrevendo um método de flauta, o Reichert. Você conhece os exercícios dele? Do Reichert? Isso é uma parte do método, aqueles estudos, aqueles doze estudos. O método é maravilhoso... Aqueles exercícios você toca alguns do Taffanel e desses daqui, você tem uma base técnica. Porque aplicar, eu toquei muito a escrita dele, é muito moderna. Aí você vê a flexibilidade do som. Eu li um livro, o Richard Rochstro, que fala que ele tinha um som sujo. O Reichert!

É a primeira vez em que eu escuto falar nisso. Nunca tinha ouvido falar...

É? Você conhece esse livro?

Não. Eu sempre ouvi dizer que ele era extremamente... Que era um excelente flautista para a época.

É, mas crucificavam a sua maneira de tocar, ele tocava assim... Ele era um camarada que especialmente tinha uma idéia... As músicas dele são lindíssimas. Você toca alguma?

Não. Eu já toquei, mas hoje em dia não tenho tocado mais... Mas são lindas.

Mas você não tem as partituras? São lindas, são muito bonitas...

Eu queria perguntar para a sra., o aluno dele, o Duque Estrada Meyer, foi ele quem mudou...

Tenho pouca informação sobre o Duque Estrada.

Antes dele era o Callado, como professor do Instituto Nacional de Música. Ele ensinava polca, lundus, etc. Depois veio um outro que era aluno de Reichert, então, a partir daí, tudo mudou. Mudou o tipo de ensino...

Você conhece o livrinho sobre O Manual do flautista? Você conhece esse livro?

Sim, do Pedro de Assis. Eu tenho. Eu achei que foi um trabalho que me ajudou muito na pesquisa.

É porque lá você tem uma idéia do que aconteceu... Ele fala do Reichert, fala do Callado. Tem até um retrato...

Porque a sra. acha que ele fez isso com o ensino? Tirou a música brasileira e colocou um ensino europeu?

Não sei qual era a atitude dele... Eu conheço algumas composições dele, quadrilhas e tudo. Eu acho que ele não tem uma linhagem de ensino de flauta... Antes do Liserra, quem foi que deu aula?

Antes do Liserra foi Pedro de Assis...

Pedro de Assis. Na verdade eu tenho um livro de Estudos Consagrados, conhece?

Não. Eu não conheço o livro de estudos, do Pedro de Assis eu só conheço o Manual do Flautista.

Ele tem. Vou te falar uma coisa, eu duvido que ele tenha trocado assim...

Bom, a sra. acredita na existência de uma Escola Brasileira de Flauta?

No momento está acontecendo uma coisa muito interessante, porque têm muitos jovens que estão tocando muito bem. Eu não vou dizer que eu seja responsável por isso, talvez algo grande, mundial, para todo mundo. Lá em São Paulo tem gente que toca muitíssimo bem, em todo lugar tem gente tocando muito bem. Quando cheguei ao Brasil não tinha essa plêiade de flautistas. Tinha um ou outro conhecido, mas não tinha gente tocando daquela forma. Então, talvez alguma coisa que eu passei no ar... Eu acho. Talvez uma maneira de ser, alguma coisa assim. Eu dei aula para muita gente... Muita gente para ensinar a música popular, mas é mais a atitude. Tem gente tocando muito bem, instrumentos muito bons. Eles compram instrumentos muito caros. Em São Paulo tem gente tocando muito bem, tem uma pessoa que tem uma influência muito grande em São Paulo. O João [Dias] era uma pessoa completamente solta, uma atitude diferente.

Eu não conheci o João Dias, eu só conheci o Toninho...

Mas você tem que pensar: quer ver o Toninho? É só ver o pai dele. O pai dele tinha essa visão das coisas, que é diferente. Não era uma coisa escolar... Agora, o Celso, por exemplo, começou a fazer um trabalho incrível sobre a partitura. Eu não dei aula para o Celso, mas a gente conviveu muito. Talvez o fato de eu ser uma francesa

começou a abrir os olhos para alguma coisa. Eu como o vi várias vezes em um curso com Pierre Barteau, que é professor lá em Paris, muito meu amigo, de música contemporânea, e depois de um concerto em Brasília... Eu estive agora em Campos do Jordão, mas não pude me encontrar com ele, depois ele veio também várias vezes ao Brasil. Eu acho que ele se interessou muito mais pela flauta, pelo repertório... Tem horas em que muita gente ficou super assim [?] a pessoa não conhece bastante o repertório. Sempre quer dar um curso de repertório de flauta. Mas então tem essa coisa, que enxerga assim, gloriosa: 'agora posso tocar o Concertino de Chaminade'? Mas, meu Deus! Ficar voltando há cem anos atrás, como se fosse o ponto máximo tocar o Concertino de Chaminade... Tem gente que fica tocando isso, fica tocando Chaminade, fica tocando o Concerto de Mercadante, mas tem outras coisas. Toca músicas do Reichert, toca as músicas do Gaubert... As músicas do Gaubert ninguém toca. Sonatas de Gaubert. As pessoas não tocam, não tocam. Eu acho que eu dei uma abertura, pelo fato de estar ligada a música popular também. Mais do que ensinar a tocar flauta. Acho que eu não posso me entender como um ponto de referência, até porque você também tem distância, não tem como perguntar... Porque realmente, eu até acho que fiz muitas coisas, muita gente vem conversar comigo... Não é dizer que eu vim aqui com a minha Escola Francesa com vibrato, agora todo mundo vai tocar com a Escola Francesa, não! Por isso que eu falei para você que eu não gostava da palavra... Tem que ver como um ponto, como uma meta... Agora tem gente tocando muitíssimo bem que não passou pelas minhas mãos. Muito bem, tem gente que toca inclusive de ouvido e tudo. Posso dizer que no Brasil agora tem gente tocando muito bem a flauta. Na música popular tem gente também que toca muito bem, que improvisa muito bem, tem gente tocando muito bem, muito bem.

Então, na sua visão, o ensino de flauta nas universidades do Rio é bem feito? Por que as pessoas...

É, mas nem todo mundo passou pela universidade. Eu nem sei, porque, por exemplo, aqui no conservatório da UNIRIO, o Sérgio Barrenechea foi meu aluno. Começou pequenininho comigo, foi meu aluno. O pessoal do Uakiti, por exemplo, o Artur. O Artur foi meu aluno. O Maurício Freire que está lá pode ter estudado com outras pessoas... Não posso dizer que tenha sido marcante assim, mas ele começou a estudar comigo. O Lucas, que está fazendo mestrado e tudo, e que hoje é professor, foi

meu aluno... Essa minha maneira de ser minha lá de Brasília, tem gente que está... A Beatriz foi minha aluna.

Bom, então uma última pergunta: uma vez, a sua filha Andréa deu um depoimento falando sobre o ensino no Rio de Janeiro, e ela falou que de certa forma, as pessoas procuram os cursinhos, as escolas de choro. E isso é muito bom por um lado, mas por outro, é ruim, porque as pessoas não estão mais se interessando por um ensino tradicional; um ensino acadêmico. Não estão buscando outras músicas, estão focadas muito nessa moda em que o choro virou... A sra. concorda com isso?

É, virou modismo... Eu concordo, mas penso um pouco diferente. Eu acho que dentro da escola do choro, está faltando em muita gente aquilo que te falei sobre uma coisa individualizada. Falta às pessoas, ao professor que vai pegar os alunos, trabalhar essa questão da sonoridade, da expressividade. Tem muita gente que vai se contentar em tocar o choro, não vai procurar além daquilo. É isso o que eu acho, o problema do choro, dessas escolas de choro.

Uma coisa não exclui a outra...

Mas claro que não. Uma pessoa que vai tocar um choro com uma sonoridade, com uma articulação... Que vai fazer dinâmica, que vai sentir a estrutura harmônica, ela vai tocar melhor do que aquela que vai tocar só no grupo. Acho só que essa questão, a questão musical, falta aprofundar um pouco mais até para o estudo do próprio choro, uma coisa um pouco mais personalizada. Um estudo um pouco mais direcionado, para aperfeiçoar mais a sonoridade, a afinação, essas que são coisas básicas. É isso que eu acho. Agora, realmente, virou um modismo, aí a pessoa deixa também de procurar outro repertório. 'Ah, o que você toca'? "Eu toco chorinho"! 'Mas você tocou as sonatas de Haendel'? "Não, eu não toco. Só toco chorinho..."

É, acho que vale à pena você pegar um pouquinho de cada, em cada período da vida tocar alguma coisa...

Acho que direcionou muito de um lado só. Agora, tem essa questão, realmente, da questão instrumental que tem que aprimorar mais, e a curiosidade do repertório. Eu acho que isso é que falta. Porque se for uma escola musical baseada no choro, toda a abertura, a origem do choro, e tudo, então, de repente abrir, não interessa se um pouco

mais musical, não musicológico, o que interessa é um interesse musical mais aprofundado... Porque senão, você vai numa direção só. Tem que haver mais um leque de curiosidades, o músico tem que ter uma visão ampla.

Bom, obrigada professora, ajudou bastante. A sra. acha que teria alguma coisa mais importante para falar sobre a influência da Escola Francesa de Flauta aqui no Rio?

Posso falar de uma francesa, mas não da Escola Francesa. Por que quem seria a outra pessoa que...

Porque até hoje, os métodos usados na universidade são Taffanel e Gaubert, etc. Mas Taffanel é muito bom...

Sim, mas nós temos outros também, ou é Taffanel, ou é Moyse...

Moyse é outra coisa. Musicalmente, a grande vantagem do Taffanel é a musicalidade dos exercícios. Como o método do Celso, a partir dos exercícios de Guerra-Peixe, é muito bom... Então, você pode combinar os dois, usar aquela parte de autor musical do método do Celso, é reunir... O Celso teve muito mérito porque ele edita a música brasileira.

É disso que eu estou falando, de combinar as coisas boas de lá, com as daqui...

É, mas não tem coisa ruim, não. O Celso é uma pessoa... Você já entrevistou o Celso?

Anteontem.

O que foi que ele falou?

Eu fiz perguntas a ele, não todas iguais às da sra., até porque são pessoas diferentes, com histórias diferentes... A entrevista dele foi muito boa também...

Por que ele tem uma curiosidade, ele é uma pessoa que se informa, que tem cultura, é uma pessoa muito importante...

É, eu o conheço o Celso...

Eu conheço o Celso desde que ele chegou ao Rio... Ele ganhou uma bolsa, eu fui do júri, quando ele ganhou a bolsa...

Para ele ir estudar com o Rampal?

Não, foi para estudar aqui, na Escola de Música. Com o Rampal foi outra bolsa...

Mais uma vez, muito obrigada, professora...

ANEXO 4: Entrevista com o professor Lenir Siqueira

Eu queria que o senhor me falasse um pouco sobre sua iniciação musical, sobre a escolha da flauta como instrumento. Como o senhor começou a tocar?

Eu escolhi a flauta porque meu pai era flautista e compositor. Comecei com meu pai, depois, quando eu devia ter uns oito ou 10 anos meu pai teve uma doença na boca e arrancou os dentes. Não podia mais tocar. Então, eu comecei... Eu estava em casa, pegava a flauta e começava a soprar. Minha mãe me advertia “olha, cuidado, seu pai chega aí e vê você mexendo na flauta...” Até que fui estudando, estudando... Meu pai chegou numa época e disse: “bom, vou ensinar música a vocês”. Eu e minhas duas irmãs. Eu deveria ter 10 anos no máximo. Ele fez um quadro com pauta, marcou aulas com giz e deu a 1ª aula. Fez a escala diatônica de Dó. Mas aí não deu mais aula. Parou... Tudo o que eu ia estudar tinha que ir estudar numa banda de música: Sociedade Euterpe Comercial. Ficava lá na rua onde eu morava, lá em cima Então fui estudar na banda de música, e na banda tinha um flautim de madeira, cinco chaves. Eu desenvolvi uma técnica fantástica, naquele flautim. Mas eu não tinha conhecimento, o maestro também não tinha porque tocava trombone. E o flautim não afinava então o que ele fez? Bom, você vai afinar instrumentos de bocal. Ele me deu primeiro o saxhorn, depois o trompete. Eu toquei 12 anos de trompete. Devia tocar bem trompete. Depois, a banda de música arranjou um dinheirinho, nós viemos aqui no Rio numa loja de música e compramos um piccolo Billoro que todos usavam, com extensão até Dó. Eu fazia miséria naquele piccolo... Mas nisso, a flauta do meu pai, que era uma flauta francesa de madeira... Eu me lembro que naquela ocasião até me inscrevi num programa, num concurso da Rádio Nacional, concurso de talentos, devia ter uns 11 ou 12 anos e o animador era o Celso Guimarães. Aí eu fui tocar, toquei maravilhosamente bem. O Celso falou comigo “escuta, você tem algum prêmio? Por que você vai ter que tocar em uma flauta de metal. Não é essa toda rachada, de madeira.” Eu tirei o 2º lugar, quem tirou o 1º lugar foi uma cantora. Naquele tempo tinha o Dante Santoro, eu era fã do Dante Santoro. Ele tocava na Rádio Nacional. O meu avô, que também era músico, tocava barítono, mas já não tocava mais, me deu o barítono para fazer uma rifa para comprar uma flauta de metal. Na época foram 500 mil réis. Vendemos os bilhetes todos e meu pai foi comigo a São Paulo para comprar a flauta. Era uma flauta Billoro de metal

com a 7ª extensão, assim. Aí nós chegamos lá, na rua direita, na Casa da Ló e compramos a flauta, mas não gastou os 500 cruzeiros, gastou menos. Como sobrou dinheiro nós saímos da loja em que compramos a flauta e ele me levou a um lugar para comprar um terno. Eu tinha uns 13 anos para 14. Mas meu sonho era um terno preto. Quando chegou à loja tinha um manequim com terno preto na porta, aí eu falei: “é aquele terno que eu quero”. Mas ele não me deixou levar aquele. Comprou-me um terno cinza, meio “fresquinho”. Quando entrei naquele terno fiquei um judeu autêntico. Se bem que minha bisavó por parte de mãe era judia-alemã. Eu fiquei um autêntico judeu. Bom, compramos e fomos embora. Mais tarde quando eu vim para a banda do Corpo de Bombeiros, em 1942, com o primeiro dinheiro eu ganhei mandei fazer um terno preto. Mas o meu ingresso na banda foi interessante. Quando eu cheguei lá na banda tinha um conhecido que não se dava com o mestre e mandou um outro me apresentar. O maestro me mandou esperar, foi tocar e demorou quase 2 horas para vir me atender. Quando ele veio, tinha um maestro lá da banda, o Adjalma Guimarães, que tocava corne inglês na Sinfônica. Ele havia feito um dobrado chamado Quile Sena, que ele botou na estante naquele dia. Aí o maestro, que demorou tanto tempo, que quando veio chamou o Antoneli. Era um flautista alto. “Antoneli! Dá um piccolo aí!”. Ele me deu o piccolo. “Dá parte!” Aí ele botou a parte e quando ele botou a parte, ele começou batendo e eu tocando. Quando eu acabei de tocar, toda a banda estava em volta da gente, fechou aquele círculo. Ele disse: “Vou marcar um concurso para você”. Eu disse: “Mas maestro, o que vai cair no concurso?”. “Ah, você sabe tudo”. Aí marcou um concurso, fez uma banca. Quando eu fui fazer o concurso, na 1ª prova era a prova do quadro negro. Tinha um professor na sala de aula que virou pra mim e disse: “escreve aí a escala cromática de Dó”. Eu nunca estudei teoria, não sabia fazer. Aí não passei. Aí ele disse: “Olha, deixa passar uns tempos que vou marcar outra banca para você”. Aí entrei na Escola de Música e me apresentaram o professor Alfredo de Sá, que era catedrático de Teoria e Solfejo. Eu ia estudar com o professor de Sá lá em Niterói, em São Domingos. O professor de Sá me ensinou toda a matéria, tudo. Quando eu fiz o exame final, tinha um maestro também que fez a prova comigo, eu tirei 10 e ele tirou nove. O professor de Sá ficava encantado... Ele fazia ditados 2, 3, 4 sons. Eu fazia todas elas Ele disse: “Mas rapaz, como é que você faz isso?” Eu falei: “maestro, quando saem as músicas de carnaval lá no interior eu ouço três vezes no rádio, tiro todo o arranjo para banda, de ouvido”. Eu pegava tudo, ele ficava encantado. Aí quando teve o outro

concurso eu passei, estava baseado. Entrei para banda e fui para Escola de Música, fui estudar na Escola de Música. Fui aluno de harmonia do Agnelo [?] França, fui aluno de composição do Assis Republicano, fui aluno de regência do Rafael Batista. Mas nesse tempo todo, você veja quantas orquestras eu fundei. Fui um dos fundadores da Orquestra Lafaiete, estudante. Fui fundador da Orquestra Juvenil da Casa do Estudante do Brasil, era flautista e assistente de regência do Rafael Batista. Fui um dos fundadores da Orquestra do Teatro Municipal, fui um dos fundadores da Orquestra Brasileira, que viveu só dois ou três anos. Fui um dos fundadores da Sinfônica Nacional, dos Boêmios, do Quinteto de Sopros da Rádio MEC. Eu fundei muita coisa. Sou um dos fundadores também da Orquestra Petrobrás. Depois, teve um tempo em que eu fui trabalhar em Brasília. Fiquei lá um ano, fui um dos fundadores da Orquestra de Brasília, e era professor na Fundação Educacional do Distrito Federal. Tenho trabalhado muito... Quando cheguei ao Rio, e quando comecei a estudar na Escola com o professor Moacyr Liserra, eu tinha um colega, o Erivelton Martins, que era meu conterrâneo. Nós nascemos na mesma cidade, em Rodeios, aí eu ia para casa do Erivelton Martins, eu que tirava as músicas para ele. Fui eu que tirei Vão acabar com a Praça XI, fazer os arranjos para a Vitale, para Rádio Nacional e para a Odeon. Ele dirigia a orquestra quando gravava. Aí eu chegava da aula e já não estudava mais porque saía da casa do Erivelton às 3, 3 e meia da madrugada. Um dia cheguei à aula, o professor estava vendo que eu estava tocando tudo à primeira vista, aí o professor parou e disse: “Você quer ser orchestrador ou quer ser flautista?” Eu disse: “quero ser flautista”. Aí parei com os arranjos, não fiz mais. Mas eu tirava para ele, aquele... Roberto Roquete, Dunga, aquele cantor lá do Rio Grande do Sul, como é o nome dele? Um cantor de fossa, eu tirava as músicas... Todos eles gravavam na Odeon. Aí parei com tudo, não servi mais para nada, e parei com tudo isso. Fui ser só flautista mesmo. Como flautista, fui o flautista preferido do Pixinguinha, trabalhei com ele na Rádio Tupi, lá fizemos o primeiro programa de televisão ao vivo no Rio. Fui flautista da Rádio Mayrink Veiga, da Rádio Tupi, da Rádio Clube do Brasil. Conheci todos os flautistas do Rio, todos. E de clássicos, Benedito Lacerda, Antônio de Souza, Pixinguinha, toda essa turma. O flautista que ia me substituir no teatro era o professor Agenor Reis, foi um dos grandes flautistas do tempo do Pattapio. Naturalmente que a gente, com esse tempo todo, me lembro que fizemos muito sucesso. Eu me lembro que veio uma cantora, a Rosana de Los Angeles, ela cantou a Lucia de Lammermour, e nós fizemos a cadência e fomos

aplaudidos 15 minutos sem parar. Ela queria me mostrar no palco, eu não vou lá, não ganho nada com isso. O maestro foi perfeito. Foram 15 minutos de aplauso, fantástico.

Como se deu o seu estudo de flauta? Com quem o senhor estudou além do professor Moacyr Liserra?

Eu estudei com o professor Moacyr Liserra na UFRJ e depois fiz aperfeiçoamento com o professor Ari Ferreira, foi um grande flautista também.

O que o senhor chama de aperfeiçoamento?

É um “burilamento”. Porque o Moacyr Liserra foi um grande flautista, tinha uma técnica fantástica, mas o Ari já estava naquela Escola moderna Francesa, do vibrato, então eu me aperfeiçoei com o Ari.

O que o senhor chamaria de Escola Francesa? Como o senhor caracteriza a Escola Francesa?

Os flautistas de outras nações tocavam de uma maneira diferente, já os franceses, desde a época ou anterior ao Moyse, tinham o som ondulado. O vibrato deles era ondulado, não era aquele vibrato de garganta, era um vibrato ondulado.

Essa seria a principal diferença que o senhor vê da Escola Francesa para as outras escolas?

Foi. Mas hoje o Brasil tem a sua Escola. Porque a maneira dos flautistas brasileiros tocarem é muito diferente. Eu me lembro que quando a Odette Ernest veio para o Brasil (ela se formou lá em Paris e veio para cá). Nos primeiros meses eu fiquei com ela, trabalhando com ela, tocávamos muito e assimilei muito também da Escola Francesa. Ela não tinha a técnica, a mecânica que eu tinha, mas ela tinha aquela maneira e eu absorvi aquilo. Foi muito bom aquele convívio. Eu aprendi muito com ela e ela também aprendeu muito comigo. Foi fantástico.

Continuando no assunto “escola”, o que o sr sabe sobre a Escola Alemã? O que o sr...

Antes, aqui se estudava a escola alemã. Era um som gutural, o vibrato era gutural. O francês é que veio fazer o ondulado. Mas hoje todo mundo toca baseado na Escola Francesa, eles evoluíram bastante.

Na questão do posicionamento da língua, da flexibilidade do maxilar, o sr não vê diferença de uma para outra?

Bom, o que acontece com a emissão é que você tem que respirar bem, saber respirar. Eu pergunto a muitos rapazes: “como é que você respira?” “Pelo diafragma”. “Sim, mas como?”. Porque o ar para ir para o diafragma você tem que respirar pela boca. Mas, quando você respira só pela boca, você não abastece os pulmões. Então o ideal é se respirar conjuntamente, nariz e boca. Você abastece os pulmões e o diafragma também. E sobra ar para se tocar flauta. Cantores também...

O senhor falou no professor Moacyr Liserra. Como ele tocava?

Ah, ele foi fantástico. Uma das maiores técnicas que eu já assisti até hoje. Tinha uma mecânica fantástica, mas não tinha a escola moderna, era aquela Escola Alemã.

Mais dura, digamos assim?

O vibrato dele era gutural, mas a técnica era fantástica.

De digitação que o senhor está falando?

É, de digitação. Mas o mesmo professor dele foi o professor do Ari Ferreira, que era o Pedro de Assis. O Pedro de Assis ia quase todo ano à França, ele ia sempre lá. Eu me dou muito com a filha dele. Ela me acompanha até. Ela está muito doente agora. Toquei e gravei muitas peças dele. Vou gravar mais agora, até o fim do ano. Pedro de Assis foi um grande flautista. Eu me lembro que quando cheguei ao Rio, na Escola, eu o vi uma vez só, foi numa formatura, e ele fazia parte. O cabelo branquinho.

Eu até agora não consegui foto dele para anexar no trabalho. Consegui do Liserra, mas não consegui do Pedro de Assis.

A filha dele tem. Eu falo com ela.

[...]

O Pattapio foi um talento fantástico. Você sabia que o Altamiro foi meu aluno também? Dos meus alunos, foi a maior aptidão para a flauta que eu tive, mas era

indisciplinado. Não se dominou, então ficou com aquele gênero dele. Mas tem uma facilidade fantástica para tocar flauta.

Voltando ao professor Moacyr Liserra, como era ele dava aula? Ele tinha um programa certo? No 1º período ele fazia isso, nº 2 ele fazia isso, todos os alunos...

Ele tinha um método.

Ele tinha um método de trabalhar? Como é que ele trabalhava?

Ele trabalhava com estudos de Andersen, todos aqueles estudos que eram do programa daquela época. Hoje não sei se ainda fazem isso. Terschak, Andersen, o método era o do Taffanel. Ele era muito metódico. Ele exigia que a pessoa estudasse mesmo. Comigo não, porque eu assimilava logo.

E ele abria espaço para o choro também na turma dele? Ele podia pegar uma peça do Pattapio Silva, um “Primeiro Amor”, um “Oriental” para colocar no recital dos alunos? Nós tocávamos também.

Ele tocava também, não era só música erudita não, ele abria espaço para isso também?

Ah, claro. Como abria espaço para a música de autores brasileiros também.

O senhor também continuou nessa linha, enquanto professor? O senhor continuou trabalhando do mesmo jeito?

Eu segui mais ou menos a linha dele, com ligeiras modificações.

Quais seriam?

As modificações dependem muito do aluno. Tem aluno que você não pode ficar muito arraigado ali no classicismo, senão ele não desenvolve. Para desenvolver tem que ter coisas mais leves, então você aproveita o repertório para ele desenvolver a técnica também. Esses alunos têm preguiça de fazer estudos “jornaleiros”. Eu estudava os “jornaleiros”. Naquela época eu estudava 8 horas por dia, quando eu era novo. Mas os alunos de hoje não querem, eles querem é tocar, não querem saber de fazer estudos “jornaleiros”, fazer nota branca, fazer notas crescendo, notas diminuendo. Eles não têm paciência para isso.

No livro do Pedro de Assis, tem um documento que diz, contando uma história de Reichert, que ele ficava trancado no quarto dele estudando só escalas e arpejos não fazia mais nada, ninguém ouvia ele tocando nada além disso.

Deve ter. Só notas brancas. Isso é essencial. O Reichert foi daquela Missão Artística que veio a pedido de D. João VI. O Reichert tocava pela Escola Francesa. Aqui ele encontrou o Callado. O Callado foi o primeiro professor da Escola, o Callado também tinha uma técnica fantástica, tocava muito. E foi o Callado, através da Nair Teffé, que era “presidente” da República, que levou os chorões para os salões. Ela teve a coragem.

O senhor não chegou a conhecer nem ver muita coisa do Callado gravada não, não é?

Eu gravei na Rádio MEC o Lundu Característico... Eu gravei várias coisas do Callado.

O que é muito curioso no Callado é que ele tem muitas composições e a gente só conhece o Lundu Característico.

É o mais conhecido.

O Altamiro disse uma vez para mim, em uma entrevista, que ele tem mais de duzentas composições. E a gente não tem acesso. Onde estão essas composições?

Tem, tem muita coisa. Ainda há pouco eu fiz um programa de música de Darius Milhaud. Darius Milhaud veio para o Brasil e desembarcou numa 2ª feira de Carnaval. Ele era Adido Cultural da Embaixada da França. Ele ficou encantado com as músicas Boi no Telhado, aquelas polcas, aquelas coisas e ele fez um arranjo de piano a quatro mãos. E eu me lembro que nós fizemos no Salão Dourado da Praia Vermelha, e eu fazia os temas, quando era na narração eu fazia os temas das músicas. Vão repetir agora em museu, não sei qual o museu e Darius Milhaud foi um músico fantástico, ele ficou encantado com as músicas de Nazaré, de Callado, daquela turma toda.

E o seu contato com Pixinguinha?

Eu fui o flautista preferido do Pixinguinha.

O senhor conseguiu conhecer o Pixinguinha tocando flauta?

Não, quando eu o conheci ele já tocava saxofone.

O que ele teve exatamente?

O que ele teve é o seguinte. O Benedito Lacerda, que era o papa do choro, da flauta, deu uma casa para o Pixinguinha em Olaria para ele nunca mais tocar flauta. Para tocar tenor em si bemol. Deu uma casa para ele. O Benedito Lacerda era rico, tinha uma fazenda em Macaé. Então ele deu uma casa para o Pixinguinha em Olaria, para o Pixinguinha nunca mais tocar flauta. Então o Pixinguinha tocava o saxofone com ele, fazia aquelas variações e tudo. Eu trabalhei muitos anos com o Pixinguinha na Rádio Tupi onde tinha a bandinha dele, eu gravei muito com ele.

Eu sabia da história do Pixinguinha com Benedito, da parceria, das composições. Ele daria emprego para o Pixinguinha, na troca o Pixinguinha colocaria as partituras, as músicas como um duo. Lógico, era tudo do Pixinguinha. Mas esse negócio da casa em Olaria eu não sabia, pensei realmente que ele tivesse tido algum problema que o impedisse.

Não, era para ele não tocar mais flauta. Eu conheci o Benedito também. Você sabe que o Pixinguinha morreu numa igreja, lá em Ipanema. Nossa Senhora da Paz. O Pixinguinha foi a um batizado, se sentiu mal e morreu. Você sabe que mais ou menos um mês depois eu sonhei com o Pixinguinha, ele me apareceu na terra, assim só com a cabeça pra fora da terra, ele virou pra mim e disse: “Escuta, você é muito maior do que eu”. Falei: “Que isso, Pixinguinha?”. Só a cabeça dele para fora da terra. Que sonho esquisito.

E como era o Pixinguinha tocando?

Muito bom, tinha uma técnica fantástica.

E flauta, o senhor não chegou a ver?

Nunca vi, porque quando eu o conheci, ele já tocava saxofone.

E o Benedito tocando?

Muito bom. Grande flautista. Se eu não me engano, o Benedito foi aluno do Pedro de Assis.

Acho que sim. Tenho que checar, agora não lembro, mas eu escrevi alguma coisa assim. Ele era músico da PM, ele era músico da banda da PM também.

Ele era da banda da polícia. Ele tinha um som maravilhoso, o som dele era maravilhoso. Limpo, espontâneo, claro, belo. Ele tinha facilidade para técnica também. Quando eu fiz 50 anos de música, eu era professor da Escola na época, fiz uma festa de 50 anos. Tinha escrito um quarteto para metais (trompete, trompa, trombone, tuba) veio o meu professor lá do interior, e eu tinha a flauta que era do Callado. Aí eu ofereci a flauta para a Escola de Música. Está lá no museu da Escola de Música: chave de prata, escrita 'Callado 1908'. O ano, eu tinha gravado no bocal.

Agora voltando à Banda do Corpo de Bombeiros, o senhor acha que ter tocado lá contribuiu de alguma maneira para seu aperfeiçoamento técnico, para sua sonoridade? O senhor acha que lhe somou alguma?

Especialmente para o conjunto. O conjunto foi muito bom.

[...]

Duque Estrada Meyer, Pattapio Silva...

O Pattapio morreu com 26 anos. Você sabe que Pixinguinha tomava umas e outras? Você sabe que o médico uma vez, ele estava mal do fígado, mandou o Pixinguinha para...

Ele gostava de beber o que?

Era aguardente mesmo. Então ele mandou Pixinguinha para uma estação de águas em Poços de Caldas. Aí Pixinguinha foi pra lá, mas chegando lá, encontrou aguardente boa e em vez de fazer estação de águas fez estação de aguardente mesmo. Quando voltou trouxe algumas caixas também. Pixinguinha gostava... Lá naquele programa que a gente fazia na Tupi a gente ensaiava mais ou menos até 6 horas, e depois saía para jantar. A turma ia lá para Praça Mauá, vestia a camisa e vinha tudo suando, Pixinguinha também. E eu me lembro que naquele tempo, era a época em que

eu estava na Sinfônica Brasileira e eu tocava a flauta e o piccolo, mas teve um dia que tinha um concerto e eu não podia ir. Eu tinha um aluno, que até já faleceu, que era da banda dos Bombeiros e mandei-o no meu lugar. Mas chegando lá tinha uma polca daquelas malucas [cantarola uma melodia], solo de flautim. Aí eu morava na Mem de Sá, eu estava lá me arrumando...

[A fita acabou neste momento e infelizmente um trecho da entrevista foi perdido.]

Qual era...? Na banda dos Bombeiros?

Dos Bombeiros e era um bom músico. E o que acontece hoje é que carecem de bons regentes para a banda. O atual regente da banda dos Bombeiros não rege música clássica, só faz programa de jazz, música pop, isso não pode. Tem que ter um regente que saiba reger, que faça as músicas clássicas.

Com certeza. Tem muita coisa boa original para banda, não só transcrições de orquestras, mas música original.

Eu tive um fato pitoresco também lá com Banda dos Fuzileiros Navais. Há muitos anos eu estava na Orquestra Nacional, eu estava na Rádio MEC, então, me arrumaram um programa. Era aniversário da Escola Naval, e queriam fazer a 1812, com a Sinfônica Brasileira junto com a Nacional. Aí arranjaram uma maneira, engendraram uma politicagem e disseram: “o regente deve ser um músico que foi fuzileiro naval”, que era o Florentino. Mas aí outros músicos arrumaram uma engrenagem, foram falar com o ministro: “não, quem deve reger é o Eleazar de Carvalho”. Aí foi o Eleazar de Carvalho. O Florentino ficou uma fera. Aí puseram o Florentino para comandar os tiros de canhões. Ficamos tocando com Eleazar e quando chegou neste final apoteótico em que o Florentino botou os canhões para funcionar, aí acabou a música e 10 minutos depois os canhões estavam dando tiros ainda. 10 minutos depois que acabou a música o canhão estava lá. O Florentino fez isso de propósito... Só pode ter sido. Por que o Florentino conhece a obra, ele sabia quando é que tinha acabado.

E me diz uma coisa, de repertório, o que o senhor gosta de tocar? O professor Lenir tocou muitos anos, deu aulas, tocou em orquestra, tocou em banda, mas Música de Câmera, o senhor vai tocar o quê?

Eu fui fundador do Colégio do Músico na Rádio MEC e fui fundador do Conjunto de Música Antiga, só fazia música antiga. Mas fiz muita música moderna também, como as de Marlos Nobre, aquela turma. Aquelas músicas loucas, eu tocava, rasgava papel... Participei disso também.

Mas o hoje em dia o senhor vai fazer um recital, um ou dois recitais. Quais seriam as peças que entrariam no seu programa?

Poderia ser uma peça mais “clássica” (Bach, Haendel Mozart), faria uma peça romântica, depois faria uma peça moderna e autores brasileiros.

Alguma peça em especial que o senhor gosta muito, algum concerto para flauta solo que o senhor goste muito dessa peça?

Eu tenho o Concerto nº 1, que é dedicado ao Liserra. Foi feito em 1948, mas depois que eu o comecei, não orquestrei, agora é que eu vou orquestrar. Vou tirar a parte para o piano, vou fazer uma orquestração para Orquestra de Câmara (vou fazer flauta e orquestra de violinos). É muito difícil, tanto que o título é Concerto nº 1, o Virtuoso. Dedicado ao Moacyr Liserra. Esse ano não dá mais para acabar, só o ano que vem.

Então essa seria uma peça no repertório de flauta que o senhor acha: “nossa, essa peça realmente é linda, essa peça é muito bonita”!

Bonita e difícil. Auto-virtuosismo.

Como é que se deu sua passagem do Corpo de Bombeiros para o Teatro Municipal? O senhor enquanto estava no Corpo de Bombeiros começou a estudar com o professor Moacyr na Escola de Música. E logo depois o senhor foi para o teatro, como é que isso se deu?

Eu trabalhei, eu estive no Corpo de Bombeiros por oito anos só, entrei em 1942, e só me deixaram sair em 1950. Não me deixavam sair. Em 46, entrei em 42, em 45 eu queria sair e não me deixavam sair. Me amarraram até 1950.

Quem ocupou a sua vaga lá? O senhor conhece a pessoa?

No meu tempo era o Antoneli e eu. Depois, eu quando saí ficou esse meu aluno era o Jorge Fonseca, que já faleceu. O Antoneli também foi um grande colega, também

foi aluno do Pedro de Assis. Ele era compositor, era muito humilde, de Porto Alegre, mas era uma pessoa alta, tinha 2 metros de altura, ele era elegante demais. Daquele tamanho, ele grandão com flautim, era muito elegante, eu achava.

Como era o nome dele?

Antoneli Martins. O Antoneli dizia que o pai dele era padre, o Martins seria o padre. Ele ajudava o padre a rezar a missa, então o padre estava no altar rezando as missas, e chegava ao lado dele dizendo assim: “oh, seu moleque, você deu comida para as galinhas, deu água para as galinhas?” na hora da missa.

Então, como se deu essa passagem para o teatro?

Quando entrei na banda, eu entrei em 1942, 43, 44, 45. Em 1946, 47 eu entrei na Sinfônica Brasileira, mas antes eu trabalhava já na Rádio Nacional, na Rádio Tupi, na Rádio Mayrink Veiga, então...

E dava para conciliar com o horário de trabalho no Corpo de Bombeiros?

Me facilitavam lá, eu saía. Eu me lembro em que uma vez roubaram um capitão, roubaram o dinheiro do caixa de pagamento e eu estava fora do quartel, aí eu não entrei. Mas ninguém me denunciou, foram três dias fora, ninguém me denunciou. Eu era muito querido lá.

Então, como é que se deu isso? Aí o senhor saiu de lá e conseguia tocar nos outros lugares? O senhor prestou concurso para o teatro, já tinha se formado?

Quando dei baixa em 1950, eu dei baixa da banda e fiz concurso para o Teatro em 51.

O senhor deu baixa primeiro depois fez concurso?

É. Eu era 2º sargento, eu ganhava 2500 Cruzeiros. No Teatro iria ganhar 8400, era uma diferença muito grande, quatro vezes mais, praticamente.

Enquanto o senhor foi professor da Escola de Música quais dos alunos que o sr. formou estão tocando hoje nas orquestras?

A minha classe era de 26 alunos. O ano todo. Eu tenho três ex-alunos no Teatro Municipal: o Marcelo Bonfim, o Geraldo, e aquele que o pai dele era violoncelista, era professor da Escola também, até escreveu um livro muito bom. O Ranevsky. Na Sinfônica Brasileira eu tenho um ex-aluno, o Paulinho. O Paulinho foi meu aluno também. Eu tenho um ex-aluno na Alemanha, tenho outro em Paris e outro na Itália. Eu tenho a Laura, que foi minha ex-aluna e que está na UNIRIO e o Rato. Quem trouxe o Rato para o Rio fui eu. Ele se inscreveu para o concurso do MEC, e eu estava na banca. Até que eu convidei o falecido Airton para tocar fagote. Veio o Airton para tocar saxofone. Nós nos reunimos e pediram a minha opinião. Eu disse: “eu acho ele pode aceitar a bolsa para fagote”. E ele tocou e foi um grande fagotista.

E hoje em dia, como o senhor definira a Escola de Flauta no Rio de Janeiro?

Aquela rigidez que tinha há 40, 50 anos atrás não tem mais. Muitos professores não cumprem nem os programas específicos, eles fazem como se fosse um curso livre. Caiu muito o nível. Tinha a programação: flauta cinco, flauta seis... Tinham que fazer um programa. Hoje eu não sei, porque não estou mais lá.

O senhor está falando somente da Escola de Música, mas tem a UNIRIO, tem escolas menores...

Eu acho que a UNIRIO está melhor do que a UFRJ, em seriedade, eu acho. Bom, também você não pode ter permanentemente novidades aí, não é? Não pode. Mas pelo menos deveriam seguir a programação feita, e não fazer um curso livre, eu não sei se é assim que eles fazem. Eu e o Celso, nós cumpríamos o programa. Eu tive um aluno, ele nem era flautista, tocava saxofone, mas no exame final de flauta ele tocou concertos impecáveis, ele não falhou. Só teve um pedacinho em que ele errou um pouco. No final, na Escola queriam dar nota 10 e eu falei: ‘não. Dá 9,5. Porque ele falhou e eu cortei’. Não sei se eles deram 10 depois. Mas ele tocou impecavelmente. Toca muito bem, é muito bom flautista. Ele toca em conjuntos por aí. O Henry. Parece que o nome dele é Henry.

Hoje em dia, com essa experiência toda que o senhor tem como professor, como flautista, quais seriam os conselhos principais que o senhor daria para um adolescente

que quisesse ingressar numa universidade para fazer o curso de flauta e se tornar um flautista? Quais seriam os conselhos? O que estudar? Como estudar?

Seria estudar com seriedade. Procurar as boas lições, procurar ter um orientador que conheça, e se ele estudar com seriedade ele chega lá. Se tiver aptidão, tem a mecânica para fazer isso. Mas na minha concepção, o som é de um instrumento de embocadura livre. Porque tem os instrumentos que são de embocadura fixa: o clarinete, o oboé... A flauta é de embocadura livre, a flauta, o trombone, os instrumentos de bocal... O lábio deve ficar o máximo relaxado, sem contração, só há uma ligeira descontração dos cantos. Quando você vai para os agudos tem que movimentar, mas sem endurecer o lábio, porque quando você endurece o lábio, o som morre. Desde que você respire bem. Agora, um dos grandes problemas da música dos nossos dias é a dinâmica. Por quê? A dinâmica é muito problemática até hoje. O que regulamenta a dinâmica é o meio-forte, o mezzo forte, ou seja, aquele som que se obtém sem se esforçar para sair mais forte ou sem se esforçar para sair menos forte. Partindo desse meio-forte, mezzo forte, para mais você tem forte, fortíssimo e fortíssímo. E para menos, meio-forte, meio-piano, piano, pianíssimo, pianissíssimo. Mas é muito difícil porque a dinâmica tem que estar de acordo com o conjunto. Então, se o clarinetista toca forte na estante, não é porque o instrumento dele é melhor do que o meu, é porque tem mais som. Ou o cara é mais forte, tem mais som. Então tem que equilibrar a dinâmica para igualar.

O que o senhor daria de conselhos de exercícios para trabalhar a questão da sonoridade? Ter um volume de som grande o bastante para aparecer? Por exemplo, o meu caso, tocar em uma banda sinfônica, que tem três flautas (1ª, 2ª e flautim), cinco trompetes, cinco trombones, três bombardinos, 12 clarinetes, três tubas... Qual o conselho? O que o senhor sugere que deve ser feito para a flauta se sobressair a essa massa sonora?

Não é sobressair, só quando tiver um solo... Quando tiver um solo, você faz a dinâmica que tem que fazer.

Nos tutti não tem como...

Não, e nem precisa. Nos tutti tem os trompetes, trombones... Você deve fazer a dinâmica que deve ser. Se lá pede bem forte, toca bem forte, se pede fortíssimo, toca fortíssimo. Não queira tocar com 'FFFFFF' porque você não vai aparecer nunca. Quando

você fizer um solo eles têm que abaixar. A não ser que o maestro não peça isso. Ele faz quando tem solo de flauta?

Tenta, até porque se não fizer a gente faz questão de tocar bem baixinho para que ele abaixe. Porque mesmo que seja um solo descoberto, se está escrito em mezzo forte a gente faz pianíssimo. Até porque não vai adiantar tocar em forte, não vai dar para ouvir já que a banda está alta. A gente toca mais baixo para que o maestro puxe a banda para baixo. Às vezes a gente tem que usar dessas artimanhas para poder tocar. A gente vai se acostumando com tanto barulho, que é difícil de aparecer.

A emissão da flauta ela percorre a flauta em espiral. Se as espirais são muito unidas, você consegue uma sonoridade piano belíssima, mas para o forte a espiral deve estar assim, para dar mais força. Mas nunca vai suplantiar o trompete, nem o trombone, é relativo. Então, não adianta você fazer força inutilmente, não é?

O senhor acha que o choro tem importância na consolidação da nossa Escola de Flauta de hoje?

Eu acho que tem.

Por quê?

Porque o choro é uma peça de alto virtuosismo. Quando o Reichert chegou aqui ele encontrou o Callado com suas polcas. Aliás, eu escrevi uma polca dedicada ao Altamiro, uma polca-choro. Dei o nome de Polca-choro Cuspindo contra o vento. [cantarola a polca] De alto virtuosismo. A 2ª parte é de alto virtuosismo e a 3ª também. Eu vou tirar uma cópia para você. É de flauta e piano.

[...]

Para encerrar eu vou fazer uma última pergunta para o senhor. O seu nome de batismo qual é?

Lenir Siqueira.

Por que o senhor trocou para Leir e quando?

Isso foi uma numerologista que disse para que eu trocasse, eu troquei, passou um ano, não aconteceu nada e eu desisti. A numerologista disse que era para me dar sorte, não aconteceu nada. É Lenir mesmo.

A gente pode continuar a chamar o senhor de Lenir? É como o sr quer ser chamado?
É.

Muito obrigada pela entrevista, espero que não tenha incomodado muito o sr.

ANEXO 5: Entrevista com Altamiro Carrilho

Como a música entrou na sua vida?

A música entrou na minha vida através do meu tetravô. Ele era maestro de banda do interior, e depois, o filho dele continuou regendo a mesma banda quando ele morreu. Depois, o meu avô, meus tios e primos, enfim, toda a família de músicos do lado materno. A família era tão musical que o nome da minha mãe era Lira, que é o símbolo da música. A música entrou na minha vida sem que eu quisesse, ela veio naturalmente.

E a profissão dos seus pais, qual era?

Meu pai era cirurgião dentista, não tinha nada a ver, mas chegou a tocar flautim na banda da universidade onde estudou. A minha mãe cantava muito bem, tinha uma voz bonita, chegou até a estudar piano, mas depois se casou e parou. Mas... Muitos músicos na família.

E por que a flauta como instrumento?

Eu fui à casa de um avô e ouvi discos de Pattapio Silva. Fiquei logo apaixonado pelo som da flauta, principalmente tocada pelo Pattapio. E aqueles gramofones antiqüíssimos? Tocando... Fiquei muito feliz, fiquei impressionado com a execução dele, com a maneira dele tocar, e foi assim que surgiu o meu entusiasmo.

E o sr. teve apoio familiar?

Ah, apoio tive. Só uma das irmãs é que ficou preocupada, porque eu estava trabalhando numa farmácia, eu era manipulador de farmácia, e ela disse: “não vá trocar o certo pelo duvidoso...”, mas ela não falou por mal, ela falou porque realmente o músico sempre leva uma vida insegura... Não há segurança nenhuma na nossa profissão. Até os músicos das nossas orquestras sinfônicas ganham pouco, e, de repente estão dispensados. Ou então, vão para fazer um trabalho menos importante e recebem pouco pelo que estudam. Por isso minha irmã ficou preocupada, uma das irmãs mais velhas, mas, ao mesmo tempo, eu argumentei que eu gostava muito, e não adiantava fazer uma coisa que eu não gostasse tanto, que era farmácia. Agora música sim, é que me encantava realmente... Mas a minha mãe me incentivou e meu pai também. As vozes deles eram mais fortes.

E comparando o mercado de trabalho de antigamente com o atual, o que o sr. pode falar sobre isso?

Eu posso dizer que os instrumentistas trabalhavam muito mais antigamente. Hoje há uma certa evasão de gravadoras no sentido de gravar com músicos ao vivo. Eles usam muitos teclados, efeitos eletrônicos. Com aqueles aparelhos de teclado, então o músico ficou sem trabalho. Eu me refiro ao músico de estante, ao músico que entra em estúdio, e que entrava. Alguns músicos eram chamados quase que diariamente para gravações e havia trabalho para todos: para aquele que gravava todo o dia, e para aquele que gravava esporadicamente. Atualmente não tem nada. Fica-se sem gravar meses e meses... As orquestras acabaram. Todas as rádios tinham duas orquestras, até quatro, como a Rádio Nacional, que tinha quatro orquestras diferentes. Hoje não tem nem uma... A televisão não tem orquestra. Então, hoje, só sobrevive o músico solista. Fora isso, é muito difícil viver de música. A época anterior foi muito melhor do que a atual...

Fora o mercado de gravação, como o sr. vê as apresentações, a música de câmera?

Ah, isso está normal, mas não tão forte quanto antigamente. Porque antigamente os sons eram mais freqüentes. Tudo ao vivo era mais freqüente, até porque não havia televisão. A televisão estava apenas começando, engatinhando, não tinha programação melhor. Agora, com o advento das novelas, e dos programas musicais, enfim... Não são muito bons os musicais da televisão, nós sabemos disso, falta muito ainda para chegar ao que era antes. Nós antes tínhamos programas musicais inteiros por semana. Produções de Augusto César Vanucci e Maurício Sherman, e outros grandes produtores musicais de televisão. Hoje não temos mais... Quando vai um número musical, vai dentro de um programa variado, às vezes, até sem graça, programas de humorismo... Todos querem inventar alguma coisa, mas ninguém sabe nada. A televisão no Brasil é muito ruim, com exceção das novelas, não se pode negar. Mas também tem aquelas novelinhas chulé que são importadas do México e de outros países que não podem nem se comparar com as feitas aqui.

[...]

Eu fui entrevistado em um programa do J. Silvestre (Essa é sua Vida) e contei todos os detalhes da minha vida, todos os tropeços que eu tive, as dificuldades que eu encontrei para conseguir um lugarzinho ao sol. Eu tive que fazer uma ginástica tremenda porque havia muita gente boa em evidência na época. E eu tive muita sorte, porque esperei o momento exato e fui ajudado até por músicos já famosos que me ajudaram porque viram que eu tinha um certo grau de humildade que faltava aos outros.

Quais desses músicos o sr. citaria?

Alguns me ajudaram, outros me atrapalharam. Os que me atrapalharam eu nem faço conta, porque a gente só conta as coisas boas, as ruins é bom nem lembrar... Os que me ajudaram foram Pixinguinha e Benedito Lacerda, mas há ainda, antes desses dois, um homem que é vivo até hoje, e que está com 97 anos de idade, ainda cantando... É um fenômeno. No mundo inteiro não existe isso. Chama-se Moreira da Silva, aquele que chamam de Kid Morengueira, que canta sambas de breques, sambas de improvisações. Ele conta uma história dentro da música com muito bom gosto e muita maestria. Mas acontece que este homem foi quem me levou pela primeira vez a um estúdio de gravação. Eu o acompanhei em um show, ele gostou muito da minha maneira de fazer a introdução, os contracantos, sem atrapalhar...

Era tudo improvisado?

Era. Tudo improvisado, sem ensaio... Acompanhei o show todo, e ao terminar o show, ele me perguntou: “escuta, meu filho (eu tinha 14 ano só), você gostaria de gravar comigo? Você quer gravar comigo?” Eu disse: “mas quem sou eu para gravar com o sr... O sr. já é famoso, e eu estou apenas começando...” E ele disse: “não está só começando, mas já está começando muito bem. Você fez as introduções todas certas, fez os contracantos na hora exata, não me atrapalhou, eu cantei tudo à vontade, e você com muita firmeza, sem desafinar, sem nada... Você merece gravar um disco.” Eu disse: “está bom, e qual seria o dia?” Aí marcamos o dia, a hora, e eu fui para a gravadora Odeon, que era ali na Lapa, na rua Visconde de Maranguape e gravei. Saí-me bem na gravação, apesar de ser o único garoto dentro do estúdio, todos já eram músicos famosos, experientes, mais do que conceituados. Eu gravei, muito nervoso no início, mas depois eu fui relaxando um pouquinho. Ele vinha, me acalmava e dizia: “fica tranquilo, que tudo aqui parece que é um bando de malucos, mas está tudo certo, cada

um quer fazer o melhor...” E eu fui, procurei me acalmar, e na hora da gravação saiu tudo bem, não errei nota alguma, saiu tudo a contento...

Qual era a flauta?

Era uma flauta transversa de madeira. Eu tinha uma flauta alemã de madeira e infelizmente quebrou. Eu fui viajar, e pegou um pouco de sol, e quando cheguei lá na viagem para tocar, não pude tocar porque estava rachada. A sorte é que o prefeito da cidade tinha uma flauta que havia sido do pai dele. O pai dele havia sido flautista amador e o prefeito mandou buscar a flauta em casa, e me emprestou. Ficou preocupado comigo. A flauta ainda estava tocando... Com sapatilhas boas. Então, fiz o show com a flauta do pai do prefeito.

Qual era a cidade?

Santo Antônio de Pádua, a minha terra. Eu sou de Santo Antônio de Pádua. Então, ele devia estar contente lá onde estava, vendo que a flauta dele estava servindo para alguma coisa.

Como foi a sua formação musical?

A minha formação musical foi complicadíssima. Eu fui auto-didata até certo ponto, dali, senti a necessidade de desenvolver meus conhecimentos, de melhorar a leitura, de melhorar a articulação, de melhorar tudo... Porque a gente de ouvido, sem ter um mestre por perto corrigindo as falhas, a gente comete muitos erros. Aí eu consegui estudar com Moacyr Liserra.

Professor também do Celso, do Rato...

Exatamente! Como o Celso me passou muita coisa, o Carlos Rato me passou... Mas o professor mesmo que me pegou ainda cru e me deu uma lapidação boa foi o Moacyr Liserra. Grande Mestre! Grande professor de flauta! Ele antecedeu o Celso na Escola Nacional de Música. Depois conheci o Celso por intermédio dele, conheci o Carlos Rato, e outros flautistas, mas na verdade, quem me deu a base foi um flautista amador que mora em Niterói. Não sei se ainda é vivo, porque não tive mais notícias dele, talvez não. Eu era muito garoto ainda, tinha 13 anos, quando comecei a estudar com ele. Aos 14 anos já estava em um estúdio de gravação gravando... Com ele, ele me deu uma base,

era amador, tocava em igrejas, em festas de aniversário, coisas assim. Ele disse: “olha, eu não sei muito para te ensinar, mas o que eu sei, eu passo para você.” E foi muito bom.

Lembra do nome dele?

Joaquim Fernandes. Joaquim José Fernandes. Ele era um homem maravilhoso e qualquer problema que a minha flauta dava, ele me emprestava a flauta dele para eu estudar em casa, para não perder tempo enquanto eu mandava consertar a minha. Em segundo lugar, Benedito Lacerda. Benedito Lacerda também me deu uma base boa, mas não tinha tempo para me dar aula. Ele disse: “eu gostaria muito de te dar aula, de passar mais conhecimentos, mas eu não tenho tempo.” Ele gravava muito, ainda estava em atividade, assim como Dante Santoro também, que é da mesma época. E finalmente o Pixinguinha. Quando eu conheci o Pixinguinha, ele não tocava mais flauta, eu tive loucura por conhecer o Pixinguinha tocando flauta. Não conheci. Ele já havia parado com a flauta, e já estava tocando saxofone, mas ainda assim, com o conhecimento que ele tinha de flauta, me passou algumas coisas, alguns truques, posições assim para facilitar...

Auxiliares...

É, auxiliares. Aquelas posições que são as corretas, às vezes ficam difíceis de pegar num passe rápido... Ele me ensinou muita coisa, como tirar um harmônico de passagem, sem prejudicar, sem atropelar a nota que vem, enfim, ensinou bastante coisa, mas Benedito Lacerda, Joaquim Fernandes e Moacyr Liserra foram os três principais professores. Depois veio o Celso, meu querido Celso Woltzenlogel, meu grande amigo. O Celso também me deu umas instruções muito boas, me deu umas aulas, eu fiz perguntas a ele... Depois do Celso, apareceu o Sabre Marroquino, no México. Eu fui fazer uma excursão pelo México, fiquei um ano e tanto lá, e conheci esse maestro que fora flautista na juventude. Ele era diretor da RCA Victor. Já um músico conceituado e orquestrador. Ele foi assistir ao meu show e ficou entusiasmado, e me convidou para ir à casa dele, que ele queria conversar comigo, saber qual fora a minha formação e tal, e eu expliquei que era praticamente auto-didata, que tivera algumas aulas com um, com outro... E ele disse: “pois me proponho a também te dar algumas aulas, não que você precise, mas o que você sentir que precisa, pode dizer. Está aqui o meu cartão, meu endereço...” E

ficamos amigos, ele me convidou para gravar um disco na RCA americana, na mexicana; e foi muito bom para mim, tanto, que eu fui para passar um mês e acabei passando um ano e meio no México. Toquei em todas as boates do México, fui à Guadalajara, fui à...

Quantos anos o sr. tinha na época?

Ah, eu já era adulto. Já tinha trinta e tantos anos, quase quarenta anos... E nessa altura, depois voltei ao México mais uma vez, fui à Acapulco, fui até Pico, fui à várias cidades mexicanas. Eu conheço bem o México por causa desta excursão. Ele também me deu algumas aulas, mas quando ele sentiu que eu já não precisava de algumas explicações, ele... Ele ficou encantado com o show, mas nem muito pela flauta, mais pelo piccolo. Ele disse: “você tem uma técnica de piccolo fora do comum, é invejável, é fora de série!” Porque eu toquei muita flautinha de bambu, então treinei bem a embocadura naquelas flautinhas rústicas, tem que forçar muito... E ele ficou admirado com o flautim, e ele tocava todo o tipo de flauta. Também não sei se ainda é vivo... Depois, encontrei na Rússia um outro professor. Chamava-se Boris Trisno. E esse mestre também, flautista, era crítico de música em Moscou. E dos mais severos. Ele não aceitava meio termo. Ou o indivíduo era bom, ou não era, ele era radical! Ele foi assistir a um show, e nessa noite, eu por sorte, achei por bem tocar Ora Stacatto. E toquei numa velocidade incrível Ora Stacatto, sem falhas, sem tropeços... Ele ficou encantadíssimo também com o piccolo e com a flauta. Toquei Tico-Tico no Fubá, Aquarela do Brasil com arranjos de minha autoria e uma série de músicas boas. E o professor Boris também ficou encantado, então, entrou na fila para me cumprimentar. Porque lá eles fazem fila indiana, não avançam em cima da gente. Eles ficam disciplinadamente em fila para cumprimentar um artista, e é um hábito das moças levarem braçadas de flores para as mulheres, e para os homens. Principalmente para os músicos. Lá tem um ministério das artes, que é o Gos Koncerto [?]. Um ministério só para as artes, e as principais são música e balé. No balé então, eles são mestres... Eu conheci flautistas, mas esse crítico de música foi flautista também, já estava aposentado como flautista, mas escrevia no jornal Pravda, o mais importante do país. E ele escreveu no dia seguinte que eu poderia me considerar um dos três melhores flautinistas do mundo, e o mais afinado dos três. E citou o nome dos outros dois: um alemão e um francês. E citou o meu, que seria o terceiro, e o mais afinado dos três. Aquilo para mim foi mais do que um elogio...

Depois, me convidou para ir almoçar na casa dele e ofereceu tudo de melhor que tinha, vinhos importados, que ele ganhava de presente, e disse também que queria muito vir conhecer o Brasil, mas havia aquele programa político... Nunca pode vir. E assim, fui pegando um pouquinho de cada um. Jean Pierre Rampal conheci também. Conversamos, trocamos idéias, falamos de flauta, mas não me deu aula nenhuma, infelizmente não tive essa oportunidade. Mas ele gosta muito de ouvir os meus discos de chorinho que eu dei para ele. Eu dei Chorinhos em Desfile, e ele me deu o Carnaval de Rampal, que havia sido gravado na época... Ah, ele ficou encantado com o meu disco... E tem solos de piccolo, de flauta em dó, de flauta em sol e de flauta em mi bemol. Quatro tipos de flautas diferentes!

O sr. é conhecido também por tocar em todo tipo de flauta. Se bobear até em cabo de vassoura, se tentar, o sr. toca...

Ah, isso não, mas de caneta tinteiro eu já fiz... De uma caneta tinteiro italiana grande, chama-se gigante, giant. Eu peguei a caneta, tirei a carga direitinho, fiz os buracos com ferro quente e consegui tocar Asa Branca, uma porção de musiquinhas...

Viu só, falta pouco para chegar ao cabo de vassoura... E qual é a flauta que sr. usa e por quê?

Olha, eu já usei quarenta e tantos tipos de flauta. Quarenta e cinco para ser mais preciso, e eu gosto de todas elas, agora, a que me agradou mesmo foi a Hammig. August Richard Hammig, alemã. Que infelizmente eu precisei vender. Certa vez, fiquei muito apertado, com problemas financeiros, e as pessoas da família estavam doentes, meu pai também doente, e eu fazia uma pequena coleção de flautas, e a melhor que eu tinha era a Hammig. As pessoas que iam à minha casa tocar, cada uma escolhia a melhor, e eu tive sorte de nenhum dos primeiros escolherem a Hammig. Eu disse: 'eles não vão escolher a minha Hammig, vamos torcer que não!' Eram 18 flautas que eu tinha, mas aconteceu que eu precisava fazer dinheiro, as outras eram mais baratas. Essa era toda de prata, prata mil mesmo, mas uma flauta espetacular. Está hoje com um flautista de São Paulo, que toca numa orquestra lá...

O sr não sabe o nome dele?

Não, não guardei nem o nome. Eu fiquei tão triste de ter vendido que depois tentei comprá-la novamente, mas ele não vende. Já mandei uma pessoa sondar se ele gostaria de vender, ele disse que não, que não vai encontrar nenhuma igual, que não existe mais nem o modelo dessa flauta. A fábrica foi bombardeada durante a última guerra. Foi bombardeado até o modelo... Eu tive Haynes também, e dessas japonesas, já tive todas, Sankyo, Muramatsu, Yamaha... Mas a que eu gostei mesmo foi aquela.

Por quê?

Ah, ela era mais completa, era uma flauta bem completa. Ela é bem afinada em todas as regiões, agudíssimos, médios, graves, tudo. E de uma justeza de intervalos incrível! Você tira qualquer nota sem preparar muito a embocadura, e ela sai afinada. É incrível a flauta. Agora, só que está na mão de uma pessoa que não está sabendo aproveitar muito bem a flauta. Ele toca quatro ou cinco compassos num arranjozinho, depois conta 20, toca mais oito, conta 200, etc.

Por que o sr. escolheu o chorinho?

Eu escolhi o chorinho, porque acho que é a música que dá maior oportunidade ao instrumentista de mostrar alguma coisa em termos de execução, quero dizer, é claro que na música erudita você pode fazer isso a toda hora, mas digo no terreno popular... Por que você sabe, o choro, dependendo do autor, equivale a uma sonata de Bach, a uma composição de Mozart, ou de outro autor qualquer. Nazareth, Pixinguinha... O próprio Pixinguinha tem músicas difíceis... Gargalhada, e por aí vai... Eu acho que escolhi o choro por isso, porque dá mais chance da gente mostrar que sabe um pouquinho... Já o samba e outros gêneros não dão, a gente toca, mas são poucas as notas...

O que o levou a gravar os LPs Clássicos em Choro e qual foi a repercussão destes discos tanto na música erudita quanto na popular?

De início houve uma crítica muito boa, depois, como sempre, surgiram aqueles que querem ser diferentes... Alguns que não falaram muito bem, mas também não falaram mal. Olha a minha sorte, eu tive sorte até nisso. Porque todos os jornalistas no Brasil, quando um fala bem, o resto acompanha o terço, quando um fala mal, todo mundo fala mal porque o primeiro falou mal. Mas, felizmente, ninguém me deu pixe, ninguém me censurou por fazer isso, porque eu fiz com honestidade e naturalmente com um certo

cuidado, justamente por causa do pessoal da música erudita. Eu fiz com todo o cuidado, ouvindo gravações, ouvindo discos, comprando a melodia, encomendando do exterior as partituras, etc. Agora, a modificação que eu fiz de valsas de Chopin em ritmo de chorinho, aí foi difícil à beça... Transformar um compasso ímpar em um compasso de chorinho, que é o 2/4, foi realmente difícil, eu tive que fazer uma matemática minha, mudar todas as divisões, e às vezes, até colocar mais uma nota, demorar mais em uma nota, cortar o valor da outra, para poder ajeitar... Tem aquela valsa a Liebsfröid, que é de Kreisler (cantarola a música) e eu fiz assim (canta e batuca na mesa a valsa em ritmo de choro). Esse contratempo, eu não deturpei a música, pelo contrário, ficou mais atraente, não é? Eu dei esse jogo, esse balanço, e os violões fazem a resposta, e o cavaquinho (cantarola o cavaquinho)... Ficou uma delícia.

Uma das que eu mais gostei foi a Máquina de Escrever, que o sr. fez do estudo de Andersen... Ficou muito criativa...

Pois é, ficou boa, não é? E ficou inclusive dançante, coloquei uma tuba ali, baixo e tuba fazendo a marcação para ficar engraçado e dar um pouco de alegria...

E o que levou o sr a gravar esse tipo de repertório? Fazer essa junção de estilos?

Pois como eu disse antes, eu não encontrei nenhuma censura rígida de pessoas que não aceitam. Pessoas que façam questão de que Bach só seja tocado como Bach, e Mozart como Mozart... Apenas um maestro somente! O maestro achou que eu deveria gravar sim, mas conservar uma orquestra sinfônica, mas aí não seria novidade! A novidade está em eu gravar com um conjunto de chorinho: flauta, violão, cavaquinho e pandeiro, aí é que está a novidade! Se eu fosse gravar com uma orquestra sinfônica, ficaria igual (canta a introdução da Quinta Sinfonia de Beethoven), tudo igual! Até a TV Globo queria fazer esse número comigo para o Fantástico com a orquestra sinfônica e também com um conjunto, para mostrar a diferença. A mesma música tocada por uma sinfônica e por um conjunto regional, o que seria... E ele foi contra! Ele foi consultado, por infelicidade minha e do produtor Maurício Sherman. Ele era contratado da Globo nessa época e disse: “eu acho que não, não podia fazer, porque o pessoal de música erudita não vai concordar!” Eu queria fazer uma coisa séria, honesta, não queria fazer uma coisa séria, honesta, não queria fazer nada desonesto, eu queria mostrar o tema da Quinta Sinfonia com uma orquestra sinfônica presente (cantarola o tema) e um público como se

fosse no Theatro Municipal, talvez até filmar uma cena no teatro, logo a seguir, um casal de bailarinos dançando em chorinho e o tema da apresentação da Quinta de Beethoven (cantarola batucando na mesa), e cavaquinho, e violão, como está no disco... Ora, perfeito! Mas ele achou por bem não fazer, mas eu não desisti da idéia não, acho que ainda vou fazer isso..

E essa idéia era um sonho antigo?

Um sonho antigo... De juntar os dois lados, de fazer uma coisa na outra. Tanto popular com sinfônica (que eu já fiz e vai sair um CD agora), eu tocando com uma banda sinfônica, quanto música erudita com um conjunto regional. Eu fazer passar para o lado de lá o som do chorinho com uma orquestra sinfônica e o som de uma sinfonia com um conjunto de chorinho. Se funcionou com o chorinho, por que não funcionaria com o outro lado? E ficou ótimo, gravei músicas de Noel Rosa, de Pixinguinha, de Nazareth... Orquestrações muito bem feitas do Leonardo Bruno, um dos grandes orquestradores que nós temos... Agora esse disco era pra ter vendido mil vezes mais do que vendeu, o que não teve foi divulgação. As emissoras de rádio não entenderam. Elas acharam que aquilo era um disco comum, quando não é, é uma coisa absolutamente nova.

Hoje tem pessoas fazendo esse tipo de música, que estão querendo inovar, mas, a música ainda está dividida...

Ainda está muito dividida! Agora você vê, os americanos fizeram um CD que eu ouvi na casa do meu irmão, de clássicos em ritmo de rock. Imagina, ficou muito pesado, porque um conjunto eletrônico pesado, de guitarra eletrônica, mas não deixou de ser uma novidade, uma coisa diferente, uma coisa nova... Então, acho que tudo o que a gente procura inovar, fazer, descobrir efeitos, acho que é válido. O próprio Mozart fazia de uma cantiga de ninar, de uma pequena canção, uma verdadeira sinfonia, não é? Começava brincando no teclado, de repente desenvolvia, fazia variações sobre aquele tema... No próprio filme Amadeus, ele pega aquela música bem simples (cantarola a música) e pronto, transformou tudo, mudou tudo, ele era um gênio, não estou me comparando com ele, absolutamente, mas eu quero dizer que a gente também pode fazer, basta ter bom gosto, basta ter conhecimento de causa, e principalmente respeitar. Respeitar é uma coisa que eu faço questão de... Por exemplo, naquela valsa que eu solfejei antes, eu usei todos esses artifícios de mudar o ritmo, o compasso, as divisões,

os valores das notas, mas conservando a melodia. Você ouve toda a música (canta e batuca na mesa a valsa), tudo certo. Quer dizer, a pessoa sabe que não é a valsa, que virou choro, que virou sambinha... Mas ainda é a valsa... E agora na nona do Beethoven, eu não mudei nada, absolutamente nada. (cantarola a nona, depois batuca em choro). Tudo igual!

Só botou um acompanhamento brasileiro...

Acompanhamento brasileiro. Cavaquinho, violão, pandeiro... Então eu acho que é valido. Em alguns países da Europa, Estados Unidos e Japão (Estados Unidos não muito porque eu também não tive chance de trabalhar lá pra fazer um trabalho bom) o disco Clássicos em Choro está vendendo muito mais do que no Brasil. Quero dizer, aqui não está vendendo praticamente nada! Que as lojas comprem quatro discos, cinco discos, no máximo, quando chega um mês depois, uma semana depois, não tem mais nenhum, e eles não renovam o pedido, porque eles só querem comprar sucesso, porque eles vendem uma caixa por dia, com certeza... O interesse deles é só esse, não há interesse de divulgar um bom disco, um trabalho bem feito, não adianta você caprichar muito, não... Por isso é que eu vou mesclando, faço um disco bom, outro mais ou menos, o outro horroroso, e é o horroroso que vende mais... Por incrível que pareça! Isso é que é ruim da gente falar, não é?

Quais seriam os discos horrorosos e quais os preferidos?

A expressão foi um pouco grotesca. Não chegam a ser horrorosos. Eu estou dizendo aquele disco em que você não elaborou, que você não pensou muito, você entrou no estúdio e fez praticamente de improviso... Já tive casos assim, de eu fazer tudo de improviso. Principalmente na época dos discos de duas músicas, 78 rotações. Duas músicas eram moles! Escolhia uma e a outra eu inventava na hora, eu compunha até na hora... Então, como aconteceu com o samba de morro, eu fiz o outro lado do disco na hora, e justamente o samba de morro fez sucesso porque era uma música simples (cantarola a música). Uma “apogiaturazinha”, por aí... Tudo o que eu fiz displicentemente, sem elaborar muito, sempre vendeu mais do que as coisas boas... Porque a grande maioria do público não sabe nada de música, não entende e nem procura ouvir coisas diferentes. Eles querem ouvir aquilo que eles estão acostumados a ouvir, não é?

Quais seriam os teus discos preferidos?

Ah, eu gosto muito daquela série Antologia do Chorinho, volume um e dois. Aquela série de dois CDs eu acho muito boa. Eu gosto também de Antologia da Flauta, na série antologias. Antologia da Flauta foi gravada na Polygram e infelizmente não foi lançada em CD. São discos excelentes, mas discos bons mesmos. Inclusive em Antologia da Flauta tem Gargalhada, tem uma série de músicas difíceis de executar. Primeiro Amor de Pattapio que eu gravei na minha flauta em Mib, para ela ganhar aquele sabor do disco do gramofone que rodava mais rápido... Gravava em 74 rotações e era executado em 78. Essas quatro rotações a mais faziam com que a afinação da flauta subisse uma terceira menor. A música em Ré Menor ficava em Fá Maior. E eu gravei Primeiro Amor em Ré Maior, que é o tom original, e ela soou Fá maior; ficava muito mais brilhante... Eu gosto muito desses dois discos: Antologia da Flauta e os Clássicos em Choro, um e dois. São os cinco preferidos. Agora, da bandinha tem vários que eu gosto também.

Fale mais um pouco sobre a bandinha.

Eu organizei a bandinha porque não havia nada parecido na época, e depois que a minha começou a fazer sucesso através de um programa na TV Tupi com as músicas Saudades de Pádua e Rio Antigo, muitas outras começaram a surgir. Eu comecei a vender bastantes discos e a aparecer em primeiro lugar nas paradas de sucesso de vários programas de TV e de rádio. Apareceram 11 bandinhas tentando imitar a minha... Com arranjos muito mal feitos, sem capricho. Chegou ao ponto de um freguês entrar na loja perguntando sobre o meu LP e o vendedor dizer “Olha, não tem o do Altamiro, mas tem o do Alfredo, do João, da Lira de Xopotó...” só para ganhar comissão em cima das vendas dadas pelas gravadoras. Aí, depois de 18 anos insistindo, eu parei com a banda.

E sobre o compositor Altamiro? Existem outras peças que não tenham sido compostas para a flauta?

Existem, mas são peças sem maior importância. São sambas, xotes, frevos, baiões, valsas e toadas... Eu já compus todo o tipo de música, mas basicamente para flauta e para canto. Muitos choros e baiões meus foram cantados. Tudo dependia da época. Recentemente Emílio Santiago regravou, Nelson Gonçalves, Cauby Peixoto, Dick

Farney, enfim... Qualquer instrumento pode tocar as minhas músicas desde que caiba na tessitura. O oboé pode ficar muito bom no choro se o músico for bom. O choro é uma música que depende da interpretação para se tornar leve, gostoso, senão fica muito duro. Tudo depende da articulação, do stacatto.

Existe algum acontecimento engraçado que já tenha ocorrido por causa da flauta em sua vida?

Como profissional, não aconteceu exatamente uma gafe, mas foi engraçado. Eu fui tocar na União Soviética, e como bons brasileiros, eu e o grupo estávamos atrasados. Acabei entrando na frente já que a cantora ainda estava se maquiando e toquei Tico-Tico no Fubá. Comecei lentinho e, depois acelerei. Fiquei arrepiado com um público tão entusiasmado, com a quantidade de aplausos que tive. Eu pensei: “Jesus Cristo, eu estou sendo aplaudido de pé pela União Soviética!” De repente, eu senti que “alegria de pobre dura pouco”. Eu estava numa praça pública e, só podiam aplaudir de pé...

E o curso de choro que está sendo prometido há anos, quando vai sair realmente?

Eu estou dependendo de um bom local, se vocês leitores do Pattapio souberem de alguma salinha, por favor me avisem. Só pode ser até o terceiro andar ou numa casa. A proposta é fazer uma escolinha regional, violão, cavaquinho, flauta e pandeiro. Só esses quatro instrumentos por enquanto. Pode vir até a ter um clarinete, mas basicamente instrumentos do choro. O primeiro jornal que vai anunciar vai ser o Pattapio.

Voltando à sua formação musical, como funcionava o seu roteiro diário de estudos? Qual é a “receita do bolo”?

Eu estudava quando tinha tempo, até porque eu trabalhava numa farmácia durante todo o dia. Chegava atrasado à aula, às vezes meu professor Joaquim Fernandes me dava aula de graça aos domingos, feriados... Joaquim Fernandes era um carteiro e flautista amador que um dia me viu tocar a flautinha de bambu. Ele tinha um filho que não queria nada com a flauta chamado Pattapio (nome dado em homenagem ao grande mestre) que quando me viu aprendendo a tocar, começou a estudar também e acabou se tornando um profissional na flauta.

E hoje em dia, ainda há tempo e vontade para estudar? Como o senhor estuda?

Eu acho melhor você perguntar como eu não estudo... Eu só estudo quando tenho vontade. São muitos shows, a gente acaba tendo vontade de descansar do instrumento, já que ele nunca cansa da gente. Eu estudo então um pouquinho de clássico, do popular, mais a parte técnica. A parte de sonoridade eu não estudo, é só prestar atenção no tipo de música tocada. Por isso é bom na hora de estudar, estudar um pouquinho de cada coisa: música ligeira, lenta, clássico, popular, etc. O meu estudo é quase sempre música ligeira, parece que o tempo passa mais rápido, mas quando eu já castiguei muito os dedos eu toco uma lenta para castigar também o diafragma. Diferente de antigamente que eu estudava métodos, escalas, arpejos, exercícios do Andersen, Taffanel e Gaubert. E até o método do Celso, que eu aconselho muito, é um dos melhores que existem no mundo.

Qual foi a proposta dos Chorinhos Didáticos? Foi devido à sua experiência como professor?

Em parte foi o fato de eu não ter visto nada no mercado dentro deste estilo, além disso, o fato de toda vez que eu procurava algo para a flauta no choro, eu só achava Pixinguinha... Eu queria mais. Callado compôs mais de 200 músicas. Onde estão os Lundus, as Polcas, os Xotes de Callado? Quem está começando não tem condições de tocar 1 X 0 de Pixinguinha, e vai até ficar complexado.

O que o senhor gosta de ouvir?

De preferência música instrumental e clássica, já que meus cantores favoritos já morreram: Orlando Silva e Frank Sinatra.

Em sua opinião, qual o flautista, além do senhor, considerado bom no choro?

Hoje nós não temos muita escolha. Têm poucos flautistas gravando, as gravadoras não se interessam por grupos instrumentais. Eu só continuo gravando porque meu nome ainda está no ar, eu já tenho 103 discos gravados. Nenhum instrumentista gravou tanto, a não ser Waldir Calmon, que era para dançar. Eu acho que eu sou o único na flauta. O que eu aconselho é que as pessoas escutem outros instrumentos também.

O que o senhor acha da relação flauta x cigarro?

Eu nunca fumei. O cigarro atrapalha e muito. Vários flautistas fumantes não conseguem tocar quatro compassos inteiros sem respirar. Bebida alcoólica e cigarro só atrapalham a resistência física. Moyse fumava cachimbo, mas era um tipo de tabaco puro, muito selecionado que não fazia mal, não tinham esses venenos todos do cigarro atual.

Além de tocar flauta, o que o senhor gosta de fazer?

Eu gosto de ler, ver um bom filme desde que seja dublado em português. Eu não consigo ler a legenda e ver o filme ao mesmo tempo!

Qual a sua opinião sobre o ensino da flauta no Brasil?

Os professores são bons, principalmente na Escola Nacional de Música. Só acho que estão faltando escolinhas de jazz, de baião, de choro, etc.

Quais foram as suas parcerias mais agradáveis?

É muito difícil de se encontrar uma dupla que combine. Tom e Vinicius, por exemplo. No meu caso eu poderia citar Ari Duarte desde o meu começo e Átila Nunes (letrista de Meu Sonho é Você). Infelizmente, eu não tive a sorte de achar um outro instrumentista solista para dividir meus solos, como foi o caso de Pixinguinha e Benedito Lacerda. Todas às vezes eu tive de me adaptar aos outros solistas.

Quais seus compositores preferidos para tocar e para gravar?

Todos, porque eu só gravo o que eu gosto. Eu nunca fiz uma gravação de jazz, não por não gostar, mas por não ser especialista.

E sobre a ABRAF? Quais as críticas e sugestões?

Não tenho crítica alguma. Como sugestão, eu acho que nós poderíamos fazer festivais Internacionais de flauta, mas também Estaduais, Regionais, e depois sim Nacionais. Isso para pegar os flautistas de todo o interior que nem sabem da existência da ABRAF. Tem muita gente boa por aí que poderia se tornar representante do Pattapio na sua região. De repente tentar fazer de Pattapio um jornal não só da classe flautística.

Existiu alguém mais na sua família que se destacou como músico?

Bem, existe o meu irmão Álvaro Carrilho que é flautista e o filho dele Maurício Carrilho que toca muito bem violão. São muito bons, competentes e atenciosos. Os mais novos não querem nada com a música apesar de talentosos.

Para terminar, dê alguns conselhos para os estudantes de flauta nos diversos níveis.

A flauta que é de embocadura livre é considerada um dos mais difíceis de todos. A embocadura, a técnica apurada, o instrumento bem sapatilhado, tudo isso é muito importante. Procurar comprar o melhor instrumento possível, mesmo que seja com sacrifício. A embocadura é fundamental. A técnica vem com o tempo. É preciso que a pessoa sinta que goste do instrumento. Jamais vai tocar quem não gostar da flauta, é como um homem e uma mulher. Tem que ter muita dedicação além de saber colocar o sentimento dentro da flauta. A gente pode passar para o ouvinte nosso melhor sentimento. Mais uma vez eu quero elogiar a equipe de Pattapio que é sempre dedicada, todos trabalham procurando atingir o mesmo objetivo, e parabenizar a todos. Quero também mandar um abraço para todos os flautistas do Brasil e do mundo. Obrigado.