

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**  
**INSTITUTO DE ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**ACACIO TAVARES CARDOSO**

**INVESTIGANDO O CONCEITO DE IDIOMATISMO DA FLAUTA DOCE A  
PARTIR DO PONTO DE VISTA DE FLAUTISTAS E PROFESSORES DO  
INSTRUMENTO**

Porto Alegre – RS

2021

Acácio Tavares Cardoso

**INVESTIGANDO O CONCEITO DE IDIOMATISMO DA FLAUTA DOCE A  
PARTIR DO PONTO DE VISTA DE FLAUTISTAS E PROFESSORES DO  
INSTRUMENTO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Música. Área de concentração: Práticas Interpretativas – Flauta Doce.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lucia Becker Carpena

Porto Alegre – RS

2021

#### CIP - Catalogação na Publicação

CARDOSO, ACACIO

Investigando o conceito de idiomatismo da flauta doce a partir do ponto de vista de flautistas e professores do instrumento. / ACACIO CARDOSO. -- 2021. 121 f.

Orientador: LUCIA BECKER CARPENA.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2021.

1. Idiomatismo. 2. Flauta doce. 3. Idiomatismo da flauta doce. 4. Composição para flauta doce. I. BECKER CARPENA, LUCIA, orient. II. Título.

**ACACIO TAVARES CARDOSO**

**Investigando o conceito de idiomatismo da flauta doce a partir do ponto de vista  
de flautistas e professores do instrumento**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul como parte dos requisitos para a obtenção do  
título de Mestre em Música, área de concentração: Práticas Interpretativas – Flauta Doce.

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Lucia Becker Carpena - UFRGS

(Orientadora e presidente da banca)

---

Prof. Dr. Liduíno Pitombeira – UFRJ

---

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Patricia Michelini Aguilar – UFRJ

---

Prof. Dr. Daniel Wolff – UFRGS

*À Alessandra, João Pedro e Miguel.*

## **Agradecimentos**

“Louvado seja **Deus**, que não rejeitou a minha oração nem afastou de mim o seu amor!”  
(Salmo 66:20);

À **Maria**, Mãe do céu, sempre à frente, representada no título de **Nossa Senhora da Glória**;

À **Alessandra**, minha esposa. Sem você nada disso teria acontecido! Desde os incentivos dos tempos de namoro com os melhores presentes (partituras, CDs, conversas), o encorajamento em sair da zona de conforto, por ser fortaleza e não medir esforços para estar comigo, dando unidade à nossa família. Sem você eu não viria para o Rio Grande do Sul. Não foi fácil, mas hoje tenho certeza que saímos mais fortalecidos e unidos. Te amo!

Aos meus filhos **João Pedro** e **Miguel**. Muita compreensão, cumplicidade, aprendizagem, respeito... Nossa! Vocês são fantásticos! Amo muito vocês, presentes de Deus para nossa família;

Aos meus pais, Luiz Cardoso e Nazaré. Tenho certeza que cada conquista minha é uma conquista de vocês. Vocês são meus primeiros incentivadores. Obrigado!

Aos meus irmãos, Liba (Luiz Antônio), Daniela e Michela;

À minha sogra Ana Maria, às cunhadas Nazaré Leão, Lucianny Castro e Tereza Leão (*in memoria*), obrigado por todo incentivo, apoio, ajuda e torcida!

Aos colegas de curso: Adrian Peraza (Venezuela), Adrian Terraza (Argentina), José Rodriguez (Uruguai) Alexandre Aguiar (Brasil), Ginna Arantxa (Colômbia) e Walkiria e Janaína Morato, filha da Wal (São Paulo);

Ao Leonardo Gabriel dos Santos Vitorino, o Léo. Meu aluno quando criança em Belém e que reencontrei adulto e talentoso em Porto Alegre. Obrigado pelo carinho!

Ao *Flautarium - Conjunto de Flautas Doces da UFRGS*, em especial ao Leonardo Perroni;

À Carlos e Lara Selistre, suas filhas Elizabeth e Luzia, família que nos acolheu com carinho em Porto Alegre, em um desses encontros que Deus prepara. À toda família Selistre e Gaia;

Ao casal Henrique e Lisandra Silveira, seus filhos Maria Eduarda e Davi, sempre carinhosos conosco, chegando ao ponto de dar-nos a honra de sermos padrinhos de casamento deles.

À **Paroquia Nossa Senhora da Glória**, Padre José Roberto mps (Pároco) que me ensinou a fortalecer na fé, na oração e no serviço. Ao Padre Júlio César mps, Padre Jacenir Donizete mps e as Irmãs Rosane mps e Ângela mps, que foram nossa família aqui; a todos os paroquianos;

Agradecimento mais que especial ao **Irmão Renato Koch**, pela acolhida sempre generosa na Capela São José do Colégio La Salle em Canoas, pelas conversas enriquecedoras e por me permitir estudar, ensaiar e fazer concertos na Capela.

A todos os **participantes do questionário** que, infelizmente, não posso citar por motivo de confidencialidade, mas posso dizer que é um público altamente qualificado e que por muitos deles tenho respeito e admiração.

À minha orientadora **Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lucia Becker Carpena** pela leitura sempre atenciosa, com muitas sugestões e contribuições que me levam ao crescimento. Os momentos de orientações sempre foram ricos, leves e de muito aprendizado. Gratidão sempre!

Ao **PPGMUS/UFRGS**, professores e funcionários, de maneira especial à professora Cristina Capparelli;

À **Fundação Carlos Gomes**, bem como o **Instituto Estadual Carlos Gomes**, através do diretor Joel Costa;

Ao **Governo do Estado do Pará**, através da **SEDUC**, por me conceder a licença para capacitação;

À **Universidade Federal do Rio Grande do Sul** e ao ensino público gratuito de qualidade que faz parte de toda a minha vida.

## RESUMO

Esta pesquisa trata de questões idiomáticas da flauta doce na perspectiva de flautistas e professores do instrumento. Com o objetivo de investigar, conhecer, discutir e apresentar aspectos do idiomatismo da flauta doce adotamos a abordagem da pesquisa qualitativa, utilizando a revisão bibliográfica como metodologia para bem compreendermos o termo idiomatismo tanto na etimologia da palavra, quanto seu uso na área da Música, que constatou a escassez de estudos sobre o idiomatismo na área da flauta doce. Como instrumento de coleta de dados, lançamos mão de um questionário dividido em quatro seções que abordam de maneira mista (dados quantitativos e qualitativos) questões que apontam aspectos idiomáticos da flauta doce para a apreciação dos participantes da pesquisa. O texto se apresenta em três capítulos: “1. O conceito de idiomatismo a partir da revisão da literatura” no qual apresenta a origem do termo, bem como seu emprego na área musical e especificamente da flauta doce; “2. Descrição do questionário” explica o porquê da escolha do questionário como ferramenta metodológica, além do perfil dos participantes, a divulgação e formato do mesmo; “3. Resultados da análise e interpretação dos questionários” expondo, categorizando e analisando as respostas de cada uma das perguntas das quatro seções. O envolvimento e a adesão de participantes, principalmente da academia brasileira e de flautistas reconhecidos, nos aponta o quão exitosa foi a proposta. Para concluir, observa-se a necessidade de prover mais estudos na área das Práticas Interpretativas, voltados para a análise do repertório do instrumento, sendo que esta pesquisa abre o campo do estudo sobre o idiomatismo da flauta doce, ressalta a importância de uma formação com repertório abrangente e por fim, diante das lacunas, incompreensões e necessidades apontadas pelos participantes, vislumbra-se a possibilidade de elaboração de um manual de instrumentação para a flauta doce.

Palavras chave: Flauta doce, Idiomatismo da flauta doce, Composição para flauta doce.

## ABSTRACT

This research approaches idiomatic issues related to the recorder from the perspective of recorder players and professors. To investigate, learn about, discuss, and present features regarding the recorder idiomaticism, we adopted the qualitative research method, using the literature review to better understand the term idiomaticism both in its etymology and its use in music, which proved the scarcity of studies in the area concerning the recorder. For data collection and the research respondents' assessment, we used a four-section survey that comprises mixed data (quantitative and qualitative) and addresses issues that highlight idiomatic aspects about the recorder. The research consists of three chapters: "1. The concept of idiomaticism based on the literature review" that presents the origin of the term, as well as its use in music and specifically about the recorder; "2. Description of the survey" that explains why the survey was chosen as a methodological tool, in addition to the profile of the respondents, its dissemination and format; "3. Results of the analysis and interpretation of the surveys" that shows, categorizes and interprets the answers to each of the questions in the four sections. The involvement and adhesion by the respondents, mainly from the Brazilian academia and recognized recorder players, shows us how successful the proposal was. Overall, this paper observes the need to provide more studies in Interpretive Practices that aim to analyze the repertoire written for the instrument. This research paves the way for studying the idiomaticism applied to the recorder, and it emphasizes the importance of training with a comprehensive repertoire. Finally, given the gaps, misunderstandings, and needs that the respondents have pointed out, it foresees the possibility of elaborating a manual of instrumentation for the recorder.

Keywords: Recorder, Recorder Idiomaticism, Composition for Recorder.

## LISTA DE TABELAS

Tabela 01 – Faixa etária dos participantes.....	39
Tabela 02 – Participantes por regiões do Brasil.....	40
Tabela 03 - Participantes residentes fora do Brasil.....	43
Tabela 04 – Tempo que o participante toca flauta.....	44
Tabela 05 – Formação acadêmica dos participantes.....	45
Tabela 06 – Tempo de experiência como professor de flauta doce.....	47
Tabela 07 – Instituições que os participantes atuam/atuaram como professor.....	49
Tabela 08 - Compositores por número de menções.....	71
Tabela 09 - Compositores mencionados duas vezes.....	72
Tabela 10 - Respostas dos participantes sobre a idiomaticidade dos exemplos musicais.....	99

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Imagem da Seção 1 do questionário - Termo de consentimento livre e esclarecido..	32
Figura 2: Imagem da Seção 2 do questionário – Dados de informações.....	33
Figura 3: Imagem da Seção 3 do questionário – Formação e atuação.....	34
Figura 4: Imagem da Seção 4 do questionário – Conceituação sobre o idiomatismo.....	35
Figura 5: Imagem da Seção 4 do questionário – Conceituação sobre o idiomatismo: Perguntas 1, 2 e 3.....	35
Figura 6: Imagem da Seção 4 do questionário – Conceituação sobre o idiomatismo – Citação O’Kelly.....	35
Figura 7: Imagem da Seção 4 do questionário – Conceituação sobre o idiomatismo: Perguntas 4, 5 e 6.....	36
Figura 08: J. S. Bach. Coral 95. Compassos de 1 – 4.....	54
Figura 09: J. S. Bach. Coral 95. Compassos de 1 – 4 – Transcrição literal.....	54
Figura 10: J. S. Bach. Coral 95. Compassos de 1 – 4 – Transcrição adaptada.....	55
Figura 11: Extensão de cada instrumento da família da flauta doce separadamente.....	57
Figura 12: Extensão de cada instrumento da família da flauta doce no formato de escala.....	57
Figura 13: Trecho da música “Asa Branca” de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira.....	58
Figura 14: Frontispício do <i>Livro I</i> , de Pierre Danican. Philidor.....	74
Figura 15: Trecho de <i>Music for a Bird</i> . .....	83
Figura 16: Trecho do <i>Concerto de Brandemburgo nº4</i> , 1º movimento, compassos 45-53.....	86
Figura 17: Trecho de <i>Aan De Amsterdamse Grachten</i> , compassos 59-60.....	91
Figura 18: Trecho da <i>Sonata para flauta doce e piano</i> , 2º movimento, compassos 1-2.....	95
Figura 19: Trecho da <i>Sonata em fá menor</i> , 4º movimento, compassos 27-32.....	97

## LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 01: Faixa etária dos participantes.....	39
Gráfico 02: Local de residência dos participantes.....	41
Gráfico 03: Local de residência dos participantes – Regiões do Brasil.....	42
Gráfico 04: Tempo que o participante toca flauta doce.....	44
Gráfico 05: Formação acadêmica dos participantes.....	46
Gráfico 06: Tempo de experiência como professor de flauta doce.....	47
Gráfico 07: Respostas sobre o trecho idiomático – Linde.....	85
Gráfico 08: Respostas sobre o trecho idiomático – Bach.....	88
Gráfico 09: Respostas sobre o trecho idiomático – Leenhouts.....	92
Gráfico 10: Respostas sobre o trecho idiomático – Lacerda.....	95
Gráfico 11: Respostas sobre o trecho idiomático – Telemann.....	98

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>15</b>
<b>1. CAPÍTULO 1. O CONCEITO DE IDIOMATISMO A PARTIR DA REVISÃO DA LITERATURA.....</b>	<b>21</b>
1.1. Idiomatismo: origem do termo.....	21
1.2. Idiomatismo em Música.....	22
1.2.1. Tipos de idiomatismo.....	24
a) O Idiomatismo como linguagem musical.....	24
b) O idiomatismo composicional.....	24
c) O Idiomatismo como linguagem instrumental.....	25
1.3. Idiomatismo da flauta doce.....	26
<b>2. CAPÍTULO 2. DESCRIÇÃO DO QUESTIONÁRIO.....</b>	<b>29</b>
2.1. Escolha do questionário como ferramenta.....	29
2.2. Definindo o perfil dos participantes.....	30
2.3. Divulgação do questionário.....	31
2.4. Formato do questionário.....	31
<b>3. CAPÍTULO 3. RESULTADOS DA ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO DOS QUESTIONÁRIOS.....</b>	<b>38</b>
3.1. Seção 1 do questionário: Termo de consentimento livre e esclarecido.....	38
3.2. Seção 2 do questionário: Dados de informações do participante.....	39
a) Seção 2.1. do questionário - Nome completo.....	39
b) Seção 2.1. do questionário - Qual a sua idade.....	39
c) Seção 2.1. do questionário - Qual a sua idade, estado e país de residência.....	39
3.3. Seção 3 do questionário: Formação e atuação.....	43
a) Seção 3.1. do questionário – Há quantos anos você toca flauta doce.....	43

b) Seção 3.2. do questionário - Qual sua formação acadêmica.....	44
c) Seção 3.3. do questionário - Há quantos anos você é professor de flauta doce...	46
d) Seção 3.4. do questionário - Em quais instituições você atua ou atuou.....	47
3.4. Seção 4 do questionário: Conceituação sobre idiomatismo.....	49
3.5. Seção 5 do questionário: Apreciação de trechos escolhidos.....	82
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>101</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>107</b>
<b>APÊNDICE.....</b>	<b>113</b>

## INTRODUÇÃO

Poucos instrumentos têm uma atuação tão abrangente quanto a flauta doce. Ela é utilizada em diversos níveis de ensino (ensino infantil e fundamental, ensino técnico, graduação, pós-graduação), é facilmente encontrada em ambientes educacionais não formais (projetos sociais, ONGs), além de ser um instrumento musical artístico que serve a diferentes formações (solo, formações camerísticas variadas, orquestra, bandas, entre outros). Diante desta ampla variedade de usos da flauta doce e frente ao grande número de composições e arranjos existentes, frequentemente nos deparamos com trechos musicais que devemos adaptar ao nosso instrumento, adequar passagens, mexer na extensão, ou seja: o flautista doce<sup>1</sup> está sempre se deparando com questões idiomáticas.

Nos instrumentos de orquestra o vocabulário idiomático está em constante desenvolvimento devido à extensa produção composicional e é amplamente divulgado através de manuais de instrumentação e orquestração principalmente nos séculos XIX e XX, o que acontece de maneira oposta aos instrumentos que não têm tradição sinfônica, como é o caso da flauta doce e do violão, por exemplo. Porém, no caso do violão, atualmente temos um número significativo de publicações que abordam questões idiomáticas, que analisam e pensam o idiomatismo do instrumento e o emprego dele em composições e/ou compositores, como em Scarduelli (2007), Battistuzzo (2009), Gloeden (2012), Kreutz (2014) Nascimento (2013), Paula e Aguiar (2015) e Gomes (2018).

Turetzky (1989), pioneiro da música contemporânea para contrabaixo, ao falar sobre transcrições e composições para este instrumento, ironizava à época, dizendo que as obras para contrabaixo eram “concebidas como se fossem para violoncelo uma oitava abaixo e mais lentas” (apud BORÉM, 1998, pág. 49). Trago esta citação por analogia ao que acontece com a flauta doce, quando o compositor que não é familiarizado com seus aspectos idiomáticos normalmente é propenso a pensar sua composição tendo outro instrumento musical como parâmetro, como, por exemplo, a flauta transversal. O’Kelly (1995, pág. 156) chega a dizer que:

---

<sup>1</sup> Ainda não existe no Brasil uma nomenclatura consolidada para definir aquele (a) que toca flauta doce. Além de “flautista doce”, termo utilizado neste trabalho, encontramos nos dicionários o registro de “flautista” (comumente associado àquele que toca flauta transversal) e no meio musical nos deparamos com o termo “dulcista”.

A flauta doce é amplamente tratada como uma espécie de irmã caçula da flauta transversal e isso algumas vezes causa problemas de extensão e de equilíbrio, porque nem sempre as qualidades individuais do instrumento [flauta doce] foram totalmente compreendidas<sup>2</sup>.

Percebemos também que muito dos arranjos para grupos de flauta doce são baseados em quarteto de cordas, quinteto de madeiras, coro misto (SCTB), o que não é necessariamente ruim, embora não seja ideal (nos aprofundaremos sobre este ponto no capítulo 3), pois há um limite dado pelas condições próprias da flauta doce, que deve ser conhecido, para que a obra seja considerada idiomática para o instrumento.

O trato com obras pensadas para outros instrumentos e adaptadas para a flauta doce faz parte da minha rotina de professor e coordenador de grupos de flautas doces no Instituto Estadual Carlos Gomes, conservatório de Belém (PA), onde dirijo a orquestra “Flautas Doces da Amazônia”, grupo cuja formação varia entre 15 a 25 integrantes. O repertório quase sempre é adaptado, levando em consideração a formação do grupo, a sonoridade de cada peça e o equilíbrio sonoro. É comum um compositor ou arranjador enviar sua obra e pedir para que eu faça adaptações ao grupo, pois ele tomou como modelo um quinteto de flautas transversal, um quinteto de cordas ou até mesmo uma orquestra de câmara, para citar alguns exemplos.

Segundo Lourenço Júnior (2018, pág. 73) o “idiomatismo está associado àquilo que o instrumento pode fazer efetivamente”, mas para isso, é importante saber suas potencialidades, fragilidades, especificidades. Embora saibamos da importância e necessidade de se conhecer o idiomatismo de um determinado instrumento para que uma peça se torne no mínimo interessante, é importante que se diga que linguagens idiomáticas podem ser comuns a diversos instrumentos, como bem apontam Huron e Berec (2009, pág. 104):

(...) embora as propriedades idiomáticas possam ser exclusivas de um instrumento específico, essas propriedades são frequentemente compartilhadas por vários instrumentos, e assim uma noção mais ampla de expressão instrumental também pode ser identificada. Uma determinada passagem pode ser tocada em uma variedade de instrumentos musicais, mas pode ser mais adequada a um tipo ou classe de instrumentos específicos<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> The recorder is treated largely as a sort of younger sister of the flute, and there are sometimes problems of range and balance arising because the individual qualities of the instrument were not always fully understood. Neste trabalho, todas as traduções são de minha autoria.

<sup>3</sup> While idiomatic properties may be unique to a specific instrument, these properties are frequently shared by several instruments, and so a wider notion of instrumental idiom can also be identified. A given passage may be playable on a variety of musical instruments, but may be better suited to one particular type or class of instruments.)

Por outro lado, Berbet e Biaggi (2019, pág. 542) nos mostram que “conhecer as especificidades do instrumento para o qual se compõe é fundamental para que se atinja o resultado sonoro esperado e para a mensuração de dificuldades técnico-musicais” e apontam que o conhecimento do idiomatismo para aplicar na composição, pode ser construído “a partir da leitura de bons livros de orquestração e tratados instrumentais; a partir do aprendizado prático do instrumento pelo próprio compositor; e, finalmente, a partir da assessoria de um músico que domine o instrumento”.

Ao investigar o estado da arte da pesquisa em flauta doce nos cursos brasileiros de pós-graduação em Música, notou-se que as áreas do conhecimento com maior recorrência de trabalhos são os da Musicologia Histórica e da Educação Musical, e não contemplam o tema do idiomatismo na flauta doce. Isto se explica possivelmente pelo fato de a pós-graduação na área de Práticas Interpretativas – Flauta Doce ser recente no Brasil. O curso de pós-graduação em Práticas Interpretativas - Flauta Doce da UFRGS foi o primeiro no Brasil, criado em 2017, e seguido pela UFRJ, que oferece a possibilidade de pesquisa na área de performance com flauta doce no mestrado profissional desde 2020. Sendo assim, a tendência é surgirem novas pesquisas com enfoques específicos para a flauta doce na área de Práticas Interpretativas. Visto que a pós-graduação brasileira em flauta doce ainda dá seus primeiros passos, vislumbramos um aumento futuro na produção de pesquisas na área, trazendo novos temas, problemas e referenciais teóricos que ainda são escassos. Por isso, neste momento, esta pesquisa se fundamentou em fontes bibliográficas que abordam assuntos de interesse do instrumento de forma análoga e assim apoia grande parte da pesquisa bibliográfica na produção acadêmica das universidades através dos seus repositórios e em publicações em revistas científicas da área.

Diante do exposto, este trabalho justifica-se pela escassez de publicações que abordam questões idiomáticas da flauta doce e os resultados dessa pesquisa poderão contribuir para uma prática musical mais consciente, bem como oferecer subsídios para uma escrita musical para flauta doce mais profícua e idiomática, visando o bom desenvolvimento do instrumento e apresentamos para a discussão acadêmica o idiomatismo da flauta doce através da visão de seus atores – flautistas e professores de flauta doce. Desta forma, trazemos inovação para a pesquisa em Música, agregando à área um evidente e necessário avanço do conhecimento.

A pesquisa segue predominantemente pressupostos da abordagem qualitativa, pois ela “trabalha com o universo dos significados, dos motivos, das aspirações, das crenças, dos valores e das atitudes” (MINAYO, 2009, pág. 21/22) e nesta abordagem é incorporada ao

processo de investigação “a participação dos próprios sujeitos investigados. Analisa-se com eles a percepção que os mesmos têm da sua realidade, suas próprias vivências. Neste enfoque interessa conhecer como as pessoas pensam, sentem e agem; suas experiências, suas atitudes e crenças” (ALVARENGA, 2012, pág. 10).

Neste sentido, Arnaut De Toledo e Gonzaga (2011, pág. 130) mostram um caminho que a pesquisa qualitativa pode apontar, indicando a importância da revisão da literatura, deixando claro que é durante o processo da pesquisa, através das dúvidas que surgem, que emerge a necessidade de um amparo teórico:

O pesquisador deve iniciar sua investigação apoiado numa fundamentação teórica geral, numa revisão aprofundada da literatura em torno do tópico em discussão. A maior parte do trabalho se realiza no processo de desenvolvimento do estudo. A necessidade de teoria surge em face das interrogativas que se apresentarão no decorrer do estudo.

Seguimos os preceitos de Günther (2006), que diz que “flexibilidade e adaptabilidade” são características da pesquisa qualitativa e que “considera cada problema objeto de uma pesquisa específica, para a qual são necessários instrumentos e procedimentos específicos” e que por causa dessa postura requer “maior cuidado na descrição de todos os passos da pesquisa: a) delineamento, b) coleta de dados, c) transcrição e d) preparação dos mesmos para sua análise específica”. (GÜNTHER, 2006, pág. 204). A partir dos passos sugeridos por este autor, nossa pesquisa se estruturou metodologicamente da seguinte maneira:

- a) Delineamento: revisão da literatura;
- b) Coleta de dados: criação e aplicação do questionário;
- c) Transcrição: reunião de todas as respostas do questionário, na íntegra;
- d) Análise: observação de divergências e convergências, tendências e regularidades a partir das respostas do questionário, para elaboração de um diagnóstico.

Tendo a revisão de literatura nos situado sobre a produção acadêmica a respeito do tema, percebemos o ineditismo da pesquisa na área da flauta doce e tentamos compreender como os pesquisadores de outros instrumentos abordam o tema. Foi justamente deste contato com a literatura que surgiu a inspiração em parte pela metodologia da dissertação de Izabel da Cunha Pavan Alvim (2012), onde a autora fomentou uma discussão com pianistas e compositores sobre o idiomatismo no piano fazendo uma única pergunta: “Para você, enquanto compositor e/ou pianista, o que é idiomatismo pianístico?”.

Motivado em promover uma discussão no meio flautístico, optei por fazer um questionário que abrangesse um público envolvido com a flauta doce em diversas áreas de atuação (performance, composição e educação), que abordasse questões conceituais e que, através da observação de exemplos musicais contrastantes, promovesse um diálogo sobre as percepções a respeito do idiomatismo da flauta doce na visão dos flautistas e professores.

O questionário não apresentava restrição alguma a respeito do perfil do participante, destinava-se a qualquer pessoa com envolvimento com a flauta doce. Terminada a coleta, observamos que o público que respondeu é formado por professores experientes, músicos com carreiras estabelecidas e podemos afirmar que a academia brasileira também se fez presente com muitos professores de universidades, escolas de músicas e conservatórios, o que nos traz segurança a respeito das respostas e traz credibilidade aos dados apresentados.

Para atingirmos os objetivos propostos de investigar, conhecer, discutir e apresentar aspectos do idiomatismo da flauta doce estruturamos a dissertação em três capítulos. O primeiro capítulo “O conceito de idiomatismo a partir da revisão da literatura” - está subdividido em três partes: “Idiomatismo: origem do termo”, “Idiomatismo em Música” e “Idiomatismo da flauta doce”. Neste primeiro capítulo é realizado um debate sobre as conceituações e utilizações do termo idiomatismo em aspectos gerais, tendo como embasamento os dicionários - Cunha (1997), Ferreira (2005) e Nascentes (2011) e a bibliografia voltada para a linguística - Xatara (1998), bem como suas utilizações e definições dentro do âmbito musical tendo como fundamentação teórica os autores que tratam sobre essa temática, encontrados nas produções acadêmicas brasileiras da área música através de teses, dissertações e artigos, com destaque para Borém (1995; 1998; 2000), Randel (2003), Tulio (2005), Scarduelli (2007), Carpinetti (2008), Huron e Berec (2009), Battistuzzo (2009), Alvim (2012), Gloeden (2012), Kreutz (2014) e Gomes (2018). Dentro do contexto da flauta doce, como já dissemos, os estudos encontram-se em um estágio inicial, onde a literatura não trata especificamente sobre o idiomatismo do instrumento, mas são trabalhos que o tangenciam, como os de: Barros (2010), Carpena (2007; 2014), Franco e Landim (2006; 2015), Castelo (2018) e Martínez (2020), além das obras de referência internacional como Vetter (1969), Hauwe (1984; 1987; 1992), O’Kelly (1990) e Hunt (1977).

O segundo capítulo tem o título de “Descrição do questionário” e é através do questionário que traremos o ponto de vista de flautistas e professores de flauta doce. Sendo assim, os subcapítulos que lhe sucedem mostram a construção, o desenvolvimento e o que é importante no questionário, seguindo da seguinte forma: “Escolha do questionário como

ferramenta”, “Definição do perfil dos participantes”, “Divulgação do questionário” e “Formato do questionário”.

Por fim, no capítulo três, temos os “Resultados da análise e interpretação dos questionários”. O questionário foi dividido em quatro seções e nesse capítulo apresentaremos todas as questões abordadas em cada uma das seções. Apresentaremos as respostas dos participantes seguindo critérios metodológicos de categorização e análise de conteúdo.

Para finalizar esta introdução, lembro que o flautista doce toca ao menos dois tipos de flauta doce (soprano e contralto) e que, por analogia de dedilhados, pode perfeitamente tocar sopranino, tenor e baixo, que são as flautas que compõem o grupo básico da família da flauta doce. Por outro lado, é fato que muitos flautistas executam alguns tipos de repertório em flautas renascentistas e/ou modernas e que as flautas doces podem ter afinações diversas do padrão lá = 440 Hertz. Enfim, o universo da flauta doce é gigantesco e variado. Exposto isso, ressaltamos toda vez que este trabalho se referir a “flauta doce”, estará tratando do instrumento soprano em dó ou contralto em fá, pois estes se tornaram padrão. Todavia, quando for preciso citar algum outro instrumento da família da flauta doce, explicitaremos sobre qual flauta nos referirmos, assim como acontece normalmente nas gravações e partituras, por exemplo: flauta em Sol, flauta Ganassi, flauta Helder.

## 1. CAPÍTULO 1. O CONCEITO DE IDIOMATISMO A PARTIR DA REVISÃO DA LITERATURA

A partir da metodologia já apresentada na introdução deste trabalho e tendo Günther (2006) como suporte, procuramos compreender o termo “idiomatismo” de maneira ampla, para buscar uma maior aproximação com o tema da pesquisa e dos conceitos que emanam dele, e depois aprofundá-lo de acordo com a especificidade do trabalho. Para tanto, neste capítulo, apresentamos a origem do termo, sua adaptação e adequação ao campo da música nos seus mais diversos aspectos e, por último, o seu possível emprego no âmbito da flauta doce.

### 1.1 Idiomatismo: origem do termo

O termo “idiomatismo” provém dos estudos da Linguística e esta expressão deriva da palavra “idioma (língua)” que significa “a linguagem falada própria de um povo” (NASCENTES, 2011, pág. 284). Logo, idiomático/idiomatismo “é relativo ou peculiar à língua”, (FERREIRA, 2005, pág. 406). Ao buscar a etimologia da palavra “idiomático”, vemos que ela vem do grego - *idiomatikós* - onde “idio” se refere ao que é próprio, pessoal e privativo (CUNHA, 1997, pág. 422).

O idiomatismo se manifesta em vários aspectos do uso da língua, como, por exemplo, nas expressões idiomáticas. Ainda que a língua padrão disponha de procedimentos consolidados através dos quais podemos expressar tais sentimentos de maneira clara e direta, o falante de uma língua, ao buscar meios de comunicar experiências, ideias, acontecimentos, recorre ao idiomatismo e suas combinações de palavras (inusitadas ou não), especialmente quando a finalidade é causar o irônico, o cômico e até mesmo para intensificar sentimentos como raiva ou felicidade.

As expressões idiomáticas se caracterizam por duas ou mais palavras que, juntas, possuem apenas um significado, ou seja, uma lexia complexa, locução, figura de estilo. Por exemplo: lavar as mãos = se abster; entregar de bandeja = dar algo sem esperar recompensa ou reclamar; dar para trás = desistir. De acordo com Xatara (2001, pág. 184) Para uma expressão idiomática ser identificada, é necessário considerar:

A indecomponibilidade da unidade fraseológica (quase não existindo possibilidade de substituição por associações paradigmáticas), a conotação (sua interpretação semântica não pode ser feita com base nos significados individuais de seus elementos) e a cristalização (consagração de um significado estável).

Pensemos na expressão idiomática “acabar em pizza”. Podemos afirmar que ela evoca a sensação de impunidade, de um processo cujo resultado final é diferente do esperado, envolvendo frustração no seu desfecho. Nesta expressão percebe-se a já citada indecomponibilidade da mesma, pois se isolarmos as palavras “acabar” e “pizza”, ambas têm o significado totalmente diferente de “impunidade” e para que a expressão tenha este sentido, as três palavras têm que estar unidas, ressignificando o sentido. As expressões idiomáticas são recursos da fala e da escrita de cada língua, sendo parte importante da comunicação, e todo idioma tem suas próprias expressões idiomáticas que são únicas e quando traduzidas literalmente para outro idioma, não fazem qualquer sentido.

## **1.2 Idiomatismo na Música**

No campo da Música o termo “idiomatismo” foi tomado emprestado da Linguística e encontra-se consolidado, sobretudo nas pesquisas na área de práticas interpretativas e da composição. Seus interesses contemplam principalmente questões que discutem: o melhor aproveitamento e as singularidades de cada instrumento musical; a linguagem característica de um compositor (ou composição); a linguagem musical que, através da interação entre escrita, características estilísticas e elementos musicais, caracteriza um estilo, gênero ou forma.

Nas pesquisas sobre práticas interpretativas, a questão do idiomatismo é um tema recorrente, principalmente quando se trata de um instrumento que não é de orquestra ou mesmo aqueles que são, mas que até pouco tempo não tinham como principal característica ser um instrumento solista, como, por exemplo, o caso do contrabaixo e da viola. É justamente do contrabaixo que temos muitas contribuições sobre questões idiomáticas, através do autor Borém (1995; 1998; 2000). Outro trabalho que traz reflexões sobre idiomatismo é a dissertação desenvolvida por Carpinetti (2008), voltada para o órgão de tubos. Ao constatar a pequena produção composicional brasileira para órgão de tubos, a autora investigou e concluiu que um dos motivos que contribui para a escassez de obras para órgão é a falta de conhecimento técnico a respeito do instrumento, suas características físicas e possibilidades técnicas e expressivas.

Trabalhos voltados para compositores de instrumentos específicos também são contemplados em pesquisas sobre idiomatismo, e aqui podemos destacar Alvim (2012), que trata da questão idiomática do piano em estudos e polcas de Bohuslav Martinu (1890-1959); Pilger (2013) identifica os principais elementos idiomáticos que Heitor Villa-Lobos

desenvolveu e aplicou ao violoncelo e suas composições; e Tulio (2005), que estuda o idiomatismo em instrumentos de percussão através da análise, edição e performance dos compositores Fernando Iazzeta, Luiz D’Anunciação e Ney Rosauo. A contribuição de pesquisas relacionadas ao violão, que também não tem uma tradição sinfônica, se faz presente com os trabalhos de Scarduelli (2007), Gloeden (2012), Kreutz (2014) e Gomes (2018).

Como já dito acima, o emprego do termo “idiomatismo” na música provém da linguística. Scarduelli (2007, pág. 130) aponta que “(...) idiomatismo refere-se a um recurso específico que é próprio de um instrumento musical, e idioma, o conjunto de idiomatismos que caracterizam a sua execução”. Se fizermos uma analogia com os conceitos já postos, podemos dizer que a música feita para um determinado instrumento, voz ou grupo de diversas formações instrumentais/vocais, é uma língua em si, um idioma, mas as especificidades, os elementos musicais e tudo o que há de particular em cada instrumento são as características idiomáticas.

Para embasar o conceito de idiomatismo em Música, fomos buscar sua definição no Dicionário Harvard de Música:

Idiomático. Sobre uma peça musical, explorando as **potencialidades particulares de um instrumento** ou voz para o qual ela é direcionada. Essas potencialidades podem incluir timbres, registros e meios de articulação, assim como combinação de alturas que são mais facilmente produzidas em um instrumento do que em outro. [...] O surgimento do *virtuose* [...] no século XIX é associado com uma escrita crescentemente idiomática, mesmo em música que não é difícil tecnicamente. (RANDEL, 2003, pág. 403, grifo nosso)<sup>4</sup>.

Ainda na definição do Dicionário Harvard de Música, Randel (2003, pág. 403) exemplifica a intencionalidade juntamente com as particularidades e potencialidades de cada instrumento, onde o que é muito fácil de ser tocado em um instrumento, em outro pode apresentar dificuldades: “um glissando tocado no trombone de vara em oposição a um instrumento de metal com válvulas, ou um baixo de Alberti tocado em um instrumento de teclado em oposição a um trombone de vara”<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup>Idiomatic. Of a musical work, exploiting the particular capabilities of the instrument or voice for which it is intended. These capabilities may include timbres, registers, and means of articulation as well as pitch combinations that are more readily produced on one instrument than another. [...] The rise of the virtuoso [...] in the 19th century is associated with increasingly idiomatic writing, even in music that is not technically difficult. (RANDEL, 2003, pág. 403).

<sup>5</sup>(...) a glissando on the slide trombone as opposed to a valved brass instrument or an Alberti bass on a keyboard instrument as opposed to a slide trombone. (RANDEL, 2003, pág. 403).

### **1.2.1. Tipos de idiomatismo em Música**

Na revisão da literatura, encontramos pesquisas no âmbito da Pós-Graduação brasileira que apontam para três principais tipos de idiomatismo em Música e aqui nos apoiamos em Alvim (2012) e Nascimento (2013) replicando os termos por eles usados: idiomatismo como linguagem musical, idiomatismo composicional e linguagem instrumental.

#### **a) O idiomatismo como linguagem musical**

As composições têm suas características representadas pela escrita, pelos procedimentos adotados pelo compositor e em associação a outras músicas de um determinado período, indivíduo ou grupo social, assim como regiões geográficas. Existem elementos musicais que, juntos, caracterizam um determinado estilo, gênero ou forma. Entre eles, podemos citar padrões rítmicos, métrica, andamento, forma, sequências harmônicas, instrumentação que se referem a um tipo específico de música. Como exemplo, temos para ilustrar: *organum* (polifonia medieval), harmonia ampliada (Impressionismo), forma rondó (choro), além do padrão rítmico de danças como baião e carimbó, e o baixo de milonga ou de Alberti. São essas características musicais peculiares que nos permitem distinguir diferentes estilos musicais, bem como diferentes gêneros musicais.

Uma análise idiomática da linguagem musical serve para trazer à luz informações que podem levar ao conhecimento de contextos musicais no qual a peça em análise está inserida, podendo assim orientar uma performance, por exemplo.

#### **b) O idiomatismo composicional**

É definido pelo conjunto de elementos específicos escolhidos pelo compositor com os quais ele escreve sua obra, de modo individual e peculiar. Sua concepção da peça, sua linguagem, seu desenvolvimento técnico, mostram traços estéticos próprios daquele compositor, resultantes das escolhas que ele faz.

Neste sentido, o desenvolvimento do idiomatismo instrumental está em constante mudança justamente pelo tratamento dado pelo compositor, quando ele combina as linguagens idiomáticas de forma funcional, de maneira orgânica, moldando à sua linguagem composicional os elementos peculiares de cada instrumento, ou até mesmo quando ele se propõe a estender a técnica instrumental. É muito comum, por exemplo, alguém dizer “não sei que música é essa, mas parece Beethoven”, pois a obra traz consigo a estética, o estilo, características do período, a forma de pensar a música próprio deste compositor, o que faz com que possamos reconhecer, quem é o autor.

Alvim (2012, pág. 60) ainda destaca a importância do intérprete como elemento fundamental para a consolidação do idiomatismo próprio do compositor, pois ele “cria uma interpretação de acordo com aquilo que é proposto pela escrita musical” e em caso de maior proximidade devido à relação de cooperação entre intérpretes e compositores, alguns compositores podem ter sua obra veiculada ao intérprete, pois “tem ainda o seu trabalho influenciado e delimitado por suas características físicas, psicológicas, suas habilidades motoras e suas preferências estéticas, em contraponto às possibilidades do instrumento com o qual se trabalha” (ALVIM, 2012, pág. 60). Podemos citar como exemplo de limitação física o pianista austríaco Paul Wittgenstein, que teve seu braço direito amputado na Primeira Guerra Mundial e, ao voltar a tocar, diversos compositores dedicaram obras a ele, como Richard Strauss, Paul Hindemith, Sergei Prokofiev e Maurice Ravel.

Em síntese, Alvim argumenta que uma obra considerada idiomática é resultado do equilíbrio entre a linguagem musical do compositor, as possibilidades do intérprete e as potencialidades do instrumento.

### **c) O idiomatismo como linguagem instrumental**

O idiomatismo instrumental é resultado do reconhecimento das capacidades especiais, específicas, de cada instrumento. Borges (2008) afirma que o idiomatismo “se refere às características singulares de cada instrumento; é um conjunto de técnicas ou potencialidades sonoras peculiares destes” (BORGES, 2008, pág.70). Paula e Aguiar (2015, pág. 82) citam algumas características do idiomatismo instrumental: aspectos típicos na escrita; técnicas específicas de execução; recursos expressivos; possibilidades físicas e mecânicas, e técnicas estendidas. São características particulares de cada instrumento, onde a funcionalidade faz parte do vocabulário de procedimentos técnicos de execução. Sendo assim, é indispensável a autoridade do instrumentista sobre o funcionamento do seu instrumento. Para Huron e Berc (2009, pág. 104), “Uma determinada passagem pode ser tocada em uma variedade de instrumentos musicais, mas pode ser mais adequada a um tipo ou classe de instrumentos específicos”.

Os elementos que caracterizam um determinado discurso musical como idiomático são diversos, e os recursos através dos quais uma música se faz idiomática devem ser explorados, pois “um discurso musical é idiomático quando são evidentes as particularidades de um meio de expressão para a música escrita com instrumentos ou vozes” (BATTISTUZZO, 2009, pág. 4-5).

Este pensamento é endossado por Tulio (2005, pág. 299):

Na música, o que identifica o idiomatismo em uma obra é utilização das condições particulares do meio de expressão para o qual ela é escrita (instrumento/s, voz/es, multimídia ou conjuntos mistos). As condições oferecidas por um veículo incluem aspectos como: timbre, registro, articulação, afinação e expressões. Quanto mais uma obra explora **aspectos que são peculiares** de um determinado meio de expressão, utilizando **recursos que o identificam e o diferenciam** de outros meios, mais idiomática ela se torna (grifo nosso).

Para Borém (2000, pág. 96), do ponto de vista da execução instrumental existem quatro fatores fundamentais que estão intrinsicamente relacionados à possibilidade de uma música se tornar parte do repertório de determinado instrumento: (1) exequibilidade de todos os parâmetros musicais; (2) um nível razoável de conforto na sua realização, (3) satisfação para o intérprete que estuda a obra, (4) interesse do ponto de vista do público.

É importante ressaltarmos que o grau de dificuldade de uma peça é diferente do grau de idiomaticidade da mesma. Uma música pode ser de fácil execução e idiomática ou não. Huron e Berec (2009, pág. 115) ponderam que:

Uma obra difícil pode ser definida como uma obra que impõe exigências rigorosas para o performer, como uma excepcional resistência física, habilidades motoras precisas ou altamente refinadas, exigente coordenação motora, ou outras tarefas difíceis. Por idiomática, queremos dizer que, de todas as maneiras que um determinado objetivo ou efeito musical pode ser alcançado, o método empregado pelo compositor/músico é um dos menos difíceis. Ou seja, o efeito é produzido com facilidade comparativa ou relativa.<sup>6</sup>

Ainda sobre a questão fácil, difícil e idiomático, Huron e Berec (2009, pág. 105) continuam: “uma obra pode ser ao mesmo tempo fácil de executar e altamente idiomática para um determinado instrumento, ou a obra pode ser difícil de executar e altamente idiomática, ou pode ser difícil e não idiomática, ou fácil e não idiomática.”<sup>7</sup>

### 1.3. Idiomatismo na flauta doce

A pesquisa sobre o idiomatismo na flauta doce é uma área ainda pouco explorada e são raras as publicações que expressam de forma clara e objetiva o que é o idiomatismo neste instrumento, como veremos adiante. Por isso, partiremos do conceito genérico de Scarduelli (2007, pág. 08), que define o termo idiomatismo como o que:

<sup>6</sup> A difficult work may be defined as a work that places stringent demands on the performer, such as extraordinary physical endurance, highly refined or accurate motor skills, taxing motor coordination, or other awkward or strenuous tasks. By idiomatic, we mean that, of all the ways a given musical goal or effect may be achieved, the method employed by the composer/musician is one of the least difficult. That is, the effect is produced with comparative or relative ease.

<sup>7</sup> A work may be both easy to perform and highly idiomatic to a given instrument, or the work might be difficult to perform and highly idiomatic, or the work might be difficult and unidiomatic, or easy and unidiomatic.

[...] refere-se ao conjunto de peculiaridades ou convenções que compõem o vocabulário de um determinado instrumento. Estas peculiaridades podem abranger desde características relativas às possibilidades musicais, como timbre, dinâmica e articulação, até meros efeitos que criam posteriormente interesse de ordem musical. Sendo assim, pode-se dizer que o idiomatismo refere-se a um recurso específico que é próprio de um instrumento musical, e idioma, o conjunto de idiomatismos que caracterizam a sua execução.

Em relação aos aspectos idiomáticos da flauta doce, nossa revisão bibliográfica percebeu ser este um tema incipiente, onde não se identificam ainda muitas publicações que abordem tal assunto de forma explícita ou específica. Na pesquisa brasileira temos acompanhado diversas iniciativas que tangenciam o idiomatismo por se ocuparem do repertório da flauta doce, como os de Barros (2010), Carpena (2007 e 2014), Franco e Landim (2006; 2015), Castelo (2018) e Martínez (2020).

Na revisão da literatura estrangeira encontramos alguns livros, métodos, artigos e sites que vêm abordando o idiomatismo na flauta doce, ainda que de maneira tímida e relacionada principalmente à técnica instrumental e construção do instrumento. Dentre os autores pesquisados, podemos citar Hunt (*The recorder and its music*, 1962), Vetter (*Il flauto dolce ed acerbo*, 1969), Hauwe (*The Modern Recorder Player*, 1984-1992) e O’Kelly (*The Recorder Today*, 1990) como as principais fontes de pesquisa, que abordam uma gama de informações sobre a flauta doce. Hunt (1962) se apoia amplamente nas questões históricas e construtivas do instrumento, Vetter (1969) é um dos pioneiros nos estudos sobre técnicas expandidas da flauta doce com seu trabalho que foca no dedilhado como meio para emitir os mais variados efeitos sonoros, O’Kelly (1990) atualiza os aspectos técnicos do instrumento, mostrando novas possibilidades e repertórios, refletindo sobre o papel da flauta doce na música composta no século XX. Porém o principal autor a abordar questões relacionadas a técnicas da flauta doce é Walter van Hauwe. Publicado em três volumes, constitui-se no trabalho mais amplo e consistente escrito até hoje sobre a flauta doce e sua técnica.

Na internet podemos acompanhar diversas iniciativas com instruções sobre a forma de compor para a flauta doce, entre elas<sup>8</sup>:

- **music88.com**: apresenta texto de caráter instrutivo, com orientações de como compor para flauta doce; cuidados básicos ao escrever para o instrumento; reflexões a respeito das vantagens e problemas em se escrever para a flauta doce;

---

<sup>8</sup> Os endereços eletrônicos completos encontram-se na bibliografia.

- ***wb.blocki.info***: organizado por Winfried Bauer, contém um vasto material sobre flauta doce, incluindo um texto instrutivo voltado para compositores, rico em informações, onde ele aborda de maneira bem elementar as propriedades e características especiais da flauta doce, detalhando a funcionalidade do instrumento e sua melhor aplicação em formações instrumentais;

- ***orpheusmusic.com.au***: traz o trabalho com o título *A Composer's Guide to Writing for the Recorder* (2015), onde Benjamin Thorn nos apresenta um artigo que aborda a maneira de escrever para flauta doce, passando por informações primordiais à escrita, detalhando técnicas que podem ser empregadas, abordando tessitura e melhor forma de soar os diversos tipos de flautas doces;

- ***recordermap.com***: projetado pelo Departamento de Pesquisa e Desenvolvimento da *Hochschule für Musik* (Basileia, Suíça), é um site com informações profissionais detalhadas, práticas e atualizadas sobre música contemporânea para flautas doces que organiza a técnica do instrumento a partir de três elementos: ar, língua e dedos.

Entre os sites citados, aquele com mais informações, rico em detalhamento e conteúdo consistente, é o ***recordermap.com***, fruto do projeto de pesquisa da equipe composta por Ulrike Mayer-Spohn e Keitaro Takahashi (2018). No site, a produção do som na flauta doce é analisada através de três principais parâmetros: ar, língua e dedos. Estes parâmetros correspondem aos prescritos por Van Hauwe (1984) e O'Kelly (1990) em seus trabalhos *The Modern Recorder Player* e *The Recorder Today*, respectivamente. Com base nestes parâmetros de produção de som, próprios da flauta doce, nos aproximamos do fundamento teórico de Scarudelli sobre idiomatismo instrumental, já apresentado. É a partir destes parâmetros que iremos buscar o conceito de idiomatismo na flauta doce.

## 2. CAPÍTULO 2. DESCRIÇÃO DO QUESTIONÁRIO

### 2.1. Escolha do questionário como ferramenta

Terminada a etapa da revisão bibliográfica, cuja finalidade foi “colocar o pesquisador com o que já se produziu e registrou a respeito do seu tema” (PÁDUA, 2012, pág. 72-73), em torno de idiomatismo, idiomatismo musical e idiomatismo da flauta doce, percebemos que o debate sobre o último aparece de forma discreta nas pesquisas em língua estrangeira e que, na literatura brasileira, passa quase que despercebido. Diante disso, optamos por dirigir nossa investigação sobre o idiomatismo na flauta doce para flautistas doces e professores do instrumento dos mais variados níveis de formação e atuação, por reconhecermos a autoridade desses profissionais como conhecedores de seu instrumento e suas potencialidades, que traz consigo “componentes de formação profissional prática” (ALARCÃO, 1996, pág. 14), “(...) um saber-fazer sólido, teórico e prático, inteligente e criativo que permite ao profissional agir em contextos instáveis, indeterminados e complexos” (*ibid*).

Na falta de trabalhos sobre o idiomatismo da flauta doce, nosso questionário foi inspirado em parte da metodologia da dissertação de Izabela da Cunha Pavan Alvim (2012), “Entre estudos e polcas: a propósito do idiomatismo pianístico de Bohuslav Martinu (1890-1959)”, que teve como objetivo identificar os principais elementos do idiomatismo pianístico do compositor tcheco e, para isso, fomentou uma discussão com pianistas e compositores sobre o referido tema. Em seu questionário, apenas uma pergunta foi feita: “Para você, enquanto compositor e/ou pianista, o que é idiomatismo pianístico?”. Entretanto, a nossa pesquisa se propõe a uma discussão mais ampla, onde abordaremos o idiomatismo sobre diversos aspectos da flauta doce, envolvendo um público de diversas áreas de atuação com a flauta doce (performance, composição e educação).

Principal instrumento de coleta de dados desta pesquisa, o questionário é uma “técnica de investigação composta por um conjunto de questões que são submetidas a pessoas com o propósito de obter informações sobre conhecimentos, crenças, sentimentos, valores, interesses, expectativas, aspirações, temores, comportamento presente ou passado, etc.” (GIL, 2008, pág. 121). Para esta pesquisa, elaboramos um questionário na plataforma *Google Forms* por ser uma ferramenta disponibilizada de forma gratuita, muito popular em pesquisas atuais, que nos faz pensar que o público já tenha um contato com ela, o que gera uma maior familiaridade e disponibilidade para colaboração entre os participantes. Além disso, esta ferramenta possibilita que a coleta de informações se dê de maneira fácil, rápida, segura e eficiente.

Podemos dizer que nosso questionário tem uma característica mista, ou seja, ele nos traz tanto dados quantitativos (questões fechadas que geram números, gráficos, estatísticas) quanto qualitativas (questões abertas, interpretações, subjetividade), sendo que a maioria das perguntas abertas, que estimulam e proporciona o envolvimento ativo dos participantes com suas experiências pessoais e espontâneas, o que traz dados importantes para a análise qualitativa.

Os participantes da pesquisa, flautistas doces e professores do instrumento, puderam apresentar suas percepções sobre as principais características idiomáticas da flauta doce através de situações reflexivas apresentadas no questionário (questões abertas). Através da análise das respostas, pudemos identificar elementos que caracterizam o idiomatismo da flauta doce, sob o olhar dos profissionais deste instrumento.

## **2.2 Definindo o perfil dos participantes**

A versatilidade do uso da flauta doce em diversos ambientes musicais faz dela um instrumento de grande alcance popular. Como instrumento de concerto a flauta doce é intimamente ligada à música antiga, mas a grande produção de música contemporânea nos indica quão vivo o instrumento está, além de percebermos sua grande utilização também na música popular. Outra particularidade da flauta doce é ser um instrumento amplamente utilizado na educação musical, principalmente como instrumento facilitador da musicalização.

Essa utilização ampla da flauta doce é acompanhada de uma população muito diversa de flautistas e professores do instrumento, com formações variadas. É comum no meio da flauta doce encontrar pessoas formadas nos grandes centros europeus e mais comum ainda é conhecermos autodidatas que precisaram aprender o instrumento para não perder uma oportunidade de trabalhar como professor de música. No âmbito das universidades temos cursos de bacharelado espalhados pelo Brasil, cujos professores possuem formação específica e atuação como flautistas doces. Mas também sabemos que existe um déficit de professores com formação específica em flauta doce atuando nos cursos de licenciatura.

Por conhecer essa realidade, que é a diversidade de professores de flauta doce e flautistas doces e, por acreditar que ela enriqueceria à nossa pesquisa, resolvemos não colocar restrições ao nosso público participante. Qualquer flautista doce seja com que formação fosse, estava convidado a participar. Essa diversidade de formações e de atuações com a flauta doce é inerente ao instrumento.

### **2.3. Divulgação e prazo do questionário**

Após o período de testes e aprimoramento do questionário com a orientadora da pesquisa e com colegas do programa de pós-graduação, começamos a divulgação do questionário em redes sociais (páginas de flauta doce do *Facebook* e grupos de *WhatsApp*) pedindo compartilhamento, convidando professores e flautistas doces para contribuir com sua visão sobre as especificidades do instrumento, tema inerente à pesquisa.

O questionário foi disponibilizado em 04 de setembro de 2020 e o período de coleta de respostas foi encerrado em 20 de setembro de 2020, alcançando 20 respostas. Quando o sistema bloqueou automaticamente o recebimento de respostas, algumas pessoas, entre elas professores de universidades, nos solicitaram a dilatação do prazo, pois faziam questão de participar da pesquisa. Sendo assim, decidiu-se estabelecer o novo período de abertura do questionário, de 21 de setembro de 2020 a 04 de outubro de 2020, quando se atingiu o número final de 27 participantes.

### **2.4. Formato do questionário**

A literatura revisada constatou que a pesquisa sobre o idiomatismo da flauta doce está em uma fase preambular e que o assunto precisa ser mais discutido. A partir do surgimento de referências, logo percebeu-se a necessidade de envolver opiniões de outros profissionais ligados ao instrumento, conhecer seus pontos de vista. Então, a partir do referencial teórico e da revisão da literatura, elaboramos o roteiro do questionário.

Em permanente discussão com a orientadora da pesquisa, eram feitas análises dos principais pontos a serem abordados no questionário, sempre com o suporte da literatura revisada. Chegamos então ao formato definitivo do questionário, composto por cinco seções, sendo que a primeira é composta de informações através do “Termo de consentimento livre e esclarecido”, duas outras seções são de caráter objetivo, de coleta de dados dos participantes, e as duas últimas seções são de caráter dissertativo, onde perguntas desencadeadoras geram insumos para a pesquisa.

O questionário é dividido em cinco seções, a saber:

Seção 1: Termo de consentimento livre e esclarecido

Seção 2: Dados de informações do participante

Seção 3: Formação e atuação

Seção 4: Perguntas abertas

Seção 5: Análise idiomática

Na **Seção 1** do questionário temos o “Termo de consentimento livre e esclarecido”, no qual me apresento como mestrando em Práticas Interpretativas do PPGMUS-UFRGS, convidamos as pessoas a participarem de nossa pesquisa, apresentamos e descrevemos brevemente o idiomatismo como nosso foco de estudo, esclarecemos sobre a não-obtenção de vantagens financeiras e asseguramos a confidencialidade das informações pessoais. Além disso, ressaltamos o quanto a participação da pessoa é importante para o desenvolvimento da pesquisa brasileira na área de flauta doce.

Figura 1: Imagem da Seção 1 do questionário - Termo de consentimento livre e esclarecido

## Questionário sobre idiomatismo na escrita para flauta doce

### TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Você está sendo convidado(a) a participar, como voluntário(a), da pesquisa “Estudo sobre o idiomatismo na escrita para flauta doce a partir de entrevistas com professores de flauta doce”. A pesquisa está sendo desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) pelo mestrando Acácio Tavares Cardoso, sob orientação da Profa. Dra. Lucia Becker Carpena.

Questões idiomáticas geralmente são discutidas a fim de aproveitar de maneira ampla as potencialidades de um instrumento, servindo muitas vezes de parâmetro para compositores que não tocam o instrumento. Com nossa pesquisa, queremos fomentar a discussão acerca do termo “idiomatismo” e sua relação com a flauta doce. Para isso, estamos convidando flautistas com prática docente com a flauta doce em conservatórios, cursos técnicos e universidades.

Será de grande valia podermos contar com sua colaboração neste estudo por meio do preenchimento deste questionário, cujo tempo de resposta leva, em média, 30 minutos. A sua cooperação na pesquisa nos permitirá identificar questões a respeito da compreensão sobre o que seja o idiomatismo na escrita para flauta doce.

Você não terá nenhum custo ou compensação financeira a participar da pesquisa. O benefício relacionado à sua participação será o de colaborar com a construção do conhecimento científico na área das práticas interpretativas.

Os dados obtidos por meio deste estudo serão para finalidade exclusiva de pesquisa e de eventuais publicações de caráter acadêmico e científico. As informações que possam identificar os entrevistados são estritamente confidenciais e não serão divulgadas no trabalho. Serão incluídos no trabalho apenas os dados informados pelos entrevistados, referentes a este questionário.

Sua concordância em participar desta pesquisa se dá ao responder o questionário, indicando o seu consentimento de forma livre e esclarecida, e autorizando a utilização das respostas fornecidas.

Este questionário estará disponível para resposta até o dia 20 de setembro de 2020.

Caso queira entrar em contato:

Lucia Becker Carpena: [lucia.carpena@ufrgs.br](mailto:lucia.carpena@ufrgs.br) - (51) 99336-0491  
 Acácio Cardoso: [acaciocardoso@yahoo.com.br](mailto:acaciocardoso@yahoo.com.br) - (91) 98817-7836.

Agradecemos imensamente a sua participação e colocamo-nos à disposição para esclarecimentos adicionais.

Acácio Cardoso

Fonte: Questionário elaborado pelo autor

A **Seção 2** do questionário tem o título de “Dados de informações do participante” e trata de perguntas sobre dados pessoais dos participantes: nome completo, idade, cidade, estado e país de residência.

Figura 2: Imagem da Seção 2 do questionário – Dados de informações.

Seção 2 de 4

Dados de informações do participante: ✕ ⋮

Descrição (opcional)

Nome completo: \*

Texto de resposta curta

Idade: \*

Texto de resposta curta

Cidade, estado e país de residência: \*

Texto de resposta curta

Fonte: Questionário elaborado pelo autor

A **Seção 3** do questionário, chamada de “Formação e atuação”, tem o objetivo de conhecer o perfil acadêmico e profissional dos participantes por meio das seguintes perguntas:

- Há quantos anos você toca flauta doce?
- Qual a sua formação acadêmica?
- Há quantos anos você é professor de flauta doce?
- Em quais instituições você atua ou atuou?

Por meio destas perguntas, procuramos identificar o tempo de prática com o instrumento, a formação acadêmica e atuação profissional dos participantes, tratando os dados de forma quantitativa. Entretanto, também foi nosso intuito tentar encontrar uma relação, se possível, destas respostas com as das seções seguintes do questionário. Entre as inferências possíveis temos, por exemplo: formação acadêmica *versus* percepção sobre idiomatismo; experiência docente *versus* conhecimento do repertório; a vivência na performance *versus* soluções técnicas.

As questões que tratam sobre a experiência docente e as instituições nas quais o participante atuou sugerem que o questionário foi direcionado a um grupo específico, o que

não procede. Porém, entendemos que a experiência docente poderia se refletir nas respostas dos participantes, o que, de fato, ocorreu, como veremos a seguir.

Figura 3: Imagem da Seção 3 do questionário – Formação e atuação

Seção 3 de 5

Formação e atuação: ✕ ⋮

Descrição (opcional)

Há quantos anos você toca flauta doce? \*

Texto de resposta curta

Qual a sua formação acadêmica? \*

Texto de resposta curta

Há quantos anos você é professor de flauta doce? \*

Texto de resposta curta

Em quais instituições você atua ou atuou? \*

Texto de resposta curta

Fonte: Questionário elaborado pelo autor

Até esta seção, o questionário tratou de perguntas fechadas com o intuito de captar aspectos gerais, mas que consideramos relevantes. A partir da seção seguinte, as perguntas passam para um formato aberto, que exigem respostas que sejam fruto da reflexão dos participantes.

A **Seção 4** do questionário, intitulada “Conceituação sobre idiomatismo”, é constituída por perguntas abertas voltadas para um lado conceitual, abordando temas como idiomatismo em geral, idiomatismo na flauta doce, critérios de análise sobre idiomatismo. Esta seção foi dividida em duas partes, com perguntas estruturadas e seguindo os preceitos sugeridos por Chagas (2000, pág. 8), através das quais procuramos proporcionar espaço aos participantes para “comentários, explicações e esclarecimentos significativo para se interpretar e analisar as perguntas”.

O início dessa seção vem com uma breve contextualização genérica sobre o idiomatismo:

Figura 4: Imagem da Seção 4 do questionário – Conceituação sobre o idiomatismo.

Seção 4 de 5

### Conceituação sobre idiomatismo:

Questões idiomáticas geralmente são discutidas a fim de aproveitar de maneira ampla as potencialidades de um instrumento, servindo muitas vezes de parâmetro para compositores que não tocam o instrumento. Desta maneira, gostaríamos de fomentar a discussão acerca do termo idiomatismo e de sua relação com a flauta doce.

Fonte: Questionário elaborado pelo autor

As próximas perguntas que seguem abaixo são dissertativas do âmbito conceitual sobre o idiomatismo:

Figura 5: Imagem da Seção 4 do questionário – Conceituação sobre o idiomatismo - Perguntas 1, 2 e 3.

O que é idiomatismo para você?

Texto de resposta longa

---

Quais critérios você utiliza para julgar se uma obra para flauta doce é idiomática ou não? Cite obras que você julga serem idiomáticas para flauta doce.

Texto de resposta longa

---

Existem compositores favoritos entre os flautistas doces, principalmente por serem compositores bons de serem tocados (o que não significa que suas músicas são fáceis de tocar). Em sua opinião, quais compositores escrevem de maneira idiomática para flauta doce?

Texto de resposta longa

Fonte: Questionário elaborado pelo autor

Para dar suporte teórico e ilustrar a sequência de perguntas da segunda parte desta seção, usamos uma citação de O'Kelly (1995) no qual a autora elucida sobre o fato de muitos compositores não pensarem na própria flauta doce para compor para este instrumento.

Figura 6: Imagem da Seção 4 do questionário – Conceituação sobre o idiomatismo – Citação O'Kelly

O'Kelly nos aponta um caminho muito comum entre os compositores para flauta doce do século XX/XXI:

"A flauta doce é amplamente tratada como a irmã caçula da flauta transversa, o que causa problemas de extensão e de equilíbrio, porque as qualidades individuais do instrumento nem sempre foram totalmente compreendidas" (O'KELLY, 1995, p. 156).

Diante da afirmação de O'Kelly, onde ela mostra que muitos compositores pensam em outro instrumento para escrever para flauta doce, gostaria que você comentasse, respondendo às seguintes questões:

Fonte: Questionário elaborado pelo autor

Tendo a afirmação de O’Kelly (1995) como base, apresentamos três questões para os participantes:

Figura 7: Imagem da Seção 4 do questionário – Conceituação sobre o idiomatismo – Perguntas 4, 5 e 6.

☰

Em sua prática como flautista doce, você já se deparou com uma obra claramente pensada para outro instrumento?

Texto de resposta longa

---

Se a resposta da questão anterior foi SIM, comente que estratégia você utilizou para poder tocar a obra.

Texto de resposta longa

---

Em sua opinião, quais os principais empecilhos para tocar na flauta doce música escrita originalmente para outros instrumentos?

Texto de resposta longa

Fonte: Questionário elaborado pelo autor

Na **Seção 5**, denominada “Análise idiomática” entramos em uma parte mais analítica, como o próprio nome sugere. A partir de questões “dicotômicas”, que, segundo Chagas (2000, pág. 9), “são as que apresentam somente duas opções de respostas, de caráter bipolar, do tipo: sim/não; concordo/não concordo; gosto/não gosto”, apresentamos trechos de cinco obras originais para flauta doce, solicitamos a avaliação dos participantes quanto à idiomatidade ou não de cada um dos trechos, acompanhada de uma justificativa sobre esta avaliação.

Nesta seção apresentamos cinco exemplos musicais extraídos do repertório da flauta doce e apresentados em formato de imagens da partitura da obra selecionada, destacando o trecho para o qual desejamos que o participante volte a sua atenção. Nestas áreas destacadas encontram-se elementos cujo uso ou indicação definimos como parâmetros de avaliação do idiomatismo da flauta doce, a saber:

- cromatismo
- dedilhados alternativos
- dinâmica
- saltos
- tessitura
- tonalidades

Os exemplos musicais escolhidos são de obras que envolvem diversas formações, contêm linguagens musicais diferentes e contrastantes, de compositores barrocos e contemporâneos (estrangeiros e brasileiro):

- Exemplo 1: Hans-Martin Linde, *Music for a Bird* (1968).<sup>9</sup>
- Exemplo 2: J. S. Bach, *Concerto de Brandemburgo N°4* (BWV 1049): 1º movimento (*Allegro*), Flauta 1, compassos 51-52.
- Exemplo 3: Paul Leenhouts, *Aan De Amsterdamse Grachten* (1950), compassos 59-60.
- Exemplo 4: Osvaldo Lacerda, *Sonata para flauta doce e piano* (1967): 2º movimento (*Lento*), compassos 1-2.
- Exemplo 5: G. Ph. Telemann, *Sonata em fá menor (Getreue Musikmeister, TWV 41:f1)*: 4º movimento (*Vivace*) compassos 27-31.

Após a etapa de coleta e organização dos dados, bem como um estudo de como melhor apresentá-los, passaremos para o momento da análise e interpretação dos questionários, no capítulo seguinte.

---

<sup>9</sup> A obra *Music for a Bird* não tem indicação de compassos, sua organização é dividida por partes, sendo assim, o trecho indicado é da parte 4, compassos de 1 a 5.

### 3. CAPÍTULO 3. RESULTADOS DA ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO DOS QUESTIONÁRIOS

Após a divulgação do questionário em redes sociais, recebemos respostas de 27 pessoas, que será nossa população e que, a partir daqui, serão chamadas de participantes, pois ao responder o questionário aceitaram integrar de forma voluntária a pesquisa.

Este capítulo trata sobre a etapa de análise de conteúdo de cada seção do questionário, que se encontra no Apêndice, onde mostraremos as respostas dadas pelos participantes e faremos a interpretação das mesmas. A etapa de análise de dados ou conteúdo, segundo Minayo (2008, pág. 301), nada mais é que uma “expressão genérica que designa o tratamento de dados qualitativos”.

Dividido em cinco seções, o questionário aborda aspectos da formação, da atuação profissional dos participantes, aborda conceitos e entendimentos sobre idiomatismo através de perguntas abertas, além de pontos de vista e impressões sobre o idiomatismo da flauta doce. Assim o questionário encontra-se estruturado nas seguintes seções:

Seção 1: Termo de consentimento livre e esclarecido

Seção 2: Dados de informações do participante

Seção 3: Formação e atuação

Seção 4: Perguntas abertas

Seção 5: Análise idiomática

#### **3.1. Seção 1 do questionário: Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TECLE).**

Na Seção 1 do questionário temos o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TECLE), no qual o participante recebeu orientações sobre o objeto da pesquisa, assim como seus direitos sobre a participação na mesma. O participante que se sentiu à vontade para colaborar com a pesquisa deveria marcar a caixa “aceitar” e informar seu e-mail, sendo este o primeiro dado a ser coletado.

Foi ressaltado que os dados coletados seriam voltados exclusivamente para fins de estudos acadêmicos e científicos, sendo assegurado também aos participantes o sigilo sobre sua identidade e sobre qualquer informação que levasse a qualquer identificação. Após esta etapa de aceite, a coleta dos dados propriamente dita iniciou na seção seguinte.

### 3.2. Seção 2 do questionário: Dados de informações do participante

Cada item numerado indica a pergunta feita no questionário e, abaixo desta pergunta, apresentamos a análise dos dados coletados. Nas tabelas apresentaremos os números exatos dos dados das respostas, já os gráficos representam visualmente estes mesmos dados, para que apreciemos melhor a interpretação dos mesmos.

#### a) Seção 2.1 do questionário. Nome completo

Optou-se por utilizar um questionário de formato aberto “onde os respondentes ficam livres para responderem com suas próprias palavras, sem se limitarem à escolha entre um rol de alternativas” (CARMO, 2013, pág. 2) e por este motivo, se fez necessário coletar o nome do participante para possíveis contatos futuros em caso de dúvidas. Esta informação é estritamente confidencial e não será divulgada em nenhum momento da pesquisa.

#### b) Seção 2.2 do questionário. Qual a sua idade?

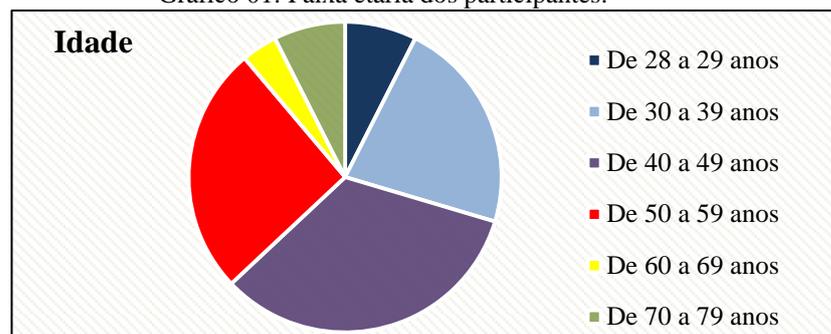
A faixa etária dos 27 participantes variou entre 28 anos e 72 anos de idade, sendo que a maior concentração de participantes se encontra na faixa etária entre 40 e 49 anos, como mostra a tabela abaixo (Tabela 01) e ilustra o gráfico (Gráfico 01) em seguida:

**Tabela 01:** Faixa etária dos participantes.

<b>Faixa etária (anos)</b>	<b>Número de participantes</b>
28 – 29	02
30 – 39	06
40 – 49	09
50 – 59	07
60 – 69	01
70 – 79	02

Fonte: Elaborada pelo autor com base nas respostas ao questionário.

**Gráfico 01:** Faixa etária dos participantes.



Fonte: Elaborado pelo autor com base nas respostas ao questionário.

Observa-se que a população de participantes é formada majoritariamente por adultos<sup>10</sup> entre 28 e 59 anos (24 participantes do total), não havendo nenhum abaixo dos 28 anos e apenas três participantes na faixa etária considerada idosa. Isso dá à pesquisa a característica de ser formada por uma população madura, com a tendência de um olhar mais atento às questões abordadas, com uma predisposição a ser mais experiente na área da docência (independente do nível em que atua) e/ou na prática artística (como concertista ou diretor de grupo musical).

Dos 24 participantes localizados na faixa etária adulta, nota-se uma maior concentração nas faixas etárias que englobam de 40 a 49 anos (09 participantes) e 50 a 59 anos (07 participantes). Somadas essas duas faixas etárias, encontraremos o elevado número de 16 participantes, o que pode sugerir que o tema chame mais atenção de um público com maturidade, que traz uma visão mais ampla das questões, uma capacidade de reflexão que é produto de um pensamento crítico que o tempo nos coloca, além da compreensão e honestidade nas respostas. Outra possibilidade é que os meios de divulgação do questionário (*Facebook* e *WhatsApp*) são mais populares entre esta faixa etária.

Como o questionário não delimitou faixa etária e foi divulgado amplamente principalmente nas redes sociais, não temos como avaliar o aparente desinteresse dos mais jovens. Porém podemos supor que o tema “idiomatismo” requer certo grau de experiência com o instrumento, quer como concertista, quer como professor e compositor, pois é no decorrer do tempo que nos deparamos com situações que nos levam a refletir sobre este aspecto técnico do instrumento ao nos depararmos com arranjos problemáticos nas questões de execução, composições com passagens que não fluem ou até mesmo na prática do dia a dia como professor, quando temos que rearranjar ou adequar peças para os alunos.

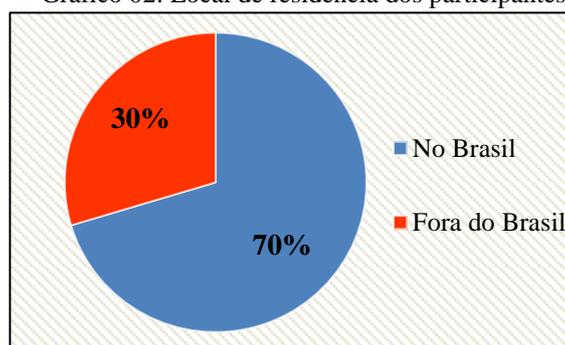
### **c) Seção 2.3 do questionário: Qual sua cidade, estado e país de residência?**

Nesta questão notamos a participação de quase todas as regiões do Brasil e também do exterior. Entendemos que isso se deu pelo fato de o questionário em formato virtual possibilitar maior alcance e maior possibilidade de participações.

---

<sup>10</sup> Segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE): Jovens – do nascimento até aos 19 anos de idade; Adultos – corresponde à população que possui entre 20 a 59 anos de idade; Idosos – pessoas que apresentam 60 anos de idade ou mais.

Gráfico 02: Local de residência dos participantes.



Fonte: Elaborado pelo autor com base nas respostas ao questionário.

### Participantes residentes no Brasil

A região brasileira com maior número de participantes foi a Sudeste (08 participantes), seguida da região Sul (07 participantes). Infelizmente não obtivemos respostas da região Centro-Oeste do país. Em que pese a densidade populacional da região Sudeste, superior às demais regiões do Brasil, é importante citar que é justamente esta região que concentra o maior número de cursos superiores em flauta doce no Brasil. É nesta região que temos, por exemplo, instituições como CBM, UEMG, UFES, UFOP, UFRJ, UFU e UNESP, que oferecem flauta doce em curso superior.

A região Sul concentrou o segundo maior número de respostas (07 participantes), e também podemos atribuir as possibilidades de formação nesta região a este número expressivo de participantes. Na região Sul foi criado em 1982 “o primeiro bacharelado em flauta doce em uma universidade brasileira, (...), o da Universidade Federal de Santa Maria [UFSM]” (AGUILAR, 2017, pág. 135). Na região Sul também foi criado em 2018 o primeiro curso de pós-graduação em flauta doce no Brasil, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), na área de Práticas Interpretativas.

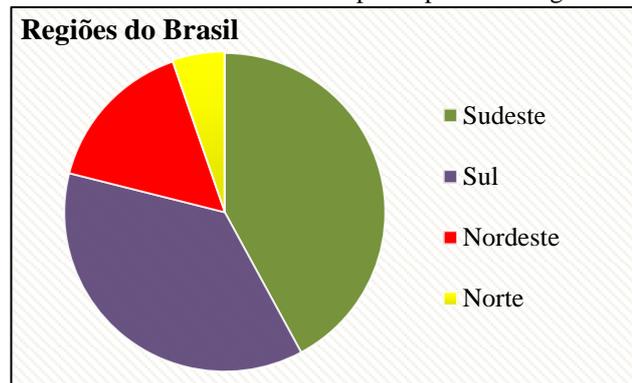
Por região do Brasil, coletamos os seguintes dados:

**Tabela 02:** Participantes por região do Brasil.

<b>Regiões do Brasil</b>	<b>Número de participantes</b>
Sudeste	08
Sul	07
Nordeste	03
Norte	01

Fonte: Elaborada pelo autor com base nas respostas ao questionário.

Gráfico 03: Local de residência dos participantes – Regiões do Brasil



Fonte: Elaborado pelo autor com base nas respostas ao questionário.

Decidiu-se não divulgar os nomes das cidades de residência dos participantes por entender que algumas delas, por serem de pequeno porte, podem levar à identificação do (a) participante. Esta decisão teve por base o compromisso assumido no “Termo de Consentimento Livre e Esclarecido” que diz “as informações que possam identificar os entrevistados são estritamente confidenciais e não serão divulgadas no trabalho”, e, por isso, julgou-se prudente não revelar tais informações.

Mesmo sem nomear as cidades, podemos afirmar que, das 19 (dezenove) cidades das quais os participantes responderam, 08 (oito) delas são capitais brasileiras, nas quais o ensino da flauta doce se faz presente na universidade, em escolas de música, conservatórios, projetos sociais e escolas regulares. A pesquisa mostrou que mesmo as cidades localizadas no interior também têm cursos regulares de flauta doce, seja através de universidades, conservatórios ou escolas de música, além da presença do ensino da flauta doce em projetos sociais e escolas regulares, tal como nas capitais.

### **Participantes residentes no exterior**

Obtivemos 08 (oito) respostas de fora do Brasil, sendo dois participantes da Argentina e os demais, da Espanha, Holanda, Inglaterra, Suíça, Uruguai e EUA (um em cada país). É importante ressaltar que os participantes residentes fora do Brasil não são, necessariamente, estrangeiros. Do mesmo modo, os participantes residentes no Brasil, não são, necessariamente, brasileiros.

**Tabela 03:** Participantes residentes fora do Brasil.

<b>Países</b>	<b>Participante(s) por país</b>
Argentina	02
Espanha	01
EUA	01
Holanda	01
Inglaterra	01
Suíça	01
Uruguai	01

Fonte: Elaborada pelo autor com base nas respostas ao questionário.

Dos 08 (oito) participantes que moram fora do Brasil, pelo menos 06 (seis) deles moram em grandes centros e algumas das cidades de residência dos participantes se destacam mundialmente pela tradição no ensino da flauta doce.

Passaremos agora a abordar questões sobre formação dos participantes bem como sua atuação profissional, suas experiências como flautista doce e/ou professor do instrumento, para assim, podermos visualizar melhor quem eles são. Estes pontos foram abordados na próxima seção do questionário.

### **3.3. Seção 3 do questionário: Formação e atuação**

Nesta seção, foram formuladas questões sobre formação dos participantes bem como sua atuação profissional, suas experiências como flautista doce e/ou professor do instrumento, para assim, podermos compreender o perfil destes participantes.

#### **a) Seção 3.1 do questionário: Há quantos anos você toca flauta doce?**

As respostas nos mostram que o tempo que os participantes tocam flauta doce é bem variado, compreendendo um longo arco de tempo entre 10 e 60 anos.

Podemos destacar que 17 participantes tocam flauta doce há mais de 30 anos, sendo que a concentração maior é na faixa que vai dos 30 a 39 anos de prática com o instrumento, que soma 07 participantes, seguida pela faixa dos que têm de 40 a 49 anos de prática como flautista - 06 participantes (Tabela 04). Isso revela o quanto os participantes são experientes para emitir opiniões, fazer análises e reflexões sobre o tema apresentado no questionário.

Dentre os participantes com mais experiência, destacamos aquele que informou ter 60 anos de carreira tocando flauta doce, formando diversos alunos, participando de maneira ativa

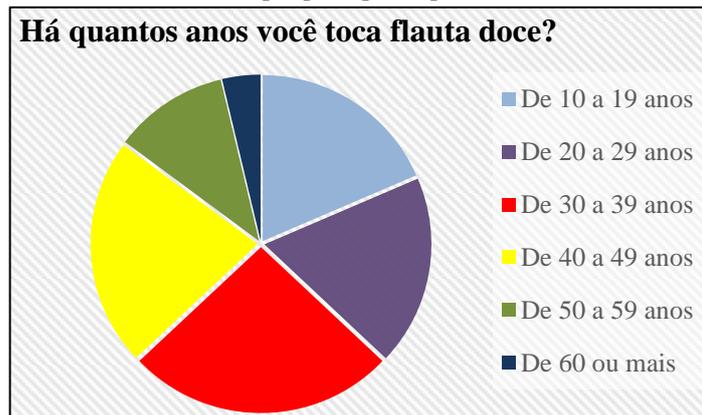
do desenvolvimento do repertório do instrumento, acompanhando as transformações pelas quais a flauta doce vem passando.

**Tabela 04:** Tempo que o participante toca flauta doce.

<b>Há quantos anos você toca flauta doce?</b>	<b>Número de participantes</b>
De 10 a 19 anos	05
De 20 a 29 anos	05
De 30 a 39 anos	07
De 40 a 49 anos	06
De 50 a 59 anos	03
De 60 ou mais	01

Fonte: Elaborada pelo autor com base nas respostas ao questionário.

**Gráfico 04:** Tempo que o participante toca flauta doce.



Fonte: Elaborado pelo autor com base nas respostas ao questionário.

### **b) Seção 3.2 do questionário: Qual a sua formação acadêmica?**

Esta pergunta permitia aos participantes registrarem múltiplas respostas, informando todas as suas titulações. Levando em consideração que nossa população é de 27 participantes, nos chama a atenção o número de 13 (treze) doutores/doutorandos, sendo que apenas um deles não é da área da Música. Este alto percentual de doutores ou doutorandos indica que esses participantes com elevada formação acadêmica veem nesta pesquisa uma oportunidade de poder refletir seus olhares e percepções em torno do idiomatismo, contribuindo para a investigação sobre este tema pouco abordado no âmbito da flauta doce.

Embora o questionário não determinasse como pré-requisito a formação acadêmica dos participantes, pelo contrário, incentivava a participação daqueles que tivessem qualquer envolvimento com o instrumento, todos os participantes possuem alguma formação

acadêmica. Das 21 respostas que obtivemos sobre suas graduações, apenas uma não é em Música e outra não foi especificada.

Nossa população foi composta por 100% de participantes com nível superior, sendo que o maior número deles encontra-se naqueles com a formação Doutor/Doutorando (13 participantes) e Mestre/Mestrando (11 participantes). Não podemos medir o real alcance do questionário, mas entendemos que compreender as questões idiomáticas de um instrumento requer certo grau de conhecimento e experiência com o instrumento e também, de seu repertório. Talvez por isso nossa população seja majoritariamente de participantes com muitos anos de estudo e formação.

Dos participantes que informaram serem mestre e mestrando, todos são em Música, o que mostra que estão em contato com a pesquisa no meio acadêmico da Música.

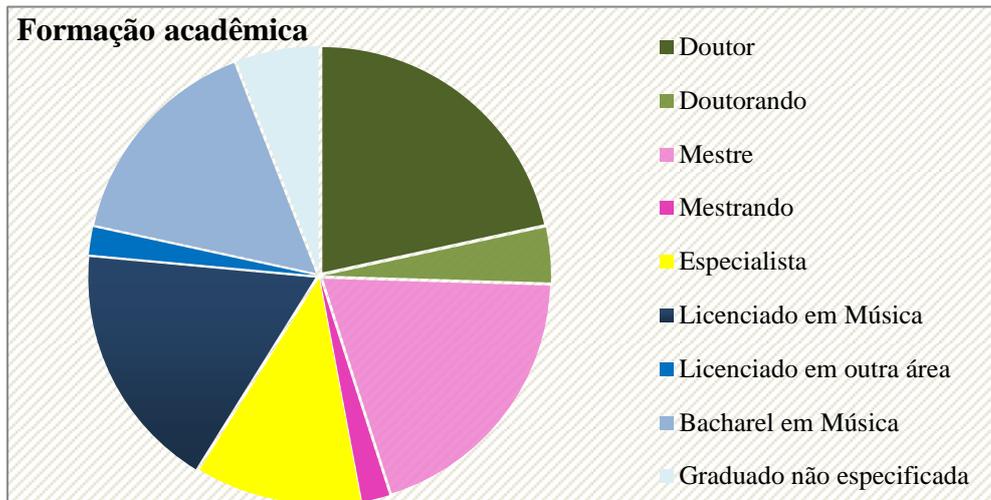
Dos seis especialistas, apenas um não especificou sua área de estudo, porém os demais se colocaram como sendo da área da Música. Daqueles que responderam ser formados em Licenciatura, apenas um deles não é em Música, formando assim um quadro onde a maioria dos participantes fez ou faz parte do meio acadêmico na área de Música.

**Tabela 05:** Formação acadêmica dos participantes.

<b>Qual a sua formação acadêmica?</b>	<b>Resposta por nível de formação</b>
Doutor	11
Doutorando	02
	<b>Total: 13</b>
Mestre	10
Mestrando	01
	<b>Total: 11</b>
Especialista	06
	<b>Total: 06</b>
Licenciado em Música	09
Licenciado em outra área	01
Bacharel em Música	08
Graduação não especificada	03
	<b>Total: 21</b>

Fonte: Elaborada pelo autor com base nas respostas ao questionário.

Gráfico 05: Formação acadêmica dos participantes.



Fonte: Elaborado pelo autor com base nas respostas ao questionário.

O fato de participantes terem no mínimo o curso de graduação nos faz supor que todos têm contato com algum tipo de produção acadêmica, que suas respostas emanam de uma reflexão sobre o objeto, o que nos leva a confiar em suas colaborações.

O número expressivo de mestres e doutores nos aponta que esta pesquisa chamou a atenção do universo acadêmico da flauta doce, apontando para a importância do tema abordado. Outra observação que fazemos sobre a elevada participação de mestres e doutores é que a área acadêmica da flauta doce brasileira está em plena expansão, onde até pouco tempo atrás quem quisesse continuar seus estudos no instrumento tinha que sair do país. Porém hoje, se ainda não temos cursos de graduação em abundância no Brasil, temos várias boas opções de graduação no país, além da possibilidade de realizar mestrado em Práticas Interpretativas – Flauta Doce na UFRGS (o primeiro do país, 2017) e na UFRJ (desde 2020).

### c) Seção 3.3 do questionário: Há quantos anos você é professor de flauta doce?

Essa pergunta trata da experiência do participante como professor de flauta doce. Diferente da primeira pergunta que abordava o tempo que o participante toca o instrumento, aqui o foco é saber da sua experiência docente de cada participante. As respostas contemplaram um grande arco de tempo, variando de 06 a 59 anos, e, para uma melhor organização, agrupamos por períodos de 10 em 10 anos, utilizando o mesmo critério de outras perguntas do questionário, semelhantes a esta (Tabela 06).

O grupo com maior número de participantes é aquele que leciona o instrumento entre 10 e 19 anos (07 participantes), seguido de perto do grupo que já leciona de 20 a 29 anos (06 participantes). Este dado aponta que praticamente a metade dos participantes (13 dentre os 27)

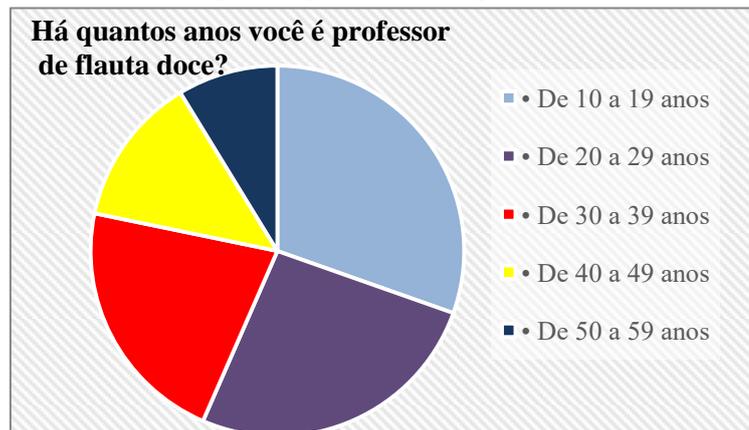
tem bastante experiência na docência do instrumento, o que reforça a segurança e confiança que podemos ter nas informações por eles fornecidas.

**Tabela 06:** tempo de experiência como professor de flauta doce.

<b>Há quantos anos você é professor de flauta doce?</b>	<b>Respostas por faixa de tempo</b>
De 0 a 09 anos	05
De 10 a 19 anos	07
De 20 a 29 anos	06
De 30 a 39 anos	05
De 40 a 49 anos	03
De 50 a 59 anos	01

Fonte: Elaborada pelo autor com base nas respostas ao questionário.

**Gráfico 06:** Tempo de experiência como professor de flauta doce.



Fonte: Elaborado pelo autor com base nas respostas ao questionário.

#### **d) Seção 3.4 do questionário: Em quais instituições você atua ou atuou?**

Nesta questão, muitos dos participantes optaram por informar apenas o seu último trabalho ou o trabalho atual, por isso, entendemos que a atuação em escolas, principalmente do ensino regular, não foi citada, já que existe uma tendência, principalmente com os flautistas doces, de que o professor ou flautista recém-formado inicie sua carreira profissional em projetos sociais e no ensino regular de música, no nível infantil e fundamental. Como parte significativa da população desta pesquisa possui mestrado e/ou doutorado, titulação exigida para a docência no ensino superior, podemos supor que parte dos participantes tenha informado apenas sua ocupação atual.

Outros participantes incluíram entre suas respostas experiências docentes em atividades como aulas particulares, projetos extracurriculares, cursos de férias e festivais. A este respeito, é importante mencionar que os cursos de férias e festivais são cursos de

formação complementar muito importante no Brasil, pois é onde o aluno que não tem em sua cidade um curso onde possa obter a formação específica em flauta doce, encontra possibilidade de estudo, de desenvolvimento e aprimoramento da técnica no instrumento, de troca de experiências entre alunos e professores de diferentes regiões do país e também do exterior, de compartilhamento de conhecimento, além do acesso a materiais pedagógicos, CDs, partituras e concertos. Essa interação sempre foi muito importante, principalmente antes da existência da internet e da abundância de vídeos, gravações, partituras e materiais que nela encontramos. Até o início dos anos 2000, viajar, ir onde estavam sendo realizados os festivais, era uma das poucas maneiras de fazer o material e a informação circular, principalmente no Brasil.

A propósito, é interessante observar que antes o aluno tinha que viajar para ter aulas, conhecer pessoas e assistir concertos, no momento atual, do contexto da pandemia da COVID-19, é animador ver festivais, concertos, *masterclass*, encontros estarem acontecendo dentro da casa de cada um, aumentando a circulação da informação e democratizando o conhecimento.

Sobre as respostas de quais instituições o participante atua ou atuou, apresentamos o seguinte quadro abaixo, organizado de acordo com o nível de ensino, sendo que o grupo grafado como “outras” é aquele que abarca o ensino não formal, como as ONGs e os projetos sociais:

Tabela 07: Instituições que os participantes atuam/atuaram como professor.

<b>Em quais instituições Você atua ou atuou?</b>	<b>Números de Instituições</b>
Ensino infantil, fundamental e médio.	17
Conservatório, escola de música e de ensino técnico.	13
Instituições de ensino superior.	21
Outras	05

Fonte: Elaborada pelo autor com base nas respostas ao questionário.

Barros (2010) aborda que a flauta doce está presente em diversos contextos educacionais brasileiros e as respostas dos participantes apontaram nesta direção. No ensino

infantil, fundamental e médio, a flauta doce está presente no dia a dia da escola como instrumento musicalizador e de prática musical do aluno. Nas escolas de música, conservatório e ensino técnico a flauta doce ocupa a função de instrumento musicalizador, mas também de instrumento solista e/ou de música de câmara, assim como também um instrumento de transição, que prepara o aluno para tocar outro instrumento. Nas instituições de ensino superior, Carvalho (2016, pág. 21) nos apresenta os contextos nos quais a flauta doce é inserida:

Detectaram-se três tipos de graduação em que o ensino de flauta doce está inserido: os bacharelados em flauta doce ou instrumento de sopro antigo (aulas individuais durante todo o curso com objetivo de formar músicos práticos); licenciatura em educação musical (aulas coletivas em que cada IES decide a quantidade de semestres lecionados); e licenciatura em instrumento (aulas individuais, formando músicos práticos/docentes).

Para concluir, lembramos que a flauta doce é muito presente em projetos sociais, projetos de extensão, projetos de música em igrejas, ou seja, é um instrumento muito tocado e presente na sociedade.

A seguir apresentaremos questões localizadas na Seção 4 do questionário, onde as demandas são de cunho conceitual, abordando temas como idiomatismo em geral, idiomatismo na flauta doce e critérios de análise sobre idiomatismo.

### **3.4. Seção 4 do questionário: Conceituação sobre idiomatismo**

Nesta seção encontram-se respostas de cunho dissertativo, onde deixamos os participantes à vontade para responder o que lhes conviesse, através de suas compreensões, expressando seus pensamentos, ideias e análises. Embora o *Google Forms* disponha todas as respostas de maneira automática, optamos por fazer a transcrição para um único documento denominado “caderno de transcrição” onde as respostas puderam ser organizadas e tratadas de maneira mais prática para o trabalho.

Após a transcrição e o tratamento dos dados quantitativos, começamos a fazer uma leitura cautelosa desta Seção 4, percebendo e registrando pontos em comum e de discordância entre as respostas, palavras-chave recorrentes, observando os aspectos apontados por Pádua (2012, pág. 108) “pontos de convergência; pontos de divergências; tendências; regularidades; princípios de casualidade; possibilidades de generalização”.

Esta leitura mais atenta nos levou a comparar e avaliar melhor as respostas, reconhecendo o que é essencial para agrupar os conteúdos, desconsiderando o que não é relevante à pesquisa, o que nos conduz à busca por uma categorização, que segundo Szymanski, (2002) “(...) concretiza a imersão do pesquisador nos dados e a sua forma particular de agrupá-los segundo a sua compreensão. Podemos chamar este momento de explicitação de significados” (SZYMANSKI *et al.*, 2002, pág. 75).

Optamos por não colocar na íntegra as respostas de cada pergunta pelo fato dos dados serem apresentados de forma a destacar o que é pertinente à pesquisa, apontando o que tem de relevante neles, atentando para o que emerge destes dados e buscando articulações com a revisão da literatura. Esta metodologia encontra respaldo no que propõe Queiroz (2008) quando diz que a análise “em seu sentido essencial, significa decompor um texto, fragmentá-lo em seus elementos fundamentais, isto é, separar claramente os diversos componentes, recortá-los, a fim de utilizar somente o que é compatível com a síntese que se busca” (QUEIROZ, 2008, pág. 42-43).

Quando surgiu a necessidade de citar textualmente respostas dos participantes, preferimos destaca-las em *itálico*. Para associar a citação aos dados de registro e assim referenciar a fala, identifico o participante através da abreviação “Part.” seguido por um número que indica a ordem no qual esta resposta chegou. Deste modo, quando a citação vier acompanhada da indicação “Part. 01”, significa que aquela fala pertence ao participante que enviou sua resposta por primeiro.

A **Seção 4** do questionário começa com a seguinte pergunta:

**O que é idiomatismo para você?**

O objetivo desta pergunta é que o participante possa fazer uma reflexão inicial sobre o assunto que está sendo tratado, para que, a partir desta reflexão, ele possa se conectar com os outros questionamentos que irão se encadear a partir deste primeiro. Esperou-se que, com esta pergunta de início, o participante pudesse se ambientar com o questionário, se preparar melhor para responder a pesquisa e não ser pego de surpresa pelas perguntas subsequentes.

Na análise das respostas, nota-se recorrências entre elas, que agrupamos em quatro categorias: o idiomatismo relacionado à língua (idioma), associado a particularidades de cada instrumento, associado a sonoridade e como aspecto da execução musical.

**a) Relacionado à língua (idioma):**

Nessa categoria percebemos que os participantes, ao se referirem ao idiomatismo, buscam a proximidade com o significado do conceito linguístico da palavra, usando comparações entre a linguagem própria do instrumento com a da língua falada. Esta linguagem do instrumento não trata de aspectos da comunicação, no sentido da semiótica, por exemplo, e sim, de como o instrumento pode ter suas próprias características sonoras, que resultam do “falar” do instrumento, que precisam ser reconhecidas para um bom entendimento de suas potencialidades ou fragilidades. Assim como cada língua tem suas expressões idiomáticas que lhe são peculiares, os instrumentos musicais têm características próprias que os diferem um do outro. Por exemplo, *frullato* é expressão idiomática da flauta, não do piano. A partir deste entendimento, o Participante 04 resumiu: “*assim como cada idioma possui sons característicos, cada instrumento também o possui*”.

Aparecem também definições que abarcam muito além da questão do idioma instrumental, como no seguinte caso: “*Idiomatismo são expressões ou também uma linguagem característica comum que determinam e caracterizam certos períodos, regiões, círculo de pessoas e instrumentos*” (Part. 9).

**b) Associados a particularidades de cada instrumento:**

O idiomatismo trata de particularidades de cada língua e é dessa mesma forma que os participantes associam o idiomatismo na música, principalmente da escrita para um instrumento musical. Porém, os participantes destacam diversos outros aspectos destas peculiaridades como veremos a seguir:

“*Quando o compositor leva em conta todas as potencialidades e fragilidades de um instrumento específico ao compor para ele*” (Part. 07);

“*É quando um compositor consegue exprimir na obra as qualidades do instrumento*” (Part. 05);

“*Formas de escritas próprias do instrumento, que tem a ver com a técnica do mesmo*” (Part. 10);

“*As peculiaridades expressivas e características de um instrumento musical*” (Part. 16);

“*A capacidade de explorar e valorizar o conjunto de características (de um instrumento) em uma obra musical, de modo que ela soe mais fluente e interessante na flauta doce do que em qualquer outro instrumento*” (Part. 23);

*“Está intimamente ligado à música composta para um determinado instrumento de forma apropriada considerando todas as limitações, as possibilidades e os recursos que podem ser explorados” (Part. 19);*

*“Idiomatismo refere-se ao quanto uma peça se adequa ao instrumento para o qual se destina, não só ao respeitar seus limites, mas sobretudo ao valorizar suas qualidades/características” (Part. 27);*

**c) Associado à sonoridade:**

A sonoridade é outro aspecto do idiomatismo que os participantes lembraram. Fazer soar bem o instrumento, aparecer suas nuances e ter o entendimento de onde o instrumento pode soar mais ou menos, melhor ou pior, são fundamentais para o idiomatismo.

Esta sonoridade também tem que ser pensada em diversas formações, como aponta um dos participantes: *“Que o instrumento consiga uma sonoridade plena e se for música de câmara, poder estar em equilíbrio em relação aos outros instrumentos” (Part. 01).*

**d) Aspecto da execução musical:**

São parâmetros relacionados à **extensão, digitação, articulação, estilo e expressividade**. Estes itens foram aparecendo ao longo das respostas dos participantes.

Podemos perceber que as respostas dos participantes estão totalmente de acordo com o que vimos na nossa revisão da literatura, principalmente com que corrobora Tulio (2005), Scardueli (2007) e Alvim (2012). Tal constatação nos traz segurança na pesquisa porque identificamos que os participantes sabem exatamente do que estão falando e que eles estão em consonância com a questão da pesquisa.

Por outro lado, é importante que se diga que, dos 27 participantes, apenas um entendeu o termo sobre outro aspecto da abordagem do termo idiomatismo. Não sabemos ao certo se foi por uma dificuldade no entendimento do questionário (enviado em português), já que a língua materna do participante não é o português ou por algum outro motivo que não conseguimos identificar.

Após uma reflexão acerca do que se pensa sobre o idiomatismo na música de maneira geral, aqui começamos uma reflexão voltada para a flauta doce, e a pergunta seguinte do questionário era:

**Quais critérios você utiliza para julgar se uma obra para flauta doce é idiomática ou não? Cite obras que você julga serem idiomáticas para flauta doce.**

A questão apresentada tem duas partes com respostas distintas, a primeira trata do critério que o participante utiliza para reconhecer na obra se ele é idiomática ou não. Já na segunda ele nos exemplificará obras que jugam ser idiomáticas para a flauta doce.

Percebemos que os participantes utilizam critérios de diversas ordens para julgar se uma obra é idiomática ou não, e, analisando o conjunto das respostas, agrupamos os critérios apontados pelos participantes em doze grandes grupos, aqui organizados por ordem decrescente de incidência nas respostas: tessitura, tonalidade, digitação, dinâmica, articulação, técnicas específicas, melodias, respiração, ornamentação, depende da flauta doce, cultural, outros.

**a) Extensão/Tessitura:**

A extensão abarca todas as notas que um instrumento/voz consegue atingir, é a distância compreendida entre o som mais grave e o mais agudo do instrumento/voz. Já a tessitura trata apenas do conjunto de notas emitidas de forma confortável, que fazem parte de uma gama de notas usuais de um determinado instrumento/voz. O Dicionário Grove de Música ainda ressalta que a tessitura é “a parte de uma extensão vocal (ou instrumental) em que se desenrola predominantemente uma peça musical” (SADIE, 1994, pág. 942), ou seja, a tessitura é algo contextual em uma obra e não apenas de um instrumento/voz como um todo. Agrupamos os dois termos, pois os participantes os utilizaram como equivalentes.

A extensão/tessitura foi o critério mais citado entre os participantes, o que mostra que este elemento básico de uma composição musical ainda não é compreendido na escrita para flauta doce. Uma das hipóteses que podemos citar para tal confusão é que a flauta doce soprano é um instrumento transpositor, ou seja, se escreve de uma forma e soa de outra (uma oitava acima), ainda que de maneira muito discreta. Em compensação, a flauta contralto se escreve na mesma altura em que soa (a nota real), porém, a escrita se mostra mais aguda que a soprano que é escrita com chave de oitava.

A nomenclatura das várias flautas da família da flauta doce também colabora para a confusão, pois os nomes “soprano, contralto, tenor e baixo” sugerem os naipes de um coral/grupo vocal. Porém, na família da flauta doce quem soa na tessitura de uma voz de soprano de um coral é a flauta doce tenor, que, por ter um timbre escuro, sugere que a altura tocada é mais grave do que realmente se escuta. Logo, se um compositor seguir a lógica de um coro a quatro vozes para compor um quarteto de flautas doces, provavelmente esta peça

terá uma sonoridade com poucos harmônicos, pois tudo soará uma oitava acima do que está escrito. Os baixos que porventura forem feitos para darem apoio à música, tendem a desaparecer por estarem soando uma oitava acima de um baixo de um coro, e as notas agudas ficarão estridentes.

Para ilustrar, apresentaremos um trecho do coral 95 de J. S. Bach, *Werde munter, mein Gemütei*, em três versões: a original, a transcrição literal para quarteto de flautas doces e outra transcrição adaptada ao que julgamos ser o ideal.

Figura 08: J. S. Bach, Coral 95 (compassos 1 – 4).



Fonte: Joh. Seb. Bach., *371 Vierstimmige Choralgesänge*.

Na figura acima observamos o coro original e a seguir, podemos ver o mesmo coro em uma transcrição literal.

Figura 09: J. S. Bach. Coral 95. Compassos de 1 – 4 – Transcrição literal.

Fonte: Imagem da transcrição literal criada pelo próprio autor

Se compararmos o original com a transcrição literal podemos observar na primeira voz a problemática da oitava da flauta soprano. Embora pareça óbvio que o número 8 acima da clave de sol indique que tudo que se tocar nesta clave soará uma oitava acima, encontramos

facilmente este tipo de equívoco em arranjos, onde a primeira voz é transcrita para a flauta doce soprano sem observar que soará uma oitava acima. Se no original tem-se um intervalo de 6ª entre a primeira e a segunda voz, na transcrição literal, no mesmo lugar, encontraremos um intervalo de 13ª.

Se comparando a flauta doce soprano e a contralto percebemos uma imensa distância entre os intervalos, relacionando a flauta doce contralto com a flauta doce tenor o problema é o contrário, ou seja, o cruzamento de vozes, onde a voz da flauta tenor fica mais aguda que a da contralto.

Na transcrição literal, ao manter a mesma tessitura da segunda voz para a flauta doce contralto, o trecho será executado em uma região pouco sonora do instrumento, enquanto que a voz da flauta doce tenor soará plenamente. Como se não bastasse o problema do cruzamento das vozes, a relação entre elas é de um gigantesco desequilíbrio sonoro, por causa do volume sonoro de cada flauta, em virtude da região em que está soando.

O próximo exemplo que se segue é de uma transcrição adaptada às características específicas dos vários instrumentos da família da flauta doce, de uma forma que a relação original entre as vozes do coral seja preservada ao máximo, aproveitando-se a cor e o timbre de cada flauta, além do equilíbrio sonoro como um todo.

Figura 10: J. S. Bach. Coral 95. Compassos de 1 – 4 – Transcrição adaptada.

Fonte: Imagem da transcrição adaptada criada pelo próprio autor

O primeiro ponto a se observar é a instrumentação. As quatro vozes ao invés de pensadas pela lógica coral (soprano, contralto, tenor e baixo) a voz da flauta doce soprano foi substituída por mais uma flauta doce contralto.

Na transcrição literal o maior problema era a flauta soprano soando uma oitava acima, logo a solução mais simples seria oitavar a mesma para baixo, porém este simples artifício não surtiria o efeito desejado, pois a região da primeira oitava da flauta soprano é pouco sonora, não se adequa, neste caso, à condução da melodia principal do coral e ficaria encoberta pela segunda voz. Sendo assim, ao substituir a flauta doce soprano pela flauta contralto estamos resolvendo o problema da distância intervalar entre as duas vozes superiores; a primeira voz trará mais unidade à peça, pois soando oitava acima, a tendência era que a música ficasse com som estridente.

Tentando manter as relações entre as vozes e fazendo um esforço para não suprimir e nem inserir outras notas à música, a mudança mais significativa que podemos perceber na transcrição adaptada acontece nos compassos 2 e 3, onde a voz 2 do original passou a ser

Werde munter, mein Gemüte.

The image shows a musical score for the hymn 'Werde munter, mein Gemüte.' It consists of two systems. The first system shows the piano accompaniment with a red box highlighting a specific passage in the right hand. The second system shows the vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with a red box highlighting a passage where the voices are intertwined. The score is in 4/4 time and has a key signature of one flat (B-flat).

tocada pela flauta doce tenor (voz 3 da versão adaptada) e a voz 3 do original é executada pela flauta doce contralto II (voz 3 da versão adaptada). Porém no primeiro compasso as vozes são exatamente as mesmas do original, passando a serem mescladas a partir do quarto tempo do primeiro compasso.

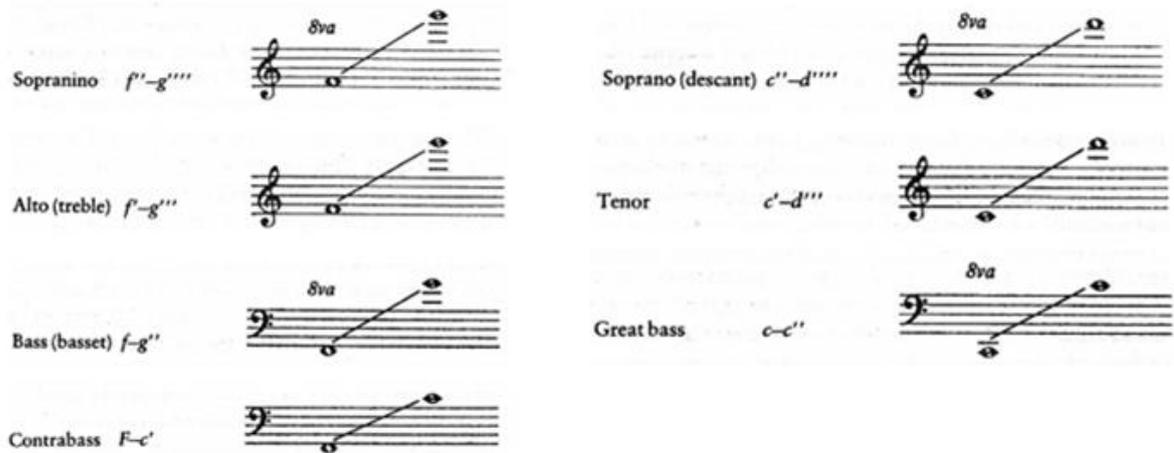
O segundo compasso sugere visualmente uma sobreposição de vozes, porém, ao lembrarmos que as flautas contralto I e II tem o mesmo som,

auditivamente este pretenso conflito não se realiza.

A música segue com as vozes invertidas e tem uma pequena adaptação ao final, a fim de se manter a característica do original, o acorde de Sib maior em posição fechada, ou seja, não tem a possibilidade de inserir outras notas do acorde entre as vozes.

Apresentaremos abaixo a extensão de cada um dos instrumentos da família da flauta doce barroca, mais comumente utilizadas, retirada de O'Kelly (1990, pág. 24-25).

Figura 11: Extensão de cada instrumento da família da flauta doce separadamente

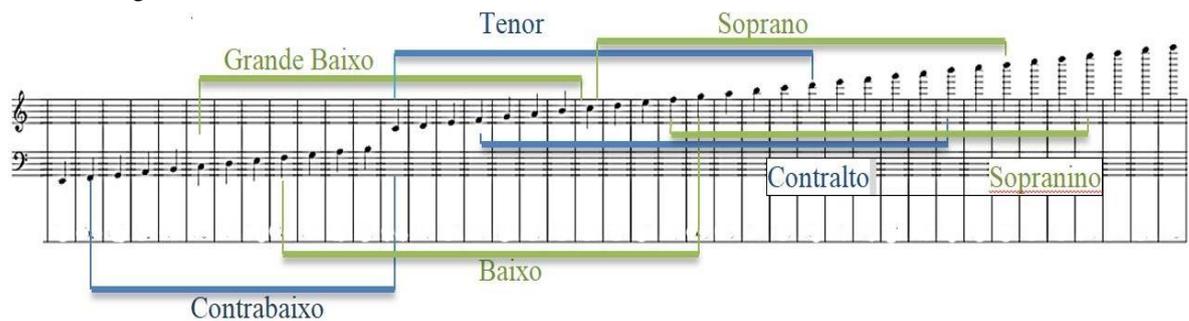


Fonte: The Recorder Today - O'KELLY (1990, pág. 24-25)

No exemplo acima O'Kelly (1990) mostra a extensão das várias flautas doces da maneira exata como é grafada, e desta forma, podemos perceber que as flautas sopranino, soprano, baixo e grande baixo são transpositoras, pois soam uma oitava acima do que estão escritas e por isso demanda o uso de chave de oitava. Porém, as demais flautas (contralto, tenor, e contrabaixo), soam exatamente na oitava nas quais estão escritas (nota real).

Apresento a seguir as mesmas extensões, porém no formato de uma escala, para bem visualizarmos como ficam distribuídas as notas em relação ao som real de cada flauta.

Figura 12: Extensão de cada instrumento da família da flauta doce no formato de escala



Fonte: Imagem criada pelo próprio autor

Ainda a título de ilustração, principalmente para os não flautistas, apresentamos o exemplo a seguir, no qual temos o trecho da música “Asa Branca” (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira) escrita para soprano, contralto e tenor. Nota-se que a escrita da flauta contralto sugere que ela seja mais aguda que a da flauta soprano, cuja escrita por sua vez é igual à da tenor. Porém o número “8” em cima da clave de Sol da soprano indica que tudo que se tocar nesta clave soará uma oitava acima.

Figura 13: trecho da música “Asa Branca” de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira.

The image shows a musical score for three flutes: Soprano, Contralto, and Tenor. The music is in 2/4 time and the key signature has one sharp (F#). The Soprano and Tenor parts play the same melody in unison, while the Contralto part plays a lower octave of the same melody. The melody consists of a series of eighth and quarter notes.

Fonte: Partitura criada pelo próprio autor

Em suma, no exemplo apresentado, a tenor é a flauta que está soando mais grave e a contralto e soprano soam em uníssono.

Para uma peça ser idiomática, além do fato de que a extensão da música tem que estar adequada à da flauta doce em questão, outro fator é como essa extensão é abordada no contexto musical. Um participante (Part. 21) cita que, além da música ter que se encaixar na extensão da flauta doce, uma peça para ser idiomática para flauta doce precisa soar bem: *“Se a peça está dentro da extensão da flauta e se explora as regiões em que ela soa bem, sem utilizar demasiadamente a região grave”*.

O aspecto de valorizar, de aparecer, de fazer soar bem a flauta doce, ocorre em diversos posicionamentos, como no caso do Part. 23, *“Para que seja idiomática, a obra precisa valorizar o que a flauta doce tem de melhor e evitar o que pode ser difícil de realizar”*.

Outros participantes sugerem o melhor registro no qual uma flauta doce pode soar, *“Em geral, acredito que o fato de explorar os registros médio e agudo da flauta doce favorece a obtenção de uma melhor sonoridade”* (Part. 27).

Na música para grupos de flautas doces, percebe-se, grosso modo, que alguns problemas de projeção sonora estão ligados à falta de domínio no conhecimento da instrumentação do instrumento, onde vemos notas com pouca ressonância em determinada flauta sendo utilizada, sendo que a mesma nota poderia soar melhor em outra flauta: *“Percebem-se arranjos para grupos, por exemplo, onde regiões graves ou notas que têm pouco som são exploradas, o que pode fazer com que a peça fique com sonoridade desequilibrada. Isso acaba acontecendo porque o compositor/arranjador às vezes não sabe que, por exemplo, a oitava grave da contralto não tem uma sonoridade que sobressaia, ou a*

*nota mib grave da soprano [mib3] não tem muito volume de som, entre outras questões” (Part. 05).*

### **b) Tonalidade:**

Depois da tessitura, a tonalidade é o aspecto da música que os participantes mais citaram como principal critério para julgar se uma música é idiomática ou não para flauta doce. Em seu repertório tradicional, constituído principalmente por obras do período barroco, não encontramos armaduras com muitos bemóis ou sustenidos. Geralmente se utiliza até dois ou três, no máximo quatro, acidentes na armadura na maioria das peças para flauta doce. Evidentemente há exceções, que geralmente exigem um elevado grau técnico do flautista, fato aqui mencionado: *“Acredito que quanto mais nos afastamos no ciclo de quintas e acrescentamos alterações, menos idiomático será para flauta doce. Via de regra, as tonalidades com até dois sustenidos ou bemóis com seus respectivos relativos, seriam as mais apropriadas para a flauta doce” (Part. 27).*

Outra questão importante que há de se observar é que a menção à tonalidade tem muito a ver com a utilização de passagens específicas em determinadas regiões do instrumento, que podem se tornar complexas dependendo do andamento. Dentro desse aspecto apresentamos os seguintes depoimentos:

*“Outro aspecto a ser observado (para não generalizar no critério tonalidade) é que algumas tonalidades cujas mudanças de dedilhado em escalas são difíceis, não necessariamente serão complicadas nos respectivos arpejos e assim tem-se a possibilidade de trabalhar na referida tonalidade, apenas evitando passagens em escalas...” (Part. 27).*

*“Embora haja tonalidades mais confortáveis para o instrumento, há outras menos adequadas, mas que, dependendo do andamento da peça ou movimento e da região do instrumento, podem funcionar” (Part. 26).*

*“Obras que utilizam passagens graves com muito uso de notas alteradas não são idiomáticas” (Part. 01).*

### **c) Digitação:**

Também chamada de dedilhado, a digitação faz parte do tripé fundamental da técnica da flauta doce, o qual alguns tratados e métodos fazem questão de ressaltar, como é o caso de Ganassi (1535): *“Este instrumento denominado flauta requer três coisas: a primeira o sopro; a segunda a mão e a terceira a língua” (GANASSI, 1535, apud TETTAMANTI, 2010, p. 78, grifo nosso).* Walter van Hauwe (1986) segue o caminho de Ganassi (1535) e destaca a

digitação como aspecto básico da técnica da flauta doce citando “condução/manejo do ar, uso da língua (articulação) e **dedos/digitação**” HAUWE (1986 *apud* MARTÍNEZ, 2020, p. 41, grifo nosso).

A digitação não consiste apenas em combinações de dedos que devem cobrir ou não os orifícios e, através do sopro, gerar uma nota. Na flauta doce, questões como afinação, timbre e dinâmica estão associadas diretamente à digitação.

De acordo com suas respostas, os participantes mencionam a praticidade ou não do dedilhado em passagens musicais como algo importante a ser considerado, pois ela está diretamente ligada à exequibilidade da música. Então, ao colocar atenção no aspecto do dedilhado, os Participantes 21 e 10 observam: “*Se a digitação é confortável*” (Part. 21); “*Se você não tem ‘passagens impossíveis’ devido à técnica do instrumento*” (Part. 10).

O flautista doce normalmente não toca apenas um dos instrumentos da família da flauta doce. Normalmente se aprende a soprano e a contralto, mas, por afinidade de dedilhados, é comum também a execução na sopranino, tenor e baixo. Então, é normal a experimentação para saber em qual flauta determinada música é mais apropriada. O Part.19 atentou para este fato, “*Costumo observar também se determinadas passagens (dedilhados) e alterações funcionam naquele tipo de flauta (soprano, alto, tenor ou baixo)*”.

Dependendo do dedilhado utilizado, podemos ter notas abertas, brilhantes, ou o contrário, fechadas e escuras. Geralmente as notas com características fechadas e escuras são aquelas resultantes de posições/dedilhados que chamamos de “forquilha” ou “garfo” (no qual se levanta um dedo entre outros dois que estão cobrindo orifícios). Estas notas de forquilha podem aparecer em maior número dependendo da tonalidade, o que faz com que a música fique com uma cor mais escura, fechada.

O participante 18 comenta em duas situações sobre este aspecto, “*Consciência das tonalidades favoráveis ao instrumento, em vista do grande número de ‘forquilhas’ da sua digitação*” (Part. 18) e “*(...) consciência das notas de sonoridade mais fechada (meias posições em sua maioria)*” (Part. 18).

Uma música com muitas notas de forquilha não significa que ela não seja idiomática. Forquilhas não são um problema em si, ainda mais quando lembramos que elas se fazem presentes no dedilhado padrão da flauta doce (fá natural na soprano/sib na contralto).

Outro aspecto que advém da digitação são os dedilhados alternativos, que têm este nome justamente por não serem os dedilhados padrão que compõem a escala básica da flauta doce. O dedilhado alternativo influencia diretamente dois parâmetros musicais: o timbre e a

dinâmica. Neste momento do questionário, o timbre parece não ter feito parte da preocupação dos participantes, pois eles fizeram apenas a relação dedilhado = dinâmica:

*“Entender o efeito de certas mudanças no dedilhado e/ou registros, possibilidades dinâmicas”* (Part. 16).

*“Conhecimento de dedilhados alternativos também tendo por fim os efeitos forte/piano”* (Part. 18).

O dedilhado alternativo afeta a dinâmica e, ao mesmo tempo, é um recurso para realizar dinâmica na flauta doce. Entretanto, há que se ter cuidado na utilização de dedilhados alternativos, pois se mantivermos o sopro normal ao utilizá-lo, teremos problemas seríssimos de afinação. Então, dependendo do dedilhado alternativo utilizado, o sopro terá que ser alterado para mais forte ou fraco, para compensar o efeito do dedilhado usado.

Michael Vetter (1969, pág. 11) discorre sobre as implicações e desdobramentos quando utilizamos diversos dedilhados para uma mesma nota:

Em muitos dedilhados, as notas frequentemente sofrem desvios de maneira considerável da altura padrão estabelecida pelo sistema temperado: eles [os dedilhados] estarão desafinados se soprados com intensidade normal. As notas podem ser ajustadas à afinação correta pela variação da pressão do sopro. O resultado deste método é que essas notas estarão na sua altura (afinação) real, mas alteradas sob o ponto de vista da dinâmica; assim, elas [as notas alteradas] servem para aumentar a gama de dinâmica completa das notas envolvidas.<sup>11</sup>

#### **d) Dinâmica:**

A dinâmica diz respeito à intensidade do som (forte/fraco) e, no caso dos instrumentos de sopro, está relacionada à quantidade de ar (sopro) empregada em um determinado trecho ou nota. Em suma, soprando forte o instrumento produzirá um som de intensidade forte, da mesma forma que se soprar fraco, o som sairá fraco (ou *piano*). No entanto, na flauta doce esta lógica não se emprega. Se simplesmente soprarmos mais forte ou mais fraco utilizando o dedilhado padrão de determinada nota, teremos uma grande diferença de afinação entre a nota atingida no sopro forte e no mais fraco. Simplesmente soprar forte e/ou fraco não produz dinâmica e sim, uma variação de altura que pode resultar em uma desafinação brutal.

Entretanto, é possível realizar dinâmica na flauta doce através da variação do volume do ar, mas só se houver compensação por meio da alteração do dedilhado padrão. Já que

---

<sup>11</sup> In many fingerings the notes often deviate considerably from the established pitch of the equally tempered system: they are out of tune if blown with the normal intensity. These notes can be adjusted to the true pitch by varying the breath-pressure. The result of this method is that these notes are true in pitch but abnormal dynamically; and so they serve to extend the complete dynamic range of the notes concerned.

sabemos que soprar forte eleva a afinação da nota, então se deve compensar o sopro forte acrescentando dedos aos orifícios abertos, corrigindo a desafinação resultante e obtendo assim a altura desejada. Da mesma forma, ao soprar fraco, com intenção de tocar *piano*, deve-se compensar a afinação baixa retirando dedos da flauta, abrindo orifícios. Esta técnica é muito eficaz em notas longas, principalmente em trechos com crescendo e diminuendo, porém em passagens com movimentos rápidos e notas curtas, pode ficar prejudicada.

A dinâmica é um parâmetro musical que deve ser pensado para flauta doce de forma diferente de outros instrumentos. Enquanto nos demais instrumentos o contraste entre *f* e *p* pode parecer bem claro, na flauta doce estas diferenças de intensidades são sutis, dada a reduzida gama de dinâmica do instrumento. Sendo assim, o uso da dinâmica na flauta doce não está necessariamente ou unicamente voltado para expor intensidades forte ou fraca e sim, para sugerir contrastes, demandar expressões, modelar e colorir o som das notas.

A dinâmica como um efeito, algo sugestivo ao invés de algo impositivo, é o aspecto para o qual os participantes mais chamaram a atenção:

*“Acredito que para ser idiomático o tratamento da flauta doce precisa ser diferenciado e os decrescendo em finais de frase, por exemplo, feitos através de intervalos de oitava; forte-fraco através de perguntas (agudo) e respostas (graves)”* (Part. 27).

*“Conhecimento de dedilhados alternativos também tendo por fim os efeitos forte/piano”* (Part. 18).

*“O uso de ornamentos também constitui um artifício para sugerir crescendo (à medida que se ‘enche’ determinada sequência melódica com ornamentos dá-se a ideia de crescendo... e vice-versa)”* (Part. 27).

*“Considero bastante legítima no item dinâmica é o uso de dedilhados auxiliares, sobretudo encontrados na música contemporânea (essa pesquisa de dedos a serem acrescentados ou suprimidos serve para a dinâmica, mas também favorece a riqueza de timbres diferentes e a afinação)”* (Part. 27).

#### **e) Articulação**

A articulação sempre foi tratada como um dos aspectos mais importantes da execução da flauta doce, tendo atenção especial desde os primeiros tratados do período renascentista, até hoje em *sites* especializados. Nos períodos da Renascença e do Barroco, embora com toda a preocupação e valorização sobre a articulação encontradas nos tratados da época, não era comum a explicitação deste elemento musical nas partituras, de forma normativa, definida

pelo compositor. Porém, na música contemporânea a articulação é vista como algo primordial, a ser grafado para um bom entendimento do discurso musical. Como bem ressalta o Part. 27, a abundância rítmica da música regional brasileira é evidenciada pelo bom aproveitamento das articulações: *“O bom uso da articulação tem sido essencial para evidenciar a riqueza de ritmos e acentos presentes nesta música”* (Part. 27).

Sendo a articulação a maneira através da qual se emite o som da nota dentro de um contexto melódico ou rítmico, dando-lhe forma, unindo um grupo de notas ou separando-os com a finalidade de mostrar com clareza o discurso musical, o flautista doce está sempre em busca da articulação ideal para aquele trecho ou momento da música. Nesta busca estamos sempre exercitando o uso de sílabas que possam auxiliar na emissão das notas. Estas sílabas são formadas por consoantes (T, D, K, G, R, L) e vogais, e as combinações entre elas são as principais formas de articular de maneira separadamente as notas na flauta doce.

Ainda sob o ponto de vista mecânico, dois aspectos compõe a articulação: as consoantes utilizadas para liberação e interrupção do fluxo de ar (que marcam os inícios e os finais das notas); e as vogais que, associadas às consoantes, determinam o formato do trato vocal. As consoantes utilizadas para efeito de articulação na técnica tradicional são: [t], [d], [r], [l], [k] e [g], e podem ser usadas individualmente ou combinadas em grupos de duas (articulações duplas) ou três (articulações triplas). (CASTELO, 2018, pág. 51)

A ausência do uso da língua em um grupo de notas definida pela ligadura, é algo para o qual os participantes da pesquisa atentaram. O cuidado com este tipo de articulação é necessário, pois a flauta doce é um instrumento que soa de maneira fácil, de forma direta, sem barreiras para impedir a saída do som (como palhetas, simples ou duplas), não tem chaves que facilitam a execução de passagens difíceis, como em outros instrumentos de sopro. Nas flautas doces de modelo renascentista e barroco, as mais utilizadas, as chaves têm a função de extensão dos dedos, para possibilitar que o flautista consiga cobrir todos os orifícios de instrumentos grandes, como a tenor, o baixo, o contrabaixo. Além disso, a flauta doce possui uma característica que lhe é muito peculiar, as quebras de registro, que, associadas a determinados saltos e articulações, especialmente o *legato*, podem resultar em uma passagem idiomática ou não. Logo, uma passagem com ligadura, quer seja por saltos ou graus conjuntos, deve ser bem planejada: *“Peças que demandam grandes ligaduras não são, a princípio, idiomáticas para a flauta doce. Ligaduras de três notas ou mais notas não me parecem corresponder muito a uma escrita idiomática para o nosso instrumento”* (Part. 27).

A articulação tem outra importante função na música, principalmente na flauta doce, que é a possibilidade de causar contrastes, dando a intenção de dinâmicas. Quando pensamos

no contraste de dinâmicas da música do Romantismo, fica fácil entendermos este contraste, pois podemos exemplificar com um *pianíssimo* e um *fortíssimo* e nossa memória musical logo nos mostrará a diferença entre eles. Se comparado com instrumentos modernos, o espectro de dinâmica na flauta doce é reduzido, mas isso não significa que o instrumento não tem possibilidades de fazer dinâmica. Muitas vezes, ao falar de dinâmica, alguns flautistas doces preferem falar de “intenção de dinâmica”, para não sermos levados ao erro de dizer que em flauta doce não existe dinâmica ou ao equívoco de pensar a dinâmica de maneira romântica.

A execução de um trecho que envolva o contraste *f* e *p* passa pelo uso de contrastes de articulação. Por exemplo: em passagens em que existem duas seções iguais, pode-se optar por fazer uma *Forte* e outra *Piano*, como eco, e este efeito pode ser realizado com ligaduras sugerindo *Forte* e a outra seção *Piano* sendo executada em *staccato*.

#### **f) Técnicas específicas:**

Neste item trata-se sobre as técnicas expandidas, mas não só. Os participantes consideram como parte importante do idiomatismo o conhecimento da técnica da flauta doce de maneira global. Falas como “*conhecer as possibilidades do instrumento*” (Part. 25); “*Peculiaridades técnicas*” (Part. 23); “Ela fala e soa por si” (Part. 23); “*O meu critério é escutar a ‘fala’ do instrumento*” (Part. 14), sugerem que a técnica da flauta doce tem que estar a serviço da música para o instrumento.

Muitas outras opiniões dos participantes sugerem as técnicas expandidas como elemento primordial para definir e caracterizar o idiomatismo na escrita de uma peça para flauta doce. Dentro desse aspecto encontramos:

“*Se você solicitar técnicas estendidas típicas da flauta doce*” (Part. 10).

“*Efeitos que sejam baseados mais em vento e menos em percussão*” (Part. 04).

As características acústicas e físicas favorecem a flauta doce a produzir determinados efeitos que são próprios do instrumento, ou seja, são idiomáticos, próprios dela. É isso que o Participante 27 aborda:

“*Outros aspectos técnicos da música contemporânea também podem ser indicadores do idiomatismo da flauta doce como a escolha de determinados glissandi, multifônicos, entre outros. Determinadas técnicas estendidas funcionam melhor na flauta doce que em outros instrumentos de sopro que possuem chaves.*”

**g) Melodias:**

O Participante 04 fez duas observações sobre este quesito: *“Melodias que fazem sentido sem precisar de acompanhamento, afinal a flauta doce é um instrumento melódico”* e *“Frases que não sejam excessivamente longas, que possam ser cantadas facilmente com a voz humana.”* (Part. 04). Outro participante coloca seu ponto de observação: *“Se você tem voltas melódicas comuns na flauta”* (Part. 10).

**h) Respiração:**

Sendo a flauta doce um instrumento de sopro, nos parece que a respiração é uma obviedade, porém os participantes fizeram questão de citá-la. É comum encontrar no repertório frases longas demais, até mesmo no período barroco, época de florescimento da flauta doce. Por exemplo, em concertos de Vivaldi nos deparamos com sequências de arpejos que terão que ser interrompidas se o flautista não tiver uma boa capacidade respiratória e/ou um bom planejamento dos lugares onde tem que respirar. Porém, logo lembramos que Vivaldi era violinista e esse tipo de sequência faz parte da “fala” do violino, da escrita para o instrumento. A este respeito, assim os participantes abordaram: *“Se as frases permitem a respiração”* (Part. 21); *“Fluência do ar”* (Part. 09).

**i) Ornamentação:**

O ornamento é um elemento muito comum no conjunto de características que compõem o idioma da flauta doce, e os participantes mostraram o que eles percebem neste aspecto: *“Ornamentos que funcionam em "harmonia" e fluentemente, âmbito do instrumento”* (Part. 09); *“Como o compositor resolveu questão de ornamentos”* (Part. 05).

Lembramos que o ornamento já tinha sido abordado como um elemento de sugestão de dinâmica quando o Participante 27 assim citou *“(...) o uso de ornamentos também constitui um artifício para sugerir crescendos (à medida que se "enche" determinada sequência melódica com ornamentos dá-se a ideia de crescendo... e vice-versa)”*.

**j) Depende da flauta doce:**

Enumerar a quantidade de modelos de flauta doce existente no mercado atualmente é uma missão bem difícil. Há muitas opções de marca, tamanhos, modelos, materiais, afinações, flautas para determinados períodos, repertórios e, como não poderia deixar de ser, muitas flautas modernas. As flautas modernas oferecem basicamente três qualidades que os modelos tradicionais, renascentista e principalmente barroco, não abarcam: potência na sonoridade,

aumento na gama de dinâmica e expansão da tessitura. Levando isso em consideração, o Part. 11 nos diz que: *“Hoje, a enorme variedade de modelos de flautas torna difícil responder quais obras são ou não idiomáticas a priori”* (Part. 07).

De fato as flautas doces modernas são um ganho formidável ao ampliar horizontes na composição e da performance artística, porém ainda não são instrumentos acessíveis para uma boa parte dos flautistas. Muitos desses instrumentos vêm sofrendo transformações ao longo dos anos, o que sugere que os próprios ainda não atingiram um grau de satisfação por parte dos fabricantes e/ou dos instrumentistas. Esses são alguns dos motivos para que o grande repertório contemporâneo ainda seja executado na flauta doce barroca.

**k) “Cultural” (termo utilizado pelo Participante 23):**

Aqui ganhamos uma colaboração interessante de uma participante que nos traz o aspecto cultural para a questão idiomática, uma abordagem onde o costume de se tocar determinada peça, que poderia ter diversos aspectos questionáveis do ponto de vista do idiomatismo do instrumento, fez com que ela tenha se tornado parte do repertório, levando o ouvinte a esperar por momentos complicados da obra e que geralmente não são executados com qualidade tão elevada como se sugere. Mas isso parece não perturbar, porque os flautistas sabem que aquele trecho não é idiomático e já se espera que ele soe daquela maneira.

*“As Fantasias de Telemann não são originais para o instrumento e, se formos analisar com mais atenção, apresentam passagens que não a valorizam em nada, como trechos com fá# agudo [fá# 5] em notas rápidas na flauta contralto, contrastes de dinâmica, arpejos com dedilhados difíceis. No entanto, por terem sido tão bem exploradas por flautistas ao longo do tempo, o conjunto das fantasias se tornou repertório obrigatório, a ponto de se esperar desses trechos difíceis que soem mesmo um pouco “tronchos” (desculpe a expressão!). Aquele superagudo difícil de se realizar tem lá um certo charme, e mesmo espera-se que ele soe meio “esganiçado”. Depois de um tempo, acostuma-se com essas “falhas” que fazem parte do idioma do instrumento, e passa-se a valorizá-las. Acho que aí o idiomatismo entra por um viés cultural, não técnico. Trata-se de se apropriar de um repertório não original e fazê-lo soar bem na flauta doce assumindo as passagens que são menos favoráveis ao instrumento. Creio que outro elemento que deixa a obra idiomática é a frequência com que é realizada na flauta doce, e o prazer que muitos intérpretes encontram ao tocá-la.”* (Part. 23).

### **l) Outros:**

Por fim, nesta categoria alguns participantes citaram o que fazem para identificar se uma obra é idiomática, quais são seus procedimentos, o que eles veem ao se deparar com uma peça:

*“Vejo primeiro como está escrito, depois veja o período em que foi escrito, vejo também se está acompanhado de outros instrumentos e quais são”* (Part. 11).

*“Em primeiro lugar, procuro saber se o compositor determinou um modelo de registro ou flauta para depois avaliar se sua música se adapta satisfatoriamente a essa escolha, respondendo às suas características particulares.”* (Part. 07).

*“Quando ela soa bem no instrumento e flui - não necessariamente, sendo de fácil execução”* (Part. 02).

A segunda parte da pergunta é: **“Cite obras que você julga serem idiomáticas para flauta doce”**. Aqui o participante, após fazer sua avaliação dos critérios para julgar se uma peça é idiomática, foi solicitado a citar algumas obras que ele julga serem idiomáticas para flauta doce. Embora a solicitação tivesse sido de obras específicas, alguns dos participantes preferiram responder com nomes de compositores. Como a próxima questão aborda sobre os compositores, divulgaremos apenas as respostas que citaram obras ou repertório, pois todos aqueles que optaram por mencionar o nome do compositor, repetiram os mesmos quando solicitado na próxima questão.

A disposição das obras/repertórios foi feita de forma que ficassem agrupadas por períodos da história da música ocidental:

#### **Idade Média:**

Danças medievais.

#### **Renascimento/Tardo-Renascimento:**

Johann Schein: *Banchetto Musicale*;

*Greensleaves*;

*Grounds* ingleses dos séculos XVII-XVIII.

#### **Séculos XVII e XVIII (Era do Baixo Contínuo):**

Arcangelo Corelli: sonatas;

Georg Friedrich Händel: sonatas;

Georg Philip Telemann: *Fantasias*; duetos; sonatas para flauta doce e contínuo (TWV 41:F2; TWV41:B3; TWV 41:F1; TWV 41:C2); *Concerto em mi menor* para flauta doce e traverso.

Jacques-Martin Hotteterre: *Suítes a duo*;

Jean Baptiste Lully: *Cerimônia Turca*;

Johann Mattheson: sonatas para três flautas contralto;

Joseph Bodin de Boismortier: suítes.

**Séculos XX e XXI** (estrangeiros, por ordem alfabética de autor)

Axel Ruoff: *Lovestories*;

Eduardo Alemán: *12 Duetos para flauta doce*;

Gabriele Manca: *It terzo concegno del sole passante*;

Hans Ulrich Staeps: *Saratoga Suite, Virtuose Suite*;

Iván Fernández: *Pieza para flauta dulce contralto*;

Makoto Shinohara: *Fragmente*;

Werner Heider: *Katalog*.

**Séculos XX e XXI** (brasileiros, por ordem alfabética de autor):

Bruno Kiefer: *Música para gente miúda; Poemas da terra*;

Cacilda Borges Barbosa: *Fugas para flautas doces*;

Edmundo Villani-Cortes: *Cinco Miniaturas Brasileiras*;

Fernando Mattos: *Cataventos I – VII*;

Oswaldo Lacerda: *Sonata para Piano e Flauta doce*.

Optamos por divulgar apenas as obras ou repertórios que foram citados pelos participantes e não simplesmente o nome do compositor (questão que vem a seguir), por isso podemos sentir falta na questão acima de expoentes do repertório da flauta doce como Jacob van Eyck, Benedetto Marcello, Francesco Barsanti e J. S. Bach, por exemplo.

Percebemos que o repertório citado é bem amplo, mesmo agrupados por períodos da história da música ocidental. No período barroco, que sem dúvida é o favorito da maioria dos participantes, encontramos diversos gêneros musicais e diferentes estilos, o que mostra a variedade do repertório executado mesmo que restrito a um período da música. As peças dos séculos XX e XXI de compositores estrangeiros também são canônicas no repertório da flauta doce, como *Saratoga Suite* e *Virtuose Suite* de Staeps, com escrita e técnica tradicional do

instrumento, e *Katalog* (Werner Heider) e *Fragmente* (Makoto Shinohara) com técnicas estendidas.

Em relação ao repertório brasileiro, apesar de poucas obras terem sido citadas, trata-se de obras famosas e bastante executadas no Brasil como as *Cinco Miniaturas Brasileiras* de Edmundo Villani-Cortes para flauta doce soprano (que tem versão de acompanhamento tanto para piano quanto para violão) e a *Sonata para Piano e Flauta doce* de Osvaldo Lacerda. No repertório para grupo de flautas doces, temos uma obra de Fernando Mattos *Cataventos I – VII* onde cada movimento tem um número variável de flautas doces) e duas de Bruno Kiefer, *Música para gente miúda* e *Poemas da terra*. Importante citar que tanto a obra *Cataventos* de Fernando Mattos, quanto *Poemas da terra* de Bruno Kiefer, foram publicadas pela editora alemã *Tre Fontane* através da série *Brasiliana*, criada e coordenada pela professora e flautista brasileira Lucia Carpena.

A próxima pergunta do questionário indaga a respeito dos compositores que têm escrita idiomática para a flauta doce: **“Existem compositores favoritos entre os flautistas doces, principalmente por serem compositores bons de serem tocados (o que não significa que suas músicas são fáceis de tocar). Em sua opinião, quais compositores escrevem de maneira idiomática para flauta doce?”**.

Embora tivéssemos uma perspectiva sobre quais nomes dos compositores poderiam surgir, devido ao conhecimento geral sobre o repertório da flauta doce, as respostas obtidas acabaram por servir para que conhecêssemos com qual repertório os participantes têm mais familiaridade, o que eles (ou seus alunos) têm tocado, quais são os compositores que mais admiram, além daqueles já consagrados e que foram justamente os mais citados. As respostas foram organizadas de acordo com os períodos da história da música ocidental.

### **Renascimento**

Jacob van Eyck

Johann Schein

Michael Praetorius

Thoinot Arbeau

Tielman Susato

**Séculos XVII e XVIII (Era do Baixo Contínuo)**

Anne Danican Philidor	Jacques-Martin Hotteterre
Antonio Vivaldi	Jean Baptiste Loeillet
Arcangelo Corelli	Jean-Baptiste Lully
Benedetto Marcello	Johann Christian Schickhardt
Charles Dieupart	Johann Friedrich Fasch
Diogenio Bigaglia	Johann Sebastian Bach
Francesco Barsanti	Joseph Bodin de Boismortier
Francesco Mancini	Nisolas Chedeville
Francesco Veracini	Paolo Benedetto Bellinzani
Georg Friedrich Händel	Reinhard Keiser
Georg Philipp Telemann	

**Séculos XX e XXI (estrangeiros)**

Axel Ruoff	Bemjamin Thorn
Eduardo Alemán	Frans Brügger
Gabriele Manc	Hans Ulrich Staeps
Hans-Martin Linde	Iván Fernández
Lance Eccles	Makoto Shinohara
Matthias Maute	Paul Leenhouts
Werner Heider	

**Séculos XX e XXI (brasileiros)**

Antônio Celso Ribeiro	Bruno Kiefer
Cacilda Borges Barbosa	Cristal Velloso
Edmundo Villani	Ernest Mahle
Fernando Lewis de Mattos	Flavio Oliveira
Liduínio Pitombeira	Martin Heuser
Oswaldo Lacerda	Sandra Mohr

A quantidade de nomes citados no período dos séculos XVII e XVIII (Era do Baixo Contínuo) só confirma a vocação, a intimidade que o instrumento (e os instrumentistas) tem com o repertório do período barroco, além de apontar a predileção por este repertório. Isso nos faz refletir sobre a hegemonia do repertório tradicional que se pratica nos conservatórios e universidades brasileiras. Porém, se agruparmos os compositores estrangeiros e brasileiros do século XX e XXI, chegaremos a um número superior aos nomes de compositores citados no período dos séculos XVII e XVIII. Aqui também aparece um reflexo dos estudos acadêmicos brasileiros, onde vemos surgir diversas iniciativas de catalogação de obras de compositores brasileiros, como Barros (2010), Carpena (2014) e Franco e Landim (2006 e 2015) que contribuem para a divulgação deste repertório. Temos visto também o surgimento de grupos dedicados a interpretação de obras contemporâneas, sobretudo brasileiras, além do fomento de obras de vanguarda, com técnicas estendidas, na área das Práticas Interpretativas na graduação e pós-graduação.

Abaixo temos a tabela onde organizamos os mesmos dados por quantidade de citações para se ter ideia de quais compositores são os mais recorrentes nas respostas dos participantes. No primeiro quadro temos os compositores que receberam três ou mais citações por parte dos participantes:

Tabela 08: Compositores por número de menções

<b>Compositor</b>	<b>Nº de menções</b>
G. P. Telemann	18
G. F. Händel	10
J. v. Eyck	07
J. S. Bach	06
A. Vivaldi	05
J. M. Hotteterre	05
H. U. Staeps	05
B. Marcello	04
Hans-Martin Linde	03

Fonte: Elaborada pelo autor com base nas respostas ao questionário.

Na tabela seguinte apresentamos os compositores que foram citados por duas vezes:

Tabela 09: Compositores mencionados duas vezes

<b>Compositor (em ordem alfabética)</b>	<b>Nº de menções</b>
Bruno Kiefer	02
Ernest Mahle	02
Flavio Oliveira	02
Francesco Barsanti	02
Francesco Mancini	02
Francesco Veracini	02
Franz Brüggen	02
Jean B. de Boismortier	02
Jean B. Loeillet	02
Joh. C. Schickhardt	02
Makoto Shinohara	02
Martin Heuser	02
Oswaldo Lacerda	02
Tilman Susato	02
Villani Côrtes	02

Fonte: Elaborada pelo autor com base nas respostas ao questionário.

Os demais compositores não aparecem porque foram citados apenas uma vez. Há que se observar que muitas pessoas não se ativeram apenas em citar os compositores, mas fizeram questão de comentar alguns aspectos que vamos expor abaixo.

É muito comum o flautista doce se deparar com música que claramente não foi pensada para o instrumento, o que algumas vezes pode não ser um problema, porém esta é uma situação recorrente na flauta doce. Nos apoiamos na afirmação de O’Kelly (1995, pág. 156) para ilustrarmos tal situação e direcionar os próximos questionamentos:

A flauta doce é amplamente tratada como a irmã caçula da flauta transversa, o que às vezes causa problemas de extensão e de equilíbrio, porque as qualidades individuais do instrumento nem sempre foram totalmente compreendidas <sup>12</sup>.

Baseado na citação de O’Kelly (1995) e levando em conta a experiência dos participantes, fizemos uma sequência de perguntas que abordam este tema.

<sup>12</sup> The recorder is treated largely as a sort of younger sister of the flute, and there are sometimes problems of range and balance arising because the individual qualities of the instrument were not always fully understood.

A primeira pergunta é a seguinte: “**Em sua prática como flautista doce, você já se deparou com uma obra claramente pensada para outro instrumento?**”.

Embora a pergunta tenha sido feita de maneira fechada, direta, nem sempre as respostas tiveram esta objetividade e alguns participantes fizeram comentários. Todas as respostas foram “Sim” e em sua maioria destacaram que é muito comum se deparar com uma obra de flauta doce nitidamente pensada para outro instrumento, porém muitos participantes tiveram a necessidade de explicar melhor o porquê. Destacaremos a seguir alguns aspectos dessas justificativas.

**a) Escrita para outro instrumento:**

O Participante 05 menciona que se depara bastante com “*Arranjos às vezes pensados para cordas*”. Em sua opinião, o maior problema disso é que as potencialidades da flauta doce não são aproveitadas e muito do que o compositor pensou (usando um grupo de cordas como referência), provavelmente não funcionará para a flauta doce.

A julgar pelas respostas ao questionário, a comparação com a flauta transversal é também muito presente, a ponto do Participante 14 chamar a atenção para o fato de o flautista doce ter que esclarecer junto a compositores que a flauta doce e a flauta transversal não são semelhantes e que seus idiomas são diferentes: “*Cabe a nós ‘treinar’ e conscientizar os compositores que a flauta doce não é sequer “parente” da flauta transversal. (...) Elas tem idiomas diferentes.*” (Part. 14). A resposta continua e nos chama a atenção para o fato de que, quando se trata de uma música para flauta transversal, devemos adequar ao idioma da flauta doce: “*Já gravei muitas obras que foram escritas para flauta transversal, adaptei e desenvolvi um idioma próprio para a flauta doce.*” (Part. 14).

Com os professores que trabalham em escolas de música ou projetos que envolvem outros instrumentos, onde o aluno de flauta doce tenha que participar de uma orquestra, por exemplo, essa prática de tocar música de outro instrumento é algo habitual e impõe, muitas vezes, dificuldades para execução: “*dobrar partes de violino em obras com muitos sustenidos, armaduras mais favoráveis às cordas, mas desfavoráveis à flauta doce.*” (Part. 18).

**b) Tessitura:**

A afirmativa dos participantes 05 e 06 ressalta que um dos pontos que mostram claramente que a peça foi pensada para outro instrumento é a tessitura:

“Quando escrevem peças pensando na tessitura da flauta transversal ou outros sopros” (Part. 05);

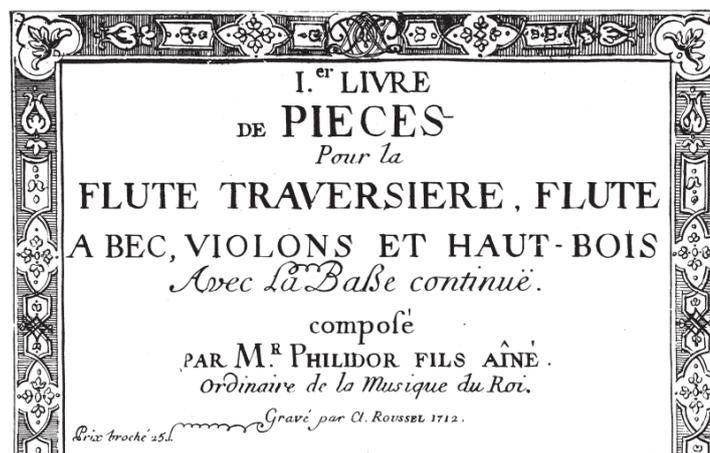
“O compositor não tem consciência da tessitura e das limitações do instrumento” (Part. 06).

### c) Natural e comum:

O fato de se utilizar a flauta doce em um repertório originalmente composto para outro instrumento não é novidade e tampouco um problema, como já falamos. Vários flautistas doces famosos como Frans Brüggen e Kees Boeke já publicaram transcrições para flauta doce de peças de Bach originais para violoncelo e violino, sem falar de um sem-fim de gravações com algum arranjo de uma peça não original para flauta doce.

No período barroco temos duas situações comuns nas quais a flauta doce pode compartilhar a mesma composição de outros instrumentos. A primeira delas é estar citada como um dos instrumentos possíveis de uma composição. É comum na música barroca que uma composição possa ser tocada por diversos instrumentos que tenham a mesma tessitura e que tenham o seguinte título: “Sonata para violino, ou traverso, ou oboé, ou flauta doce e baixo contínuo”. A figura abaixo (Fig. 16) exemplifica a questão.

Figura 14: frontispício do *Livro I*, de Pierre Danican Philidor.



Fonte: IMLSP: [https://imslp.org/wiki/Category:Philidor,\\_Pierre\\_Danican](https://imslp.org/wiki/Category:Philidor,_Pierre_Danican)

A outra prática que também provém do período barroco é a de transpor em uma terça menor ascendente as composições escritas originalmente para o traverso. Os casos mais famosos desta práxis são as *Fantasias* de Telemann (TWV 40:2–13) e a *Partita* de J. S. Bach (BWV 1013). Dentro destas perspectivas temos as seguintes respostas dos participantes:

*“O empréstimo de repertório é uma prática comum entre flautistas. Numerosos repertórios originalmente escritos para violino ou flauta foram adaptados ou disponibilizados, como ‘um ou outro’”.* (Part. 07);

*“Muitas das obras que toco são destinadas a outro instrumento, especialmente [as de] música antiga.”* (Part. 10).

#### **d) Compositores de música antiga não eram flautistas:**

Neste ponto temos duas visões a respeito dos compositores de música antiga não serem flautistas doces: uma parte do princípio que, mesmo não sendo flautistas, os compositores de música antiga entendem perfeitamente o instrumento: *Durante vários séculos (da Idade Média ao final do Barroco), a flauta doce foi um instrumento fundamental na música e os compositores que a escreveram naquela época estavam perfeitamente cientes das virtudes e dificuldades da flauta doce, portanto, as obras foram "pensadas" para aquele instrumento.* (Part.15).

Por outro lado, temos a visão de outro Participante que diz que, por não serem flautistas, os compositores barrocos negligenciam aspectos importantes da flauta doce:

*“Pensando no repertório barroco escrito originalmente para flauta doce, que é meu foco e especialização, perto de 100% dos que compunham não tocavam flauta doce (eram tecladistas e violinistas essencialmente), o que significa que muitas das sonatas e concertos barrocos usam a flauta sem levar em consideração a questão básica da respiração.”* (Part. 13).

Todas as respostas da questão anterior foram respondidas com “Sim”, ou seja: todos os participantes já tocaram peças pensadas para outros instrumentos, o que indica que esta é uma situação corriqueira. Na próxima pergunta do questionário, quisemos saber sobre as estratégias utilizadas pelos participantes para conseguir tocar estas peças.

O diagnóstico que as respostas apontam é que existe uma recorrência nas estratégias utilizadas pelos participantes para tocar essas peças, e essas estratégias apontam falhas e problemas contumazes na maneira de se abordar a composição para flauta doce. As principais estratégias para solucionar eventuais problemas estão agrupadas de maneira decrescente por ordem de citação, dentro dos seguintes aspectos musicais: tessitura, tonalidade, dedilhados, dinâmica, respiração, articulação, sonoridade, aprofundar sobre a música e observação negativa.

### **e) Tessitura:**

Por diversas vezes este termo musical foi apenas citado sem ser justificado, ou seja, muitos dos Participantes optaram apenas por escrever “tessitura”. Em algumas respostas vem a indicação de “troca de flauta”. A relação da troca de flauta com a tessitura está no fato de que o flautista doce utiliza diversos tipos de flautas, de diferentes tamanhos, e que elas se completam em sua extensão. Por exemplo, se uma voz ficar grave para a soprano pode-se adaptar perfeitamente o trecho em uma contralto.

Passamos agora para as estratégias de adaptação do repertório citadas pelos participantes:

*“Mudar a oitava da nota que não cabe na tessitura da flauta doce, ou mudar de flauta durante a música” (Part. 09).*

*“Transposição de oitava, troca de flautas para suprir alguma coisa de tessitura que o instrumento não conseguia realizar, trocas de vozes (o que está escrito para uma flauta passa para outra voz, e assim soa melhor (quando não se respeita a região do instrumento que tem uma boa qualidade sonora), mudar para outra nota do acorde quando uma nota é pedida, mas não está na tessitura possível para aquele instrumento tocar” (Part. 05).*

*“Oitavar as notas fora da tessitura da flauta doce. Se não pode oitavar, mudar a nota para outra do acorde” (Part. 19).*

*“Mudança de oitava de uma determinada passagem ou de algumas notas de uma frase (respeitando o sentido melódico)” (Part. 26).*

### **f) Tonalidade:**

Embora não se tenha uma variedade de justificativas ou comentários sobre a tonalidade, este aspecto foi bastante citado pelos participantes, que, em sua maioria, citam a mudança de tonalidade como uma boa estratégia para tocar música não original para flauta doce, por causa da adequação da música à tessitura do instrumento. Outra estratégia citada é a escolha da flauta mais adequada para executar a música naquela tonalidade. Por exemplo: em uma tonalidade que tenha mi bemol na armadura, é mais adequado tocar em uma contralto do que em uma soprano, pela facilidade de execução e por uma sonoridade mais plena desta nota no instrumento em fá.

*“Para peças com tonalidades que quase não aparecem no repertório original de flauta doce, por vezes alterei o tom, respeitando a extensão da flauta”* (Part. 02).

*“Mudança de flauta (para não ter que alterar a tonalidade)”* (Part. 26).

#### **g) Dedilhados:**

A questão dos dedilhados está muito ligada à dinâmica, pois na flauta doce, a variedade na intensidade do som não se dá simplesmente no soprar forte ou fraco e sim, em um conjunto de ações entre as quais se encontra a mudança de dedilhado para poder obter variedade de dinâmica. A fala do Participante 03 confirma este recurso: *“Dedilhados alternativos para dinâmicas (principalmente)”* (Part. 03).

Tendo a prerrogativa de que, ao tocar uma peça não original para flauta doce se pode fazer um arranjo, alguns dos participantes citaram como estratégia a possibilidade de suprimir passagens tecnicamente muito difíceis: *“Supressão ou alteração de trechos onde o dedilhado era praticamente impossível de realizar (passagens rápidas com fá# e sol# graves na contralto [fá#3 e sol#3, respectivamente], por exemplo.”* (Part. 23).

#### **h) Dinâmica:**

Ao longo do trabalho, temos ressaltado que a dinâmica está ligada ao dedilhado e também que, em determinadas regiões do instrumento ou em determinadas passagens, fica impossível executar qualquer tipo de dinâmica. Diante disso separamos duas estratégias mencionadas pelos participantes e relacionadas a este tópico: *“Adaptar dinâmica para a possibilidade do instrumento”* (Part. 20) e *“Ignorar aquelas [dinâmicas] impossíveis de fazer”* (Part. 23).

#### **i) Respiração:**

Algumas peças podem ser pensadas para instrumento de teclas ou cordas, instrumentos estes que não dependem da respiração para produzir som. No próprio repertório barroco vemos frases longas, com sequências enormes de arpejos, em andamento rápido, claramente pensadas para violino, que são quase impossíveis de se executar em um instrumento de sopro sem que se suprima uma nota ou outra para o instrumentista poder respirar.

Aqui vemos algumas estratégias sugeridas pelos participantes para superar tal dificuldade:

*“Estender a capacidade respiratória com exercícios e quando isso não foi possível comer 1 ou 2 notas para respirar e puder continuar”* (Part. 12).

*“Encurtamento de notas para respirar”* (Part. 21).

*“Supressão de uma nota para respiração”* (Part. 23).

#### **j) Articulação:**

Na flauta doce a articulação ligada em grandes frases não é algo comum. As notas de forquilha demandam combinações digitais complexas e a flauta doce é um instrumento que não tem chaves (recurso que simplifica a execução principalmente em tonalidades com muitos acidentes). Sendo assim, passagens rápidas e ligadas tendem a sair sujas, com pouca precisão, devido a determinadas combinações de dedos, cuja imprecisão fica evidente quando realizadas com articulação ligada. Do mesmo modo, trechos com muitos *staccato* tendem a ter uma sonoridade pequena por encurtar o som da nota articulada, tanto que usamos esta articulação para sugerir *piano*.

Diante das condições inerentes à flauta doce, para os participantes, a articulação é um elemento musical que requer um trato atencioso. Sobre este tópico foram feitas as seguintes menções: *“Mudança de articulações”* (Part. 03); *“Trechos de ligaduras com notas que não era possível realizar com uma boa sonoridade”* (Part. 05); *“Alteração de ligaduras”* (Part. 23).

#### **k) Sonoridade:**

Neste quesito os participantes relataram que utilizam como estratégia a busca de uma simulação sonora do instrumento original para o qual a peça foi composta ou de pelo menos tentar alcançar a intenção do compositor:

*“Buscar a sonoridade do instrumento original (...) buscar efeitos que causam o mesmo impacto no público (e não necessariamente o mesmo som) que os efeitos da peça original.”* (Part. 04).

*“Usar mais de um modelo de flauta nos diferentes movimentos se aquela decisão parecesse atraente, interessante, às vezes necessária também. Às vezes, “imitar” o instrumento original era minha decisão, quando o modelo de flauta doce apresentava “irmandades”, como o Modern Alto Recorder com a flauta transversal, por exemplo. Outro procurara propositalmente diferenciar, mostrar singularidade, como em trabalhos com técnicas estendidas, por exemplo.”* (Part. 07).

*“Tomando por exemplo os ‘Concerts à deux flutes traversières’ de Montclair: a sonoridade do traverso deve estar presente. Entretanto, creio que não cabe imitar o traverso e sim, procurar novas sonoridades na flauta-doce que possam vir de encontro com a idéia do compositor e da música que está sendo interpretada. Enfim: a interpretação da obra e “tradução” da intenção do compositor para a maior prioridade em tentar “imitar” o instrumento para o qual a obra foi originalmente composta.” (Part. 09).*

#### **l) Aprofundar o conhecimento que se tem sobre a peça:**

O aprofundamento sugerido trata da necessidade de pesquisar mais sobre a peça, se familiarizar com ela, analisar, compreender quais partes da peça original podem ser mantidas na transcrição.

*“Conhecer primeiro a música, a sua expressividade particular, o seu carácter e quando foi escrita, o contexto, outras obras do autor; Compreenda as diferenças significativas entre o instrumento original e a flauta doce. Em seguida, explore muitas versões, com diferentes modelos de flautas” (Part. 07).*

*“Em primeiro lugar é importante saber para qual instrumento a obra foi composta.” (Part. 09).*

*“Pesquisar, adaptar, reescrever, repensar criar e escutar”.* (Part. 13).

*“Ouvir muitas gravações”.* (Part. 22).

#### **m) Observação negativa:**

O Participante 05 fez uma observação de um ponto negativo de tocar peça composta para um outro instrumento: *“Infelizmente nisso se perdem tantas potencialidades e qualidades próprias da flauta que deixam de ser exploradas” (Part. 05).*

Na próxima pergunta do questionário, abordamos que, de modo geral, muitas das composições e/ou arranjos feitos para flauta doce têm como referência outros instrumentos, por isso quisemos saber quais estratégias os flautistas doces utilizam para tocar músicas feitas para outros instrumentos. Na pergunta seguinte do questionário continuamos no mesmo tema, entretanto, agora quisemos saber quais são os principais empecilhos para tocar na flauta doce música original para outro instrumento.

Ao analisar as respostas do questionário, percebemos recorrências que classificamos em dez categorias, dispostas aqui em ordem decrescente por reincidência nas respostas:

tessitura, tonalidade, digitação, dinâmica, sonoridade, respiração, timbre, articulação, nuances e outras citadas.

**a) Tessitura:**

*“Extensão/tessitura específica de cada flauta, que não necessariamente é a extensão para qual o compositor escreveu a peça originalmente.” (Part. 02).*

*“A extensão, se tiver que fazer muitas mudanças pode descaracterizar a música.” (Part. 03).*

*“Melodias bem conhecidas que ultrapassam a tessitura do instrumento (não permitem transposição).” (Part. 04).*

*“Mudanças de frases oitavando quando não dá na tessitura do instrumento.” (Part. 06)*

*“Ter de 'quebrar' o contorno melódico para poder fazer caber na tessitura. Extensão inapropriada.” (Part. 13)*

**b) Tonalidade:**

*“Tonalidades com muitos sustenidos ou bemóis.” (Part. 01 e 03).*

*“Fazer mudança de tonalidades.” (Part. 06).*

*“Considero que muitas vezes a flauta está num registro que fica abafado em relação aos outros instrumentos e é necessário mudar a tonalidade.” (Part. 12).*

**c) Digitação (muitos participantes também chamam de dedilhado):**

*“Também pensar passagens que, digitalmente, são muito complexas de se executar na flauta doce, mas que em outros instrumentos de sopro, em função das particulares de dedilhado, são tranquilas de se resolver.” (Part. 02).*

*“Passagens em graus conjuntos muito rápidos com sucessão de forquilhas ou meias posições.” (Part. 18).*

*“Digitação desconfortável.” (Part. 21).*

**d) Dinâmica:**

*“Algumas questões de dinâmicas (FF no grave ou PP no agudíssimo).” (Part. 04).*

*“Indicações de dinâmicas que não são compatíveis com a flauta doce com um fortíssimo no grave ou pianíssimo nas notas agudas.” (Part. 05).*

*“Não poder responder de maneira convincente às marcações de dinâmica.”*

(Part. 13).

*“Indicações de dinâmicas inadequadas.”* (Part. 21).

*“Dinâmica em peças românticas.”* (Part. 27).

**e) Sonoridade:**

*“Problemas de equilíbrio acústico com outros instrumentos.”* (Part. 13).

*“Não soar como uma flauta-doce. Perder a identidade e ressonância do instrumento... Muito já foi desenvolvido para criar uma nova "flauta" contemporânea, mas o perigo é perder a sua identidade... O seu som primitivo que nos faz reinventar a sonoridade sempre.”* (Part. 14).

*“A ‘uniformidade’ exigida pelos instrumentos modernos.”* (Part. 07).

*“Sonoridade adequada.”* (Part. 17).

*“Uso inapropriado do registro grave.”* (Part. 21).

**f) Respiração:**

*“Não ter onde respirar, não ter tempo de respirar.”* (Part. 13).

*“Frases que não permitem respirar.”* (Part. 21).

**g) Timbre:**

*“Obras muito idiomáticas onde o timbre do instrumento é tão importante quanto as notas.”* (Part. 04).

**h) Articulação:**

*“Ligaduras.”* (Part. 23).

**i) Nuances:**

*“Por mais que a adaptação seja bem feita, ainda sim, muitas nuances se perdem porque aquela obra não foi escrita originalmente para flauta doce.”* (Part. 19).

**j) Outros empecilhos citados:**

*“Fraseado.”* (Part. 09).

*“Passagens com muitas notas alteradas.”* (Part. 23).

*“Instrumentação.”* (Part. 26).

“*Andamento.*” (Part. 26);

“*Figuras rítmico-melódicas.*” (Part. 26).

### 3.5. Seção 5 do questionário: Análise idiomática

Esta seção do questionário proporciona a oportunidade de os participantes apresentarem sua percepção sobre o que consideram idiomatismo da flauta doce através da apreciação de trechos de obras originais para o instrumento, haja vista que foram escritas pensadas para ele, com suas características, qualidades e possibilidades. Apresentamos trechos de obras dos seguintes compositores:

- Hans-Martin Linde, *Music for a Bird* (1968).
- J. S. Bach, *Concerto de Brandemburgo N°4* (BWV 1049, 1º movimento, *Allegro*).
- Paul Leenhouts, *Aan De Amsterdamse Grachten* (1950).
- Osvaldo Lacerda, *Sonata para flauta doce e piano* (1967, 2º movimento, *Lento*).
- G. Ph. Telemann, *Sonata em fá menor do Getreue Musikmeister* (TWV 41:f1, *Vivace*).

Dentro do espaço limitado que é o questionário, tentou-se buscar uma variedade de exemplos musicais escritos por compositores que são canônicos, de relevância incontestável em nosso instrumento. Também buscou-se a diversidade de formações instrumentais e estilos musicais que, juntamente com os compositores, foram os principais critérios na seleção dos trechos musicais a serem avaliados pelos participantes.

Com base nestes parâmetros, escolhemos cinco obras, muito diferentes entre si. Temos uma peça para flauta solo com técnicas expandidas, *Music for a Bird* (1968), do flautista doce e compositor Hans-Martin Linde. O grande compositor barroco J. S. Bach aparece com um exemplo através de seu emblemático *Concerto de Brandemburgo N°4* (BWV 1049, 1º movimento). Buscamos também um arranjo para quarteto de flautas doces da canção *Aan De Amsterdamse Grachten* (1950), de autoria do flautista doce, compositor e professor Paul Leenhouts. A música brasileira está representada através da *Sonata para flauta doce e piano* (1967, 2º movimento) de Osvaldo Lacerda, uma obra muito tocada no Brasil. Por fim, G. Ph. Telemann, o grande compositor para flauta doce do período barroco, não poderia ficar de fora,

e de sua autoria escolhemos um trecho do 4º movimento da *Sonata em fá menor do Getreue Musikmeister* (TWV 41:f1).

A partir de questões “dicotômicas”, que, segundo Chagas (2000, p. 9), “são as que apresentam somente duas opções de respostas, de caráter bipolar, do tipo: sim/não; concordo/não concordo; gosto/não gosto”, selecionamos trechos destas cinco obras originais para flauta doce e solicitamos a avaliação dos participantes quanto à idiomatidade ou não de cada um dos trechos, acompanhada de justificativa sobre esta avaliação. Os cinco exemplos são apresentados em formato de imagem (reprodução da partitura), destacando-se os trechos de cada obra para os quais desejamos que o participante volte a sua atenção.

Nestes cinco trechos encontra-se a indicação de algo que merece um olhar atento para que o participante avalie aspectos que possam gerar debates a respeito do idiomatismo da flauta doce, como, por exemplo, dinâmicas, passagens incomuns (que extrapolam a tessitura da flauta doce), passagens não comuns em arranjos (trechos cromáticos) e tonalidades.

Após a observação do trecho da partitura apresentada, o participante deveria responder: **Em sua opinião, esta indicação é idiomática para flauta doce?**

**Exemplo 1:** Hans-Martin Linde, *Music for a Bird* (1968).

Figura 15: Trecho 4 de *Music for a Bird* (sem indicação de compasso).

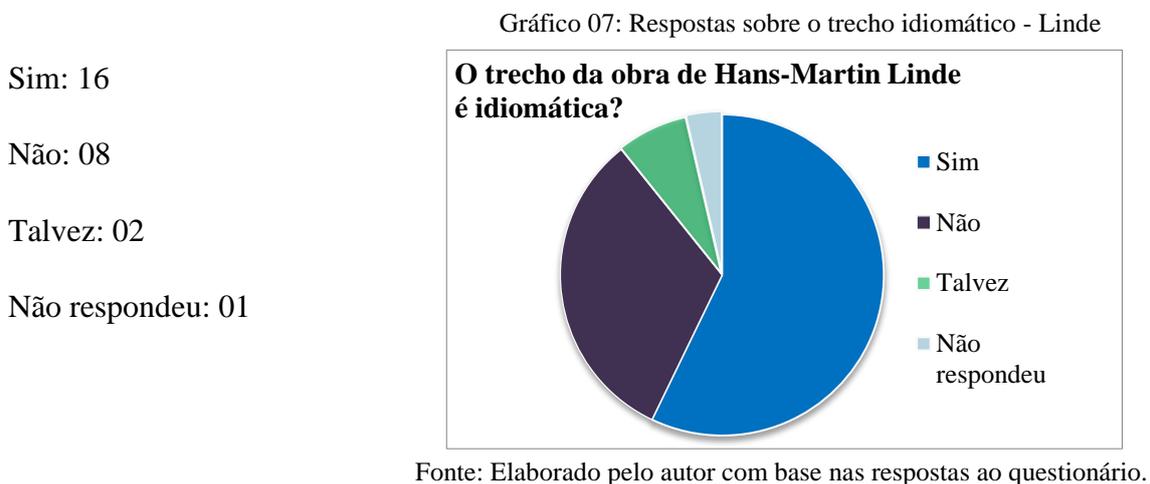
Fonte: *Music for a Bird* (1968), de Hans-Martin Linde.

Hans-Martin Linde (1930) é um célebre flautista doce, com trabalhos relevantes na área pedagógica da flauta doce, além de um excelente compositor para o nosso instrumento. Conhecedor profundo da flauta doce, podemos dizer que a obra de Linde, *Music for a Bird* (1968), é um clássico do repertório do instrumento.

Recheada de técnicas expandidas, nesta peça o compositor passeia por *glissandos*, multifônicos, *frullato*, tocar e cantar ao mesmo tempo, de maneira fluente. Entre todos esses acontecimentos, temos o trecho do recorte, que são notas de uma escrita tradicional, onde notamos que a indicação de dinâmica aparece em trechos propícios a isso.

O primeiro “*f*” aparece em uma região sonora do instrumento e as ligaduras de expressão, potencializam o efeito da dinâmica. Para o “*p*” a diante é usado o recurso de encurtar a nota através do *staccato*, que se valoriza principalmente ao se opor ao trecho “*f*”. No segundo sistema temos o sib 5 em uma região incomum na flauta doce, e, geralmente, as notas da região super aguda do instrumento são atingidas soprando forte, logo a indicação de “*ff*” nesta nota, parece sinalizar ao flautista sobre esta característica, uma mera formalização. Linde porém nos mostra sua escrita precisa ao colocar na mesma nota super aguda, que é naturalmente forte, artifícios para que pudesse soar com dinâmicas diferentes. Colocando uma fermata sobre “*ff*” ele deixar esta nota forte soar, porém, ao colocar um *staccato* em seguida, temos a sensação que ela perdeu intensidade, porém continua forte e é justamente o “*f*” que o compositor indica.

Após a análise das respostas objetivas, notamos os seguintes resultados:



Neste exemplo, o aspecto que os participantes são solicitados a avaliar é a dinâmica indicada pelo compositor. Sendo a maioria aqueles que disseram “Sim” (59% dos participantes), passamos a seguir a comentar alguns dos argumentos apresentados pelos participantes.

O **dedilhado alternativo** como ferramenta para realizar as dinâmicas solicitadas pelo compositor é muito citado pelos participantes: *“as indicações estão em regiões que permitem fazer a dinâmica dentro das possibilidades da flauta doce utilizando digitações alternativas”* (Part. 03); *“É idiomática porque as dinâmicas estão colocadas em notas que podem ser tocadas com dedilhados alternativos”* (Part. 01).

A **articulação** é outro elemento expressivo de realização de dinâmica. As passagens em legato tendem a ser mais sonoras por permitirem a escuta da duração integral de cada nota, “emendando” o som de uma nota após outra. Já o efeito que o *staccato* proporciona, é o contrário, pois, ao realizar o ataque da nota com uma articulação mais seca (com “T”, por exemplo) e encurtar a duração da nota, o som tende a parecer mais curto e mais seco, portanto traz a sensação da dinâmica *piano*. Alguns participantes fizeram questão de citar tais efeitos:

*“Porque associado ao f inicial há a indicação de ligadura que auxilia a flauta doce neste item, contrastando com o que vem em seguida em staccato. Na segunda linha, o ff está associado a uma nota agudíssima, e mais uma vez a duração da nota (devido à fermata) vai auxiliar a obtenção desta intenção”* (Part. 27).

*“As notas em PP estão em staccato o que já as fazem soar em PP. O que está escrito F ou é legato (que soa mais forte que as notas em staccato), ou então estão em staccato no agudíssimo, que soará menos que a fermata em FF.”* (Part. 04).

O sib 5 não é uma nota habitual do repertório tradicional da flauta doce e, como toda nota agudíssima, parece óbvio que somente soprando forte conseguiremos atingi-la. Logo, a indicação de “FF” nesta nota parece natural.

*“O FF junto ao sib agudo é mais do que idiomático, pois é exatamente no FF que a flauta-doce vai produzir um belo sib”* (Part. 09).

*“Tem ligadura e indicação de f e o registro bem agudo com fortíssimo, pois necessitamos de mais sopro e diafragma para a emissão desta nota.”* (Part. 12).

*“É possível fazer os fortíssimos nas notas agudas sem problemas. Seria mais complexo fazê-los na região grave do instrumento”* (Part. 24).

A questão da dinâmica na flauta doce é algo que sempre traz dúvidas sobre sua execução, principalmente para aqueles flautistas que tiveram uma formação baseada no repertório da música antiga, onde o uso da dinâmica não é comum para a flauta doce e também é pouco indicada nas peças para este instrumento. Mesmo para os participantes que

concordaram que a passagem de *Music for a Bird* é sim idiomática, alguns deles ressaltaram que a realização de dinâmica é algo difícil na flauta doce. Foi justamente neste ponto a maior discordância daqueles que disseram “**Não**”:

*“Realizar dinâmica na flauta doce até é possível (com digitações auxiliares, por exemplo), mas não com grandes diferenças de intensidade, é algo mais sutil”.* (Part. 05)

*“Não creio que seja apropriada à flauta doce, pela grande variação de dinâmica súbita numa região aguda e brilhante da flauta.”* (Part.20)

Outros participantes preferem acreditar que tais indicações de dinâmica, na verdade, são apenas sinalizadores da intenção do compositor:

*“Mostra mais a intenção que o compositor gostaria, mas provavelmente diferente de como o intérprete executaria.”.* (Part. 17)

*“O compositor escuta os sons antes de criar a obra... O intérprete transforma o som em realidade. Esta indicação de dinâmica não é mais que a sugestão do "affetti".* (Part. 14)

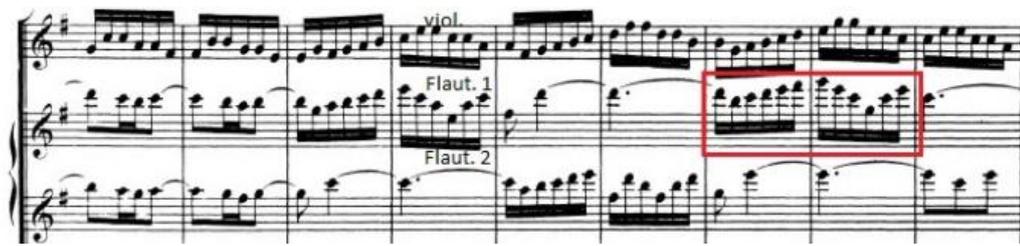
As respostas apuradas ainda sugerem uma dúvida, que colocamos aqui como “Talvez”. São respostas nas quais os participantes deixaram claro que não responderiam nem “sim” e nem “não” e assim justificam:

*“Depende do instrumento, aquele sem furos duplos do período renascentista e barroco, com pouca tolerância e/ou raro uso de fato de dedilhados alternativos? Ou a flauta doce reinventada no século XX que se caracteriza por uma flexibilidade e versatilidade técnica, usada por diversos compositores também com intuito de transgressão e ruptura?”* (Part. 13).

*“Não para a primeira pauta e sim para a segunda. A primeira pauta talvez requeira o uso de dedilhados alternativos tanto para que se execute o "forte" quanto o "piano". Na segunda pauta, creio que as notas super agudas referentes ao "fortissimo" e "forte" já soem naturalmente como tal”.* (Part. 18).

**Exemplo 2:** J. S. Bach, *Concerto de Brandemburgo N°4* (BWV 1049, 1º movimento, compassos 51-52).

Figura 16: Trecho do *Concerto de Brandemburgo n°4*, 1º movimento, compassos 45-53.



Fonte: *Concerto de Brandemburgo N° 4*, de J. S. Bach

O *Concerto de Brandemburgo N°4* (BWV 1049) de J. S. Bach é um ícone do repertório da flauta doce por se tratar de uma dos mais emblemáticos concertos do período barroco, por seu virtuosismo, brilhantismo e beleza. Este concerto é de um alto nível técnico, requer dos dois flautistas doces um elevado grau de maturidade no instrumento, principalmente ao se deparar com a passagem que aqui foi posta para análise.

Nesta passagem da flauta 1 (compassos 51-52), temos uma escala que vai da nota si<sup>4</sup> à nota sol<sup>5</sup>, passando pelo fá<sup>#5</sup>, e é justamente no trecho do mi<sup>5</sup>-fá<sup>#5</sup>-sol<sup>5</sup> que se localiza uma passagem de grande dificuldade técnica na flauta doce. O dedilhado padrão do fá<sup>#5</sup>, que se localiza na 3ª oitava da flauta contralto, é feito de forma que todos os orifícios da flauta sejam fechados, inclusive o que está localizado no final do instrumento, no pé, no orifício que chamamos de “furo 8”<sup>13</sup>. Este orifício só pode ser fechado com o auxílio da perna, aproximando-se o pé da flauta à coxa ou panturrilha. Existem ainda outras duas opções de dedilhado para esta nota e que são aplicadas a situações bem específicas, sobre as quais falaremos mais adiante, após a apreciação das respostas dos participantes.

As respostas objetivas apresentaram os seguintes resultados:

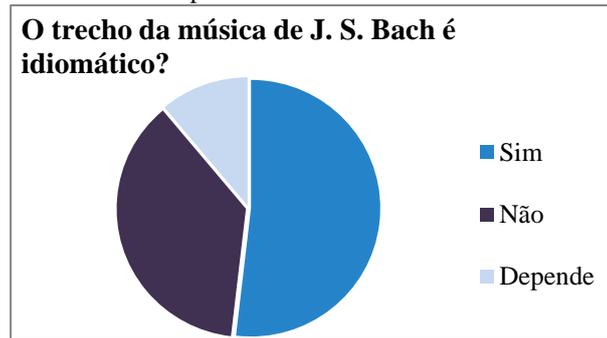
<sup>13</sup> O corpo da flauta possui oito orifícios que são tapados por oito dedos e um orifício que está localizado no fim do tubo da flauta (também chamado “pé”) que somente pode ser coberto usando o auxílio da perna. O orifício que está localizado na parte de trás do instrumento é fechado pelo polegar da mão esquerda, e chamado de “0”. Este orifício pode ser aberto, fechado ou semi-aberto (quando recebe a descrição de Ø). Isto posto, os dedos e furos utilizados nos dedilhados da flauta doce são comumente numerados de 0 a 7, na seguinte ordem: 0= polegar esquerdo, 1= indicador esquerdo, 2= médio esquerdo, 3= anelar esquerdo, 4= indicador direito, 5= médio direito, 6=anelar direito e 7= mínimo direito.

Gráfico 08: Respostas sobre o trecho idiomático - Bach

Sim: 14

Não: 10

Depende: 03



Fonte: Elaborado pelo autor com base nas respostas ao questionário

Veremos a seguir o que disseram os participantes que responderam que “Sim”, esta passagem é idiomática.

A despeito do dedilhado malabarista do fá# 5, um recurso bastante lembrado pelos participantes é a utilização de um dedilhado alternativo, associado à articulação ligada, na qual o fá# 5 em passagem para o sol 5 pode ser executado sem a utilização da perna:

*“É idiomática porque há a possibilidade de ligar a passagem mi-fá# com o dedilhado apropriado.”* (Part. 19).

*“(...) usando flautas em fá, a passagem mi-fá# pode ser executada ligada, com o uso de um dedilhado alternativo para o fá#.”* (Part. 26).

*“Apesar do Fa# sustenido agudo. Ele pode facilmente ser tocado ligado.”* (Part. 14).

*“F# pode ser tocado ligado da nota anterior.”* (Part. 04).

Outra justificativa citada pelos participantes é sobre a possibilidade do concerto ser tocado em uma flauta contralto em sol, que elimina a dificuldade da passagem mi5-fá#5-sol5. Bach indica na instrumentação *Flauti d’Echo* e ainda hoje não há um consenso sobre o que realmente este termo designa <sup>14</sup>.

*“[sim], pois provavelmente o concerto foi tocado por uma flauta em sol”.* (Part. 09).

*“Não se sabe se esta obra foi feita para alto em sol. Então é possível”.* (Part. 16).

<sup>14</sup> Existem muitas explicações possíveis sobre o que sejam *Flauti d’Echo*, e uma delas aponta que é um instrumento específico, o *flageolet*. Outra hipótese é que trata-se de uma flauta dupla, tocada por um único flautista, onde cada uma flauta tem um som diferente e pode produzir uma sensação de eco. Uma terceira hipótese aponta simplesmente que o instrumento é a flauta doce contralto em fá e o termo *d’Echo* trata sobre a se refere à maneira como as flautas dialogam, respondem entre si, ecoando.

*“O primeiro é que, ao usar flautas em sol, a passagem é tocada com o dedilhado de fá maior”.* (Part.26).

*“[pode] ser usada uma flauta em sol”.* (Part. 04).

Alguns participantes justificam suas respostas positivas sob o aspecto da tessitura:

*“Ainda que a tessitura do trecho não seja comum em repertório para flauta doce, sim”.* (Part. 08).

*”Sim, está dentro da tessitura da contralto”.* (Part. 22).

O Participante 04 faz comentários sobre o quão é importante o desenvolvimento técnico para tocar esta música: *“Não será idiomática para o flautista que não conhecer todos os recursos do instrumento”.* O mesmo participante continua discorrendo sobre a competência que um músico deve ter ao interpretar uma das obras mais significativas de todo o repertório do seu instrumento: *“Há que considerar que uma passagem difícil de 2 compassos (isso acontece de novo no 3.o movimento) em um concerto com orquestra, onde se espera que o solista domine completamente o instrumento, não torna toda a obra menos idiomática quando avaliada em sua totalidade.* (Part. 04).

Para concluir esta parte das respostas afirmativas, segue um comentário que cita a exequibilidade do trecho apresentado: *“Existe possibilidade de executar.”* (Part. 16). Outras respostas ponderam aspectos musicais comum em diversas peças, *“Arpejos e passagens cromáticas fazem parte da linguagem da flauta doce.”* (Part. 20), falam da necessidade de conhecimento técnico, *“É uma passagem que requer conhecimento técnico, mas é possível”* (Part. 25) e por fim, citam estrapolação dos limites do instrumento *“Sim, uma tentativa de levar o instrumento ao limite”* (Part. 17).

Para os participantes que disseram “Não” o principal motivo de sua resposta é justamente a passagem mi<sup>5</sup>-fá<sup>#5</sup>-sol<sup>5</sup>, que, embora seja exequível, eles consideram que o elevado grau de dificuldade de execução a torna não idiomática.

*“Me parece que o fá sustenido super agudo, em uma passagem rápida, é bem complexo de se resolver. Não consideraria idiomática pela dificuldade em executar a passagem, embora saiba que ela soa bem.”* (Part. 02).

*“Não me parece, visto que é necessário tocar o F # agudo em alta velocidade, quando é tecnicamente muito difícil e requer movimento de todo o instrumento ou da perna, para uma semicolcheia.”* (Part. 10).

*“Aqui a dificuldade está em realizar o Fá# agudo na perna, acaba sendo uma dificuldade a mais, então acho que não é idiomática”* (Part. 05).

*“Não. Embora o dedilhado exista em alguns tratados e métodos do século 18, e seja possível executá-lo em flautas originais (em fá) do período sem o uso de perna, ainda assim permanece uma nota excepcional”* (Part. 13).

*“Não, por causa do fá# agudo em passagem rápida”* (Part. 21).

*“Este trecho é bem difícil, não muito idiomático pela passagem do fá suspenso agudo. Talvez Bach não tenha pensado na dificuldade para o instrumento em primeiro lugar, conforme ocorre em obras do compositor para outros instrumentos. Não considero a passagem idiomática para uma flauta contralto em fá”* (Part. 18).

Os participantes que responderam “Depende” utilizaram esta condicionante pensando justamente sobre qual flauta utilizar. Colocamos nesta categoria o participante que também ficou na dúvida sobre que tipo de flauta utilizar:

*“Depende do modelo da flauta.”* (Part. 07).

*“Se tocada na flauta em fá não, mas na flauta em sol funciona perfeitamente.”*  
(Part. 23).

*“O dedilhado do fá # agudo não é muito indicado em passagens rápidas como no caso desta peça, pois demanda o uso da perna para fechar o oitavo orifício da flauta. Como no período em que a peça foi escrita existia também a flauta contralto em sol, esta talvez fosse a melhor solução para a execução deste concerto.”* (Part. 27).

Como vimos, a passagem com fá#5 foi citada por praticamente todos os participantes como sendo o elemento que faria a peça idiomática (ou não) para a flauta doce. Sendo assim, parece apropriado citar rapidamente outros dedilhados possíveis para esta nota. A primeira opção para o fá#5 é o dedilhado Ø45, que se mostra efetivo somente em passagens mi5-fá#5 e com articulação ligada. Não é uma nota que, com este dedilhado, possa ser obtida mediante ataque direto e dificilmente se mostra adequada para uma longa duração, sendo mais adequada para passagens rápidas, como é o caso do *Concerto de Brandemburgo*. A segunda opção de dedilhado é Ø1234567, aplicável a bordaduras ligadas sol5-fá#5-sol5. Neste caso, o dedilhado do sol5 eventualmente tem que ser alterado para Ø1346, a fim de que, ao torná-lo mais alto, se escute o efeito do fá#5.

**Exemplo 3:** Paul Leenhouts, arranjo de *Aan De Amsterdamse Grachten* para quarteto de flautas doces, compassos 59-60.

Figura 17: Trecho de *Aan De Amsterdamse Grachten*, compassos 58-62.

Fonte: *Aan De Amsterdamse Grachten*, de Paul Leenhouts.

Leenhouts (\*1957) é membro fundador de um dos mais importantes grupos de flauta doce do século XX, o Amsterdam Loeki Stardust Quartet (ALSQ), criado em 1978 por quatro alunos do icônico flautista doce Frans Brügger: Bertho Driever, Daniël Brügger, Karel van Steenhoven e Paul Leenhouts. Na discografia do grupo é fácil encontrar suas composições ou arranjos, porém Leenhouts escreve para diversos tipos de formações que vão desde a música solo até peças para orquestras de flautas doces.

Em uma primeira leitura, rapidamente percebemos que os trechos escolhidos abordam uma passagem cromática, porém este tipo de passagem, longa e extensa como se apresenta, em andamento rápido, em fusas e com uma ligadura de fraseado ampla, não é algo comum dentro do repertório tradicional da flauta doce. Por ser um instrumento associado à música antiga, em cujo repertório as passagens cromáticas normalmente são breves, muitas pessoas, que desconhecem as possibilidades do instrumento se impressionam quando veem alguém tocando uma escala cromática na flauta doce.

Sendo a escala cromática o ponto a ser observado neste exemplo, continuamos a querer saber a opinião dos participantes perguntando: esta indicação é idiomática para flauta doce?

Com base na análise das respostas do participantes, chegamos aos seguintes números:

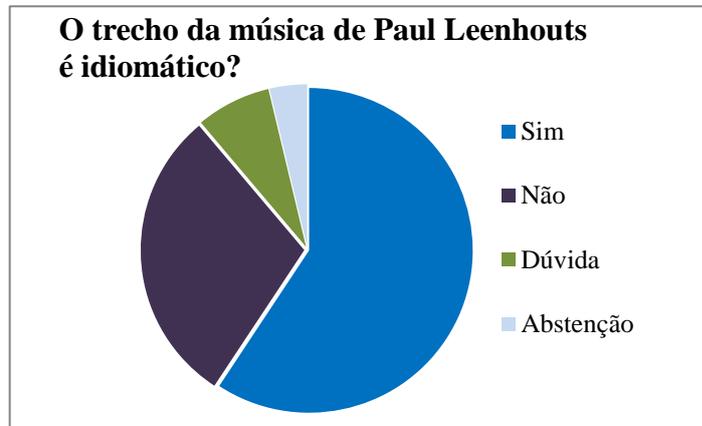
Gráfico 09: Respostas sobre o trecho idiomático – Leenhouts

Sim: 16

Não: 08

Dúvida: 02

Abstenção: 01



Fonte: Elaborado pelo autor com base nas respostas ao questionário

Para boa parte dos instrumentos modernos o estudo de escalas (incluindo a cromática) é algo corriqueiro, que faz parte da técnica do instrumento, mas para a flauta doce não, e este fato merece uma breve explicação. Quando no século XIX a sistematização e institucionalização do ensino musical floresceram e ganharam força, a flauta doce já era um instrumento ausente das salas de concertos, assim como outros instrumentos contemporâneos a ela, como o cravo, o corneto e a sacabuxa. À flauta doce tinha sido relegada a função de um instrumento caseiro, de uso apenas no âmbito doméstico, subjugado pelos instrumentos de orquestra, e assim, por um longo período, a flauta doce ficou de fora do processo de sistematização do ensino e aprendizado promovido no século XIX e que produziu, por exemplo, farto material de estudo para os instrumentos de orquestra.

Quando a prática da flauta doce em espaços públicos foi retomada no início do século XX, ela veio acompanhada de uma nova função, para além da prática musical: o de um importante agente na educação infantil. Esta mudança fez os olhares dos métodos vindouros se voltarem para a inicialização à flauta doce, lançando sobre o instrumento a pecha de ser adequado apenas para crianças e principiantes, que mais tarde fariam a passagem para um instrumento “de verdade”.

A falta de um método de técnica para flauta doce, escrito nos moldes daqueles do século XIX e como todos os instrumentos daquele período têm, é uma lacuna no ensino/aprendizado do instrumento até hoje, com poucos materiais publicados. Em flauta doce, o processo pedagógico de como resolver problemas técnicos passa basicamente pela abordagem do professor, herança da relação mestre-discípulo dos séculos XVII e XVIII, apogeu da flauta doce.

A maioria dos participantes que responderam “Sim” reconhece a dificuldade de se tocar uma escala cromática na flauta doce. Outros por sua vez, minimizam esta passagem pelo fato justamente de ser uma simples escala cromática e abordam este trecho com uma certa naturalidade.

*“Sem dúvidas precisa de estudo por causa da escala cromática, mas não é intocável e no conjunto gera um efeito expressivo de destaque”.* (Part. 01).

*“Apesar de não ser tecnicamente fácil, é uma simples passagem cromática”.* (Part. 04).

*“Porque, embora passagens cromáticas longas não sejam comuns no repertório, elas são factíveis. Requerem bastante estudo, mas são factíveis, principalmente as passagens cromáticas ascendentes”* (Part. 26).

*“É uma passagem difícil, mas dá para tocar na soprano”* (Part. 24).

*“Cromatismo e estudo de escala, normalmente, faz parte da rotina do flautista doce, sendo possível de interpretar o trecho”* (Part. 08).

*“Passagens cromáticas com ligaduras, mas, dentro de uma tessitura boa para as flautas”* (Part. 03).

*“É idiomático porque trata-se de uma escala cromática ligada possível de ser executada na flauta doce soprano e tenor”* (Part. 19).

*“Supondo que as passagens destacadas são para flautas em dó, trata-se de um cromatismo numa região possível da flauta doce”* (Part. 27).

*“Esta passagem cai muito bem no instrumento em dó. Os grupos de fusas, os inícios e finais das passagens são coerentes e o acento dá firmeza no impulso e a articulação do legato vem de encontro ao flautista”* (Part. 09).

A complexidade de se executar a escala cromática é apontada pela maioria dos participantes que disseram “Não” como a principal justificativa. Outros aspectos como a articulação (legato), as notas de forquilhas e até mesmo o fato de ser possível executar sem ser idiomático, foram citados pelos participantes:

*“Trechos cromáticos assim tão longos não são comuns no nosso repertório, imagino que também pela dificuldade digital que apresentam”* (Part. 02).

*“Não, vejo que são passagens de semitom, algo que não é muito usado na flauta doce, mas que são perfeitamente possíveis com um estudo sustentado”* (Part. 15).

*“Acho que não, pois tem uma sequência de notas de digitação complexa para a flauta doce com cromatismo e ligadura, além da questão rítmica”* (Part. 12).

“Aqui o problema está com as ligaduras, que de algumas notas para outras pode não sair “limpo” o som... Então, nunca estudei a fundo este assunto, mas penso que não seja idiomática” (Part. 05).

“O principal empecilho técnico para o instrumento em minha opinião: sucessão de graus conjuntos com uso de muitas forquilhas em notas breves” (Part. 18).

“Não, mas realizável” (Part. 25).

Neste trecho houve respostas que deram a entender certa dúvida na avaliação de alguns participantes, como podemos ver:

“Nesta velocidade há possibilidade de um dulcista muito habilidoso realizar o cromatismo, porém não é algo simples para um dulcista intermediário, nos acende um alerta sobre a grande possibilidade de essa ser uma adaptação da Flauta transversal para Flauta doce” (Part. 20).

“Acho que é um pouco complicado de tocar devido às escalas cromáticas que são apresentadas” (Part. 11).

Outra resposta que apareceu neste quesito foi a abstenção do Participante 23: “Acho tecnicamente difícil de realizar, mas preferiria conhecer a obra para avaliar melhor”. (Part. 23)

**Exemplo 4:** Osvaldo Lacerda, *Sonata para flauta doce e piano* (1967), 2º movimento, compassos 1 e 2:

Figura 18: Trecho da *Sonata para flauta doce e piano*, 2º movimento, compassos 1-2.

Fonte: *Sonata para flauta doce e piano*, de Osvaldo Lacerda.

Osvaldo Lacerda (1927–2011) é considerado um dos maiores compositores brasileiros e sua *Sonata para Flauta Doce e Piano* (1967), dedicada ao grande flautista doce brasileiro

Ricardo Kanji, é uma obra famosa de nosso repertório, presente nas salas de concertos pelo Brasil. Embora esta sonata seja, talvez, a peça para flauta doce mais tocada de Osvaldo Lacerda, o compositor também escreveu outras músicas para este instrumento em diferentes formações.

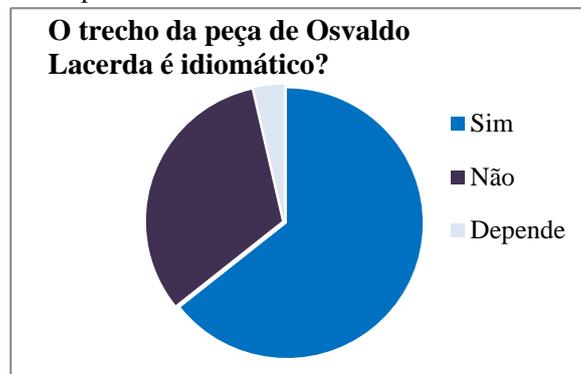
No trecho em questão vemos um tratamento fino das dinâmicas, com a indicação precisa, minuciosa, do compositor, que pode nos apontar que estas indicações soam naturalmente ao executar este trecho no instrumento, ou demandam um controle técnico para executar as dinâmicas. Acompanharemos a seguir as respostas dos participantes:

Gráfico 10: Respostas sobre o trecho idiomático – Lacerda

Sim: 18 (67%)

Não: 08 (30%)

Depende: 01 (3%)



Fonte: Elaborado pelo autor com base nas respostas ao questionário

As respostas “Sim” foram maioria (67%) e tiveram como justificativas, por exemplo, o fato de as ligaduras estarem bem relacionadas com as indicações de dinâmicas e que as dinâmicas são exequíveis através de dedilhados alternativos. Por fim, houve participantes que pontuam que o trecho determinado não oferece dificuldade técnica alguma.

*“As ligaduras estão colocadas de forma que ajudam na execução das dinâmicas”* (Part. 01).

*“Sim, a dinâmica cresce quando a melodia fica mais aguda, tem muitos locais para respirar, articulações bem definidas”* (Part. 04).

*“Lacerda cuida da dinâmica certa para esta região do instrumento nesta passagem e para a tonalidade”* (Part. 09).

*“Neste contexto, as chaves de dinâmica sugerem fraseados (início e fins de frases), ou seja, intenções musicais que podem ser sugeridas perfeitamente na flauta doce”* (Part. 27).

*“Sim, acredito que é possível realizar as dinâmicas com dedilhados alternativos”* (Part. 21).

*“Com o uso de dedilhados alternativos é possível”* (Part. 26).

*“Sim, gosto da maneira como ele distribui as ligaduras (que soam de maneira muito característica na flauta) e acho as dinâmicas possíveis com dedilhados alternativos”* (Part. 23).

*“Sem dificuldades técnicas”* (Part. 02).

*“Não apresenta dificuldade para executar”* (Part. 11).

*“Não vejo nenhum problema nesta passagem... Novamente, a dinâmica é uma sugestão de 'affetti'”* (Part. 14).

*“Segue uma tendência natural do instrumento”* (Part. 16)

*“É bem tranquila e dentro das possibilidades técnicas do instrumento”* (Part. 20).

*“Sim, é uma dinâmica bastante natural”* (Part. 25).

Vemos aqui mais uma vez a falta de familiaridade com a marcação de dinâmicas entre os participantes que disseram “Não”. Além disso, as articulações, principalmente as ligaduras, são citadas na opinião deles:

*“Creio que não, por causa das indicações de dinâmicas, parece uma escrita para flauta transversal”* (Part. 33).

*“Os crescendo com a ligadura, não são muito funcionais... é bem difícil fazer o crescendo sem desafinar. A dinâmica na flauta é algo bem sutil... não é idiomático na minha opinião, como flautista vejo a dificuldade para executar este trecho.”* (Part. 05)

*“Embora o trecho seja tranquilo de ser interpretado, pensando nas notas, a articulação de stacatto e legato sobre a mesma célula é ambíguo para a flauta doce”* (Part. 08).

*“Acho que não, pois o trecho tem ligaduras e stacatto ao mesmo tempo”* (Part. 12).

*“Não é idiomática para flauta doce, pois a representação da articulação (com pontos e ligadura) no segundo compasso não é usual”* (Part. 19).

As composições da década de 1960 eram feitas e tocadas quase que exclusivamente por flautas barrocas, mas talvez este tipo de informação implícita não tenha sido notado pelo Part. 13, o único a responder *“Depende da flauta”*.

**Exemplo 5:** G. Ph. Telemann, *Sonata em fá menor* (TWV 41:f1), 4º movimento, compassos 27-31.

Figura 19: Trecho da *Sonata em fá menor*, 4º movimento, compassos 27-32.



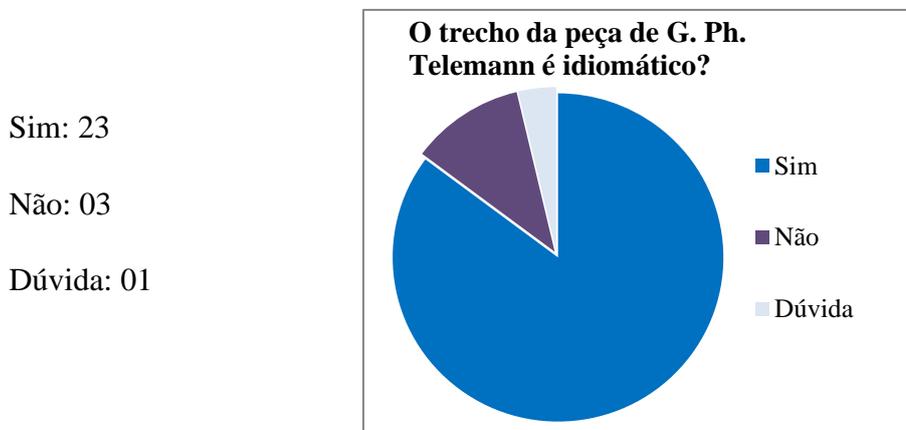
Fonte: *Sonata em fá menor* (*Getreue Musikmeister*, TWV 41:f1), de G. Ph. Telemann.

O compositor alemão do período barroco Georg Philipp Telemann talvez seja uma unanimidade entre os flautistas doces. Sua grande produção de música para o nosso instrumento abarca diversos estilos e formações, da música solo a concertos e suítes orquestrais, passando pela música de câmara, constituindo um tesouro da flauta doce.

O trecho apresentado no questionário pertence ao quarto movimento da *Sonata em Fá menor* (TWV 41:f1) da coletânea *Der getreue Musikmeister*, que traz diversas peças para vários instrumentos. A tonalidade apresentada não é das mais comuns para a flauta doce, principalmente no período barroco; associada a saltos grandes e em um movimento vivo, as dificuldades técnicas aumentam, porém sabemos que dificuldades técnicas não querem dizer necessariamente que a música não é idiomática, como veremos um pouco à frente.

As respostas à pergunta objetiva apresentaram os seguintes números:

Gráfico 11: Respostas sobre o trecho idiomático – Telemann



Fonte: Elaborado pelo autor com base nas respostas ao questionário

Os participantes que disseram “Sim” justificam de diversas formas o porquê de esse trecho ser idiomático. A sonoridade do instrumento é algo bastante citado, junto com a tessitura bem empregada, assim como a tonalidade, que, apesar de não ser comum no repertório da flauta doce, dá um colorido à peça, além de ser, estilisticamente parte do repertório barroco do instrumento:

*“Está numa região onde o instrumento é sonoro e não é afetado pelos dedilhados de forquilha” (Part. 19).*

*“Sim, está dentro da tessitura e a tonalidade soa muito bem na flauta doce” (Part. 03).*

*“Ter esses bemóis dá ao instrumento uma certa cor” (Part. 07).*

*“O trecho possui características presentes em muitas obras para flauta doce, já sendo de “costume” do flautista” (Part. 08).*

*“Embora a repetição do ‘ré b’ agudo [réb 5] seja tecnicamente difícil, o desenho melódico em progressão característico da música barroca facilita a compreensão da frase e torna a passagem idiomática para a flauta doce pela identificação que temos dela com várias outras similares, mas tecnicamente mais simples” (Part. 23).*

*“Telemann tem a sua própria arte de escrever difíceis passagens musicais que soam ‘fáceis’. A tonalidade escura pode complicar o controle dos dedos, porém não compromete a linguagem do som da flauta” (Part. 14).*

*“Sim, pela tonalidade, pela combinação dos dedilhados e do carácter que se consegue facilmente com uma articulação ligeira e dupla” (Part. 16).*

*“Sim. Para começar considero as armaduras com bemóis mais favoráveis à flauta doce. Apesar dos quatro bemóis, Telemann interpõe muitas notas repetidas na mesma altura entre as fusas, dando ao flautista tempo suficiente para “reagir”. Avalio que resultado musical é de brilho e virtuosismo superior à real dificuldade do trecho” (Part. 18).*

*“Não é uma tonalidade fácil, mas só os dois últimos compassos do exemplo apresentam maior dificuldade - nada que não se resolva” (Part. 21).*

*“Sim. Levando em consideração o tipo de construção das flautas utilizadas no entorno de Telemann neste período, a região aguda não é só de fácil emissão, como privilegiada em relação à região grave” (Part. 13).*

Apenas dois dos 27 participantes responderam “Não” e eles se justificam pela tonalidade incomum, pela quebra de registro e pelo dedilhado de forquilha em um andamento rápido. Aqui estão:

*“Essa tonalidade não é idiomática na flauta doce barroca, e de todas sonatas de Telemann é a que mais estende a técnica.” (Part. 04)*

*“Porque é uma passagem que envolve troca de registro e dedilhados de forquilha em um andamento muito veloz e numa região aguda do instrumento.” (Part. 27).*

O Participante 09 apresentou uma resposta dúbia: *“Não [não é idiomático], se olharmos só este trecho. SIM [é idiomático], se olharmos todo o movimento” (Part. 09).* Sua resposta foi alocada entre os que responderam negativamente, pois entendemos que estamos tratando do trecho específico e não da música como um todo.

Um dos participantes apresentou uma certa dúvida em sua resposta, não se posicionando de forma clara. Ele considera uma possível dificuldade no trecho, mas não consegue dizer se ele é idiomático: *“Penso que aqui a dificuldade esteja nas digitações, talvez não fosse a melhor das tonalidades para tocar, mas não sei se podemos dizer que não seja idiomática.” (Part. 05)*

### **Conclusões sobre a seção 5 do questionário**

A maioria dos participantes avaliou que “Sim”, todas as passagens que apresentamos são idiomáticas para a flauta doce. No quadro abaixo, temos o resumo das respostas obtidas, incluindo-se aquelas que revelavam dúvida dos participantes.

Tabela 10: respostas dos participantes sobre a idiomaticidade dos exemplos musicais.

<b>Exemplos</b>	“Sim”	“Não”	“Talvez”/ “Não sei”
Hans-Martin Linde	16	08	03
J. S. Bach	14	10	03
Paul Leenhouts	16	08	03
Oswaldo Lacerda	18	08	01
G. Ph. Telemann	23	03	01

Fonte: Elaborado pelo autor com base nas respostas ao questionário

Georg Philipp Telemann é o compositor com maior número de “Sim” e inversamente, também é o que tem menor número de “Não”. Como se sabe, o compositor alemão tem o apreço dos flautistas doces por saber muito bem colocar “na mão” dos flautistas o que é

técnico, virtuosístico, de maneira que tudo seja realizável. Não à toa, Telemann é um dos compositores que mais escreveu para flauta doce.

Depois de Telemann, Osvaldo Lacerda vem em seguida como compositor com maior número de “Sim”. Tecnicamente, a dificuldade apresentada no trecho especificado da obra de Lacerda não apresenta muitos problemas, porém há de se destacar que esta sonata é muito apreciada pelos flautistas brasileiros. Existe uma familiaridade com a peça e entendemos que essa aproximação afetiva sem dúvida pesa na hora de uma análise positiva do trecho.

Os dois compositores do século XX e também flautistas doces da lista, Hans-Martin Linde e Paul Leenhouts (Telemann também tocava flauta doce), apresentam os mesmos números de “Sim” e “Não”. Com uma linguagem moderna, apresentando parâmetros estranhos à técnica tradicional do instrumento, talvez eles sejam os compositores menos tocados da lista, embora sejam eles mesmos, conceituados flautistas doces.

O exemplo de Johann Sebastian Bach foi o que gerou maior equilíbrio entre respostas “Sim” e “Não”. Mesmo sendo uma obra célebre da flauta doce, bem estabelecida no repertório do instrumento, o *Brandenburgo IV* suscita discussões em dois aspectos: um diz respeito à flauta a ser empregada, ou melhor, às *Flauti d’Echo* que Bach indica como o instrumento a ser tocado, que, entre algumas outras hipóteses, poderia ser uma flauta em sol. Na minha opinião, essa questão sobre o que seriam estas *Flauti d’Echo* se situa mais próxima do campo da Musicologia/Organologia, pois entre a grande maioria dos flautistas doces a flauta mais utilizada é a contralto em fá. E aqui temos o segundo aspecto da discussão, derivado do primeiro, pois, ao tocar com uma flauta em fá, o flautista doce se depara, em várias oportunidades ao longo do concerto, com um dedilhado bem difícil de ser realizado, principalmente nos movimentos rápidos. Porém, como este concerto exige um elevado nível técnico, o flautista doce experiente/habilidoso conseguirá encontrar recursos que lhe permitam tocar as passagens de forma satisfatória e eficiente.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Questões idiomáticas, de algum tempo para cá, vêm ganhando holofotes da pesquisa acadêmica brasileira, principalmente em relação a instrumentos que não têm uma tradição de integrar naipes de orquestra sinfônica. A demanda pela compreensão sobre idiomatismo musical pode vir através do estudo sobre algum compositor (como ele trata os recursos técnico-instrumentais em sua obra), também aparece por meio de investigações sobre uma obra composta para determinado instrumento que é adaptada para outro. O idiomatismo musical também trata da especificidade de cada instrumento, principalmente da escrita que valorize suas potencialidades. A pesquisa sobre o idiomatismo musical não se dedica apenas a falar de técnicas específicas de algum instrumento, mas sim, da busca por um resultado sonoro melhor, mais adequado ao instrumento, onde suas características possam ser melhores aproveitadas e assim se consiga que a música fique mais atraente, mais rica. Sendo assim, penso que o idiomatismo musical trata sobre possibilidades e especificidades.

Dentro do campo de pesquisa na área da flauta doce no Brasil, temos um cenário onde duas áreas de concentração se destacam: a Musicologia Histórica e a Educação Musical. Na área de Práticas Interpretativas, o estudo do estado da arte sobre idiomatismo da flauta doce apontou que discussões que levem em conta a composição para o instrumento, análises de obras e de instrumentação na flauta doce se encontram de maneira tímida, quase inexistente, como demonstrado no Capítulo 1 desta dissertação. Este trabalho pretende contribuir, e por que não dizer, inaugurar uma nova área de pesquisa na prática instrumental da flauta doce que é o idiomatismo deste instrumento. Todo flautista doce tem a predisposição de fazer análises idiomáticas naturalmente. Saber se a música cabe na tessitura, se soa bem em determinada flauta, nos arranjos e composições para grupos, sempre opinamos sobre trechos que podem soar melhor em uma ou outra flauta.

Após a revisão da literatura, ao se constatar a escassa produção na área, resolvemos envolver em nossa pesquisa os operadores destas questões no dia a dia, que são os profissionais da flauta doce, perguntando a respeito de suas visões, entendimentos, avaliações sobre o idiomatismo da flauta. Deste modo, esta pesquisa surgiu com o objetivo de discutir o idiomatismo da flauta doce com professores do instrumento nos mais diversos níveis de ensino e com flautistas doces profissionais através de um questionário robusto de informações, com exemplos musicais contrastantes e que gerou fartos dados, tratando do tema por variados ângulos, dando voz a estes profissionais acerca dos seus pontos de vista sobre o tema.

O primeiro problema, discutido à exaustão com a orientadora, tratava justamente sobre a quantidade de perguntas e a qualidade delas, pois o questionário é majoritariamente constituído por perguntas subjetivas, que precisavam de respostas dissertativas. Sabemos que este modelo de questionário corre o risco de ficar cansativo para quem responde, gerando respostas lacônicas, desinteressantes. Sendo assim, estudamos a melhor maneira que isso não acontecesse, mas sem abrir mão do que havíamos planejados. Desta forma, após testes e ajustes, chegamos ao modelo de dividir o questionário em cinco seções.

A despeito do questionário extenso, o retorno que obtivemos foi exitoso. Em momento algum percebemos um cansaço ou má vontade nas respostas dos participantes, muito pelo contrário. Foram respostas com riquezas de detalhes, reflexões, apontando caminhos e isso nos mostrou o quão importante foi para os participantes receberem este questionário, que proporcionou compartilhar experiências, falar de seus trabalhos, refletir suas práticas e dividir isso com alguém. Como primeira conclusão, constatamos que a flauta doce brasileira carece de espaços para pesquisa, discussão, debate, publicações, enfim, um lugar de diálogo, de encontro. Ao serem solicitados a responder a esta pesquisa, pudemos notar um envolvimento muito positivo em cada resposta, mostrando que precisamos e queremos falar sobre o nosso instrumento.

Essa disposição em responder os questionamentos se torna mais relevante quando nos deparamos com o público tão qualificado que respondeu ao questionário. Apesar de não termos traçado um perfil prévio e nem termos restringido participações (convidamos a todos os interessados a responder), encontramos entre os participantes vários nomes da academia do Brasil, professores experientes no ensino e na criação de material didático, além de músicos reconhecidos, com atuação no Brasil e no exterior. Fora isso, obtivemos respostas de professores de flauta doce e flautistas residentes em oito países diferentes. A atenção dispensada pelos participantes ao questionário nos leva, como dito acima, a uma das primeiras conclusões desta pesquisa, que é a importância deste tema para o nosso instrumento e que aponta a necessidade do provimento de mais pesquisas, mais debates e mais publicações nesta área.

Observamos que existem participantes com atuações voltadas mais para a sala de aula (desde a educação básica à universidade) e outros voltados para a área de práticas interpretativas. Porém não podemos dividi-los em dois grupos, pois os participantes atuam em ambas as áreas, com mais ênfase em uma ou em outra. Suas atuações não são separadas, elas se fundem e podemos dizer que se completam. O que percebemos é que, os participantes que

são professores e *performers* reconhecidos são justamente aqueles que viram a menor quantidade de problemas sobre o idiomatismo nos exemplos expostos no trabalho. Sendo assim, conclui-se que os diferentes níveis de experiência e proficiência no instrumento, ou seja, a capacidade técnica dos participantes, se refletem diretamente em suas respostas e sua avaliação sobre o idiomatismo na flauta doce.

Os diferentes níveis na proficiência técnica do instrumentista ficam notórios na Seção 5 do questionário, onde o participante é convidado a fazer avaliações acerca de cinco exemplos musicais. No trecho do *Concerto de Brandemburgo N°4* (BWV 1049) de J. S. Bach, onde a difícil passagem mi<sup>5</sup>-fá#<sup>5</sup>-sol<sup>5</sup> se apresenta, notamos que quem está mais habituado com a imensa gama de flautas doces em diferentes afinações não hesita em afirmar que a passagem é idiomática por se tratar de uma obra para ser tocada em uma contralto em Sol. Sendo assim, o problema técnico que existiria em uma flauta afinada em Fá (que é a flauta padrão, mais utilizada pelos flautistas) de tocar a nota fá#<sup>5</sup> cobrindo o orifício do pé da flauta com a perna, exigindo quase que um movimento integral do corpo, envolvendo mãos, tronco e perna, não ocorre com o uso de uma flauta afinada em Sol.

Fora a possibilidade de tocar o Concerto em uma flauta doce com afinação diferenciada, o participante que notadamente dispõe de mais recursos técnicos, lança mão do recurso da articulação ligada na passagem mi<sup>5</sup>-fá#<sup>5</sup>, associada ao dedilhado alternativo para o fá#<sup>5</sup> (Ø45), para assim realizar a passagem com êxito. A análise das respostas mostra que o dedilhado alternativo é frequentemente lembrado para obter um efeito de dinâmica (muito comentado no exemplo 04, *Sonata para flauta doce e piano*, de Osvaldo Lacerda) e essa é uma utilização básica deste recurso. Porém, grande parte daqueles que associam o dedilhado alternativo à possibilidade de dinâmica não se reportaram a este artifício a fim de resolver passagens digitalmente difíceis.

Parece-nos oportuno afirmar que, enquanto músicos, quanto mais estudamos, mais conhecemos e tocamos novos repertórios, mais familiarizados ficamos com o idiomatismo da flauta doce. Dessa forma, executar não apenas o repertório tradicional do instrumento (repertório barroco), mas adentrar em um repertório que mostre outras dimensões sonoras, diversas possibilidades de fazer música com o nosso instrumento e que muitas vezes não imaginamos por estamos presos, justamente, a um repertório padrão, muitas vezes limitados a determinados estilos e compositores. O conhecimento técnico que vem através da execução de um repertório variado, fornece elementos para uma melhor execução e também, para uma avaliação mais precisa sobre o que é idiomático ou não.

Na nossa avaliação, todos os trechos apresentados no questionário são idiomáticos, porém sempre houve algum participante que discordasse, em maior ou menor grau, e este tipo de observação nos remeteu a algumas hipóteses para essa questão. Uma delas é que a percepção de “não idiomático” pode estar relacionada ao fato de o participante não conhecer a peça da qual o trecho foi retirado. A outra hipótese está ligada simplesmente ao fato de que o participante não saber como resolver uma determinada passagem. Em uma análise idiomática é comum a confusão entre o que é difícil de tocar e o que realmente não faz parte da linguagem do instrumento. Analisando as respostas a todas as questões, concluímos que a atribuição de “não idiomático” a um trecho parece estar fortemente relacionada à capacidade de o participante não saber como tocar este trecho. Cabe salientar, entretanto que, mesmo que um flautista experiente consiga vencer uma dificuldade técnica, isso não faz com que ela seja idiomática para o instrumento. Significa que o flautista conseguiu tocar apesar do trecho não ser idiomático.

Apesar de o senso comum julgar a flauta doce um instrumento simples, a verdade é que este não é um instrumento simples, como se pôde ver pelas respostas dos participantes que citaram, por exemplo, as muitas flautas doces, instrumentos de diferentes tamanhos, afinações e modelos de construção. Em determinados casos, temos a alteração de um parâmetro provocando a desconfiguração de outro: uma dinâmica (intensidade) pode modificar o timbre, por exemplo. Do mesmo modo o tripé “língua – dedos – ar” atua em conjunto; grosso modo, se algum deles for alterado o outro também tem que ser compensado, e isso envolve um certo grau de sofisticação. A flauta doce é assim, mas isso não pode ser de forma alguma uma barreira para os flautistas ou compositores explorarem suas potencialidades, suas possibilidades, seu idiomatismo.

O idiomatismo é algo que envolve a composição, certamente, porém o próprio flautista doce tem que saber as possibilidades do seu instrumento, quebrando a bolha do “lindo, bonito” e da busca incansável pela superação do “isso não dá para tocar”. Diante do exposto sugerimos um olhar para um repertório mais variado, com técnicas diferentes, não ter medo de técnicas expandidas, de repertório novo, de obras que exijam mais daquilo que o flautista já sempre fez. Sobre o trabalho com novos compositores e arranjadores, a aproximação com eles é sem dúvida o melhor caminho. Sugerir, ouvir, trocar ideias, encomendar obras com certa especificidade, e por que não? promover concursos e laboratórios, principalmente com jovens compositores, assim como ocorreu com os concursos promovidos pelo Conservatório do Brooklin (SP), na década de 1970. Temos que ter obras que valorizem as especificidades

do nosso instrumento, não apenas aquelas que analisamos e concluímos que “dá para tocar”. Ter obras voltadas exclusivamente para o nosso instrumento e poder desfrutar, fazer suas considerações e poder apresenta-las é o que fará termos obras de envergadura em nosso repertório.

Em conclusão, tendo neste trabalho uma discussão de forma inaugural, principalmente na literatura brasileira, sugiro como desdobramento desta pesquisa a elaboração de um manual de instrumentação para flauta doce, tal como há para tantos outros instrumentos. Neste sentido, as respostas dos participantes nos ajudaram a delinear os principais aspectos idiomáticos da flauta doce:

- **Tessitura/extensão:** parece algo básico, mas os participantes apontam como algo recorrente as confusões com os limites sonoros do instrumento, além do que, nos extremos da tessitura, determinadas possibilidades de dinâmica são restritas. Por exemplo, no dó grave de uma soprano (dó 3) não se consegue tocar forte ou fazer um crescendo muito grande.
- **Tonalidade:** não existe tonalidade impossível de se tocar na flauta doce, porém, como é um instrumento sem chaves (que facilitariam a execução de passagens com vários acidentes), quanto mais alterações na armadura, mais a peça tende a ficar menos fluente e com menos sonoridade, pela grande quantidade de dedilhados de forquilha. A escolha da tonalidade, por muitas vezes tem que estar relacionada ao clima, às sensações, aos aspectos afetivos/emocionais que aquele trecho ou obra queira transmitir. Na flauta doce, uma peça alegre, rápida e brilhante é mais indicada na tonalidade de Sol maior do que em Si maior, por exemplo.
- **Dinâmica:** até bem pouco tempo era comum ouvir que “na flauta doce não existe dinâmica”. Ledo engano, porém não é em toda a tessitura que pode se obter uma dinâmica satisfatória e, mesmo nos lugares onde existe a possibilidade, a gama de dinâmica não é ampla. Para realizar dinâmica na flauta doce não basta apenas soprar forte ou fraco, como na maioria dos instrumentos de sopro; além disso, tem que modificar o dedilhado ou até mesmo realizar articulações diferentes. Por exemplo, tocar uma mesma frase em *legato* e *staccato* sugere a sensação de soar *forte* e *piano*.
- **Digitação:** percebi, através das respostas dos participantes que, este aspecto idiomático é muito mais lembrado para resolver questões de dinâmica (como no exemplo da obra de Osvaldo Lacerda) do que para resolver passagens difíceis (como no exemplo da obra de J. S. Bach). Vale destacar que a digitação para a realização de dinâmica pode alterar

o timbre de certas notas. É primordial ao flautista doce um aprofundamento do estudo de dedilhados a fim de aproveitar este recurso para o uso de uma prática mais consciente.

- **Técnicas expandidas:** neste aspecto do idiomatismo encontram-se técnicas de fácil execução como glissando (de ar e de dedo), cantar e tocar ao mesmo tempo, microtons, vibrato (de língua, de dedo e de diafragma), multifônicos, duas flautas e um músico, dentre outras.

Por fim, este trabalho não encerra de maneira alguma a pesquisa do idiomatismo da flauta doce. Nossa intenção nunca foi de esgotar possibilidades ou encerrar discussões, muito pelo contrário, espera-se que aqui seja o primeiro passo para outras abordagens sobre este tema valioso. Almeja-se que, com esta pesquisa dando o primeiro passo, possamos ver florescer muito mais trabalhos que envolvam a forma de compor, de tocar, de soar, de fazer música com a flauta doce. Em suma, de entender e fazer fluir o idiomatismo da flauta doce.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUILAR, Patricia Michelini. **A flauta doce no Brasil: da chegada dos jesuítas à década de 1970**. São Paulo, 2017. 202 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. 2017.

ALVARENGA, Estelbina Miranda de. **Metodologia da investigação Quantitativa e Qualitativa: normas técnicas de apresentação de trabalhos científicos**. 2ª Edição. Assunção, Paraguai. Universidad Nacional de Assunción, 2012.

ALVIM, Izabela da Cunha Pavan. **Entre estudos e polcas a propósito do idiomatismo pianístico de Bohuslav Martinu (1890-1959)**. 2012. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós Graduação em Música. Universidade Federal de Minas Gerais, 2012.

ARNAUT DE TOLEDO, César de Alencar. GONZAGA, Maria Tereza Claro (Org.). **Metodologia e Técnicas de Pesquisa nas Áreas de Ciências Humanas**. Maringá: EDUEM, 2011.

BACH, Johann Sebastian. **371 Vierstimmige Choralgesänge**. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1878. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/389\\_Choralges%C3%A4nge\\_\(Bach%2C\\_Johann\\_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/389_Choralges%C3%A4nge_(Bach%2C_Johann_Sebastian)). Acesso em 19 ago. 2021.

BACH, Johann Sebastian. **The Six Brandenburg Concertos and the Four Orchestral Suites**. Orquestra. New York: Dover Publications, 1976. Disponível em: <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/16310/oef>. Acesso em 27 ago. 2020.

BARROS, Daniele. **Flauta Doce no Século XX: O Exemplo do Brasil**. Recife: Editora Universitária UFPE, 2010.

BATTISTUZZO, Sergio Antonio Caldana. **Francisco Araújo: o uso do idiomatismo na composição de obras para violão solo**. 2009. 175 f.. Dissertação (Mestrado em música). Instituto de Artes da Universidade de Campinas. Campinas, 2009.

BAUER, Martin W.; GASKELL, George (orgs): **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Tradução: Pedrinho Guareschi – Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

BERBERT, Bruna Caroline de Souza; BIAGGI, Emerson Luiz de. **Edino Krieger e sua escrita para o violino: contexto, estilo, idiomatismo e interpretação de Sonâncias II (1981)**. Opus, v. 25, n. 3, p. 531-559, set./dez. 2019. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.20504/opus2019c2524>. Acesso 21 jan. 2021.

BORÉM, Fausto. **Duo Concertant – Danger Man de Lewis Nielson**: aspectos da escrita idiomática para contrabaixo. Per Musi, Belo Horizonte, v.2, p. 40-49, 2000.

BORÉM, Fausto. **Lucípherez de Eduardo Bértola**: a colaboração compositor-performer e o desenvolvimento da escrita idiomática do contrabaixo. Opus. v. 5. Rio de Janeiro, agosto, 1998. p. 89-103.

BORÉM, Fausto. **Contrabaixo para compositores**: Uma análise de pérolas e pepinos da literatura solística, de câmara e sinfônica. In: ANAIS DO VIII ENCONTRO ANUAL DA ANPPOMASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM MÚSICA, Articulações entre o discurso musical e o discurso sobre música. João Pessoa, maio, 1995, p. 26-33.

CARMO, Vera. **O uso de questionários em trabalhos científicos**, 2013. Disponível em: [http://www.inf.ufsc.br/~vera.carmo/Ensino\\_2013\\_2/O\\_uso\\_de\\_questionarios\\_em\\_trabalhos\\_cient%EDficos.pdf](http://www.inf.ufsc.br/~vera.carmo/Ensino_2013_2/O_uso_de_questionarios_em_trabalhos_cient%EDficos.pdf). Acesso em. 12 de ago. 2020.

CARPENA, Lucia Becker (org.). **Prata da Casa**: obras para flauta doce escritas por compositores ligados à UFRGS. Porto Alegre: UFRGS, 2014. ISBN: 978-85-66106- 30-5.

CARPENA, Lucia Becker. **Caracterização e uso da flauta doce nas operas de Reinhard Keiser (1674-1739)**. 2007. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284322>. Acesso em: 2 Jan. 2020.

CARPINETTI, Miriam Emerick de Souza. **O Órgão Tubular**: Guia Prático sobre seu idiomático com ilustrações dos Quadros de uma Exposição de Mussorgsky. 2008. Dissertação (Mestrado) - Unicamp, Campinas, 2008.

CARVALHO, Cristiane dos Santos. **Os elementos da Performance Musical (EPM) na preparação de recitais de grupos de flautas doce**. 2016. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas (Emac), Goiânia, 2016.

CASTELO, David de Figueiredo Correia. **A técnica estendida como elemento veiculador da expressão musical na performance contemporânea da flauta doce** - São Paulo – 2018. Tese (doutorado em Música) Universidade Estadual de São Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes, 2018.

CHAGAS , Anivaldo Tadeu Roston. **O QUESTIONÁRIO NA PESQUISA CIENTÍFICA**. Fundação Escola de Comércio Álvares Penteado FECAP. Volume 1 - Número 1. ISSN 1517-

7912 (janeiro/fevereiro/março - 2000). Disponível em:  
[http://www.fecap.br/adm\\_online/art11/anival.htm](http://www.fecap.br/adm_online/art11/anival.htm). Acesso: 15 ago. 2020.

COMPOSING for recorder: **Why compose for recorders?** Music 88 2002. Disponível em:  
<http://www.music88.com/compose.htm>. Acesso em: 21 dez. 2019.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa**. 8 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Mini Dicionário da Língua Portuguesa**. 6ª Ed. Curitiba: Positivo, 2005.

FRANCO, D. C. ; LANDIM, B. . **Música brasileira para flauta doce e piano**. Revista diálogos: linguagens em movimento. Ano III, N. I, jan-jun., 2015

FRANCO, D. C. ; LANDIM, B. . **Música Erudita Brasileira para Flauta doce e Piano: catálogo de obras**. Uberlândia, Editora Zardo, 2006.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. São Paulo: Atlas, 6 Ed. 2008.

GLOEDEN, Edelson. **Apontamentos sobre o idiomatismo na escrita violonística Marcelo Fernandes Pereira**. XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – João Pessoa – 2012, p. 526 – 533.

GOMES, Sabrina Souza. **A reelaboração de passagens não idiomáticas do estudo n. 10 para violão solo de Marcelo Rauta por meio da elaboração intérprete-compositor**. 2018. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – PPGMUS – 2018.

GÜNTHER, Hartmut. (1981). **Pesquisa Qualitativa Versus Pesquisa Quantitativa: Esta É a Questão**. Psicologia: Teoria e Pesquisa, v.22 n. 2, pp.201-210, 2006.

HAUWE, Walter van. **The Modern Recorder Player**. Vol. III. Londres: Schott, 1984.

HAUWE, Walter van. **The Modern Recorder Player**. Vol. III. Londres: Schott, 1987.

HAUWE, Walter van. **The Modern Recorder Player**. Vol. III. Londres: Schott, 1992.

HUNT, Edgar. **The Recorder and its Music**. Londres: Eulenburg (Faber), 1977. ISBN: 0-903873-05-2.

HURON, David; BEREC, Jonathon. **Characterizing Idiomatic organization in music: theory and case study of musical affordances**. *Empirical Musicology Review*, v.4, n.3, p. 103-122, 2009.

INFANTE, M. J.; SILVA, M. S.; ALARCÃO, I. Descrição e análise interpretativa de episódios de ensino: os casos de ensino como estratégia de supervisão reflexiva. In: ALARCÃO, I. (Org.). **Formação reflexiva de professores: estratégias de supervisão**. Portugal: Porto, 1996. p. 151-169.

INFORMATIONEN für Komponisten: **WB Blocki**. 2018. Disponível em <http://wb.blocki.info/Komponisten.php> . Acesso em 21 dez. 2019.

KREUTZ, Thiago de Campos. **A música para violão solo de Edino Krieger: Um estudo do idiomatismo técnico instrumental e processos composicionais**. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Goiás - 2014. 23

LACERDA, Osvaldo. **Catalogo de Obras de Osvaldo Lacerda**. Disponível em: [http://abmusica.org.br/\\_old/downloads/catalogo\\_o.lacerda\\_v2\\_web.pdf](http://abmusica.org.br/_old/downloads/catalogo_o.lacerda_v2_web.pdf). Acesso em 21 dez. 2019

LACERDA, Osvaldo. *Sonata para flauta doce e piano*. Flauta doce e piano. São Paulo: Ricordi. 1967.

LEENHOUTS Paul. *Aan De Amsterdamse Grachten*: arranjo da música de Peter Shott. Quarteto de flauta doce. Ascolta Music Publishing. 1992.

LINDE, Hans-Martin. *Music for a Bird*. Flauta doce solo. Londres: Shott. 1971.

LOURENÇO Junior, Lourival. **O violonismo e a canção de câmara brasileira**. 2019. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes. São Paulo, 2019.

MARTÍNEZ, José Antonio Rodriguez. **Técnicas estendidas no repertório uruguaio para flauta doce nos séculos XX e XXI** 2020. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – PPGMUS – 2020.

MINAYO, Maria Cecília (Org.). **Pesquisa Social: Teoria, Método e Criatividade**. 28ª Edição. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2009.

MINAYO, Maria Cecília. **O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde**. 11ª Edição. São Paulo. Editora Hucitec, 2008.

NASCENTES, A. **Dicionário de sinônimos**. 4 ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2011.

NASCIMENTO, Ismael Lima do. **O Idiomatismo na obra para violão solo de Sebastião Tapajós**. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Música da UNESP Universidade Estadual de São Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes. São Paulo - 2013.

O’KELLY, Eve. **The Recorder Today**. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. ISBN: 0-521-36681-X.

PÁDUA, Elisabete Matallo Marchesini de. **Metodologia da pesquisa: abordagem teóricoprática**. 17. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

PAULA, Raphael de Almeida; AGUIAR, Werner. **Leo Brouwer e o idiomatismo violonístico: uma análise do Estudio Sencillo nº1**. In: Seminário Nacional de Pesquisa em Música Da UFG. Anais. Goiânia, 2015.

PHILIDOR, \_Pierre\_Danican . **I- Livre de pieces pour la flute traversiere, flute a bec, violons et hautbois avec la basse continue – 1712**. Disponível em [https://imslp.org/wiki/Category:Philidor,\\_Pierre\\_Danican](https://imslp.org/wiki/Category:Philidor,_Pierre_Danican). Acesso em 21 dez. 2019

PILGER, Hugo Vargas. **Heitor Villa-Lobos, o Violoncelo e seu Idiomatismo**, Curitiba, PR, CRV, 2013.

QUEIROZ, M.I.P. (2008). Relatos orais: do "indizível" ao "dizível". In C.T. Lucena, M.C.S.S. Campos, & Z.B.F. Demartini (Orgs.). **Pesquisa em Ciências Sociais: olhares de Maria Isaura Pereira de Queiroz**. (p. 35-77). São Paulo: CERU.

RANDEL, Don Michael (Ed.). **The Harvard Dictionary of Music**. 4. ed. Nova York: Harvard, 2003.

RECORDER map 2014. Disponível em <http://www.recordermap.com/top.html>. Acesso em 21 de dez. de 2019.

SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de música**: edição concisa. Editado por Stanley Sadie; editora- assistente Alison Latham. Tradução Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

SCARDUELLI, Fabio. **A obra para violão solo de Almeida Prado**. Campinas, SP, 2007. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

SPANHOVE, Bart. **Das Einmaleins des Ensemblespiels**. Ein Leitfaden des Flanders Recorder Quartet für Blockflötenspieler und –lehrer mit einem historischen Kapitel von David Lasocki. Celle: Moeck, 2002.

SZYMANSKI, H.; ALMEIDA, L. R.; PRANDINI, R. C. A. R. Perspectivas para a análise de entrevistas. In: SZMANSKI, H. (Org.). **A entrevista na pesquisa em educação**: a prática reflexiva. Brasília, DF: Editora Plano, 2002. p. 63-85.

TELEMANN, G. P. **Four Sonatas for Treble Recorder and Basso continuo from "Der getreue Musikmeister"**. Flauta doce e baixo contínuo. Barenreiter. 1990.

TETTAMANTI, Giulia da Rocha. **Silvestro Ganassi - Obra Intitulada Fontegara**. Um estudo sistemático do tratado abordando aspectos da técnica da flauta doce e da música instrumental do século XVI. 2010. Dissertação (Mestrado em Música). Departamento de Música da UNICAMP, Campinas, SP, 2010.

THOMSON, Jonh Mansfield (editor). **The Cambridge Companion to the Recorder**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. ISBN: 0-521-35816-7.

THORN, Benjamin. **A Composer's Guide to Writing for the Recorder**. Orpheusmusic, 2015. Disponível em <https://orpheusmusic.com.au/content/11-composing-for-therecorder>. Acesso em 21 dez. 2019.

TULIO, Eduardo Fraga. **O idiomatismo nas composições para percussão de Luiz D'Anunciação, Ney Rosauro e Fernando Iazzeta**: análise, edição e performance de obras selecionadas. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Goiás, 2005.

VETTER, Michael. **Il flauto dolce ed acerbo**: Instructions and Exercises for Player of New Recorder Music. Celle: Moeck, 1969.

XATARA, C. M.; RIVA, H. C.; RIOS, T. H. C. **As dificuldades na tradução de idiomatismos**. In: Cadernos de Tradução, Florianópolis, V. 2, Nº 8, UFSC, 2001.

## APÊNDICE

## Questionário sobre idiomatismo da flauta doce

13/07/2021

Questionário sobre idiomatismo da flauta doce - Formulários Google



## Questionário sobre idiomatismo da flauta doce

Perguntas Respostas

Total de pontos: 0

Seção 1 de 5

## Questionário sobre idiomatismo na escrita para flauta doce

### TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Você está sendo convidado(a) a participar, como voluntário(a), da pesquisa "Estudo sobre o idiomatismo na escrita para flauta doce a partir de entrevistas com professores de flauta doce". A pesquisa está sendo desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) pelo mestrando Acácio Tavares Cardoso, sob orientação da Profa. Dra. Lucia Becker Carpena.

Questões idiomáticas geralmente são discutidas a fim de aproveitar de maneira ampla as potencialidades de um instrumento, servindo muitas vezes de parâmetro para compositores que não tocam o instrumento. Com nossa pesquisa, queremos fomentar a discussão acerca do termo "idiomatismo" e sua relação com a flauta doce. Para isso, estamos convidando flautistas com prática docente com a flauta doce em conservatórios, cursos técnicos e universidades.

Será de grande valia podermos contar com sua colaboração neste estudo por meio do preenchimento deste questionário, cujo tempo de resposta leva, em média, 30 minutos. A sua cooperação na pesquisa nos permitirá identificar questões a respeito da compreensão sobre o que seja o idiomatismo na escrita para flauta doce.

Você não terá nenhum custo ou compensação financeira a participar da pesquisa. O benefício relacionado à sua participação será o de colaborar com a construção do conhecimento científico na área das práticas interpretativas.

Os dados obtidos por meio deste estudo serão para finalidade exclusiva de pesquisa e de eventuais publicações de caráter acadêmico e científico. As informações que possam identificar os entrevistados são estritamente confidenciais e não serão divulgadas no trabalho. Serão incluídos no trabalho apenas os dados informados pelos entrevistados, referentes a este questionário.

Sua concordância em participar desta pesquisa se dá ao responder o questionário, indicando o seu consentimento de forma livre e esclarecida, e autorizando a utilização das respostas fornecidas.

Este questionário estará disponível para resposta até o dia 20 de setembro de 2020.

Caso queira entrar em contato:

Lucia Becker Carpena: lucia.carpena@ufrgs.br - (51) 99336-0491  
Acácio Cardoso: acaciocardoso@yahoo.com.br - (91) 98817-7836.



[https://docs.google.com/forms/d/1XjTxJXWfq1Q6yNXkZ\\_jlo54hSFb\\_pVkeckUF03xBIZk/edit](https://docs.google.com/forms/d/1XjTxJXWfq1Q6yNXkZ_jlo54hSFb_pVkeckUF03xBIZk/edit)

1/8

13/07/2021

Questionário sobre idiomatismo da flauta doce - Formulários Google

ACACIO CARDOSO

E-mail \*

E-mail válido

Este formulário está coletando e-mails. [Alterar configurações](#)

Após a seção 1 Continuar para a próxima seção

Seção 2 de 5

Dados de identificação do participante:



Descrição (opcional)

Nome completo: \*

Texto de resposta curta

Idade: \*

Texto de resposta curta

---

Cidade, estado e país de residência: \*

Texto de resposta curta

---

Após a seção 2 Continuar para a próxima seção



13/07/2021

Questionário sobre idiomatismo da flauta doce - Formulários Google

## Formação e atuação:

Descrição (opcional)

Há quantos anos você toca flauta doce? \*

Texto de resposta curta

Qual a sua formação acadêmica? \*

Texto de resposta curta

Há quantos anos você é professor de flauta doce? \*

Texto de resposta curta

Em quais instituições você atua ou atuou? \*

Texto de resposta curta

Após a seção 3 Ir para a seção 4 (Conceituação sobre idiomatismo:)

Seção 4 de 5

## Conceituação sobre idiomatismo:

Questões idiomáticas geralmente são discutidas a fim de aproveitar de maneira ampla as potencialidades de um instrumento, servindo muitas vezes de parâmetro para compositores que não tocam o instrumento. Desta maneira, gostaríamos de fomentar a discussão acerca do termo idiomatismo e de sua relação com a flauta doce.



13/07/2021

Questionário sobre idiomatismo da flauta doce - Formulários Google

O que é idiomatismo para você:

Texto de resposta longa

Quais critérios você utiliza para julgar se uma obra para flauta doce é idiomática ou não? Cite obras que você julga serem idiomáticas para flauta doce.

Texto de resposta longa

Existem compositores favoritos entre os flautistas doces, principalmente por serem compositores bons de serem tocados (o que não significa que suas músicas são fáceis de tocar). Em sua opinião, quais compositores escrevem de maneira idiomática para flauta doce?

Texto de resposta longa

O'Kelly nos aponta um caminho muito comum entre os compositores para flauta doce do século XX/XXI:

"A flauta doce é amplamente tratada como a irmã caçula da flauta transversa, o que causa problemas de extensão e de equilíbrio, porque as qualidades individuais do instrumento nem sempre foram totalmente compreendidas" (O'KELLY, 1995, p. 156).

Diante da afirmação de O'Kelly, onde ela mostra que muitos compositores pensam em outro instrumento para escrever para flauta doce, gostaria que você comentasse, respondendo às seguintes questões:

Em sua prática como flautista doce, você já se deparou com uma obra claramente pensada para outro

Texto de resposta longa

Se a resposta da questão anterior foi SIM, comente que estratégia você utilizou para poder tocar a obra.

Texto de resposta longa



13/07/2021

Questionário sobre idiomatismo da flauta doce - Formulários Google

Texto de resposta longa

.....

Após a seção 4 Continuar para a próxima seção

Seção 5 de 5

## Análise idiomática

Descrição (opcional)

No trecho seguinte da música de Hans-Martin Linde, Music for a Bird (1968), encontramos as seguintes indicações de dinâmica:

The image shows a musical score for 'Music for a Bird' by Hans-Martin Linde. It is divided into two sections: 'Moderato' and 'Presto'. In the 'Moderato' section, the dynamic markings 'f ma dolceissimo' and 'p grazioso' are circled in red. In the 'Presto' section, the dynamic markings 'ff' and 'f con brio' are circled in red.

Em sua opinião, esta indicação é idiomática para flauta doce? Por que?

Texto de resposta longa

.....

No trecho abaixo do 1º movimento do Concerto de Brandemburgo Nº4 (BWV1049), de J. S. Bach, encontramos a seguinte passagem para a flauta 1:



13/07/2021

Questionário sobre idiomatismo da flauta doce - Formulários Google

A musical score snippet showing three staves: Violin (vjol), Flute 1 (Flaut. 1), and Flute 2 (Flaut. 2). The Flute 1 part has a red box highlighting a specific passage of sixteenth-note runs.

Em sua opinião, esta passagem é idiomática para flauta doce? Por quê?

Texto de resposta longa

No trecho abaixo da obra *Aan De Amsterdamse Grachten* (1950), de Paul Leenhouts, encontramos as seguintes passagens:

A musical score snippet from the work 'Aan De Amsterdamse Grachten' by Paul Leenhouts. The score is in 3/4 time and features a complex melodic line in the upper voice. Three passages are highlighted with red boxes: one in the upper voice, one in the lower voice, and one in the bass line.

Em sua opinião, esta passagem é idiomática para flauta doce? Por quê?



13/07/2021

Questionário sobre idiomatismo da flauta doce - Formulários Google

Texto de resposta longa

.....

No trecho abaixo do 2º movimento da Sonata para flauta doce e piano (1967), de Osvaldo Lacerda, encontramos a seguinte passagem:

Em sua opinião, esta passagem é idiomática para flauta doce? Por quê?

Texto de resposta longa

.....

No trecho abaixo do 4º movimento da Sonata em fá menor (Getreue Musikmeister), de G. Ph. Telemann, encontramos a seguinte passagem:



13/07/2021

Questionário sobre idiomatismo da flauta doce - Formulários Google

Texto de resposta longa

---

Muito Obrigado!!!

Descrição (opcional)