

PATTAPIO

INFORMATIVO OFICIAL DA ABRAF
ANO XXVI, Nº31. ABRIL DE 2021

EDITORIAL

Caros associados,

É com muita alegria que apresentamos mais uma edição do nosso informativo *PATTAPIO*. Nesse mês de abril, teremos a edição do nosso tradicional festival anual. Esse será o de número 17, sem dúvida um marco a ser comemorado! Ao longo dos 26 anos de existência da *ABRAF* temos conseguido manter esta chama acesa.

Com a produção executiva a cargo da *Brava Cultural*, utilizando recursos da *Lei Aldir Blanc* do Ministério do Turismo, Secretaria Especial de Cultura, através do Governo do Estado de São Paulo, por meio da Secretaria de Cultura e Economia Criativa, conseguimos produzir mais um *Festival Internacional de Flautistas da ABRAF*.

Não precisamos lembrar que vivemos tempos estranhos. A pandemia está aqui há mais de um ano e infelizmente ainda nos assola como a nenhum outro país no mundo. Somos resilientes e assim como conseguimos realizar o *I Concurso Virtual* em setembro de 2020, esse nosso *XVII Festival* será totalmente realizado em modo virtual.

Ao longo das duas últimas semanas de abril teremos recitais de flautistas consagrados, além da participação da nova geração – Letícia Maia e Jonadabe Batista – vencedores do *I Concurso Virtual* da *ABRAF*. Teremos ainda *master classes* com Silvia Careddu, Michel Bellavance e nosso presidente Rogério Wolf, *workshops* de choro e *Jazz*, curso de pedagogia da flauta e mesa redonda sobre arranjos para orquestra de flautas. Como encerramento teremos a *Orquestra de Flautas ABRAF*, coordenada por Beto Sampaio e Silvana Poll, reunindo mais de 150 flautistas tocando a peça *Milharal*, de David Ganc, com arranjo do próprio David. Toda a programação será transmitida gratuitamente em nossos canais no *Youtube* e *Instagram*.

Esperamos que todos vocês assistiam e participem de mais um *Festival Internacional de Flautistas ABRAF*.

Como disse Fernando Burgés:

Diante de todas as adversidades que este país apresenta à nossa arte, montar a flauta dia após dia revela um ato heroico. Distante dos palcos e holofotes, os aplausos que mantém alimentada nossa teimosia se reduzem à memória. O que nos faz seguir, então?

A realização deste festival virtual e o esforço de cada um de vocês prova que mesmo diante de todas as privações, renunciar ao direito à música não é uma escolha. Apesar de tudo, seguiremos por livre e espontânea vontade brigando com nossas escalas e arpejos.

Um dia quem sabe — um dia! — venceremos.

Rogério Wolf
José Ananias



DIRETORIA DA ABRAF

Gestão 2019-2022

PRESIDENTE FUNDADOR

Celso Woltzenlogel

PRESIDENTE

Rogério Wolf

VICE PRESIDENTE

Hélcio de Latorre

SECRETÁRIA

Silvana Poll

TESOUREIRO

Jose Ananias Souza Lopes

CONSELHO FISCAL

Alberto Sampaio

Ariadne Paixão

Renato Schmidt

CONSELHO CONSULTIVO

Antônio André Neto

Arley Raiol

Cláudia Ribeiro do Nascimento

Gabriela Gimenes

EVENTO CIENTÍFICO

Antônio Carlos Guimarães

Raul Costa d' Avila

Valentina Daldegan

SÓCIOS HONORÁRIOS

Altamiro Carrilho

João Dias Carrasqueira

Lenir Siqueira

Norton Morozowicz

Odette Ernest Dias

PATRONO

JEAN-PIERRE RAMPAL



A Comissão Editorial do PATTAPIO

Patrono e Conselheiro:

Celso Woltzenlogel

Coordenação:

Raul Costa d' Avila

Revisão:

Laura Rónai

Programação Visual e Editoração:

Aline Parreiras

Redação e captação de matérias:

Tota Portela e Arley Raiol

INFORMAÇÕES SOBRE AS PRÓXIMAS EDIÇÕES

CHAMADA DE TRABALHOS PARA A PRÓXIMA EDIÇÃO:

Matérias em geral:

Deverão ser enviadas para: pattapio.abraf@gmail.com, contendo o título “matéria” no assunto do e-mail.

Trabalhos Acadêmicos:

Deverão obedecer ao *template*, disponível para download no site, sendo depois enviados para e-mail pattapio.abraf@gmail.com e deverão conter o título “artigo” no assunto do e-mail.

Lembramos que TODOS OS ASSOCIADOS, em dia com a anuidade da ABRAF, poderão nos enviar matérias / trabalhos acadêmicos para publicação, que serão apreciados pelo corpo editorial.

Obs. Aqueles que não estiverem dentro do *template* NÃO serão publicados!



ÍNDICE

05 - XVII Festival Internacional de Flautistas 2021 e o novo normal

09 - Talentos *ABRAF* -Segunda edição, por Arley Raiol

15 - Intro para flauta solo de Nivaldo Ornelas: improvisação ou “composição”?, por David Ganc

23 - Nightsong para piccolo solo, por Carla Rees

29 - Bandas de pífanos: tradição, resistência e a presença feminina de Zabé da Loca, por Elinaldo Braga e Renan Rezende

38- Canto do Erick - O Madrigal para flauta e piano de Philippe Gaubert

42 - Memória - Elena da Flauta, por Rita Teixeira e Tota Portela

46 - Recreio dos Flautistas:

Aniversário da profª Odette Enerst Dias

1º Concurso Jean-Noël Saghaard

“Causo” do Celso

Histórias de Expedito Vianna

Plauto Cruz

Ministério do Turismo, Secretaria Especial da Cultura e Governo do Estado de São Paulo, por meio da Secretaria de Cultura e Economia Criativa, apresentam

XVII FESTIVAL INTERNACIONAL DE FLAUTISTAS

MASTERCLASSES

PEDAGOGIA DA FLAUTA

WORKSHOPS

APRESENTAÇÕES MUSICAIS



16, 17 e 18 abril
23, 24 e 25 abril
online via
▶ youtube.com/abraf

PRODUÇÃO

REALIZAÇÃO



SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA

MINISTÉRIO DO
TURISMO



XVII Festival Internacional de Flautistas 2021 e o novo normal

Em edição 100% virtual, a *Associação Brasileira de Flautistas* promove seu evento anual, reunindo um elenco de peso no mundo da música instrumental, com destaques nacionais e internacionais. Esta edição do festival foi viabilizada com recursos da *Lei Aldir Blanc* do Ministério do Turismo, Secretaria Especial da Cultura, através do Governo do Estado de São Paulo, por meio da *Secretaria de Cultura e Economia Criativa*.

Em novo formato, 100% virtual, a *Associação Brasileira de Flautistas* (ABRAF) realizará, entre 16 e 25 de abril de 2021, a 17ª edição de seu festival anual. Transmitida por streaming no canal YouTube da organização, a programação reúne um time impecável, com grandes nomes nacionais e internacionais do mundo da flauta. “Essa edição representa nosso esforço em oferecer atividades e conteúdo como sempre fazemos em nossos festivais, mas de forma adaptada aos tempos de pandemia. Com a tecnologia a nosso serviço, teremos transmissões e aulas online, bem como recitais e shows em tempo real sem a presença de público”, explica Rogério Wolf, presidente da ABRAF.

Sem fronteiras: Suíça, Suécia, França e Brasil se reúnem em uma programação para todos os estilos musicais

O grande atrativo desta edição do festival, além das ilustres participações, é a abrangência de estilos musicais —do erudito ao popular, para contemplar um público também diverso. Expoentes do instrumento, como Silvia Careddu (Itália), Michel Bellavance (Canadá), Rogério Wolf (Brasil) integram o time que ministrará *masterclasses* online. Durante as aulas, que terão duração de duas horas, os participantes poderão interagir com os professores, fazendo perguntas e sugerindo repertórios.

O toque brasileiro, especialmente na seara popular, ficará a cargo dos craques Teco Cardoso e Sérgio Moraes, grandes nomes da música instrumental nacional. Ambos irão ministrar *workshops*, além de brindar o público com duas apresentações musicais. Ao lado do piano de Tiago Costa, o saxofonista e flautista Teco Cardoso passeia por um repertório que brinca com as possibilidades de interpretação, mesclando o universo erudito e o popular, se valendo de técnicas diversas de improviso. O brasileiríssimo choro será contemplado em um *workshop* de interpretação e numa roda musical do professor e flautista Sérgio Moraes. Ao lado do grupo *Regional de Choro*, o músico, que já atuou ao lado de nomes como Hamilton de Holanda, Carlos Malta e Beth Carvalho, entre outros, faz uma homenagem ao ritmo, em um repertório que vai de Jacob do Bandolim a Zequinha de Abreu, passando, ainda, por Pixinguinha, Sivuca, além de composições próprias.

Primeira flauta da *Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo* (OSESP) e internacionalmente reconhecida, Claudia Nascimento também figura como destaque do Festival, para uma exclusiva apresentação ao lado de Miriam Braga (piano) e Ricardo Barbosa (oboé). Para os interessados em se aprofundar no fascinante universo do ensino da flauta, a pedida é o *workshop* do renomado pesquisador Anders Ljungar-Chapelon, diretamente da Suécia.

A nova geração

Diretamente do Conservatório de Genebra, os brasileiros Jonadabe Batista (Bahia) e Letícia Maia (São Paulo) gravaram recitais especiais, representando a nova geração da flauta brasileira. Vencedores da edição do *I Concurso Virtual da ABRAF* de 2020, os musicistas,

atualmente bolsistas na Suíça, receberam a notícia do prêmio do franco-suíço Emmanuel Pahud, maior flautista da atualidade. Jonadabe Batista, de apenas 19 anos, é egresso do *Projeto NEOJIBA* (Núcleos Estaduais de Orquestras Juvenis e Infantis da Bahia) e se consagrou o grande vencedor do primeiro ciclo e prêmio do público do concurso. Já Letícia, vencedora do segundo ciclo, é formada pela *Universidade Estadual de São Paulo* e trilha sua carreira internacional com dois mestrados na *Haute École de Musique de Lausanne* e coleciona apresentações na Áustria, Itália, França, e diversas participações em orquestras brasileiras.

Para finalizar os seis dias de evento, já como tradição, haverá um concerto das *Orquestras da Flauta da ABRAF*, reunindo alunos e professores da associação. O formato, como tudo nesta edição, será inédito: dezenas de flautistas gravarão previamente de suas casas a peça *Milharal*, uma composição de Daniel Ganc e arranjo de seu pai, David Ganc. O resultado será exibido como encerramento das atividades, representando tudo que o festival reuniu durante a programação: um passeio entre o universo erudito e popular, com nomes de destaque no cenário da flauta nacional e estrangeira, além da adaptação aos novos formatos de disseminação da cultura em tempos de pandemia.

Inscrições e transmissões ao vivo

Todos os eventos do 17º Festival ABRAF 2021 serão transmitidos pelos canais da ABRAF no YouTube (<https://www.youtube.com/c/ABRAF/featured>), Instagram (@abraforg) e Facebook (www.facebook.com/abrafor) e serão de livre acesso ao público em geral, gratuitamente. Para as aulas (*masterclasses*), no entanto, haverá necessidade de inscrição online (no site da organização, (<https://abrafor.org/>)). Os participantes ativos (quatro principais e quatro suplentes) serão selecionados por uma comissão para participar da programação *in loco*, no Espaço Cachuera, em São Paulo.

Sobre o Festival e a ABRAF

A Associação Brasileira de Flautistas (ABRAF) é uma instituição sem fins lucrativos, criada em 1994, que tem como principais objetivos promover a difusão, educação e internacionalização da música e dos músicos brasileiros, nos diferentes estilos: sinfônico, de câmara, recital, solo, choro, bossa nova, popular, entre outros.

O principal evento da ABRAF é o *Festival Internacional de Flautistas*. Criado em 1995, atrai músicos de renome mundial e chega à sua 17ª edição em 2021, demonstrando o contínuo interesse de músicos e público em suas atividades. Todas as edições foram realizadas pela ABRAF que, através de contatos nacionais e internacionais, tem contado com os recursos necessários para garantir a presença dos melhores professores e intérpretes da atualidade em todas as edições do festival, já realizadas em oito diferentes estados brasileiros com grande sucesso junto aos músicos, público, patrocinadores e parceiros. Em todas as suas edições o festival contou com um público de cerca de 400 participantes ativos, inscritos em palestras e *masterclasses*. Os concertos e recitais do festival, abertos ao público em geral, registraram média de 1000 pessoas por dia do evento.

Serviço

XVII Festival Internacional de Flautistas da ABRAF

Data: de 16 a 25 de abril,

Local: Espaço Cachuera - Rua Monte Alegre, 1094, Perdizes, São Paulo, além de transmissões ao vivo pelos canais da ABRAF

Assessoria de imprensa: Rachel Stermán (rachel.sterman@gmail.com; C 11 934814244), contato para entrevistas, fotos e mais informações

Programação completa:

	SEXTA FEIRA (16/04)	SÁBADO (17/04)	DOMINGO (18/04)
MANHÃ 9h às 11h	Masterclass 1 Silvia Careddu (Itália)	Masterclass 2 Michel Bellavance (Suíça- Canadá)	Masterclass 3 Rogério Wolf (Brasil)
TARDE 17h00			Apresentação Musical: Claudia Nascimento (flauta), Miriam Braga (piano) e Ricardo Barbosa (oboé)
NOITE 19h00	Apresentação Musical: <i>Erudito e Popular...e vice- versa</i> , com Teco Cardoso (flauta e saxofone) e Tiago Costa (piano)	Apresentação Musical: <i>Concerto dos Vencedores do Concurso ABRAF 2020</i> , com Jonadabe Batista (participação especial Letícia Maia e Saita Saito - piano)	

	SEXTA FEIRA (23/04)	SÁBADO (24/04)	DOMINGO (25/04)
TARDE 14h às 16h	Workshop: <i>Pedagogia da flauta</i> , com Anders Ljungar-Chapelon (Suécia)	Workshop: <i>Pedagogia da flauta</i> , com Anders Ljungar-Chapelon (Suécia)	Workshop: <i>Pedagogia da flauta</i> , com Anders Ljungar-Chapelon (Suécia)
TARDE 17h às 18h	Workshop: <i>Música Popular - Improvisação</i> , com Teco Cardoso	Workshop: <i>Música Popular - Interpretação de Choro</i> , com Sérgio Morais	Mesa Redonda: <i>Arranjos e Composições para Orquestras de Flautas</i> , Encerramento: apresentação da <i>Orquestra de Flautas da ABRAF</i>
NOITE 19h00	Apresentação Musical: <i>Roda de Choro</i> , com Sérgio Morais e grupo <i>Regional de Choro</i> - Fernando César (violão 7 cordas), Léo Benon (cavaquinho), Valerinho Xavier (pandeiro)	Apresentação Musical: <i>Concerto dos Vencedores do Concurso ABRAF 2020</i> , com Leticia Maia (participação especial Jonadabe Batista e Saita Saito - piano)	

TALENTOS ABRAF

Arley Raiol

1ª flauta da *Orquestra Amazonas Filarmônica / OAF*

Prezados leitores, saudações flautísticas!

Como prometido na edição anterior do nosso informativo *PATTAPIO*, trago nesta edição da coluna TALENTOS ABRAF mais entrevistas realizadas com os finalistas do *I Concurso Virtual ABRAF*. Nesta oportunidade, conheceremos um pouco sobre as histórias de quatro flautistas, premiados respectivamente com o segundo ou terceiro lugar nos dois ciclos etários estabelecidos para o referido concurso.

Cada um destes flautistas respondeu um questionário com perguntas sobre a sua história pessoal com o instrumento e a música. Procurei aproveitar as suas próprias palavras, apenas editando e por vezes aglutinando ou reordenando alguns trechos, nos quais alguma informação aparecesse eventualmente repetida para oferecer, desta maneira, um discurso textual mais coeso, que facilitasse o entendimento e possibilitasse uma leitura mais agradável.

Apresento-lhes aqui as entrevistas feitas com os flautistas do primeiro ciclo Christian Lavorenti e Laura Heldt Tranche, e do segundo ciclo Abner Américo e Lucas Guedes Oliveira. Na próxima edição do *PATTAPIO*, continuaremos a trazer nesta coluna as entrevistas sobre os outros flautistas finalistas deste concurso. Faço votos de que apreciem esta leitura e de que se inspirem para participar da próxima edição do *Concurso Virtual da ABRAF*, será um prazer contar a sua história aqui.

Um “abrafa” a todos.

TALENTOS ABRAF - Christian Lavorenti



Christian Lavorenti tem 18 anos, e nasceu em Bragança Paulista, mas sempre morou em Extrema, uma pequena cidade do sul de Minas Gerais. Seu primeiro contato com a música ocorreu quando tinha 8 anos, num coral de igreja, com a professora Grasiela Andrade: “durante as músicas, ela tocava a flauta transversal e quando a vi tocando pela primeira vez me encantei com o instrumento e tive muita vontade de aprender”, nos confessa Christian. Os seus estudos musicais iniciaram com aulas de musicalização e flauta doce, e com 10 anos começou a estudar flauta transversal com a referida professora Grasiela.

Em 2014 o jovem flautista ingressou no *Projeto Música para Todos*, em Extrema (MG). Neste projeto teve aulas com o professor Nelson França, que lhe ampliou os horizontes apresentando-lhe o mundo das orquestras e grandes conservatórios. Em 2015 ingressou na *Orquestra Sinfônica de Extrema* e em 2017 na *Banda Sinfônica de Extrema*, popularmente conhecida como “*Banda do Bem*”, ambas formadas por alunos e professores do projeto citado

anteriormente: “participar destes conjuntos foi essencial para mim em muitos aspectos. Muitas coisas só se aprendem com a prática, desde termos técnicos até o trabalho em grupo, ouvir o outro, treinar o ouvido. Assim, cada uma destas práticas de conjunto contribuiu muito para meu desenvolvimento e progresso”, nos explica Christian.

A experiência de participar nos grupos musicais da sua cidade, fez o jovem Lavorenti começar a perceber que havia possibilidade de seguir uma carreira com a flauta: “tive sorte de morar numa cidade que investe muito em cultura. O projeto no qual participei vem crescendo cada vez mais e por meio dele, além de mim, outros jovens também estão buscando uma carreira profissional na área musical. Assim vemos o quão importante são os projetos sociais para estimular o interesse pela música, fornecer as bases para que se formem músicos profissionais e para manter essa tradição nas cidades”, pontuou com propriedade Christian.

Desde 2018 o Sr. Lavorenti estuda na *Escola Municipal de Música de São Paulo*, na classe do professor Helcio de Latorre, e em 2020 ingressou no *Curso de Bacharelado em Flauta na Universidade de São Paulo*, sob orientação de Toninho Carrasqueira, ingressando também no mesmo ano na *Orquestra Sinfônica Jovem Municipal de São Paulo*; Infelizmente, devido à pandemia atual ainda não teve oportunidade de se apresentar com este grupo.

O *I Concurso Virtual da ABRAF* foi a primeira competição do gênero na qual Christian participou: “foi uma experiência ótima que me fez dar um passo além e crescer. Como foi meu primeiro concurso, tive um misto de sentimentos durante aquelas semanas. Preparar o repertório em pouco tempo e gravá-lo foi totalmente novo e hoje me sinto com a sensação de “dever cumprido”, principalmente ao falar da obra do incrível compositor Alexandre Guerra, pois esta nunca tinha sido tocada por ninguém, eu e os outros candidatos não tínhamos referência de como deveria soar. Portanto, minha preparação foi basicamente focar no som e ser o mais musical possível nas peças, sempre estudando de forma consciente, otimizando o tempo que eu tinha”, compartilha Christian sobre a experiência.

Em relação ao processo de gravação das músicas, o flautista nos conta: “minhas tentativas de gravação foram muitas, tanto na primeira fase como na final. Gravar vídeos é uma boa forma de se ouvir e melhorar em muitos aspectos, mas sempre queremos dar o nosso melhor, e qualquer coisa que não acontece como gostaríamos nos faz desligar a câmera e recomeçar, sem falar em ruídos externos que também atrapalham. No meu caso, isso fez com que o processo se tornasse longo e exaustivo”.

Para o futuro, os planos do flautista são os seguintes: “pretendo terminar a graduação e tentar um mestrado fora do país. Tenho muita vontade de tocar numa orquestra profissional e de dar aulas, para passar para os alunos todo o conhecimento que adquiri e assim formar novos músicos”.

Atualmente Christian usa uma flauta *Muramatsu* EXIII e nos explica a sua opção pelo instrumento: “o motivo pelo qual escolhi tal instrumento foi simplesmente minha experiência quando tive a oportunidade de experimentá-lo. Quando pretendia mudar de flauta, experimentei várias e não encontrava o que estava procurando, mas o momento no qual toquei esta flauta gostei do jeito que ela se “encaixou” em mim. Os aspectos que mais gostei foram as possibilidades de cores, a projeção e a amplitude dos graves”.

Em nome da *ABRAF* agradeço ao Christian Lavorenti por compartilhar um pouco da sua história conosco e para encerrar esta entrevista, solicitamos ao flautista que nos desse um testemunho pessoal sobre como costuma passar o seu tempo quando não está efetivamente tocando flauta: “Como todas as pessoas, gosto de ver filmes, séries e afins. Além disso, gosto muito de aprender outros idiomas e de conhecer as culturas de outros países. Frequentemente vejo vídeos sobre relações entre as línguas e aspectos culturais de cada nação. Às vezes, em tempos de picos criativos, também faço desenhos e pinturas. Tenho dois gatos. Inclusive, um deles, vez ou outra, se aproxima quando estou tocando”.

TALENTOS ABRAF - Laura Heldt Tranche



Laura Heldt Tranche nasceu na cidade de Poços de Caldas e tem 19 anos. Teve seu primeiro contato com a flauta no ano de 2014, aos 12 anos, quando ingressou no *Conservatório Musical Antonio Ferruccio Viviane*, em Poços de Caldas: “me inscrevi para o curso de flauta doce, mas, por uma feliz coincidência, a professora era a mesma de flauta transversal e assim tive a oportunidade de estudar o instrumento”, nos explica Laura.

A flautista também estudou no *Conservatório de Poços de Caldas*, inicialmente, com a professora Daniela Bernarda e, mais à frente, com o professor Leonardo Faria, o qual também lhe deu aula no *Polo do Conservatório*

de Tatuí, em São José do Rio Pardo, no qual ingressou em 2017.

No ano de 2015, Laura entrou para a *Banda Sinfônica de Poços de Caldas*, regida pelo maestro Juliano Marques Barreto. E em 2019, ingressou na *Banda Filarmônica do Vale do Sapucaí* (em Pouso Alegre): “participei também de um projeto chamado *Orquestra Cinejazz*, que se apresentou em várias cidades da região”, acrescentou a flautista.

Em 2019, a jovem flautista Laura foi agraciada com o primeiro lugar no segundo ciclo do *Concurso João Dias Carrasqueira*, realizado durante o *Encontro de Flautistas de Santa Cruz do Rio Pardo*, no qual recebeu uma premiação em dinheiro e um *stopper D’Paula Medina*.

A Srta. Tranche ingressou em 2020 na *Universidade de São Paulo*, onde tem suas aulas orientadas pelo professor Toninho Carrasqueira. Atualmente, concilia esta graduação em música na *USP*, com a conclusão do último ano do curso de flauta no *Conservatório de Tatuí*, sob orientação do professor Leonardo Faria.

Sobre a experiência de participar do *I Concurso Virtual da ABRAF*, Laura nos conta: “o concurso veio em um momento que eu (e provavelmente muitos outros flautistas) estava me sentindo desanimada com os estudos. Ter o foco no concurso impulsionou meus estudos durante a pandemia. Meus professores orientaram bastante o estudo das peças e as gravações, principalmente o Léo, que foi fundamental nesse processo. A gravação do vídeo foi a maior dificuldade... gravar um vídeo de 5 minutos podia levar um dia inteiro ou até mais. Qualquer falta de atenção ou barulho externo já atrapalhavam o vídeo e muitas vezes depois de ter o vídeo gravado eu ficava caçando defeitos até querer gravar outro”.

Sobre o seu planejamento de carreira, Laura idealiza: “eu pretendo finalizar o curso do *Conservatório de Tatuí*, no final deste ano. E nos próximos anos, me dedicar à faculdade e ingressar em grupos jovens e no meio musical de São Paulo”.

Em relação ao seu atual instrumento, a flautista relata: “eu uso uma *Yamaha 581H* que ganhei no meu aniversário de 15 anos, nessa época sentia a necessidade de trocar o instrumento por um mais profissional do que o que eu tinha. Essa flauta não é mais fabricada desde 2002, e o seu modelo é equivalente ao 687H”.

Nos seus momentos de lazer, quando não está com a sua flauta, a jovem Laura costuma passar bastante tempo com o seu cachorro, um companheiro para toda hora: “ele até se acostumou a ouvir música sempre”, revela a flautista.

Em nome da ABRAF, agradeço à Laura Heldt Tranche por compartilhar um pouco da sua história conosco.

TALENTOS ABRAF - Abner Américo



Abner Américo é natural de Manaus - AM e tem 23 anos. Na sua mais tenra idade teve a oportunidade de estudar violino por dois anos, mas sem continuidade após esse período. Em 2008, já com 10 anos, optou por começar a estudar flauta: “um tempo depois de ouvir o som da flauta pela primeira vez, sendo tocada por uma flautista na igreja, foi quando decidi retornar à música, comprei minha primeira flauta e comecei por conta própria obtendo informações pela internet”, conta Abner.

Em 2010 ingressou no *Liceu de Artes e Ofícios Cláudio Santoro - LAOCS*, onde passou a ser orientado por três professores de flauta, começando pela professora Silvia Andrade: “foi com ela que tive toda minha primeira base, logo depois participei da *Orquestra de Flautas do Liceu de Artes*, coordenada pelo professor Arley Raiol, e lá tive aulas coletivas e práticas em grupo, e também tive aulas por um período com a professora Tatiana

Gerassimova”, explica Abner.

Ainda nesse período de formação inicial, o jovem Abner participou da *Orquestra Jovem Encontro das Águas*, um dos grupos musicais mantidos pelo LAOCS e seu primeiro contato com a prática musical em grupos sinfônicos. Após três anos nesta orquestra, o flautista ingressou na *Orquestra Experimental da Amazonas Filarmônica*: “onde iniciou-se minha trajetória e decisão de seguir uma carreira de músico profissional, fiquei por lá um ano e meio. Em 2015 embarquei em uma aventura para SP, sem bilhete de retorno, para realizar o sonho de estudar no *Conservatório de Tatuí*. Lá tive outras experiências incríveis junto à orquestra e banda sinfônica desta instituição, onde tive aulas com outros dois professores que fizeram parte da minha formação, que foram Edson Beltrami e Anselmo Pereira”, revela Abner.

Em 2019 ingressou na *EMMSP (Escola de Música Municipal de São Paulo)*, onde estudou com o professor José Ananias. Atualmente Abner cursa o penúltimo ano do curso de licenciatura em música na *Faculdade Unimes* e trabalha com manutenção, restauração e construção de acessórios para a flauta transversal, no *Atelier de Flautas* do luter Abner Medina, situado em Jundiaí: “venho a um ano e meio aprendendo e desenvolvendo o ofício, relacionado principalmente à parte mecânica do instrumento, sob orientação do meu xará Abner Medina. Esse trabalho com luteria acaba por me manter sempre em contato com a música e principalmente com a flauta”, compartilha o jovem flautista.

Sobre sua participação em concursos musicais, o flautista nos conta: “no ano de 2017 fiquei classificado em 4º lugar no concurso para a *Orquestra Sinfônica do Paraná*. Em 2019 participei do programa *Prelúdio* da *TV Cultura*, chegando até a semifinal. No mesmo ano participei novamente do concurso da *Orquestra Sinfônica do Paraná*, ficando dessa vez na 2º colocação. Em 2020, de forma virtual, fui finalista do *Concurso Jovens Solistas da Orquestra Sinfônica do Rio Grande do Norte*.

Falando sobre a experiência de participar do *I Concurso Virtual da ABRAF*, o flautista fez o seguinte relato: “apesar de às vezes me gravar e ouvir, como parte da minha rotina de estudos,

participar deste concurso da ABRAF foi uma experiência nova, pois nunca antes havia me gravado com tamanha frequência e me fixado tanto em ouvir as gravações procurando imperfeições na minha execução. Em relação ao repertório do concurso, foi algo muito desafiador, pois gravar sem interrupções um repertório de 10 a 15 minutos, com peças de alto nível de execução, me exigiu muito esforço no processo de preparação e entendimento das obras, além de muita concentração na hora de gravar”.

Sobre planos para o futuro, o flautista nos diz: “é uma pergunta difícil, se eu pudesse eu abraçaria o mundo, tenho vários projetos pessoais: um deles seria estudar fora do país e outro seria participar em uma das competições internacionais que existem para os flautistas, como a *Kobe International Flute Competition* ou a *ARD Music Competition*, estou me preparando para tentar realizar estas propostas. A longo prazo eu gostaria de poder viajar o mundo, conhecer outros lugares através da música e por fim conquistar uma vaga em uma grande orquestra”.

Em relação à sua atual flauta, o flautista nos conta: “meu instrumento é uma flauta *Yamaha* série 584H, com duas cabeças de madeira *D’ Paula Medina*, uma em gomeira e outra em bocóte com *riser* de prata. Optei por este instrumento e combinação de cabeças de madeira, porque foi a melhor opção que encontrei com o meu atual orçamento

Devido a sua rotina de estudos e trabalho no *Atelier* de flautas, Abner admite que raramente encontra tempo livre para envolver-se com alguma atividade que não esteja ligada ao instrumento. Mas quando encontra tempo livre gosta de ler, assistir alguma programação na TV ou *internet*, e até mesmo de participar de jogos *on-line* com amigos.

Em nome da ABRAF, agradeço ao Abner Américo por compartilhar um pouco da sua história conosco.

TALENTOS ABRAF - Lucas Guedes Oliveira



Lucas Guedes Oliveira tem 28 anos e sua cidade natal é Londrina – PR. Aos 9 anos de idade, já morando em Curitiba, começou a estudar flauta sob orientação da, em suas palavras, “queridíssima professora Valentina Daldegan”. Mas revelou que a opção pelo instrumento começou muito antes: “quando ainda era pequeno, provavelmente perto dos 6 anos, me lembro de assistir um desenho do Pedro e o Lobo (Prokofiev) e lembro que o passarinho (ou a flauta) era o meu personagem favorito. Alguns anos mais tarde, depois de ouvir a flauta ao vivo, em um concerto com uma orquestra, eu tive vontade de começar a estudar esse instrumento”.

Durante seu período de graduação em flauta transversal, ele participou da *Orquestra Sinfônica Belas Artes do Paraná* e teve a oportunidade de estagiar junto à *Orquestra Sinfônica do Paraná*, tocando 2ª Flauta/Piccolo nos concertos da temporada de 2013: “esta foi uma experiência especial, pois pude tocar pela primeira vez com uma orquestra profissional, tendo contato com um repertório orquestral novo para mim e pude aprender com excelentes músicos”, rememora Lucas.

Ainda sobre sua formação musical, o flautista informa: “minha última experiência de formação musical ocorreu nos Estados Unidos, onde pude concluir meu Mestrado em Música -

Performance em Flauta (2019) e o *Masters of Musical Arts* (2020) ambos pela *Yale University*, sob a orientação do flautista Ransom Wilson. Foram 3 anos de muito crescimento pessoal e profissional, uma experiência incrível e fundamental para a minha carreira”.

Sobre sua experiência em concursos musicais, Lucas nos conta: “juntamente com a minha parceira de música de câmara (a harpista Héloïse) fui finalista do *Concurso para Solistas da Yale University*, tocando o concerto para flauta e harpa de Mozart, em 2019.

Relatando a experiência de participar do *I Concurso Virtual da ABRAF*, Lucas afirma: “foi uma experiência nova e surpreendente para mim. Eu tinha voltado ao Brasil em junho, e ao ficar sabendo do concurso da *ABRAF*, achei que seria um ótimo desafio para me ajudar a continuar avançando no estudo da flauta e ao mesmo tempo aprender um novo repertório. Foi surpreendente porque acabei enfrentando desafios que eram novos para mim, e que foram bem importantes para o meu crescimento. O tempo curto para aprender e gravar novas peças, o processo para aprender uma música encomendada para o concurso e o fato de ter que me preocupar com mais fatores além da execução musical, como o local para gravar, microfone, câmara, acústica, barulho externo etc. Foi de fato uma ótima experiência ter podido participar do concurso e uma alegria ver meus amigos na final junto comigo”.

Falando sobre planos para sua carreira, Lucas fez o seguinte relato: “Bom, como também sou violoncelista, a minha carreira musical está sempre ligada aos dois instrumentos. A vida de músico é um pouco difícil de prever, mas algo que está claro para mim é de que quero sempre manter a performance e o ensino do instrumento na minha vida profissional.

Em um futuro a longo prazo, planejo ser professor de flauta em uma universidade e também fazer parte de um grupo artístico em que possa atuar com o *cello* e a flauta. Acredito que meu objetivo a médio prazo seria obter um doutorado em flauta, continuar dando aula para meus alunos particulares e tentar me conectar com outros artistas para a criação de um grupo artístico contemporâneo, e nesse tempo, experimentar o máximo possível artisticamente. Meus objetivos a curto prazo estão ligados à preparação de um possível doutorado no exterior. Para isso, tenho como objetivo aprender francês, gravar algumas peças para o exame de entrada, continuar lecionando e me preparar financeiramente para isso”.

Atualmente Lucas usa uma flauta *Haynes* de prata, soldada, feita à mão, com uma cabeça também *Haynes*, de 14k: “acredito que o maior motivo para eu ter escolhido esse instrumento foi por me oferecer uma grande flexibilidade e variedade em timbres. A mecânica é bem precisa e leve, como eu gosto, e a cabeça de ouro me ajuda a obter um timbre mais “quente” sem perder a projeção do som”, explicou o flautista.

Para encerrar esta entrevista, solicitamos ao Lucas que nos desse um testemunho pessoal sobre como costuma passar o seu tempo quando não está efetivamente tocando flauta:

“Quando não estou tocando flauta, geralmente estou tocando *cello*. Mas também estou sempre agarrado com algum dos nossos 4 gatos (Buzz, Woody, Pavarotti e Ravel). Um dos meus hobbies é cozinhar, gosto bastante de aprender e experimentar novas receitas. Além disso, gosto muito de assistir séries e filmes, especialmente do cinema francês”.

Em nome da *ABRAF*, agradeço ao Lucas Guedes Oliveira por compartilhar um pouco da sua história conosco.

Intro para flauta solo de Nivaldo Ornelas: improvisação ou “composição”?

David Ganc
www.davidganc.com
davidganc@gmail.com

1. Introdução

Nivaldo Ornelas (1941-) é saxofonista, flautista, compositor e arranjador. Em sua longa trajetória gravou 14 álbuns autorais e tem seu nome ligado à MPB por suas gravações históricas e shows com Milton Nascimento e o *Clube da Esquina*, Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti. Em minha tese (GANC, 2017) pude me aprofundar em alguns aspectos de sua obra, como sua música de câmara para flauta e piano e também sua improvisação. O recorte escolhido para este artigo foi a análise de um solo improvisado de flauta de Nivaldo, gravado por ele, sem acompanhamento.

Em relação à questão da improvisação e da composição, os seguintes autores convergem para o pensamento de que existem mais pontos de aproximação do que de distanciamento entre estas atividades. O filósofo Bruce E. Benson pensa que a improvisação está presente em todos os aspectos do fazer musical e o etnomusicólogo Bruno Nettl, coloca estas duas formas de fazer música em condição de igualdade. Para esse autor, improvisação é uma forma de composição em tempo real. Segundo Arnold Schoenberg, “compor é uma improvisação desacelerada; muitas vezes não se consegue escrever rápido o suficiente para manter o fluxo de ideias”¹ (Stein, 1984, p. 439).

Inicialmente, fiz o levantamento dos solos improvisados da discografia autoral de Ornelas. Dos LPs/CDs gravados entre 1978 e 2012 foram registradas 89 faixas nas quais 47 contêm improvisos. Nos CDs *Viagem através de um sonho* (1983) e *Viagem em Direção ao Oco do Toco* (2005), a improvisação está presente em todas as faixas, sendo que neste último disco Ornelas foi ao estúdio sem nada previamente planejado, as músicas foram totalmente improvisadas.

Dos 47 solos que compõem o *corpus* de solos improvisados gravados, transcrevi 30 para a tese. Ao analisar as 30 músicas encontrei cinco tipos harmônicos nos trechos improvisados, classificados na tabela a seguir:

¹ “composing is a slowed-down improvisation; often one cannot write fast enough to keep up the stream of ideas (tradução nossa)”.

Tabela 1 - Inventário de improvisos por categoria de harmonia.

Harmonia	Faixas
Estática	4
2 acordes	4
Tonal/cadencial	13
Implícita	6
Densa	3

Fonte: O autor (2017).

As duas primeiras categorias, a *estática* e a *2 acordes*, lembram o período do *jazz modal*², cuja característica é o uso de poucos acordes na base harmônica, em ambiente modal ao invés de tonal, sendo que na primeira categoria é utilizado um único acorde ou nota pedal e na segunda são alternados dois acordes a cada 2 compassos. A categoria *tonal/cadencial*³ é a mais usual, na qual a progressão harmônica é repetida no formato *chorus* de 4 a 8 compassos. A categoria *harmonia implícita* acontece nas músicas improvisadas *a capella*, onde muitas vezes pode-se deduzir os acordes pelos arpejos realizados e também fazendo a análise da linha melódica. E finalmente, a categoria *harmonia densa* ocorre em progressões em que são executados acordes mais complexos, com aumento de dissonâncias, e em alguns casos, difíceis de serem cifrados.

2. Breve análise

A música analisada neste artigo se chama *Intro* e é a faixa que abre o CD *Nivaldo Ornelas Ao Vivo Reciclagem* (1999). Como consta no título do álbum, a música foi gravada ao vivo, o que se pode constatar pelos aplausos do público, no início e no final da música, sem edições, portanto se adequa à proposta de se fazer a análise de uma criação instantânea. A gravação foi realizada com pedal de *delay* ou talvez com um periférico⁴ interno ou externo à mesa de mixagem. Como este pedal repete as notas emitidas no microfone através do sistema de sonorização, com o espaçamento do tempo de retardo previamente programado, é possível para o flautista montar os acordes com as notas superpostas, em tempo real.

No quadro 1 pode-se ver a forma da peça, dividida em 3 seções (vide a partitura com a transcrição, ao final do artigo).

Quadro 1: Forma de *Intro*

Seção	Compassos
A	1 a 42
B	43 a 77
C	78 ao final

² Surgido em meados dos anos 1950. Seu álbum mais representativo foi o LP *Kind of Blue* (Columbia Records, 1959) de Miles Davis.

³ Na falta de um termo melhor, usei esta nomenclatura para progressões harmônicas mais usuais.

⁴ Dispositivo eletrônico com multi-efeitos para modificação do áudio, que poderia ser conectado à mesa de som. Hoje uma grande parte das mesas de sonorização já vêm com estes efeitos embutidos, de fábrica.

A seção A, tocada *ad libitum*, lembra o impressionismo de Debussy. A parte B é realizada no modo mixolídio com passagens pelo modo lídio, ambos recorrentes e característicos na música nordestina e o segmento C, em andamento *presto*, conclui a peça com uso do pedal em dó com articulação em duplo *stacatto*, com *singing* (cantar junto com a emissão da nota), que evoca o ponteador de uma viola nordestina. Depois de transcrever o solo, cifrei os acordes por dedução da harmonia implícita, realçada pelo uso do pedal de *delay* que corrobora a estrutura do acorde montado.

A música começa em Sol menor (figura 1), em *rubato*, e com a utilização da nota Dó# (11ª aumentada de Sol) no compasso 11 (figura 2), passa para o ambiente do modo Sol lídio. No compasso 17, esse Dó sustenido, nota característica desse modo, torna-se a tônica do próximo acorde, C#m7(b5), (figura 4).

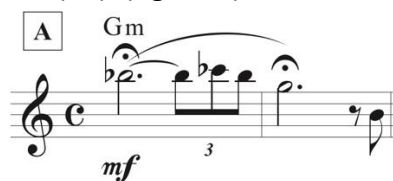


Figura 1: Intro c. 1 Sol menor.



Figura 2: Intro, c. 11 a c. 16.

Os compassos 11 a 16 (figura 2) evocam o universo sonoro de Debussy, que nos lembra a peça *Syrinx* (1913), para flauta solo (figura 3).



Figura 3: *Syrinx* c. 27 e 28 (Debussy).

Em seguida, Ornelas explicita o acorde C#m7(b5) sempre acrescentando o próximo grau do acorde (c. 17 em diante), concluindo em um arpejo quebrado no c. 21. O mesmo procedimento é feito no compasso 22 com o acorde C7(9) (figura 4).

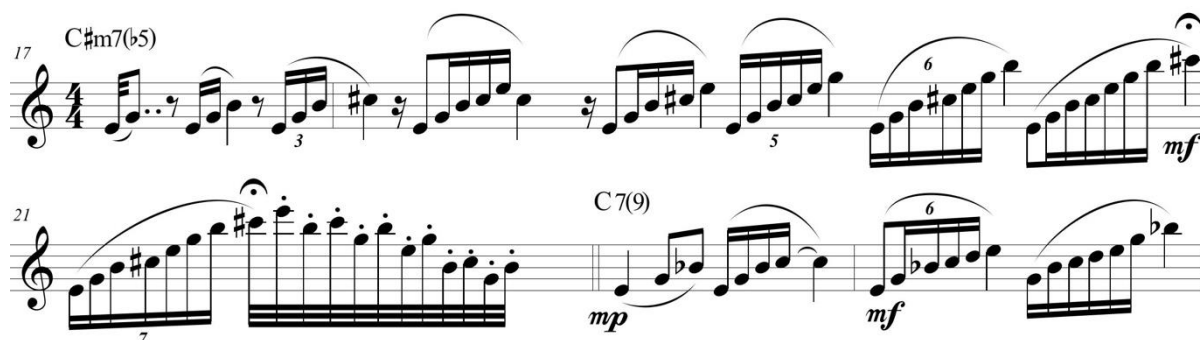


Figura 4: c. 17, arpejos ascendentes.

No c. 26, a harmonia muda para B (#11) /D# (B lídio). No compasso 36, ainda em *rubato*, o dó mixolídio representa um elo de ligação anunciando a mudança para o centro modal da seção B. No final da seção A, Ornelas usa o recurso da voz cantada simultaneamente com a emissão da nota tocada na flauta, chegando a fazer uso de duas vozes independentes: a primeira com a flauta em nota pedal (Dó) e a segunda com a própria voz, em movimento descendente por graus conjuntos (figura 5).

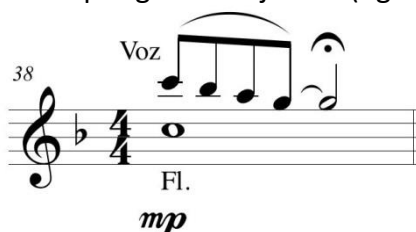


Figura 5: Intro, c. 38, voz e flauta simultaneamente.

A seção B é realizada em andamento rápido e ritmado, no modo Dó mixolídio.



Figura 6: Intro, seção B, compassos alternados.

A seção C (compasso 78) em andamento *presto*, conclui a música, utilizando o pedal na nota Dó em duplo *stacatto*, com uso de canto simultâneo (*singing*), obtendo assim uma sonoridade mais “rústica”, simulando o ponteio de uma viola nordestina (figura 6).



Figura 7: Intro, c. 78, singing.

Para ouvir este solo e melhor fruir a análise, você pode apontar seu celular para o QR Code⁵ que se encontra no alto à esquerda da partitura, no final do artigo.

3. Conclusão

A música *Intro* é um exemplo prático da discussão teórica sobre a fronteira da composição e da improvisação. A fruição dessa obra pelo ouvinte independe do conhecimento da forma pela qual ela foi produzida. Uma vez transcrita, a música pode ser lida e interpretada como uma peça para flauta solo. Na transcrição, cifrei a harmonia implícita, por dedução dos arpejos tocados e análise das sequências escalares. Também grafiei a articulação, a agógica, técnicas estendidas e mudanças de andamento, com o rigor de uma partitura convencional. Se um musicólogo ou um intérprete receber a partitura desta música sem nenhuma informação prévia, talvez nem lhe passe por sua mente questionar se a música foi pré-composta ou improvisada. O que diferencia tanto este improviso de Ornelas de *Syrinx* de Debussy? Sob o ponto de vista, ou melhor dizendo, sob o ponto de audição do ouvinte, ou mesmo do flautista executante, *Syrinx* pode ser avaliada como um improviso escrito? *Intro* de Ornelas pode ser vista como uma composição improvisada? Não é possível saber o quanto existe de planejamento anterior à entrada do músico no palco; e, mesmo se houvesse alguma linha mestra previamente arquitetada em sua mente, o quanto ela pode ter sido transformada, no “calor do momento”. Após a audição do fonograma e com a transcrição efetuada, pode-se fazer a análise da obra, conjecturar sua trajetória a partir de sua *performance* no palco e deduzir sua harmonia implícita, fixada no CD. E se a peça fosse executada outras vezes? Certamente escutaríamos diferentes versões. As possibilidades são infinitas.

Na música popular, a gravação se torna um documento que eterniza a obra, possibilitando sua transcrição e análise. Na música clássica, especialmente no período anterior ao advento dos registros fonográficos, o documento é a partitura (esqueçamos por ora que naturalmente a música clássica também pode ser registrada em uma gravação), passível de variações no resultado sonoro, decorrente das múltiplas interpretações ao que está grafado no papel. Enfim, pode-se concluir que o exemplo dessa música constata quão tênue é a linha divisória dos conceitos enraizados e aparentemente estigmatizados sobre a composição e a improvisação.

4. Referências

Benson, Bruce Ellis. *The Improvisation of Musical Dialogue: A Phenomenology of Music*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2003.

Ganc, David. *Improvisação e interpretação na obra autoral de Nivaldo Ornelas*. 2017. 389 p. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música,

⁵ Os aplicativos para leitura de *QR Code* (*readers*) podem ser encontrados gratuitamente na internet e reproduzem o conteúdo dos *links* em qualquer celular *smartphone* ou *tablets* que disponham dos respectivos aplicativos, também disponíveis sem custo nas lojas virtuais de seus sistemas operacionais.

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2017. Disponível em:
<https://drive.google.com/file/d/0B0shgT7zQqYMN1VnT09XUDNoUmM/view>

Nettl, Bruno. 'Introduction. An art neglected in scholarship', in NETTL, Bruno e RUSSEL Melinda. *In the course of Performance*. Chicago, USA: The University of Chicago Press, p. 1-26, 1998.

_____. Thoughts on improvisation: a comparative approach. *The Musical Quarterly*, v. 60 n. 1, p. 1-19, Oxford University Press, 1974.

Stein, Leonard. *Style and Idea* Selected Writings of Arnold Schoenberg. Ed. by Leonard Stein. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1984.

C



Intro

CD Nivaldo Ornelas ao vivo - Reciclagem - 4'20"

Nivaldo Ornelas

Faixa 1 - Improviso de flauta *a capella*

1999

A

Lento Ad Lib.

Flute

Gm

mf

3

6

Lunga

3

6

Glydian

Delay

mf

3

mp

3

17

C#m7

3

5

6

mf

21

C7(9)

7

mp

6

mf

24

accel.

rit.

26

B(b5)/D#

ou B lydian

rit.

30

3

6

3

35

C Mixolídio

mp

Voz Ad Lib.

f

Fl.

mp

f

© Mayomel Music

2
40

Voz

Fl.

Intro

B

♩ = 100

C Mixolídio

mf

45

52

58

C Lídio

C Mixolídio

64

singing

f

70

74

C

♩ = 192 Presto

Voz

singing

f

79

84

90

ff

Transcrição: David Ganc - 12/2014

Nightsong para piccolo solo

Carla Rees

Trad. Raul Costa d'Ávila

Rev. Valentina Daldegan, Laura Rónai e Aline Parreiras

Antecedentes

Nightsong é uma peça de três minutos para *piccolo* solo que escrevi em 2016. Foi a primeira peça que escrevi depois de algum tempo sem compor; estudei tanto flauta como composição no *Royal College of Music* em Londres, mas depois de me formar, minha carreira centrou-se mais em tocar do que em compor. Essa peça foi escrita e dedicada a Mariángel Villalobos, uma flautista costa-riquenha que na época estudava comigo na universidade *Royal Holloway*. Ela era uma aluna notável – obstinada, determinada, com princípios, e extremamente dedicada. Estava preparando um programa de música de compositoras para o seu recital de formatura, e já tinha algumas peças excelentes incluídas, mas ainda procurava uma peça curta para *piccolo* solo e me pediu para escrever alguma coisa.

A composição sempre foi uma parte importante de minha vida, e foi ótimo ter a oportunidade de retornar à ela. Comecei a compor quando criança, e também costumava arranjar músicas para coral de flautas para tocar com meus amigos na escola desde os meus 8 ou 9 anos. Comecei experimentando sons multifônicos em minhas composições aos 16 anos após ouvir Robert Dick tocar, e escrevi uma peça orquestral para o meu exame de conclusão do ensino médio, aos 18 anos. Quando frequentei a faculdade de música, não esperava poder continuar estudando composição, mas o meu professor viu algumas de minhas peças e conseguiu que eu fizesse aulas com Timothy Salter, que foi um mentor maravilhoso. Durante o meu tempo na faculdade, tive alguns sucessos composicionais, inclusive ganhando um concurso e uma encomenda do *Royal College of Music Wind Ensemble*.

Apesar disso, desde então as minhas energias composicionais se direcionaram para a colaboração, e tenho trabalhado com muitos compositores para desenvolver um novo repertório, em particular para flautas baixo. Estas colaborações criaram uma maravilhosa variedade de música e me ensinaram muito sobre a flauta e o que ela pode fazer! Também ensino composição e dirijo um programa em música online no *Open College of the Arts*, que iniciou tendo a composição como foco principal (estamos agora planejando começar um curso de *performance* a partir de setembro de 2022).

A inspiração musical para *Nightsong* teve duas origens. A primeira foi o canto do pássaro; o título se refere a um *robin* [*Erithacus rubecula*, no Brasil “tordo”] que vinha cantar do lado de fora de minha janela no meio da noite. Os tordos têm um canto inconfundível muito imaginativo e cantam para marcar o seu território (embora não normalmente às 2 horas da manhã!), e eu fiquei fascinada pelo seu canto límpido e pela melodia inventiva.

A segunda inspiração foi o compositor francês Pierre Boulez, que faleceu em 5 de janeiro de 2016, quando eu estava começando a trabalhar na peça. Sempre admirei sua música, inclusive apresentei sua *Sonatina* no meu recital de graduação, como também tive a incrível oportunidade de trabalhar com ele em uma *performance* de *Le Marteau sans maître*. A sua

atenção aos detalhes era espantosa, e tinha uma presença inesquecível. Sinto que trabalhar na sua música teve grande impacto na minha trajetória musical, tanto em termos de me estimular a fazer mais do que me sentia capaz, como de ver novas formas de abordar a música e a expressão, especialmente no repertório contemporâneo. Queria incluir alguns ecos dele na minha música, como forma de homenageá-lo. Deixarei a cargo dos musicólogos identificarem o que são, mas bastaria dizer que há uma citação direta na peça, e a principal construção melódica presta homenagem a ele.

Nightsong foi estreada por Mariángel Villalobos em 26 de maio de 2016 e desde então é muito apresentada em diversos países, graças a estimados piccolistas como Milica Milojevic Bogdanovic, Karin de Fleyt e Gillian Sheppard. Foi a peça selecionada para o teste de *piccolo* para o coro de flauta profissional da NFA este ano (2021) e também foi apresentada na *BBC Radio 3*. Foi publicada pela *Tetractys Publishing*.

Guia de execução

A peça é escrita em quatro seções, lento-rápido-lento-rápido. Os ritmos devem ser tocados com precisão e silenciosas pausas são tão importantes quanto as notas; devem ser contadas corretamente.

O gesto de abertura surge do silêncio e tem alguma flexibilidade rítmica para permitir que o intérprete crie a sensação da atmosfera. Esta é um trilo de timbre, criado por uma digitação sobre o lá, trilhando com os dedos da mão direita, enquanto se move gradualmente de um som totalmente feito de ar para um som normal. Alguns piccolistas trilam juntos as três chaves da mão direita enquanto outros alternam os dedos; qualquer uma das duas maneiras é aceitável desde que o resultado final forneça uma textura mutável e uma intensidade crescente. As primeiras notas do terceiro compasso devem emergir quase explosivamente do trilo.

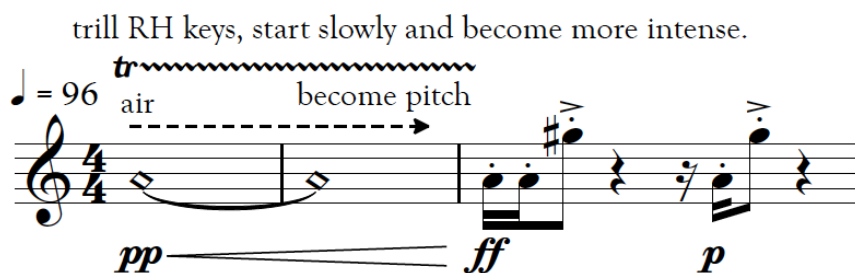


Figura 1: Compasso 1-3: gesto de abertura

O gesto no compasso 3 é uma das principais ideias motivicas da peça; é reutilizado de várias maneiras ao longo da peça e é desenvolvido e estendido por toda ela (aqui há também uma influência de outra de minhas peças favoritas — a *Sequenza*, de Berio). A variação dinâmica no compasso 3 é também importante e estabelece a amplitude dinâmica da maioria do material. Há alguns momentos mais suaves adiante, mas o eco aqui precisa de ser cuidadosamente gerenciado para que se possa criar um sentido de drama em toda a escrita melódica.

A primeira seção cresce a partir deste material, com notas repetidas também se tornando uma característica, intercaladas com elementos mais cromáticos e pausas. Imagine um pássaro murmurando no escuro — há momentos de canto e depois pausas de diferentes durações.

O *piccolo* atua entre o registro grave e médio em toda a primeira seção, com referência no lá e sol # do compasso 3. Sou fascinada pelo som do *piccolo* no registro grave, e seu potencial para ser arejado e rico ao mesmo tempo. Isto contrasta bastante com a região média mais brilhante e clara, e a região aguda, mais perfurante. Esta diferenciação entre registros é usada frequentemente em *Nightsong*, e o caráter de cada registro deve ser admitido na execução.

Seção 2: Lúdica

A segunda parte da peça é identificada como *Lúdica* e o tempo aumenta para a colcheia pontuada = 144. Este é um andamento desafiador e pode ser visto como um objetivo a ser alcançando; um andamento mais lento é aceitável desde que a música seja tocada ritmicamente e com uma sensação de diversão. É claro que é importante considerar também a acústica do espaço da apresentação; uma sala com mais reverberação pode exigir um andamento mais lento para manter a clareza rítmica.



Figura 2: Compassos 16-25, começo da segunda seção da peça

A gente pode levar algum tempo para se acostumar aos padrões cromáticos aqui; trabalhe neles lentamente até que sejam programados pelo cérebro! A articulação pode ser usada para proporcionar uma forte sensação dos grupos de três; um acento leve no início de cada grupo pode acrescentar ao caráter lúdico da música. As notas repetidas aparecem novamente no compasso 19, junto com as duas notas do compasso 3. Ao trabalhar na peça, fique atento a essas conexões, pois elas podem se tornar uma parte útil da narrativa geral da peça. As repetições também vêm do canto do pássaro, da mesma forma como certos fragmentos melódicos são reutilizados de diferentes maneiras.

A energia rítmica é importante nesta parte da peça, assim como o contraste entre os grupos de notas em *legato* e *staccato*, estes promovendo interjeições. Dinâmicas também contribuem para a forma e o caráter da música, portanto tente não as negligenciar. Em alguns lugares a dinâmica pode parecer contraditória e/ou excessivamente desafiadora (como o *forte* nos rés graves do compasso 24), mas elas são escritas tendo em mente o caráter de cada registro. Um ré grave *forte* será possivelmente mais suave do que as notas *mezzo forte* (*mf*) do registro médio que aparecem na sequência, contudo o objetivo é conseguir nas notas graves o som mais rico e forte possível.

À medida que a música se desenvolve, os sons se elevam gradualmente em direção ao registro agudo; quis me concentrar sobre o caráter e as cores do som nos registros grave e médio, de

modo que a música tenha apenas uma breve experiência na região aguda, onde está o clímax da peça:



Figura 3: Compasso 32-38, aventurando-se até a região aguda

A energia que se formou nesta seção é rapidamente dissipada após o mi agudo em *frulatto* e através do uso de notas repetidas, que fazem a transição para o "movimento lento".

Seção 3: *Calmamente*

Esta é a seção mais expressiva da peça e mostra um aspecto contrastante do caráter do *piccolo*. Dinâmicas suaves e sons de ar são a praxe aqui, com um pouco mais de pausas e uma sensação de calma. Aspectos familiares da peça, tais como as notas repetidas e o intervalo de 7ª maior ascendente são transformados em versões mais lentas e suaves, como mostrado no exemplo abaixo.

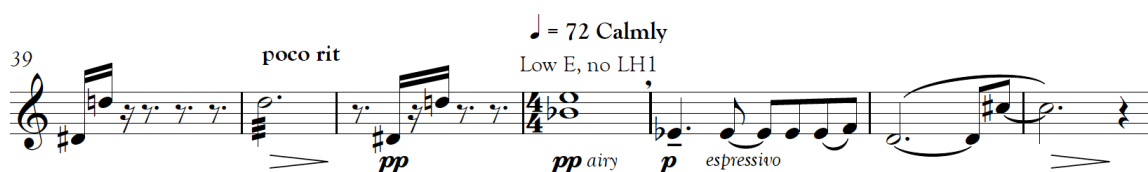


Figura 4: Compassos 39-45, mostrando a transição para a seção lenta

Os multifônicos desta seção talvez sejam dignos de menção, em termos de como abordá-los em relação à execução. Diferentes músicos têm encontrado alguma variação no som, dependendo de seu instrumento; isso é bom – os multifônicos são escolhidos principalmente por sua qualidade de timbre e não pelo som preciso, e as afinações microtonais são frequentemente parte do maravilhoso caráter dos multifônicos em qualquer situação. Também escolhi deliberadamente os multifônicos silenciosos e fracos, por sua fragilidade e aspecto aerado. Eles podem ter uma resposta demorada, portanto, dê a eles o tempo necessário para que surjam naturalmente; isto é frequentemente refletido nas dinâmicas estabelecidas, mas cada um dos três compassos multifônicos pode ser tratado como uma fermata, permitindo que o som apareça e desapareça. Estas transições também podem ser aplicadas ao som do ar; os multifônicos fazem uma conexão com o gesto inicial da peça, tendo um arejamento natural e emergindo do silêncio, portanto, sinta-se livre para enfatizar isto. O multifônico pode não ser estável; isto também faz parte do projeto da peça.

Quando se trabalha com os multifônicos, ter paciência é fundamental; faça pequenas mudanças na velocidade do ar e na embocadura lentamente para encontrar as melhores posições para serem utilizadas. Experimente também o ângulo do instrumento; às vezes girar o bocal um pouco para fora pode facilitar a resposta do multifônico. Mantenha o fluxo de ar alinhado com

a dinâmica; não sopre com muita força e mantenha a velocidade do ar tão lenta quanto possível para que ambas as notas soem. Deixe a mais fraca das duas notas ressoando no corpo, especialmente na boca e na garganta, estabelecendo as posições que você usaria para cantar essa nota¹.

A “airiness”, ou som aerado, é uma característica desta seção, e além dos multifônicos, muitas das outras frases também desaparecem no ar. Isto inclui o *frullato* no grave, que também pode ser difícil de controlar; deixe que este desapareça naturalmente e não se preocupe se o som falhar! A textura proporcionada pela articulação e pelo ar é suficiente.

Apesar da aparente flexibilidade desta seção, além dos compassos com multifônicos, tente manter-se fiel ao tempo e observar os ritmos (e silêncios) com cuidado. Alguns *rubatos* podem ser utilizados nas passagens em tercinas para fins expressivos, mas isto não deve prejudicar a estrutura rítmica da peça.

À medida que a energia começa gradualmente a se reconstruir, as notas repetidas retornam à sua forma familiar, assim como outras interações de material apresentado no compasso 3.



Figura 5 Compasso 57-64. Transição para a seção 4

Seção 4: Lúdica

A lúdica cromática retorna, juntamente com uma energia reemergente. Uma observação aqui sobre o tempo fraco do compasso 63; este é marcado surpreendentemente como um *ritenuto*, que com frequência faz os músicos tropeçarem! Estas três notas são semicolcheias regulares, necessitando ter um sutil sentimento de diferença dos grupos de três que se seguem; o *ritenuto* servirá, de alguma maneira, para criar isto.

A seção final da peça traz de volta muitos dos elementos agora familiares, embora os padrões cromáticos sejam um pouco alterados para proporcionar variedade (e mais desafio técnico!). As dinâmicas também apresentam alguns contrastes bastante marcados que se desenvolvem a partir do material escutado anteriormente (por exemplo, temos os nossos primeiros *pp* neste tipo de material no compasso 68, que retoma às ideias da seção lenta anterior).

A última linha aumenta gradualmente a quantidade de espaços silenciosos na música; esta deve ser tocada precisamente no tempo, sem ralentar. Permita que as pausas criem os silêncios, enquanto as notas mantêm o seu ritmo e energia. Isto é uma conexão com os silêncios na seção inicial e também uma lembrança do canto do pássaro na escuridão da noite.

¹ Para saber mais sobre essa técnica, pesquise o conceito de afinação da garganta de Robert Dick.

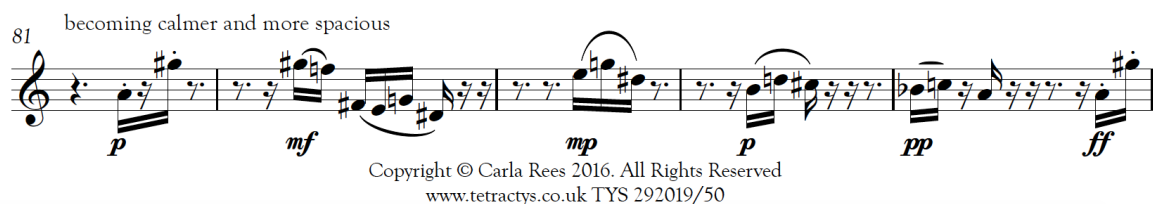


Figura 6: Compassos 81-fim. Mantendo o ritmo o tempo todo

Notes:

Nightsong foi publicada pela *Tetractys Publishing* – www.tetractys.co.uk

A gravação está disponível aqui: <https://soundcloud.com/tetractys-1/nightsong-carla-rees>

Biografia

Carla Rees é uma flautista especializada em flautas graves, compositora e arranjadora britânica que trabalha para estimular o perfil de seus instrumentos por meio de pesquisa, interpretação e colaboração para criar um novo repertório. Sua carreira como intérprete incorpora música de câmara, solo, colaboração interdisciplinar e gravações, incluindo uma discografia de mais de 20 CDs, e atualmente trabalha em um projeto de criação de repertório contemporâneo para flauta barroca. Fez a estreia de várias centenas de obras para flautas graves, muitas das quais são agora publicadas por sua editora *Tetractys Publishing*. Carla tem quase 90 arranjos e composições publicadas, incluindo sua obra de 2016 para flautim solo, *Nightsong*, que foi apresentada no Reino Unido, França, Alemanha, Polônia, EUA e Canadá e foi transmitida pela *BBC Radio 3*. É diretora artística do grupo de câmara de música contemporânea *Rarescale*, com o qual se apresentou no Reino Unido e internacionalmente, e é diretora do conjunto *Rarescale Flute Academy*. Carla tem doutorado pela *Royal College of Music de Londres*, ensina flauta na *Royal Holloway University of London* e é bacharel pelo programa de música do *Open College of Arts*. Deu *masterclasses* e *workshops* para flautistas e compositores em algumas das principais instituições do mundo, incluindo a *Royal Academy of Music* em Londres, a *Juilliard School* em Nova York e *USC* em Los Angeles. Apresentações recentes incluem Itália, Polônia, Holanda, Costa Rica, Japão e Brasil. Se apresentou também no *Café Oto*, *Iklectik* e no *Coronet Theatre* em Londres, e no *Sonic Arts Research Centre* em Belfast. Durante a pandemia, ela trabalhou em sistemas de improvisação telemática e fez várias apresentações transatlânticas no *YouTube*. Carla toca flautas com o sistema *Kingma*, feitas para ela por Eva Kingma, Bickford Brannen e Lev Levit. É editora da revista da *British Flute Society*, *PAN*, e foi anteriormente presidente do Comitê de Ligação Internacional da *National Flute Association of America*. Seu site profissional é: www.carlarees.co.uk

Bandas de pífanos: tradição, resistência e a presença feminina de Zabé da Loca

Elinaldo Menezes Braga
Doutorando PPGED/UFS

Renan Felipe Santos Rezende
Doutorando PPGM/UFPB

Essa banda, pelo que diz os pesquisadores, é uma banda, é uma música, acho que do começo do mundo, diz que foi invenção dos índio. E os índio já deve ter aprendido não sei com quem. Não sei de onde vem, o que fala é isso.

Zé Inácio¹

Das expressões mais espontâneas do cotidiano humano surge uma cultura chamada de popular, que se caracteriza tradicionalmente pelo anonimato de seus fazedores e fazedoras, pela transmissão oral de geração em geração e pela atividade coletiva. Uma cultura que vive nos contos, mitos e lendas, na literatura de cordel, nas festas e tradições populares, nas crendices e superstições, nos ritos e na religião popular, nas danças e na música, expressão cultural que através dos tempos se renova no boca-a-boca, pela imitação e criatividade.

Neste contexto, estão as bandas de pífanos que, dependendo do lugar em que estão inseridas, são também conhecidas como: banda de pife, terno de pife, música de pife, zabumba, terno de zabumba, música de zabumba, cabaçal, banda cabaçal, terno cabaçal, banda de couro, banda de pau e corda, terno de oreia, esquentá muié, quebra resguardo, música de negro, música do mato, dentre outros termos. É interessante perceber que essas terminologias ora fazem referência aos materiais dos quais os instrumentos são produzidos, ora se referem aos próprios instrumentos e ora são pejorativamente relacionadas à sonoridade produzida pelas bandas. Para “banda cabaçal”, por exemplo, usada no Sertão da Paraíba e no Cariri do Ceará, existem duas explicações: uma versão diz que os primeiros instrumentos percussivos foram feitos com cabaças e outra afirma que as bandas recebem esse nome porque a sonoridade assemelha-se a cabaças secas batendo umas nas outras. Já “esquentá muié”, por sua vez, traz a ideia de que as mulheres, ao ouvirem a música das bandas de pífanos, não resistiam à dança.

Uma outra questão envolvendo as bandas de pífanos está relacionada ao mito de criação. Sabemos que os pífanos remontam à Idade Média na Europa como instrumento militar. Conforme Daniel Magalhães (2010, p. 12-13):

O pífano ganhou popularidade no continente europeu a partir do final do século XV, graças ao seu emprego pelas milícias suíças e, posteriormente, também, alemãs. As novas táticas adotadas por estes soldados mercenários, entre as

1 BRAGA, 2015, p. 46.

quais incluía-se o uso de pífanos e caixas para emitir sinais na frente das batalhas, foram tão bem-sucedidas que, posteriormente, ao longo do século XVI, estes instrumentos tornaram-se peças obrigatórias nos exércitos da época, dentre os quais, os de Espanha e Portugal.

Aqui no Brasil essas bandas existem desde o período colonial, contudo, exercendo uma função social ligada, sobretudo, à religiosidade católica trazida pelos colonizadores ibéricos. Alguns dos ritmos pertencentes ao repertório também indicam a influência europeia na formação das bandas: benditos, marchas e valsas são os mais comuns. Por outro lado, devemos também considerar as presenças africanas e indígenas na formação e formatação dessa multifacetada manifestação da cultura popular. Os baiões, as marchas rebatidas e a sonoridade produzida pelos pífanos apontam para as marcas africanas e indígenas.

Entre os mestres pifeiros², com base no que ouviram das gerações mais velhas, os primeiros tocadores foram indígenas. Manoel Inácio³, mestre da Banda Santo Antônio, localizada na zona rural de Cajazeiras, cidade do Sertão paraibano, dizia que essas bandas são do “começo do mundo” e que o começo do mundo foi quando “Pedro Álvares Cabral chegou aqui com dois índios tocando pife.” O mesmo ainda nos apresenta outra versão. Segundo ele, os mais velhos diziam que, entre os primeiros portugueses que aportaram por aqui, tinha um casal que tocava pífanos e que este casal ensinou aos índios, e esses espalharam pelo resto do Brasil.

A literatura sobre bandas de pífanos aponta que a referência mais remota se encontra no pesquisador inglês George Gardner (1975), que esteve no Brasil de 1836 a 1841. Gardner, ao descrever a última noite do Festival de Nossa Senhora da Conceição na então Vila do Crato, hoje Crato/CE, localidade que passou a existir a partir de uma aldeia cariri, faz menção a uma banda de música com dois pífanos e dois tambores, instrumentos construídos pelos próprios tocadores que, por sua vez, eram índios, como ele assim descreve:

Durante minha estada em Crato celebrou-se o festival de Nossa Senhora da Conceição, precedido de nove dias de regozijo às custas de vários indivíduos nomeados festeiros. Em todo o período da novena, como lhe chamam, o pequeno destacamento de soldados da cidade manteve o fogo quase contínuo dia e noite. Com estas descargas, com as procissões e luminárias, com o disparo de foguetes e de um pequeno canhão em frente da igreja, a Vila era cena de incessante barulheira. Como me diziam que a última noite era a mais bela de todas, dirigi-me pelas sete horas à igreja, diante da qual grande número de bandeiras flutuava em mastro e duas grandes fogueiras ardiam. No terraço em frente do templo, reunira-se grande multidão e meia dúzia de soldados descarregava, a intervalo, seus mosquetes. A pouca distância tocava uma banda de música, com dois pífanos e dois tambores, mas a música era desgraçada [...] (GARDNER, 1975, p. 97).

Vale ressaltar que há também escritos que indicam a possibilidade de uma origem africana. Sobre isso, podemos citar o trabalho de Regina Cajazeira, que afirma haver semelhanças entre as bandas de pífanos e as orquestras africanas de São Tomé. Dos músicos da banda “Os 40”, da cidade de Triunfo, cujos membros são descendentes de escravos, ouvimos que esta manifestação cultural surgiu entre os negros para comemorar o fim da escravidão. Na Paraíba, além de “Os 40”, também encontramos banda de pífano na comunidade quilombola Caiana dos Crioulos, na zona

2 Como são chamados os instrumentistas das bandas de pífanos, sobretudo os que tocam as flautas.

3 Para conhecer mais sobre o mestre Manoel Inácio, ver o documentário “Manoel Inácio e a Música do Começo do Mundo”, produzido por Elinaldo M. Braga, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Njw_pjb20Bg&t=95s

rural do município de Alagoa Grande.

Em Pernambuco, pesquisas e mapeamentos realizados pela produtora *Página 21*⁴ mostram que as bandas estão espalhadas pelos centros urbanos e rurais do Agreste e do Sertão do estado. Dentre elas, foi revelada a existência de grupos quilombolas e indígenas. Em adição, esta pesquisa ressalta que “a depender de quem toca – uma banda de caboclos ou composta por quilombolas –, as mesmas músicas podem ter sonoridades diferentes, que mostram a pluralidade que compõe a cultura nacional.” (COELHO *et al.*, 2014, p. 43).

Além das três possibilidades de origem apresentadas acima, existe outra vinculada à cultura árabe. Soler nos diz que a trilogia instrumental nordestina formada pelo pífano, a rabeca e a viola são de origem árabe. Para ele, os primeiros colonizadores espanhóis e portugueses expandiram pela América do Sul a cultura que os árabes implementaram na Península Ibérica e na Sicília ao longo de 800 anos. Sobre o pífano, especificamente, afirma que:

[...] é tocado em posição transversa em relação aos lábios, o que desde a mais alta antiguidade caracterizou a flauta árabe em relação à flauta reta, de bico, dos europeus, tocada da boca para fora, longitudinalmente. Se o fato de o nome pífano derivar do verbo germânico **pfeiffen** (soprar) pudesse levantar alguma dúvida a respeito das origens desse instrumento, esta dúvida poderia ser esclarecida lembrando que os árabes ibéricos costumavam comprar escravos no nordeste europeu [...] músicos incluídos. Esses escravos, cuja fala pertencia ao grupo das línguas germânicas, eram levados à Península ainda jovens e, se por um lado arabizavam-se [...], por outro influenciavam seus donos com certas técnicas, costumes e linguajar, sendo nesta perspectiva que se justificaria o uso da palavra **pfeiffer** aplicado a um instrumento de sopro que não correspondia à flauta reta europeia, por eles conhecida. (SOLER, 1995, p. 112, grifos do autor).

Além disso, podemos ainda pressupor a possibilidade de influência árabe através do fenômeno da terça neutra, sonoridade característica que marca a música das bandas de pífanos. A terça neutra pode ser descrita como “um intervalo que fica entre a terça menor e a terça maior, não referenciado com facilidade pelo ouvido de quem está acostumado a uma afinação temperada, por isso geralmente considerado fora de afinação ou desafinado.” (FIGUEIREDO; LÜHNING, 2018).

Percebemos que as versões apresentadas identificam ressonâncias e ressignificações de matizes de cada cultura, o que nos impossibilita afirmar com precisão o grau de colaboração que cada uma injetou para o surgimento das bandas de pífanos. Desta forma, afastando-se de qualquer visão essencialista sobre suas origens, nos acostamos ao pensamento de Canclini, quando explica que o que de fato aconteceu foi um *hibridismo* cultural.

Na contemporaneidade, apesar de muitas bandas de pífanos tradicionais terem desaparecido, bom é saber que ainda podemos encontrar muitas outras espalhadas pelo Ceará, Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Sergipe e Bahia, além dos grupos de Goiás e Minas Gerais. Segundo Magalhães em Minas

4 A *Página 21* é responsável pelo site www.tocandopifanos.com, que reúne mais de 80 bandas de pífanos mapeadas e um farto material para estudos: livros, partituras, fotos e vídeos. Segundo nos disse Amaro Filho, produtor da *Página 21* e integrante dessa ação afirmativa em favor das bandas de pífanos no Pernambuco, o trabalho foi feito no decorrer de dez anos, iniciando no Agreste Central. Finalizada essa etapa, a equipe adentrou o Sertão, passando pelo Sertão do Moxotó, Pajeú e Central, finalizando no Sertão do São Francisco, Araripe e Itaparica. Amaro Filho salientou ainda que a *Página 21* não teve apoio direto e que tudo foi feito a partir da aprovação, por mérito cultural, em editais do Funcultura-PE e Rumos Itaú Cultural. A ideia dessa pesquisa surgiu no *Tocando Pífanos*, encontro de pífanos realizado no Pernambuco e que fundamenta o pedido, ao Iphan e à Fundarpe-PE, de registro da expressão como patrimônio da cultura brasileira e da cultura do estado, respectivamente.

Gerais, os tocadores de pífanos e caixas, na terminologia da região, apresentam-se inseridos no contexto do congado, nas festas de Nossa Senhora do Rosário.

Assim como as várias denominações atribuídas aos grupos, diferentes também são as suas estruturas em lugares diversos. Podemos dizer que originalmente a formação apresenta dois pífanos, uma caixa de guerra e uma zabumba, ambas de pau e corda. No entanto, por influência das bandas marciais, em alguns lugares os pratos foram inseridos e em outros, além desses, mais um outro instrumento de percussão, como é o caso das bandas de Caruaru, que se apresentam com dois pífanos, zabumba, caixa, pratos e um bombo ou surdo. Importante dizer que algumas bandas não utilizam pratos, mas fazem uso do triângulo. Nas bandas do Sertão da Paraíba a zabumba e a caixa são feitas artesanalmente, pelos próprios pifeiros, com galhos de timbaúba e pele de couro, mas algumas bandas preferem usar instrumentos de metal e pele artificial, por influência também das bandas marciais. As baquetas da zabumba são chamadas pelos mestres de marreta e cipó, e as da caixa de birros.



Figura 1 – Damião Pedro (esq.) e Antônio Pinto (dir.), São José de Piranhas/PB, 2019. Foto: Anderson Nascimento.

Os pífanos, que se apresentam nas bandas cabaçais, geralmente dispostos em pares, são flautas transversais confeccionadas artesanalmente a partir de uma espécie de bambu nativo do Brasil, conhecido entre pifeiros e pifeiras por taboca ou taquara. Estes instrumentos possuem sete furos, sendo o primeiro para o sopro e os demais para dedilhado. A abertura do pífano mais próxima ao bocal é fechada com cera de abelha, cortiça, borracha ou outro material que vede completamente a saída de ar. Algumas vezes, o próprio nó do bambu encerra uma das pontas do pífano.

Os mestres fabricam os pífanos em três tamanhos diferentes: meia régua, três quartos e régua inteira. Por conta das diferenças naturais nas dimensões da taboca, esses instrumentos sempre apresentam variações em sua sonoridade e afinação, mesmo quando aparentam o mesmo tamanho.

O pífano de meia régua, mais agudo, é usado para eventos maiores, quando a banda precisa de um volume de som mais alto – vale lembrar que as bandas costumam tocar sem ajuda de microfones e caixas amplificadoras de som. O pife de tamanho três quartos é o mais encontrado, e o de régua inteira é usado em ocasião mais informal (COELHO *et al.*, 2016, p.27).

Uma outra característica que merece observação é a presença da terça neutra desde a construção

dos pífanos, que conservam esta sonoridade específica na própria escala do instrumento. Este traço árabe não percorre a totalidade das manifestações cabaçais, de forma que muitas bandas também adotam a terça maior na fabricação dos pífanos.

Tendo em vista que o comprimento da taboca determina a afinação, é possível confeccionar pífanos em qualquer tonalidade e a denominação do pífano é dada a partir da nota entoada com todos os furos tapados. Desta forma, com relação ao dedilhado e à posição das notas, o pífano em ré seria o equivalente da flauta transversal em dó. O pífano três quartos, mais usado nas bandas, é geralmente afinado em sol, ou seja, com todos os furos tapados entoa-se a nota sol.

O bambu do tipo taboca ou taquara é encontrado naturalmente nas margens dos rios, mas, como consequência dos processos de assoreamento e desmatamento, existe atualmente uma grande escassez dessa planta. Então, assim como os instrumentos de percussão das bandas, os pífanos também passaram a ser produzidos com outros materiais, como metal (ferro e alumínio) ou plástico (tubo de PVC), uma alternativa dos mestres e das bandas para manter viva a tradição (COELHO *et al.*, 2016, p.27).

Independentemente da formação, as bandas de pífanos também se caracterizam por terem usos e funções plurais e por se apresentarem em eventos populares pertencentes a contextos sociais diversificados, o que demonstra a versatilidade dessa manifestação musical. Deste modo, tradicionalmente, com seus ritmos variados (benditos, valsas, marchas, dobrados, rebatidas e baiões)⁵, compõem rituais religiosos como novenas, trezenas, renovações etc.

Durante as novenas, por exemplo, todos os dias acontece uma alvorada com a banda tocando entre quatro e cinco horas da manhã. À noite, a celebração inicia com os pifeiros fazendo a vênia ao santo reverenciado. Nesse momento, simbolicamente, fica estabelecida a ligação entre o humano e o sagrado. Esse ritual é repetido ao final de cada celebração, desta vez, simbolicamente desfazendo o elo entre homens e santos para que a festa profana possa começar. A banda, assim, assume a função de animar, por exemplo, a dança ou a venda de bebidas e galinhas durante o leilão.

Como explica o mestre Damião Pedro⁶, da Banda São Sebastião, do sítio Antas, zona rural de São José de Piranhas/PB, na “venda ao santo”⁷ os tocadores devem seguir os movimentos do pifeiro principal. Primeiro formam duas filas com os pifeiros na frente e, tocando, entram na igreja ou na casa onde está acontecendo o ritual. Ainda de acordo com o mestre, na sequência:

[...] cada um beija o altar andando [e tocando] em círculo [sem dar as costas ao santo], depois os quatro tocador fica de joelho em frente o altar. Aí, faz um movimento no pé do altar, em forma d’um cruzado. Os dois pifeiro fica no pé do altar e o caixeiro e o zabumbeiro de frente pra eles. Um pifeiro encruza com o caixeiro e o outro com o zabumbeiro. Isso é feito três vez. Cada vez que cruza dá uma volta. Terminamos, os tocador da zabumba e da caixa fica de frente pros pifeiro novamente. Então o pifeiro principal sai andando fazendo um S e os outro acompanha. Depois do S, sai, vai até o lugar aonde

5 Para conhecer a variedade rítmica e a sonoridade das bandas de pífanos tradicionais, ouvir o CD – *A Música dos Índios*, da Banda Cabaçal de São José de Piranhas, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=LIRBMtptlv0&t=23s>

6 Para saber mais sobre o mestre Damião Pedro, ver documentário realizado pela produtora Gota Sonora, Zoe Creative e NEC/UFCG, com direção de Renato Oliveira e produção de Elinaldo M. Braga, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=q2fBwoZ2IOo&t=20s>

⁷ Venda é uma corruptela da palavra vênia, que refere-se ao ato de inclinar a cabeça e o tronco em reverência a alguém ou a algo simbólico.

vai ser levantada a bandeira e toca o hino da bandeira. Isso também em vorta do lugar aonde o mastro da bandeira vai ser levantado (BRAGA, 2015, p.53).

A vênha ou “*venda do santo*” pode ser entendida como um pedido de permissão ao sagrado para o início da reza, no final, o pedido é para começar a festa profana. Na última noite da novena acontece a derrubada da bandeira.

Zabé da Loca: a presença feminina nas bandas de pífanos

Os instrumentistas das bandas de pífanos tradicionais, sobretudo os flautistas, são majoritariamente homens. Sobre essa questão, Santos e Silva (2018) apontam as bandas de pífanos como territórios historicamente masculinizados, nos quais a presença feminina é praticamente inexistente. Por vezes, cabe as mulheres das famílias apoiarem as bandas através de afazeres domésticos ou, por exemplo, com a costura das vestimentas dos pifeiros para as novenas, como nos mostra Velha (2008), ao pesquisar sobre a Banda de Pífanos de Caruaru. Porém, esse traço patriarcal predominante foi quebrado no Cariri paraibano, mais precisamente na Serra do Tungão, localizada na zona rural de Monteiro, cidade do Cariri do estado, a 319 quilômetros da capital, João Pessoa. Estamos falando do protagonismo feminino de Izabel Marques da Silva, conhecida internacionalmente como Zabé da Loca – A “rainha do pife”.



Figura 2 – Zabé da Loca, Monteiro/PB, ano desconhecido. Foto: Asley Ravel.

Zabé nasceu no ano de 1924, em Buíque/PE, onde, com o irmão Aristides, ainda menina, aprendeu a tocar pífano. Passava o dia na roça e a noite tocava pife com o terno de zabumba colocado dentro de casa pelo pai, segundo ela mesma disse à repórter Helen Martins, em matéria gravada em 2010 para o programa *Globo Rural*⁸, do Sistema Globo de Televisão. Ainda

8 Entrevista disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2B17Jnn2XJE>. Quatro anos depois, em 2014, a mesma repórter retornou ao Tungão para uma nova reportagem com a mestra Zabé, então com 90 anos, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=t7o13a8soks>. Para conhecer mais sobre a vida e obra da mestra pifeira Zabé da Loca, ver o documentário “*Sob o céu de Zabé*”, produzido pela Plural Filmes, com direção de Marcia Paraíso, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=elvdZZmsOko&t=218s>; o documentário “*Zabé da Loca: A Rainha do Pífano*”, com direção de Dayara Souza, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=6rlfhZMz1wE>; ou ainda as imagens capturadas em VHS por Antônio

adolescente, veio morar na Paraíba. Casou-se, teve três filhos, uma menina e dois meninos, enviuvou e, com a sua casa derrubada pelo tempo, passou a residir com os dois meninos debaixo de duas pedras, uma que servia de parede e outra de telhado. Os meninos, com sete e onze anos, construíram duas paredes de taipa, uma delas com porta e janela, distinguindo a frente da nova moradia. Foi lá que morou durante 25 anos; e foi aí que ganhou o apelido Zabé da Loca, que também virou nome artístico.

A agência *Ensaio* presenteou a paraibana em 2002 com o CD – *Da Idade da Pedra*, gravado no próprio Tungão. Neste disco, de acordo com a ficha técnica, Fábio Júnior toca caixa de guerra, João Marques (Jagunço) toca pífano e zabumba, Olívio Alves (mestre Livino) toca pratos, José Marcolino (Setenta) toca pífano e zabumba, Manoel Leite (Beizola) toca pífano e zabumba, e a mestra Zabé da Loca toca pífanos, além de liderar a banda. Na época, pouco se sabia de bandas de pífanos no estado da Paraíba e muito menos da existência de mulher pifeira. Essas duas novidades, somadas à notícia de que a mestra da banda era uma senhora de 78 anos, morando em uma casa improvisada sob uma pedra, despertaram o interesse por parte de uma plateia consumidora da dita “música do mundo”, de modo que a aparição de Zabé nos palcos da capital não demorou. Não demorou também os olhares de fora, o que fez a pifeira ganhar o mundo e receber prêmios.

Em 2003, já morando no assentamento Santa Catarina, embora tenha demonstrado com frequência que não queria ter saído da loca e que gostaria de voltar para lá algum dia, Zabé gravou o seu segundo disco – *Cantos do Semi-Árido*. Disco importante, sobretudo, para revelar a Zabé da Loca compositora. Em 2007 ainda gravou o terceiro álbum – *Bom Todo*, pelo Selo Crioula Record e direção artística de Carlos Malta. Para a mestra, tudo isso era importante, pois, segundo ela mesma, quando morresse, ficariam o retrato dela e os prêmios espalhados pelo mundo.

Com a fama, Zabé e a sua banda também despertaram o interesse do universo acadêmico. A dissertação “*Narrativa sem palavras: histórias do vento. A transmissão do conhecimento em uma banda de pífanos do Sertão da Paraíba*”⁹ e o artigo “*Zabé da Loca: protagonismo feminino no universo das bandas de pífano*” são exemplos. A primeira é de autoria do pesquisador Gustavo Emmanuel Alves de Lyra, apresentada em 2008 ao programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro. O outro é de autoria dos professores e etnomusicólogos Eurides de Souza Santos e Erivan Silva, publicado em 2018, na Revista *Claves*, do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba.

Em 2009, aos 85 anos, Zabé recebeu o prêmio Revelação da Música Popular Brasileira, na 22ª edição do evento, e foi também homenageada em Monteiro, quando surgiu o *Festival de Cultura Popular Zabé da Loca*. A mestra Zabé da Loca morreu em casa aos 93 anos. Sua casa/loca hoje é um ponto de visitação turística e de preservação cultural.

Pralon em visita ao sítio Tungão em 2002, disponíveis em https://www.youtube.com/watch?v=EPXKE_evWww.

9 Esta dissertação não se encontra disponível na internet, foi disponibilizada diretamente pelo autor.

REFERÊNCIAS

- BRAGA, Elinaldo Menezes. **Celebrações da vida**: história e memória da Banda Cabaçal Os Inácios. Campina Grande: EDUEFCG, 2015.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é folclore**. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- CAJAZEIRA, Regina Célia de Souza. **Tradição e modernidade**: o perfil das bandas de pífano de Marechal Deodoro. 1998. 184 p. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1998.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
- COELHO, José Rafael (Org.). **Pífanos do Agreste**. Recife: Página 21, 2014. Disponível em: <<https://tocandopifanos.com/livros/>>. Acesso em: 20 mar. 2021.
- COELHO, José Rafael (Org.). **Pífanos do Sertão**. Recife: FacForm, 2016. Disponível em: <<https://tocandopifanos.com/livros/>>. Acesso em: 20 mar. 2021.
- FIGUEIREDO, Fabio Leão; LÜHNING, Angela Elisabeth. **Terça neutra**: um intervalo musical de possível origem árabe na música tradicional do nordeste brasileiro. *OPUS*, [s.l.], v. 24, n. 1, p. 101-126, abr. 2018. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/opus2018a2405>>. Acesso em: 20 mar. 2021.
- GARDNER, George. **Viagem ao interior do Brasil**. Trad. Milton Amado. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1975.
- LYRA, Gustavo Emmanuel Alves Vianna de. **Narrativa sem Palavras**: histórias do vento. A transmissão do conhecimento em uma banda de pífanos do Sertão da paraibano. 2008. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.
- MAGALHÃES, Daniel Lima. **Canudos, gaitas & pífanos**: as flautas do norte de Minas. Belo Horizonte: D. L. Magalhães, 2010.
- _____. **Pipiruí e Caixa de Assovio**: tocadores de pífanos e caixas nas festas de reinado. 2009. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009. Disponível em: <<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/GMMA-7XNFTX>>. Acesso em: 20 mar. 2021.
- MONTEIRO JUNIOR, Francisco Sidney da Silva. **Tradição na modernidade**: a performance da Banda Cabaçal Padre Cícero do Juazeiro do Norte-CE. 2015. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia) – Centro de Comunicação, Turismo e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/8437?locale=pt_BR>. Acesso em: 20 mar. 2021.
- SANTOS, Eurides de Souza; SILVA, Erivan. **Zabé da Loca**: protagonismo feminino no universo das bandas de pífanos. *Revista Claves*, João Pessoa, v. 2018, out. 2018. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/index.php/claves/issue/view/2138>>. Acesso em: 20 mar. 2021.

- SILVA, Erivan. **Processo de pifanização da Banda São Sebastião do Sertão paraibano**. 2008. 140 f. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2008.
- SOLER, Luis. **Origens árabes no folclore do sertão brasileiro**. Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 1995.
- VELHA, Cristina Eira. **Significações sociais, culturais e simbólicas na trajetória da Banda de Pífanos de Caruaru e a problemática histórica do estado da cultura de tradição oral no Brasil (1924-2006)**. 2008. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-25112009-154629/pt-br.php>>. Acesso em: 20 mar. 2021.

Canto do Erick: O *Madrigal* para flauta e piano de Philippe Gaubert

Erick do Carmo

Aluno de bacharelado em flauta da UNIRIO, membro da Orquestra Barroca da UNIRIO

“O que adoro em ti,
não é a beleza.
A beleza, é em nós que ela existe.
A beleza é um conceito.
E a beleza é triste.
Não é triste em si,
Mas pelo que há nela
de fragilidade e de incerteza [...]”

Manuel Bandeira

A vida cotidiana entrega ao homem uma apoteose de estímulos sensoriais vivos, a que se somam as diversas formas de percebê-los. Primariamente, os sentidos fisiológicos são os únicos responsáveis pelas nuances entre as sensações apreendidas: pode-se ouvir o choro de uma criança, vê-la esparnear, ou segurá-la e sentir seus soluços. Em casos assim, o fenômeno é o mesmo, mas altera-se o modo como ele chega a quem o percebe.

Contudo, o próprio ato da assimilação induz uma postura dos receptores, para que os estímulos ou mantenham-se organizados e tenham sentido no intelecto, ou sejam simplesmente descartados. Nesse momento, o homem usa de seus artifícios de percepção, de suas lentes. E são muitos; há aparatos mecânicos para desvelar o que está longe ou perto demais, expressões numéricas para distinguir matemática e conceitualmente estímulos desorganizados, e até sentimentos e a própria personalidade para apreciar com amor uma obra de arte de cinco séculos ou a namorada caminhando feliz pela casa. São todas manifestações da ideia de lente, isto é, de uma percepção que não é pura, mas sentida através de uma ferramenta mecânica, conceitual ou mesmo natural.

Também a crítica não se faz a olho nu. Lentes e filtros são essenciais e inevitáveis, uma vez que a própria assimilação da obra os induz. Para que se compreenda o objeto criticado, mesmo uma análise descritiva, por mais impessoal, indica uma postura de percepção. Sabendo disso, estabeleçam-se as óticas da conversa: sob a colorida lente que é o termo *Impressionismo* será analisada uma singela peça para flauta e piano, o *Madrigal* de Philippe Gaubert. Antes de lançar os olhares à peça, através da lente *impressionismo*, cabe a tentativa de esclarecer um termo tão embaçado quanto as obras a que ele se refere¹.

A primeira impressão que se tem do termo é a ligação com Paris e com as artes visuais, âmbito em que tem sua origem. Refere-se a um grupo de poucos artistas cujas expressões estéticas resultam de sua conduta em relação à tradição da pintura. Sua delimitação fica mais vaga conforme os procedimentos desse grupo restrito se difundem. Os criadores inseridos nesse movimento manifestam-se de formas variadas e, em lugar de apresentarem uma única

¹ As considerações e informações acerca do *impressionismo* das artes visuais são inspiradas pelo livro *Impressionism - reflections and perceptions*, de Meyer Schapiro.

característica comum e exclusiva, usam, uns em maior e outros em menor grau, objetivos estéticos relacionados à postura do grupo e ao contexto, tingidas com as individualidades de cada um. Os temas e a forma da arte espelham o mundo moderno em que se encontra inserido o movimento: em contraste aos temas históricos e mitológicos da arte neoclássica, a percepção direta do elemento retratado era crucial para os impressionistas. E o que se vê mais do que o dia a dia? Paisagens, cenas cotidianas, naturezas-mortas e retratos eram tópicos expressivos dessa arte. Mesmo quando a praticidade do estúdio era necessária, valia para o artista a impressão que tinha do objeto literalmente visto e, então, transposto para a tela. Assim, com a fragilidade e incerteza da visão, cores, luz, formas e texturas visualizadas ganham mais importância do que o tema em si, pois esses elementos mostram a impressão que se tem do que se pinta. As lentes eram os olhos do artista, mescladas com a postura rebelde em relação ao passado de sua arte, e a visão de espectador impressionado ante ao presente do seu mundo.

Na música, essa terminologia é ainda mais vaga². As definições e exemplificações do uso do termo na área são incoerentes e inconstantes durante toda a primeira metade do século XX e, em geral, muito restritas à obra de Debussy, mas podem apontar até Wagner e Liszt! Entretanto, as características musicais que definem os compositores como impressionistas levam a sensações correspondentes ao resultado sensível gerado pelas pinturas classificadas sob o mesmo termo. O uso de um termo retirado de seu contexto estético, local, temporal e ideológico deve ser cuidadoso; talvez mais valha caracterizar os procedimentos como impressionistas do que rotular os compositores. No *Madrigal* de Gaubert, muito mais relevante do que qualquer elemento estrutural, a disposição de elementos e as variações sonoras rápidas dão ao ouvinte as impressões relacionadas ao conceito tão caro para o movimento: a posição do espectador frente a sensações e momentos efêmeros da vida. Assim, os procedimentos impressionistas do *Madrigal* não estão na macroestrutura, mas em elementos da microestrutura das frases e das harmonias pontuais.

Gaubert encaixa-se cronologicamente nesse contexto³. Nasceu em 1879 (a exposição que marca o *début* do movimento impressionista nas artes visuais é de 1874) e estabeleceu uma carreira sólida com pouca idade, após ter seu talento descoberto pela família Taffanel. Aos 13 anos já estudava no Conservatório de Paris e, lá, tinha aulas de flauta com Paul Taffanel. Na virada do século, se estabelece como uma figura de renome na capital parisiense: integra a *Opéra de Paris* e a *Société de Concerts du Conservatoire*; investe na *performance* solista. Torna-se maestro e professor, carreiras que alimenta ao longo da vida em detrimento aos outros cargos profissionais. Falece em 1941, e, entre flautistas, é lembrado pela edição do mais famoso método para o instrumento (*Méthode complète de flûte*). Entre outros grupos da área, seu trabalho como regente é considerado marcante.

O título *Madrigal* é sugestivo⁴. Madrigais do século XVI são sempre descritos menos pela sua forma do que por uma particularidade expressiva. Obras como *Aspro core e selvaggio* e *cruda voglia*, de 1559, utilizavam efeitos sonoros para pintar os significados das palavras, e o concatenamento harmônico é muitas vezes justificado por essa necessidade de acompanhar o texto. Nota-se, inclusive, o uso constante de sinestesias na descrição de madrigais, justamente pela sua função de representar os sentidos diversos expressos no canto, por meio do texto. Em 1605, séculos antes de despontar o termo impressionismo, o próprio Monteverdi teve de escrever uma carta em resposta a ataques à sua música. De fato, o tratamento das dissonâncias

² Dois artigos nortearam as reflexões sobre o impressionismo na música: *Musical Impressionism: The Early History of the Term*, de Ronald L. Byrnside; e *Impressionism in selected works for flute*, de Jennifer L. Zent.

³ Dados bibliográficos retirados de *Performance considerations for Philippe Gaubert's Madrigal*.

⁴ Informações a respeito do madrigal do século XVI retiradas do clássico livro *História da Música Ocidental*, de Grout e Palisca.

e do contraponto nos seus madrigais eram fundamentados ao extremo na expressividade do texto. Remeter ao passado pode ser entendido como um desgarro da postura impressionista. Mas o fundamental é o olhar que se tem dele: a sugestão de uma obra programática, narrativa, e pintada, mas em que ficam apenas as impressões dessas características concretas, pois lhe falta o texto.

A forma do *Madrigal* é bastante bem delineada; sua estrutura básica é ternária, com exposição, elaboração e reexposição, emoldurada por uma breve introdução e uma coda. A fraseologia e figuração rítmica regulares, identificáveis em todo o *Madrigal*, já são expressas nos quatro compassos introdutórios do piano (c. 1-4). Além disso, estabelece um parâmetro fundamental do idiomatismo estético do impressionismo: a vagueza e a ambiguidade, aqui geradas pela incerteza da afirmação tonal. Este trecho discursa inteiramente na região de ré maior, dominante de sol maior, tom principal da obra apresentado logo em seguida.

Na exposição (c. 5-22), o tema mantém a simplicidade das primeiras movimentações da peça. O tom demora para se afirmar, pelo uso inicial da dominante sem resolução e da substituição dos acordes tonais maiores pelos relativos e anti-relativos menores desde os primeiros compassos da exposição. As frases, sempre de quatro compassos, guardam entre si uma relação habitual de concatenação harmônica. O sentido é linear: sol maior, que demora a ser afirmado, mas permanece na primeira frase; então, ré maior, efêmero, que serve apenas como ponte para lá maior, em que se finaliza o tema. A melodia deve certa ambiguidade ao modalismo evocado pelo uso extensivo de graus de substituição; mas deve seu controle aos procedimentos tonais de modulação. As alternâncias plagais (função subdominante para função tônica) e o modalismo geram também certa impressão, até ingênua, de uma música antiga, daí outra justificativa para seu nome.

Segue-se a elaboração do *Madrigal* (c. 22-52) e ela mantém características estruturais já tradicionalmente exploradas. A instabilidade harmônica começa a despontar, e, junto a ela, os movimentos do piano alcançam sincronia paralela com os da flauta, em contraste com a exposição, que sobrepunha ritmos ternários contra binários. O método de elaboração é bastante "batido". Variação harmônica sobre formas-motivo, isto é, motivos retirados da exposição são retrabalhados e aderem a uma nova função e novos afetos nesse momento da peça (c. 27-30). Aqui, a linearidade do começo, gerada pelo encadeamento harmônico por tons vizinhos, dá espaço a caminhos mais tortuosos. Início estável em mi maior, ganha mais ânsia à medida em que se encaminha para tons com bemóis, criando nuances maiores por utilizar-se de tons mais distantes do que na exposição (região ambígua de três bemóis, que parece indicar mi b maior e, então, fá maior).

As bordas das frases, anacruses e sobretudo as cadências, são muito semelhantes às figuras do tema e denotam uma variação, não um conteúdo temático completamente novo. Ao mesmo tempo, é introduzida uma figuração mais movida para gerar, então, diminuições de fragmentos do tema. Esses mesmos elementos de variação são usados para a retomada do tema em mi maior, após uma cadência de aspecto improvisatório, breve e irregular. Mover-se para lugares distantes pela ornamentação denota improviso e contribui para a simplicidade da peça e para seu tom despreocupado. Um espectador vendo coisas cotidianas com olhares novos: maravilhado ante à simplicidade, mas *nonchalant*...

A reexposição (c. 53-65) é idêntica na primeira frase e variada na segunda, técnica costumeira na forma ternária. No início da segunda frase do tema, a melodia se mantém intocada e é recolorida com uma nova harmonia, com novas figuras e com novos movimentos do piano. O "fim" da reexposição não gera um sentido claro de término, mas uma interrupção tão brusca que confunde as fronteiras entre ela e a *coda* (c. 66-73). É uma pintura em que não se sabe onde termina o mar e começa o vestido da modelo, as luzes se misturam. Toda a última variação no tema conduz à suavização dos últimos compassos: as figuras do piano ficam brancas, sínopes



embaçam as linhas da métrica e a melodia ultrapassa a borda da tela, sendo transposta no piano para uma região impossível para a flauta; as figuras ficam mais lentas e distantes, em dinâmica decrescente, até a estabilização final, em seis tempos.

Na realidade, nessa peça os procedimentos não são novos. Seu amalgamar, como em uma mistura de cores na própria tela da pintura, é que induz a percepção do ouvinte a relacioná-la a traços de um impressionismo mais característico, como o de Debussy. Gaubert controla o uso de elementos e não os desatrela das formas convencionais.

Finalmente, percebe-se no *Madrigal* um procedimento formal comum, típico, por exemplo, da música romântica de salão. O conteúdo, porém, sofre influência da percepção de mundo do seu momento histórico: A construção da visão poética sobre o cotidiano; o estabelecimento da vida urbana da burguesia parisiense e de seus passatempos, modelo amplamente exportado; e a busca pela novidade nos sons das escalas e dos movimentos harmônicos. Em meio a esse cenário, o norte do procedimento composicional é a impressão que o homem tem do que vê e a constante lembrança da vagueza das sensações. São garantidas com a despolarização tonal e inclinação ao modalismo, com contrastes harmônicos abruptos do desenvolvimento tema, por linhas de formas-motivo interrompidas com figuras vivas (borboletas que passam pela visão do espectador?), pela mistura de timbres em linhas paralelas do piano e da flauta.

O ouvinte, com suas lentes particulares, deixa-se guiar pela memória de espectador descompromissado, pela ingenuidade e leveza da impressão. Toma cada novo evento melódico e harmônico como uma catedral, ou um cabaré, em um novo momento do dia, em um novo ângulo. Percebe o que se desdobra ao seu redor, ouve o que há de belo na fragilidade e incerteza dos sons que não se vê.

Memória: Elena da Flauta

Rita Teixeira

Professora do IEM e do Projeto Somos Instrumentos
compõe duo com a pianista Vera Varandas e com o flautista Rainer Kruppe

Tota Portela

Flautista da OSUFBA, da OSBA, Opus Lumen e do duo Teca e Tota



Quando recebemos o convite de Raul d'Ávila para escrevermos a quatro mãos uma matéria sobre Elena Rodrigues para o *PATTAPIO*, sabíamos que não seria algo fácil. Porém, o fato de que ambos tivemos relações diferentes com essa nossa "maestra" (como carinhosamente a chamava Tuzé de Abreu) nos fez ver que poderíamos mostrar muitos aspectos dessa que foi não só uma flautista e artista notável, mas também um ser humano de uma ética, amorosidade e dedicação extraordinária por sua arte, pelas pessoas e causas que amou.

Quem foi Elena

Difícil e fácil falar de Elena Rodrigues — Elena da flauta, ou Helen, como muitos dos seus alunos e amigos a chamavam. Penso que todos os flautistas de Salvador têm histórias para contar sobre Elena. A maioria (9 entre 10) foi seu aluno ou aluna, ou tocou com ela, que nunca teve filhos, mas a partir do momento que começou a dar aulas, foi criando filhos, netos e sobrinhos flautistas. Muitos dos seus alunos tornaram-se músicos profissionais e, como instrumentistas e professores, formaram alunos, que formaram outros alunos e assim continuaram transmitindo o seu conhecimento e dicas que continuam sendo tão úteis em nossa formação e maneira de tocar.

A importância de Elena no universo flautístico da Bahia e do Brasil talvez não seja do conhecimento de muitos. Nascida em 07 de agosto de 1949, em Capela do Alto Alegre, na época

distrito de Riachão de Jacuípe, veio para Salvador em 1964 com apenas 14 anos, no ano do golpe militar que instaurou uma ditadura que durou 21 anos.

Despertando para a música e a docência

Desde criança teve afinidade com as artes, seja desenhando, bordando ou cantando nos corais religiosos que acompanhavam as romarias da sua pequena cidade natal, onde na época nem água encanada existia. Foi lá que começou a formação de seu caráter, bem como as memórias dos inúmeros e divertidos "causos" com que ela nos embevecia ao conta-los de maneira tão genuína. Assim que chegou em Salvador, entrou na Escola de Música da UFBA, na época Escola de Música e Artes Cênicas. Ainda aluna, aos 17 anos teve sua vocação para a docência descoberta pela professora Margarida Mascarenhas, que a convidou para dar aulas de flauta doce na Escola de Educação Artística. Antes disso, em 1965, participou do *Conjunto de Flauta Block*, coordenado pela prof^a. Maria do Carmo Correia, sua grande incentivadora, que em 1969 a convenceu a participar, ainda tocando flauta doce, do programa televisivo *A Grande Chance*, comandado pelo apresentador Flávio Cavalcanti. Elena ganhou o primeiro prêmio e acompanhada por Maria do Carmo, por ser menor de idade, viajou para os Estados Unidos, onde comprou a sua primeira flauta transversal. Foi nas terras do "Tio Sam" que ela viveu uma situação que nunca fugiu de sua mente, e se tornou um de seus mais famosos "causos". Ao finalizar a compra de sua primeira flauta na loja *Sam Ash*, na excitação do momento ninguém se lembrou de fechar direito o estojo do instrumento. Ao chegar do lado de fora da loja, o estojo se abriu e a flauta novinha se espatifou e arreventou na calçada. Porém, antes mesmo que ela pudesse chorar, o vendedor da loja recolheu o instrumento danificado e lhe entregou um outro, novinho. Ela sempre nos contava essa passagem de sua vida como um dos bons momentos por ela vividos, e que lhe fazia acreditar no ser humano.

Sua Formação

Começou então a estudar flauta transversal na classe do professor Mario Bondi (uma relação que viria a nos render outros bons "causos"). Teve aulas também com mais alguns flautistas que vieram a Salvador em caráter de visitantes, como Jean-Noel Saghaard, Renato Axelrud e Odette Ernest Dias (que viria se tornar sua grande amiga e referência). Em 1972, começou a lecionar no Curso Preparatório de Música da EMUS-UFBA e graduou-se em instrumento pela mesma universidade. Após sua graduação foi para Manaus, onde foi flautista da Orquestra Sinfônica do Amazonas. Em 1980, mudou-se para a Paraíba, onde foi professora da Universidade Federal da Paraíba, e passou a integrar a OSPB. Em 1982, foi agraciada com uma bolsa da CAPES para sua pós-graduação em flauta transversal na Escola de Música e Artes Cênicas de Hamburgo, onde permaneceu por dois anos. Participou do *Festival Internacional De Música De Câmara*, na cidade de Bonn, sob a orientação do Prof. Peter Lloyd (1^a flauta da Orquestra Sinfônica de Londres) e também compôs a Orquestra "*Artistas Para A Paz*" com grandes instrumentistas alemães, contra instalações de armas atômicas na Alemanha. Graduiu-se em 1984, quando escreveu a sua monografia sobre a didática e pedagogia para o ensino da flauta. De volta ao Brasil, em 1986

se transferiu de volta para a Bahia, onde tornou-se professora adjunta da EMUS e flautista da OSUFBA. Foi também flautista da Orquestra Sinfônica da Bahia (OSBA).



Foto 1: Odette, Elena e Raul d'Ávila, dia 2 de fevereiro, na festa de Iemanjá, Rio Vermelho, Salvador - BA

A flautista

Elena era uma *virtuosa*, com uma facilidade técnica incrível e flexibilidade de transitar por todos os estilos e gêneros musicais. Como flautista de orquestra, conhecia e executava todo o repertório tradicional, resolvendo com facilidade os problemas técnicos. Incentivava a todos os alunos para que estudassem os excertos de orquestra e os estimulava para que tocassem em orquestras, bandas e grupos de câmara. Participou de incontáveis grupos de música de câmara, a exemplo do *Quinteto de Sopros* da UFBA, *Conjunto Música Nova*, mais tarde do *Bahia Ensemble*, além de ter sido membro do Regional de Choro *Os Ingênuos*, conhecido nacionalmente e com o qual gravou na época um LP, importante registro do repertório de chorinho. Antes mesmo de que um dia pudéssemos sonhar em sermos flautistas, nós já víamos Elena encantando com sua flauta em shows não só com *Os Ingênuos*, mas também com outros artistas locais como *Onias Camardelli*, *Grupo Zambo*, Leila Gaeta, e com aquele que viria a se tornar seu grande amigo, Elomar Figueira de Melo. Elena era "a flautista" de Elomar, e o acompanhou em sua longa carreira em shows no Brasil e exterior, gravando com ele diversos de seus discos. São cativantes suas intervenções de flauta na música *A Meu Deus um Canto Novo* do LP de Elomar *Na Quadrada das Águas Perdidas*. Mais impressionante ainda foi saber que o processo de gravação de todo o álbum foi tipo *live recording*. E é uma obra prima com a participação impecável de "Helen".



Camerata *Kaleidoscópio*, com João Omar, Elomar, Elena e José Ocello

Elena não foi apenas uma flautista genial e uma grande professora. Era generosa, sempre disposta a ajudar, tirar dúvidas, dar dicas. Era uma grande incentivadora dos seus alunos, estimulando o prazer de tocar, a alegria de estar no palco. Lembramos que certa vez, em uma das audições da escola de Música, a coordenadora do projeto nos solicitou a diminuição da quantidade de músicas pois os alunos de flauta eram muitos, e isso faria com que a audição ficasse longa demais.

Mais do que uma musicista de talento inquestionável, Elena também foi uma militante pelos direitos humanos e defesa da Democracia, militância que começou nas passeatas contra a Ditadura Militar desde quando chegou em Salvador em 1964, postura essa que manteve por toda a sua vida. Como docente da UFBA foi membro atuante da APUB (Associação dos Professores Universitários da Bahia), integrando ou não sua diretoria.

Helen era uma contadora de histórias. Ficávamos todos quietos ouvindo e rindo dos “causos” de Capela do Alto Alegre nos nossos encontros flautísticos que chamávamos “Muvucas flautísticas”. Eram noites memoráveis, regadas a vinho e comidas deliciosas, especialmente o *brownie* que fazia, que ela dizia, sem modéstia, ser um dos mais gostosos. Além da música, Elena também tinha dotes culinários invejáveis. Uma vez nos preparou uma caponata de berinjela que fez história!

Ela sempre se mostrou disponível para ajudar a quem quer que fosse... mesmo que não o merecesse! Muitas vezes pessoas inescrupulosas abusaram de sua boa vontade. Nós que éramos seus amigos ficávamos revoltados por se aproveitarem dela. Porém, nenhum de nós jamais a ouviu reclamar ou se queixar, por mais que saísse prejudicada. Ela era movida por uma invejável compaixão.

Elena não está mais aqui. As suas últimas aparições públicas foram em 26 de novembro de 2016 com o compositor Elomar Figueira de Melo, e junto à OSBA em um “Cine concerto” na Concha Acústica do Teatro Castro Alves aos 11 de dezembro desse mesmo ano. Pouco depois ela foi internada para se tratar de uma severa infecção. Porém, mesmo internada no hospital, ela ainda fazia planos para quando saísse de lá e fizéssemos mais uma “Muvuca flautística”. Helen nos deixou em 13 de janeiro de 2017.

Não sabemos traduzir a falta que ela nos faz. Perdemos a flautista, a contadora de histórias, a professora e a amiga solidária, carinhosa e divertida. Com certeza, seja lá onde estiver... no Céu, Walhalla, no Olimpo, Aruanda, Nirvana... além de ter sido recebida com muita alegria e música, seguramente está deixando os planos superiores mais iluminados com a sua luz própria.



Elena, Tota e Rita

RECREIO DOS FLAUTISTAS

Aniversário da profª Odette Enerst Dias

Raul Costa d'Ávila

Professor na Universidade Federal de Pelotas

Em 02 de fevereiro, a flautista e professora Odette Ernest Dias, Sócia Honorária da ABRAF, completou 92 anos, sendo 69 destes vividos no Brasil. Ao longo destes anos atuou em orquestras, rádios, estúdios, escolas de música, universidades, festivais, cursos de férias, entre outras atividades envolvendo arte, música, educação e pesquisa.

Vindo para Brasil em 1952 para trabalhar na Orquestra Sinfônica Brasileira, Odette viveu no Rio de Janeiro até 1973. Em 1974 assumiu a cadeira de professa de flauta na Universidade de Brasília (UnB), na qual lecionou até 1994 formando um número significativo de alunos atuantes pelo Brasil em escolas de música, orquestras e universidades.

Em um lampejo poético a professora traça um paralelo de sua vida com os movimentos de uma sinfonia, deixando transparecer que, em cada fase de sua vida, é notório como as influências do meio foram marcantes, definindo parte de suas atitudes como ser humano, artista e professora. A este respeito ela diz:

Eu dividiria minha vida em quatro fases, como se fossem quatro movimentos de uma sinfonia. I. Paris – infância, aprendizagem – tradição: *Prelúdio*. II. Rio de Janeiro - entrar na vida – pessoal e profissional – atividades múltiplas – *Allegro*. III. Brasília – despojamento, nudez – céu aberto – horizonte, contemplação – produção nova – *Adágio*. IV. Rio de Janeiro – volta – decantação, procura da essencialidade – deixar a carga, o passado para trás – Alegria – *Allegro Stretto final*. (Carta a Costa d'Ávila, 30/04/2005, p.2)

Hoje, no Rio de Janeiro, atua no Conservatório Brasileiro de Música, organiza eventos, participa de lives, atende alunos pela internet, telefone, e sempre questiona, num processo contínuo e intenso de reflexões sobre a arte, a música, a educação, e, naturalmente, sobre a vida, sobretudo sobre o trágico momento que a pandemia tem causado à humanidade.

A ABRAF parabeniza e cumprimenta a professora Odette pela passagem de seu aniversário, desejando-lhe muitas alegrias, saúde, realizações e muita música!



1º Concurso Jean-Noël Saghaard

Jônatas Monteiro
Flautista e Piccolista na *Orquestra de Guarulhos*

Em dezembro de 2020, foi realizado o *1º Concurso Jean-Noël Saghaard*, honrando o legado deixado pelo excelente flautista e professor, assim como a escola de flauta por ele formada no Brasil. Idealizado pela flautista Paula Vastano e realizado em conjunto com o *Canal Flauta em Foco*, projeto do flautista Jônatas Monteiro, esta realização se deu graças à colaboração da *Associação Brasileira de Flautistas (ABRAF)*, da *Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo (OSUSP)* e vários outros colaboradores que apoiaram o projeto.

Com fase única, o concurso consistiu no envio de um vídeo, em que o candidato toca uma obra inédita: *Insigne*, escrita especialmente para o concurso. A peça foi composta pelo flautista Renan Dias Mendes em homenagem ao Prof. Saghaard.

De nível técnico bastante desafiador, *Insigne* com certeza poderá entrar para o repertório da flauta no Brasil e, possivelmente, também no exterior. Todo o processo de realização do concurso se deu à distância, em decorrência das limitações impostas pela presente pandemia.

A banca examinadora foi formada por quatro flautistas que, em diferentes gerações, foram alunos do Prof. Saghaard. Foram eles: Rogério Wolf, Renan Mendes, Cláudia Nascimento e Paula Vastano.

As deliberações para se chegar a um resultado foram longas, visto que muitos alunos talentosos se propuseram ao desafio. Os prêmios oferecidos, como um solo à frente de uma grande orquestra e incentivos financeiros, fizeram jus à proposta desta afetuosa homenagem ao Prof. Saghaard. A cerimônia de premiação também foi realizada à distância e contou uma linda homenagem gravada pela família Saghaard. O registro está disponível em vídeo através do Canal Flauta em Foco no *You tube*.

A classificação final contou com três premiados, além de uma menção honrosa. Foram eles: Larissa Sousa Cunha Assunção (SP), III prêmio; Carlos Eduardo Gomes (SP), II prêmio e Lucas Martins Pedro (SP), I prêmio. A menção honrosa coube ao flautista Alef Caetano (MG).

Nossa maior expectativa é de que esta tenha sido a primeira edição de muitas que virão. Sabemos que o cenário atual não é favorável e é até mesmo por isso temos que lutar para que haja mais incentivo, e que se ampliem cada vez mais as possibilidades de impulsionar a carreira dos jovens músicos que manterão viva a tradição de música no Brasil.

Como apoiadores, tivemos a *OSUSP*, *ABRAF*, Abner Medina, *Mascolo Flute Center*, *Douglas Lima Luthier*, *André Meneghello – cursos de empreendimento e carreira musical* e Renan Dias Mendes, compositor oficial do concurso.

Nossos sinceros agradecimentos a todos que tornaram esta edição possível e vida longa ao concurso.

“Causo” do Celso

Celso Woltzenlogel
Fundador da ABRAF

Numa ocasião em Viena, quando trabalhava para as flautas *Sankyo*, Werner Tomasi, representante local das flautas, me disse que teríamos que ir à Salzburgo para uma exposição. E lá fomos nós de Viena a Salzburgo de carro: ele, na frente com sua esposa e o cachorro deles, chamado Izidor; atrás eu e minha esposa. Quando estávamos quase chegando, pedi ao Werner que desse uma parada para que eu pudesse tirar umas fotos da paisagem maravilhosa das montanhas. Com a câmera na mão direita, abri a porta com a esquerda, apoiando-a do lado de fora; sem perceber, a esposa de Werner fechou a porta do carro apertando meus dedos com toda força. Imediatamente eu gritei: “Open the door”! Só que, ao invés de abrirem a porta, começaram a procurar o danado do cachorro “Izidoor”! No desespero, e ainda com os dedos presos, eu gritei: “my fingers”! Rapidamente ela se deu conta, abriu a porta e pediu mil desculpas. Por sorte, não foi nada grave! Como estava nevando, minha esposa recolheu um pouco da neve e assim concluímos a viagem com meus dedos dentro de um saquinho de plástico cheio de neve!



Histórias de Expedito Vianna

Extraídas do capítulo *Expedito, Grande Flautista*, do livro *BALDES & FOSSA – Minhas Histórias*, de Myriam Rugani Viana, publicado pela Editora UFMG, 2014.
- Com autorização de Myriam, viúva de Expedito -

História 1

Expedito nunca foi bom em se lembrar dos pequenos detalhes que cercavam o nosso dia a dia e isso por vezes nos gerou vários constrangimentos.

Uma vez esqueceu a flauta em que ia tocar num recital em Itabira, outra, os óculos para outro recital em Ouro Preto, já trocou a partitura num recital que demos no *Instituto de Educação*, em Belo Horizonte. Dessa vez o acontecimento foi traumático, pois ataquei no piano uma introdução e ele seguiu tocando outra peça.

Mas a melhor de todas foi mesmo o esquecimento dos óculos.

Neste dia, já depois das habituais palmas da plateia, devidamente assentado na cadeira com a estante das partituras aberta à sua frente e com a flauta em punho, Expedito se deu conta de que esquecera seus óculos.

Não se deu por vencido.

Serenamente levantou-se e, dirigindo-se à plateia, perguntou quem teria uns óculos para emprestá-los.

Aí foi um tal de óculos sendo passados de mão em mão até chegarem ao palco e o Expedito, muito seletivo, experimentando uns, recusando-os, depois outros e outros até se satisfazer com uns que lhe serviram.

No dia seguinte, após minuciosas buscas por todos os cantos da casa, constatamos que seus óculos estavam definitivamente perdidos.

Expedito vivia perdendo os seus óculos. Não só os perdia como também, estando em posse deles, exercia uma capacidade formidável em assentar-se ou deitar-se em cima deles, fechá-los dentro de pastas com parte deles para fora, enfim, transformando-os em objetos esquisitíssimos, sempre remendados com esparadrapos, arames, barbantes ou o que lhe estivesse à mão.

Lembrei-me providencialmente de que ele tinha estado no seu banco no dia anterior. Muito provavelmente nós os encontraríamos lá.

Já no banco, fomos atendidos por um funcionário muito solícito que se dispôs a ir consultar os objetos “*perdidos e achados*”. Retornou com uma sacolinha cheia de óculos e os despejou à nossa frente.

— Aí estão, Senhor Expedito, espero que seja um desses.

E foi então que o Expedito, num misto de surpresa e satisfação, respondeu:

— Oh, achei... São esses aqui, e mais esses, e mais esses... Estavam ali quase todos os que havia perdido lá, guardados a salvo.

E assim voltamos para casa com uma penca de óculos estropiados e o Expedito feliz em tê-los de volta.

História 2

Expedito nunca se furtou a dar uma esmola. Se não tivesse trocado, dava uma nota de um valor alto e pedia troco.

Era muito divertido vê-lo dialogando com os pedintes na rua. Invariavelmente era ele quem pedia que lhe dessem mais, que queria mais troco e o pobre esmoler ia lhe passando as moedas e notas menores que porventura tivesse.

Também nunca deixou de, ao descer do ônibus, dar uma gorjeta ao motorista, e quase sempre deixava de aceitar o troco do trocador.

Quando combinava um orçamento para algum serviço, sempre pagava adiantado e mais do que era pedido. A justificativa dele aos meus apelos de bom senso era de que assim o serviço ficaria melhor.

Fez isso com um eletricitista se aproveitasse e, logo nas vésperas do Natal nos cobrou um absurdo para fazer a instalação de toda a parte elétrica da casa. Expedito pagou-lhe a mais e adiantado e esse homem e o nosso dinheiro nunca mais apareceram.



Expedito Vianna

Plauto Cruz

Beth Ernest Dias

Professora da *Escola de Música de Brasília*

Aproveitando a vinda à Brasília para se apresentar no *Clube do Choro*, o flautista Plauto Cruz nos honrou com sua presença na *Escola de Música de Brasília*. Falou e tocou para um grupo de alunos e professores. O violonista Alencar 7 cordas veio junto. Foi um deleite! Na ocasião, em 28 de setembro de 2001, fiz breves anotações, que apresento a seguir.

Plauto iniciou a conversa dizendo que estava muito feliz com a nova flauta *Selmer* de U\$1.300,00 que havia adquirido recentemente. Observou que estava com 71 anos, dos quais 56 de carreira musical; que era natural do RS, da cidade de São Jerônimo; que aos 14 anos ouvia Benedito Lacerda na *Rádio Gaúcha* e começou a tocar numa flauta de taquara, mas os pais não queriam para ele a vida de boêmia. Porém, o pai, que era flautista de teatro e circo, deu para ele uma flauta de ébano, com 6 chaves. Ele estava com 20 anos e foi ter aulas de teoria.

Durante três anos e meio teve aulas de solfejo com o Professor Marcos Mandagará e depois estudou mais dois anos e meio num método de bandolim. Para ele, o músico precisa saber tocar de ouvido e ler.

Plauto estudou também com o Maestro Prof. Salvador Campanela, que não gostava de regional, mas passou a gostar.

Aprendeu mansolfa com Nelson Gonçalves, mas depois cansou de estudar e foi para a noite. Plauto afirmou que gosta de todos os estilos, particularmente de música argentina; mostrou “Mercedita”; “Vida é tudo!” exclamou. Mostrou o massambique, um ritmo em contratempo e fez uma aula musicada com Kleiton e Kledir.

Com Alencar, tocou “Upa, neguinho!” do repertório de Elis Regina, a quem conheceu quando esta contava apenas 10 anos de idade, e “Pobres moços” e “Nervos de aço”, de Lupicínio Rodrigues, com quem trabalhou muito. Depois tocou um maxixe, que compôs para o Reco do Bandolim, e “Carinhoso”, com uma linda inflexão.

Sempre acompanhado por Alencar, Plauto, tocou ainda “Tico-tico no fubá” emendado com “Sobre as ondas”, com passagens na segunda e na terceira oitavas; “Convite ao samba”, composição dele; “Meu pensamento” de Jessé Silva, que foi gravado pela bandolinista Nilze Carvalho e “Eu sei que vou te amar” seguido de “Se todos fossem iguais a você”.

Durante esta apresentação pudemos observar algumas particularidades da técnica de Plauto: ele faz o fá# com o terceiro dedo e às vezes não usa o quinto dedo da mão direita; abaixa o dó# com o terceiro dedo da mão direita, fazendo isso quase sempre para todas as notas, usa harmônicos, e faz o ré da terceira oitava com a posição da segunda oitava.

Depois da apresentação, o professor Paulo Magno lhe perguntou:

—Plauto, o que você recomenda para quem quer improvisar?

Ao que ele respondeu:

— Ir sempre em cima da melodia, pensando na harmonia.



Depois, teceu comentários sobre “as malandragens de viver na noite” e enumerou alguns cantores com os quais trabalhou.

— Com Vicente Celestino no *Cine Rei*, era preciso abaixar o tom. Com Nelson Gonçalves (de quem ele escutava as gravações), ele cantando, eu desenhando. Com Altemar Dutra, quando ele... — Plauto *encarçou*, deu um nó e não saiu nada... — E mais: Toninho Maciel, Antônio Lemos e Carlos Galindo, Tito Madi...

O mestre lembrou que tocou cavaquinho por sete anos; conta que quando estava com 23 anos, numa apresentação na *Rádio Farroupilha*, a flauta entupiu com papel, e não saiu som nenhum. Lembrou do apelido que lhe deram: “Pluto da flauta”.

Por fim, falou que o seu nome completo era Plauto de Almeida Cruz da Cruz; era muita cruz, e ele decidiu tirar uma cruz fora.