

EDITORIAL

Prezados amigos da ABRAF

Estou lhes escrevendo para discutirmos o que vamos fazer a respeito do próximo VII Festival de flautistas, considerando a falta de recursos em que se encontra o evento, e apresentar soluções que venho amadurecendo neste processo de organizá-lo.

Ainda não consegui uma resposta concreta de um último patrocinador (A Serenata Instrumentos), que tentava custear um valor de R\$3.000,00 referente à alimentação para convidados e lanches durante palestras, master-classes e concertos. Esta é a parte que falta para conseguirmos pelo menos o básico para realizar o festival, contando que toda a parte gráfica está sendo patrocinada pela Secretaria de Cultura de São João del-Rei e os hotéis pela Associações de Hotéis do mesmo município. Tentei este patrocínio que ainda falta com várias lojas de música em BH e outras associações locais em SJDR, mas realmente não tenho conseguido, isto sem contar o pagamento do pianista para acompanhar os artistas que poderíamos pagar com o dinheiro das inscrições do Festival.

Contando com o escasso tempo que temos para solucionar estes patrocínios até a proposta data do Festival, 21 a 24 de setembro, sugiro que pensemos em uma outra data mais no final do semestre ou até mesmo janeiro. Nós não perderemos os apoios que já temos dos órgãos da cidade de SJDR e poderia tentar conseguir a verba que falta de alguma outra forma, já que praticamente esgotei os possíveis patrocinadores locais que me ocorreram. Por outro lado, estou assumindo a cadeira de professor de flauta no novo curso de música que começa agosto na Universidade Federal de São João del-Rei e espero poder incluir o Festival nas atividades de extensão e poder contar com o apoio institucional da escola, o que pode tornar

tudo bem mais fácil, podendo inclusive contatar os convidados com mais antecedência.

Portanto, estas são minhas sugestões para ainda conseguirmos realizar o Festival, apesar de estar sendo uma experiência difícil de se concretizar. Eu, Beto Sampaio e Felipe

Amorim não estamos pretendendo desistir!

Gostaria de lembrá-los também que aprovamos um projeto para o Festival na lei Federal de Incentivo em 2005 e renovamos em 2006. O projeto foi encaminhado para diversas empresas e captadores, sem contar que consegui levá-lo para um dos assessores do Governo do Estado

de Minas Gerais para tentar o patrocínio com uma estatal, mas infelizmente até agora também não se captou a verba.

Por favor, escrevam-me com qualquer sugestão que vocês tenham no momento!!

*Um grande abraço,
Toninbo Guimarães*

Colegas

A presente edição do Pattapio encontra-se no site da ABRAF em um arquivo para ser baixado. Não temos outra solução senão esta para manter o Pattapio vivo. O motivo desta difícil decisão vem sendo a inadimplência cada vez maior no pagamento das anuidades de nossa associação. Para terem uma idéia, neste ano de 2006 recebemos menos de 10% das anuidades devidas. Como podem imaginar, torna-se impossível imprimir e distribuir o Pattapio, como também está ameaçado de não se realizar o nosso Festival deste ano, como lemos ao lado. Se todos contribuírem em dia, poderemos em breve, não só viabilizar o pagamento da ABRAF via boleto bancário, mas também realizar festivais, eventos, promover master-classes e outras atividades de modo a melhor cumprirmos nossa missão.

O Editor

NOTA DO EDITOR

Caros amigos

Estamos estreando como Editor do Pattapio neste número. Nunca havíamos editado nada na vida, nem o jornalzinho escolar do primário, quanto menos o de um órgão de classe como este. Por isso esta nova função, a convite de Celso Woltzenlogel, nos pegou desprevenidos, mas nos trouxe o desejo de superar-nos e de bem cumprir a tarefa de informar os *abrafianos* a respeito do que vem acontecendo no nosso pequeno-grande mundo da flauta. Para isso, desde já, esperamos contar com a participação de todos no envio de textos, artigos, notas ou fotos. São vocês, leitores e colegas, em suma, que fazem o Pattapio, e é para vocês que o Pattapio existe.

Neste número destacamos dois grandes luthiers e técnicos de flauta: o grande Albert Cooper e o nosso amigo Luiz Carlos Tudrey. A eles o Pattapio dedica um bom espaço e esta edição. De Cooper, conheceremos algo de sua vida e de suas brilhantes realizações, tanto como fabricante de flautas e de bocais, quanto como o grande pesquisador e estudioso da flauta, particularmente da afinação. De Tudrey, teremos uma interessante entrevista que fizemos recentemente com ele, e onde tentamos desvendar sua vida como pessoa comum e como excelente técnico que é.

Ainda a ressaltar o artigo de Marcelo Bonfim a respeito de Jacques Zoon e outro texto dissertando em relação a nossas obrigações (ou não) para com a Ordem dos Músicos do Brasil, assunto tão em voga hoje em dia. Estamos lançando ainda a seção *Umas & Outras*, onde comentamos um pouco de todos os assuntos e temas relativos à flauta. E tem muito mais, como vocês verão. Boa leitura!

Não queria terminar sem antes agradecer a preciosa colaboração de nosso antecessor, Raul Costa d'Avila, que nos ajudou na missão de continuar a tarefa que ele tão bem desempenhou. Bravo, Raul! Continuamos contando também com você! E um agradecimento final ao Celso e a tantos que nos demonstraram apoio e confiança nesta missão. Esperamos corresponder a todos.

Abraços todos!

André Luiz Medeiros
Editor / Pattapio

ÍNDICE DE MATÉRIAS

CONTEÚDO	PÁGINA
<i>Editorial</i>	01
<i>Nota do Editor e Índice</i>	02
<i>Material e Ligas para Flauta</i>	03
<i>Albert K. Cooper</i>	05
<i>Tudrey por Ele Mesmo</i>	07
<i>Umas e Outras</i>	11
<i>Nós e a OMB</i>	13
<i>Ideologia do Exercício Técnico de um Instrumento</i>	14
<i>Curiosidades sobre a Flauta</i>	16
<i>Um Curso com Jacques Zoon</i>	17
<i>Expediente</i>	19

MATERIAIS E LIGAS PARA FLAUTA

Por André Luiz Medeiros

Nickel Silver – esta liga não contém prata, como o nome sugere. Também conhecida como **german-silver** ou **alpaca**. É uma liga de cobre, zinco e níquel, usada principalmente em instrumentos para estudantes, por serem mais acessíveis, sem prejudicar muito as características sonoras. Alguns consideram uma liga com resultados de timbre um pouco foscas, embora outros discordem.

PCM – liga de prata utilizada pela Miyazawa, com 65% de prata e outros materiais nobres. Responde rapidamente e projeta bem o som.

Silver (prata) – usada há mais de um século, é uma escolha certa e segura para flautas. De acordo com o fabricante, tem diversos índices de pureza e apresenta liga com diferentes materiais. A prata tem ótima resposta sonora, brilhante e viva. A prata pura só é normalmente encontrada em banhos de flautas mais baratas, de nickel-silver. Resiste muito à corrosão.

Coin Silver – de modo geral, 80% a 90% prata em liga com cobre. Como o cobre escurece mais rapidamente, resulta que as flautas de coin-silver são quase sempre folheadas com uma camada de prata.

Sterling Silver – 92.5% de prata. É um metal padrão para bons instrumentos, mas escurece um pouco. A sterling-silver foi usada como metal padrão na Inglaterra do século 12, quando o Rei Henry II a importou de uma região da Alemanha conhecida como Easterling. Daí o nome.

Britannia Silver – 95.8% prata. Este material nobre é, ao que se saiba, somente usado em certos modelos da Altus. O nome vem do fato de que este metal serviu para cunhar moedas na Inglaterra, de 1697 a 1719.

Super Solid Silver – utilizada pela Sankyo e Altus em suas flautas mais caras, contendo incríveis 99% de prata.

Auromite – 14K **rose-gold**, fundido a um tubo de *sterling-silver*. Em matéria sonora, tende ao escuro e exuberante som do ouro-maciço.

Gold Silver – composição nova de 10% de ouro e 90% de prata. Altamente resistente à corrosão. Tem o brilho sonoro da prata com um pouco do timbre quente do ouro. É um metal que resulta em flautas com uma linda sonoridade.

Paládio Rose Silver – é um material usado pela Miyazawa, com uma sonoridade similar ao *rose-gold* (ouro 14K).

Compõe-se de prata, cobre (na mesma proporção das flautas em *rose-gold*) e paládio. Experimentos realizados com flautas com alta percentagem de cobre mostraram terem as mesmas uma colorida e flexível paleta sonora. As flautas de paládio *rose-silver* possuem muitos harmônicos e uma sonoridade sólida e estável.

Ouro – mais denso que a prata, fica mais resistente quando associado a outros metais, como o cobre. As flautas em ouro são características pelo som mais quente e escuro. De acordo com a quantidade de ouro em relação aos outros metais da liga, o ouro pode ser de 9, 14, 18 ou 24K. O ouro apresenta-se comumente em liga com o cobre, mas também pode estar associado com a prata ou outros materiais. Quanto maior a quantidade de ouro, mais quente é o som. Quando em 24K, o ouro vem em liga com traços muito pequenos de titânio, visando aumentar a resistência do material. Algumas flautas atuais são **bonded**, isto é, uma fina camada de ouro é aplicada sobre a prata ou outro metal. Esta camada de ouro é mais espessa que a de prata nas flautas mais baratas.

Platina – o mais denso material para flautas. De cor branca, essas flautas têm uma sonoridade penetrante e, segundo alguns, algo dura. O nome vem do fato de que quando a platina foi descoberta pelos espanhóis em 1538, chamava a atenção por se assemelhar em cor à prata.

Ródio – utilizado para revestir flautas, proporcionando um acabamento brilhante e fortalecendo qualquer material. Especialmente empregado para evitar corrosão em chaves e mecanismos. Somente utilizado pela Miyazawa.

Fibra de Carbono – material ainda experimental, usado pela fábrica finlandesa Matit. A característica mais conhecida destas flautas é terem um som muito amplo, mais forte do que o da prata, segundo testes acústicos realizados. A fibra de carbono é muito leve, além de bastante resistente. No Brasil, nosso colega Leo Fuks vem fabricando bocais em fibra de carbono.

Ebonite – material resultante da combinação de chumbo, enxofre, borracha e pigmento preto. Resistente a qualquer abuso e mal-trato, não absorve umidade e o som melhora com o passar do tempo. As flautas de ebonite foram razoavelmente usadas na 2ª metade do século 19, estando praticamente abandonadas hoje em dia.

Madeiras – largamente empregadas até princípios do século 20, hoje ressurgem do passado. Várias madeiras foram e ainda são usadas para flautas, como o *cocus-wood* (tipo de *grenadilla*; som forte e brilhante), a *grenadilla* (*African blackwood*; brilhante e um pouco menos sonora que a anterior; com o tempo adquire um som mais doce), o *ebony* (ébano), praticamente extinto nos dias de hoje (linda sonoridade, mas algo propensa a rachaduras e trincas) e o *box-wood* (madeira de buxo; som brilhante e doce).

E, finalmente, alguns materiais experimentais, como o **titânio** (usado pela Landell), **cermet** (cerâmica associada a certos metais), o **bronze** (utilizado experimentalmente por Jack

Fraser), o **aço inoxidável** (usado eventualmente pela Rudall Carte desde 1935, chamado de "O Novo Metal"; corpo e pé em uma peça única; usado também no mecanismo das flautas pelo inglês Stephen Wessel), o **perspex** (resina acrílica transparente produzida pela Selmer nos anos 40 e 50), e o **alumínio** (usado na Alemanha por Uebel; os tubos eram muito espessos).

AS PRIMEIRAS FLAUTAS DE OURO

Relacionaremos neste artigo as primeiras flautas de ouro de que se tem notícia. O tema é meio nebuloso, visto que muitas delas se perderam com o tempo e de outras não se tem senão poucos registros. Alguns anos de fabricação dessas flautas podem apenas ser conjecturados. Apesar das dificuldades implícitas em tal tipo de levantamento, procuramos fazê-lo da melhor forma possível, consultando fontes escritas confiáveis e conhecidos experts no assunto.

1860 - 1862 – A mais antiga flauta de ouro de que se tem notícia, segundo o expert Robert Bigio, foi feita pela firma inglesa Rudall, Rose & Carte. Suas especificações e seu destino são infelizmente desconhecidos.

1862 – A mesma firma exibiu em Londres outra flauta de ouro, também com especificações desconhecidas.

1862 - 1865 – Flauta de ouro Rudall Carte, fabricada no sistema Patent. Este instrumento tinha corpo de ouro e mecanismo de prata. Atualmente encontra-se no Stadtmuseum, em Munich. É a mais antiga flauta de ouro localizada e com paradeiro atual conhecido.

1868 – Outra flauta semelhante à anterior, "uma espetacular peça de artesanato, com todas as chaves ornamentadas". Encontra-se em coleção particular.

1868 – Flauta do mesmo ano, construída por James Chrysostom para a Rudall Carte. Encontra-se exposta na Bate Collection of Musical Instruments, em Oxfordshire, Inglaterra.

1869 – A única flauta de ouro francesa de que se tem notícia: trata-se da famosa Louis Lot no.1375, feita pelo ilustre artesão Louis Esprit Lot. Nela está inscrito: "Homage des membres de la Societé Philharmonique de Shangai à M. Rémusat".

O flautista Claude Rémusat (1896-1982), que posteriormente tomou posse da mesma, pertencia a uma família de músicos – seu pai fora um flautista de renome, Jean Rémusat, fundador da Orquestra Sinfônica de Shangai e assíduo freqüentador das salas de concerto parisienses.

Mais tarde, em 1948, este fantástico instrumento viria a ser adquirido por Jean-Pierre Rampal casualmente em um antiquário em Paris. Estava totalmente desmontado, mas felizmente completo. Encontra-se hoje muito bem guardado pela família Rampal num cofre parisiense.

1890s (?) – Flauta de ouro fabricada por Bettoney-Wurlitzer. Excelente instrumento construído por encomenda de um flautista amador de Boston. Era em tubos de ouro com chaves de prata. Talvez seja a primeira flauta de ouro proveniente dos Estados Unidos (o ano exato é desconhecido).

1894 – A primeira flauta de ouro produzida por William Haynes para John C. Haynes Co, segundo se supõe hoje em dia. O local onde atualmente se encontra é desconhecido.

1896 – Flauta de ouro, por J.C. Haynes and Co. Conforme descrições, era em ouro 18K. As chaves eram de prata maciça com molas de ouro, e ornamentos de ouro incrustados em cada chave. O porta-lábios, ornamentado também em ouro, era de marfim, montado no tubo de ouro do bocal.

O tubo era sem costuras (*seamless*), o que atraía para o fabricante a atenção pelo "avanço" tecnológico atingido na fabricação de flautas e casualmente descoberto por W.Haynes. Fato controverso: comenta-se que William Haynes não teria aprovado abertamente esta flauta, e talvez por isso tenha sido ela considerada um fiasco na época, inclusive quanto ao rendimento sonoro.

1902 - 1906 – Conhecida flauta de ouro feita por Dayton Miller, em ouro 22K, mecanismo em 18K, tubo extrudado (*seamless*), pé em Bb, G# aberto, com uma escala projetada pelo próprio D.Miller. Possuía um tipo de mecanismo não encontrado em nenhuma outra flauta da época. Miller a fez para seu uso particular, e o instrumento encontra-se ainda em perfeito estado de uso, mesmo um século após sua construção. Pertence hoje à famosa Dayton Miller Collection, catalogada sob no. DCM 0010.

FONTES

Livros

GIANNINI, Tula. *Great Flute Makers of France – The Lot & Godfroy Families.*
 POWELL, Ardall. *The Flute.*
 BERDAHL, SUSAN. *The First 100 Years of the Boehm Flute in the United States.*

Correspondência particular

Robert Bigio, London flutemaker
 David Shorey, American flute experts

ALBERT K. COOPER

Um homem notável

Por André Luiz Medeiros



Cooper na porta de seu atêlier

Quando nos vem à mente o nome Albert Cooper, logo o associamos ao grande pesquisador da flauta no século 20. Guardadas as devidas proporções, seu nome representa para o instrumento um pouco do que Theobald Boehm representou no século anterior. Cooper nasceu na Inglaterra em 1924 em um tranqüilo

subúrbio ao sul de Londres. Seu primeiro emprego foi em 1938, na fábrica da Rudall Carte & Co. Ltd, onde começou aos 14 anos como faxineiro, servente e técnico-aprendiz, a fabricar sapatilhas e confeccionar plaquetas para estojos com o nome RC estampado. Daí a montar piccolos de 6 chaves foi um pulo. Aprendeu também a fazer flautas com pé em si bemol para bandas militares. Em seguida, vinda a Grande Guerra, a RC, de seus 15 funcionários, ficou reduzida à metade, convocados que foram para as linhas de frente. Em plena Guerra, o *staff* da fábrica caiu para apenas 3 ou 4 empregados. Fim do conflito e a mobilização, foram readmitidos mais 2, inclusive Cooper. Mas a produção da Rudall Carte nunca voltou a ser a mesma de antes, quando chegara a ter 400 instrumentos em estoque. A essa altura, em 1946, Cooper já era um habilidoso técnico e *flutemaker*.

Cooper deixa a RC em 1959 e se estabelece por conta própria como técnico, restaurador e, logo após, construtor de flautas. Sua maior contribuição ao desenvolvimento do instrumento foi a criação da chamada "escala Cooper" (a primeira surgiu em

1948, ainda em caráter experimental), um novo esquema matemático-acústico de distribuição e diâmetros dos furos que possibilitou uma melhor afinação das flautas para os poucos afortunados que na época puderam adquirir seus instrumentos. As flautas mais populares na Inglaterra até os anos da Guerra eram as de madeira, mas essa matéria-prima começou a escassear, o que praticamente decretou seu fim. Nesta época, as únicas flautas estrangeiras disponíveis em Londres eram as Haynes e as Powells, antes da grande invasão das japonesas. Os flautistas londrinos queixavam-se de que as flautas americanas eram baixas nos graves e altas nos agudos, como as antigas *vintages* francesas, muito comuns em Londres. Mas a afinação utilizada começou a subir do A=438 (em 1920) até 442. A primeira escala Cooper foi desenhada para um A=440, seguindo-se as 442, 444 e 446 (sob encomenda). As flautas americanas embora nominalmente 440, não o eram. Na verdade, eram cópias das francesas, com a afinação mais baixa que prevaleceu antes da Guerra. Anos depois, Cooper apresentou uma nova escala aperfeiçoada, assessorado, principalmente, pelo amigo e flautista William Bennett.

Os clientes de Cooper às vezes comentavam que seus instrumentos lembravam as RCs. Viu-se ele, então, na tarefa de alterar seu estilo e desenho, a princípio para um desenho algo francês (Cooper sempre admirou as flautas francesas), até encontrar enfim o seu *design* próprio. Para Cooper, a flauta "ideal" teria chaves fechadas na mão esquerda e abertas na direita, o sol fora de linha e um mi mecânico. Achava que chaves abertas na mão esquerda são boas para quartos-de-tom e música contemporânea, coisas que não despertavam muito seu interesse. Achava também o fá sustentido agudo difícil numa dessas flauta com chaves abertas. Quanto a pés em dó ou em si, considerava ambos bons, tendo alguma preferência pelos últimos. Para Cooper, também precisava ser melhorado o mi médio, cuja sonoridade julgava meio precária, além dos problemas de afinação e igualdade de som na 3ª oitava, o que poderia ser obtido algum dia, segundo ele, com chaves fechadas na mão esquerda e abertas na direita.

Com o correr dos anos, Cooper passou a dedicar-se mais à fabricação de bocais, devido ao crescente mercado para os mesmos. Dizia ele, em sua habitual franqueza: "*os japoneses e os*

americanos produzem mecanismos, chaves e sapatilhas com métodos high-tech, se comparados aos meus. Posso competir com eles em bocais, mas não na fabricação de mecanismos. Vamos encarar a verdade: os meus são feitos com garfo e faca". Daí também o fato de ele ter começado a fazer bocais. Seus bocais têm algumas características: furação bem planejada, sonoridade brilhante e moderna, amplo volume de som, e podem ser tocados com sopro vigoroso, no estilo preferido por muitos flautistas londrinos.

Certa vez, perguntado a respeito de qual material seria o melhor para flautas, disse não ter um veredicto final para a questão, ele que já havia feito bocais de prata, ouro, aço inox, *nickel-silver* e até um de prata e ouro em iguais proporções. Uma tarde, Cooper levou um seletivo grupo de flautistas para testar um novo tipo de material para bocais no qual estava trabalhando. Terminado o teste-cego, foram dadas as mais variadas opiniões sobre a liga testada: uns disseram que seria ouro, outros, platina etc. Cooper revelou, para surpresa geral, que o material testado fora obtido a partir de uma simples panela de cozinha fundida. Conclusão: o mais importante não é o material, e sim o *know-how* e a habilidade artesanal.

Em toda sua vida, Cooper contabilizou 98 instrumentos com sua marca, incluindo-se 8 flautas-alto, 2 piccolos e 3 flautas-baixo, além de várias centenas de bocais. A maioria dos fabricantes, hoje em dia, usa escalas derivadas da escala Cooper, ou diretamente copiadas dela, embora, segundo ele, apenas a Brannen e a Boosey & Hawkes tenham sua permissão para uso. Os irmãos Brannen, Bickford e Bob, quando abriram sua fábrica em 1978, tiveram a feliz idéia de convidar Cooper para os cargos de Vice-Presidente Emérito e Diretor de Pesquisas da indústria, nascendo assim uma ampla cooperação entre ele e a fábrica de Boston. A escala Cooper fez um enorme sucesso e espalhou-se quase que de imediato pelo mundo afora. De algumas décadas para cá, com a rápida expansão do intercâmbio musical gerado pelos meios de comunicação, Cooper dizia que chegamos a uma flauta globalizada, universal, do tipo que poderíamos chamar de "Boehm-Lot-Cooper". Em 1983, proeminentes flautistas ingleses fundaram a The British Flute Society. Cooper foi nomeado, na ocasião, Vice-Presidente vitalício. Criou-se, também, o Concurso Albert Cooper em 1990, voltado principalmente para novos talentos.

Até sua aposentadoria, Cooper presenteou os vencedores com suas cabeças de prata, feitas à mão e especialmente ornamentadas.

* * *

Em 2002, Cooper sofreu por um grave acidente: foi atropelado em Londres, tendo tido sérias lesões, inclusive fratura da pelvis. Ficou bastante tempo internado num hospital em recuperação. Atualmente, encontra-se tranqüilo e feliz em uma instituição de repouso para idosos, junto à sua esposa. Ambos têm o mal de Alzheimer, conta-me seu grande amigo, o luthier Robert Bigio. Hoje, aos 82 anos, Cooper só se recorda nitidamente de fatos acontecidos antes dos anos 40. Sua memória média e recente apagou-se quase por completo, inclusive seu antigo desejo de redesenhar o piccolo, além de outros planos inacabados. Restaram-lhe longínquas e tênues lembranças de sua vida.

Albert foi um homem notável, além de extremamente modesto. Há uns 10 anos atrás, Bigio recebeu um telefonema. Era Cooper perguntando se poderia levar-lhe uma flauta que acabara de fazer para ser testada, pois precisava despachá-la para um cliente. Antes, porém, queria ouvir sua opinião. Bigio conta-me que pensou: "*Albert Cooper quer a MINHA opinião?*". Sim, era verdade. Queria. O velho artesão atravessou Londres inteira com o precioso pacote debaixo do braço em direção à casa do amigo, no outro extremo da cidade. Como se vê, ele não tocava flauta. Dizia apenas que "sabia soprá-la"... Considerava isto até uma vantagem, pois "poderia trabalhar no instrumento sob um ponto de vista mais neutro". Além de sua simplicidade, outra característica o levou ao sucesso: o hábito de sempre se fazer perguntas e, em seus experimentos, tentar respondê-las. Nosso instrumento deve muito a ele.

FONTES

- Entrevista a Alexander Eppler, em 1988.
- "Flute", Albert Cooper e J. Galway.
- "The Flute", Ardal Powell.
- Minha correspondência particular com o *flutemaker* inglês Robert Bigio.
- Minhas conversas com o maestro e flautista inglês David Evans.
- "Who's Who of British Flute and Head Joint Makers": site da Topwind.

TUDREY POR ELE MESMO



Luiz Carlos Tudrey

Dia: um sábado de maio, pela manhã. Acabo de chegar a São Paulo para uma missão quase impossível: entrevistar o Luiz Carlos Tudrey. Conheço-o há pelo menos 25 anos, quando ele ainda se iniciava na difícil arte da luteria. Perdi a conta de quantas flautas já lhe enviei durante todos estes anos. Tantas quanto possuí ao longo do tempo, e não foram poucas. Mesmo as ditas "tranqueiras", como ele jocosamente se refere às mais antigas, as chamadas vintages, com seus problemas mecânicos normais à avançada idade, nunca foram rejeitadas, nem jamais ouvi dele qualquer queixa a respeito. Pelo menos em relação às minhas.

O dia é surpreendentemente belo na Paulicéia. O sol, raro por estas paragens, reina por inteiro em meio ao friozinho da manhã. Seria um prenúncio de bons fluidos que rolariam em meu papo com o amigo? Chego em sua casa, toco a campainha e vou logo entrando e descendo a escada externa que leva à oficina. Os cachorros correm a latir. Mal me vêem, porém, abanam o rabo contentes. Já me conhecem, não sou um estranho no lugar. Entro no ambiente de trabalho e lá está o Tudrey a me receber sorridente, as flautas já devidamente acomodadas dentro de um armário. A bancada de trabalho está toda limpa e arrumada. Iniciamos aquele dedo de prosa de velhos amigos que não se encontram há algum tempo. As novidades habituais correm de cá para lá, de lá para cá. Tudrey mostra-se preparado (ou confomado?) para rumarmos para o desconhecido. O que vem a ser uma entrevista como a que planejei, senão um mergulho programado em direção ao passado, revolvendo reminiscências e detalhes sepultados em nossa mente do dia-a-dia? Mostra-se ele, acho eu, algo apreensivo mas decidido, assim como eu, neófito na nobre

arte de entrevistar. Tudo pode acontecer. O inesperado pode tomar as rédeas e mover nossos corações e mentes rumo a paragens poucas vezes navegadas, aflorando-as de nossa pachorra habitual.

Seguimos, de comum acordo, para um simpático e tranqüilo barzinho em algum lugar da cidade, igual àqueles que ainda existem pelo interior. Neste curto trajeto, conversamos ninharias. O papo é difícil. Compreensível: o que dizer, ele sorvido pela antecipação de uma provável inquirição pessoal, agravada por sua habitual reserva. Eu, na esperança de um jogo aberto e franco, mas ainda desprovido das artes do ofício. Falta-me, penso eu, o savoir-faire... Agora, já devidamente acomodados numa agradável mesinha de canto, concordamos tacitamente, sem palavras, que é preciso quebrar o gelo em algumas libações necessárias e convenientes. Chopinhos prá cá, branquinhas pra lá, as barreiras vão sendo docemente demolidas. O papo em off (a pedidos) começa a rolar solto. Que pena tenha sido em off... O que ouvi daria para escrever uma surpreendente história sobre sua vida, suas andanças e alguns de seus segredos do ofício. Já não mais somos dois íntimos estranhos fora do ambiente silencioso de trabalho na oficina onde tanto nos vimos. Sob esta preciosa e conveniente atmosfera, passo, aos poucos, a conhecer de verdade o Tudrey. Refiro-me à pessoa, não ao profissional que a esconde. Trocamos confidências, opiniões e recordações pessoais que me desvendam pouco a pouco o ser humano subjacente às aparências.

Mais para frente, afastados os bloqueios, iniciamos a entrevista. Entrevista? O termo soa-me agora formal. Então, vamos ao papo. Tudo o que foi dito, do jeito como foi dito, está transcrito abaixo, sem edições, retoques ou cortes, inclusive preservados alguns momentos permeados de forte emoção. Aproveitem.

André Luiz Medeiros

Pattapio – Tudrey, conte-nos alguma coisa sobre sua história de vida e suas origens.

Tudrey – Bem, eu nasci em Santa Catarina, sou descendente de poloneses. Nasci em 1947, quer dizer, tenho 59 anos de vida bem vivida, andada pelo Brasil, principalmente pelo Paraná. Meu pai era lavrador e mudávamos de cidade em cidade. Antes de ir

para São Paulo, fomos cair em Brasília no começo da capital, e vi toda aquela maravilha do Niemeyer. Bom... pequeno ainda, com 11 anos, vivi todo aquele cerrado maravilhoso. Ainda tenho parentes lá. Em 1962 vim para São Paulo, trabalhei em várias coisas, isso até os 30 anos, quando me casei. Fiz as aventuras que naquela época a maioria dos jovens queriam fazer. Aí, por acaso, conheci o Toninho Carrasqueira, ouvi ele tocar e ficamos

amigos. Então minha origem é essa, minha história de vida é parecida com a de muitos brasileiros que andam pelo Brasil todo.

Pattapio – Como você se interessou pela flauta?

Tudrey – Foi muito interessante. Um tio da minha mulher era muito amigo do João Dias Carrasqueira. Era o Omar Gonçalves, um sujeito muito habilidoso que consertava flautas. Eu ia na oficina dele e aprendia. No começo ajudava-o a fazer sapatilhas artesanais, feitas por nós com todo material brasileiro. Então pensei: vou começar a aprender flauta. Aí falei com o professor João Dias Carrasqueira, que me disse: "vem aqui e depois você toca numa flauta que estiver disponível e vai aprendendo". Depois eu comprei minha própria flauta, fui me interessando mais e mais até chegar ao trabalho em si. No começo foi, como se diz por aí, começar pelo começo. Como se faz uma sapatilha, como se desmonta uma flauta, como... como se vê as falhas possíveis do mecanismo etc.

Pattapio – Como foi o início de seu trabalho como luthier?

Tudrey – Comecei a trabalhar em 79. No começo foi muito difícil de ser conhecido. Comecei a andar pelos conservatórios, mostrar meu trabalho. Uma pessoa que foi muito importante para mim foi o Sr. Wilson Rezende, que é professor, músico bom e um flautista excelente. Primeiros clientes, hmmm... foi complicado. Eu montei uma oficina, tinha que sobreviver. Tinha um fusca 66 (*risos*), tive que vender para continuar com a oficina. Mas aos poucos, fazendo o trabalho que eu achava que era correto, os clientes foram aparecendo mais e mais. Não é um trabalho que você diga "vou ficar rico com isso, vou ganhar muito dinheiro". Parece uma abnegação, é uma coisa você vai fazendo, vai sentindo e se aperfeiçoando cada vez mais. No começo eu não quis depender de nada importado, porque era muito difícil importar sapatilhas e material em geral para consertar uma flauta. Então fui pesquisando, pesquisando, pesquisei baldruche, pesquisei feltros e até hoje faço minhas sapatilhas. Para cada tipo de flauta vai um tipo de sapatilha, macia ou mais dura. E ultimamente estou pesquisando muito um tipo de sapatilha sintética. Algum dia vamos chegar a um tipo de sapatilha que não dê problemas para o instrumento.

Pattapio – Como começou seu interesse por bocais?

Tudrey – Quando experimentava uma flauta reparada, sentia que alguma coisa faltava, então comecei a pesquisar vários bocais, tipos de curva, furações, vários tipos de chaminés e de medidas internas, várias espessuras de parede para bocais.



Tudrey em seu ateliér

Pattapio – Você partiu de algum modelo de bocal em seus testes?

Tudrey – Estive com Mr. Cooper (*famoso fabricante inglês*) na Inglaterra e mostrei meus bocais para ele, e ele me disse: "você

está no começo... vai pesquisando, pesquisando, que você não pode parar de pesquisar senão você não vai chegar a lugar nenhum".

Pattapio – Quando você esteve na Inglaterra, em que época?

Tudrey – Estive em 88, num festival em Nice, quando fui visitar Mr. Cooper, uma pessoa muito interessante. Foi muito importante essa visita, porque ele também tinha um método de fabricar tudo sozinho. Ele me falou: "você tem que prosseguir suas pesquisas, este é o caminho". Mais ou menos isso.

Pattapio – Quais os materiais que você usa em seus bocais?

Tudrey – Os materiais que eu uso são os que os fabricantes usam: prata, ouro... Tem a platina, mas eu ainda não me aventurei a usar.

Pattapio – Você já pensou em fazer bocais de madeira?

Tudrey – Já pensei fazer um porta-lábios de madeira. Sei que outras pessoas fazem, mas eu acho meio complicado colocar a madeira em cima do metal.

Pattapio – E bocais de madeira com porta-lábios de prata?

Tudrey – Eu creio que não dá certo. Tem que ser todo de madeira mesmo.

Pattapio – E diga-me sobre sua clientela, que deve ser enorme pelo Brasil afora. Como você consegue dar conta de todo o serviço sem uma grande infraestrutura, apenas com um auxiliar?

Tudrey – Para começar, acho que não têm tantos flautistas assim no Brasil como a gente está pensando, né? Bom... eu dou conta do meu trabalho. Tenho um método próprio. Conserto uma flauta por vez. Não desmonto várias, eu vou fazendo aos poucos.. Monto uma por vez. Nas 7 ou 8 horas que passo na oficina, não chego e fico olhando para o teto e pensando na vida (*risos*). Eu trabalho aquelas 7 ou 8 horas com toda a dedicação, e é por isso que as flautas e os bocais saem. E é também uma questão de princípio, de fazer o melhor, o possível, para todos os flautistas. Seja estudante ou profissional, eu faço com todo o carinho.

Pattapio – Você faz bocais com espessuras padrão de parede? As pessoas geralmente especificam o tipo de bocal que querem ou não?

Tudrey – Bom, os bocais mais fabricados têm 3 tipos de parede, ou a espessura do tubo: 0.36, 0.38 e 0.40mm, às vezes 0.42. Depende da pessoa. Às vezes ela quer um tom mais brilhante, então eu faço 0.36 ou 0.38mm, que é a média. Às vezes a flauta também exige isso. É o caso de flautas com parede mais grossa, quando a pessoa quer mais brilho no som. Aí tem que usar uma cabeça com parede mais fina. Tem ocasiões que a gente faz uma parede intermediária, mexendo na chaminé. Se você quer mais brilho, você deixa a parte do furo onde o sopro vai mais aguda, aresta mais definida, caso contrário, mais arredondada. Mas a parede é sempre muito importante.

Pattapio – Quanto às chaminés, parece-me que quanto mais altas, maiores os graves e vice-versa, certo?

Tudrey – Já fiz muitas tentativas. Parede alta realmente deixa os graves mais potentes, mas a relação entre as oitavas fica comprometida. Entre as minhas pesquisas, eu tenho uma altura de chaminé em que as regiões grave, média e aguda ficam bem equilibradas. Para equilibrar isso, é importante também o diâmetro interno do tubo. No caso tenho um gabarito com uma parabólica no diâmetro do porta-lábios. Isso faz uma diferença incrível!

Pattapio – Você é um grande luthier, e é até conhecido lá fora. Alguma vez você já pensou em se lançar mais no mercado externo?

Tudrey – Eu creio que as pessoas fazem muita propaganda. O meu problema é produção. Eu não consigo fazer 50 bocais por mês para sair por aí vendendo. Prefiro que a pessoa encomende aquele bocal. E faço especialmente para ela, não vendo para outro. Aquele bocal é especialmente para aquela pessoa. Eu acho que estou no caminho certo, não sei se é assim ou não. Eu sou um luthier, uma pessoa que sei lá... que vai ganhar dinheiro para sobreviver nessa profissão que vou ter até o fim da vida, enquanto tiver saúde. Eu não faço isso por princípio mesmo. Se uma pessoa me encomendar um bocal na Inglaterra, nos Estados Unidos, então eu vou fazer com muito prazer, mas para aquela pessoa.

Pattapio – Insistindo, você teria interesse em colocar na Internet seus produtos e seu trabalho para serem mais divulgados no exterior? Certa vez, mostrei a um famoso luthier e fabricante inglês seus bocais e seu trabalho. Ele ficou admirado e me perguntou: "no Brasil tem técnicos deste nível? Quem é ele?"

Tudrey – Poderia fazer isso, mas acho que não. Minha produção é artesanal. Fabrico o tubo como fabricava o Louis Lot, o Bonneville (*refere-se a tubos dobrados e soldados ao longo de sua extensão*). É uma técnica que aprendi e talvez possa repassar para outras pessoas, é muito complicada. Talvez um fabricante agora tenha muita facilidade. Ele encomenda o tubo que já vem na medida certa. Eu não. Fabrico meu próprio tubo a partir de uma chapa feita por outro luthier que mexe com prata. É muito trabalho artesanal. Eu só sinto que em relação aos outros bocais feitos em massa lá fora, o meu não tem assim tanta repercussão no mercado internacional. Talvez seja isso...

Pattapio – Atualmente vemos um renascimento das flautas de madeira, que começou a partir de uns 20 ou 30 anos atrás. Você já pensou em usar a madeira?

Tudrey – Esse é outro processo que venho pensando há vários anos. Mas eu preciso descobrir ainda madeiras interessantes, talvez brasileiras. Tenho um amigo, o Roberto Holz (*luthier de flautas e instrumentos antigos em São Paulo*), que pesquisa muito este assunto. Talvez um dia eu faça.

Pattapio – O próprio Albert Cooper dizia que nunca tocou flauta, "apenas soprava". Achava ele que isso lhe proporcionava uma posição mais neutra para julgar os bocais e flautas. E você, o que acha?

Tudrey – Quando estive com Cooper, ele falou exatamente a mesma coisa que você me disse. Quando eu faço um bocal, imagino um modelo novo de porta-lábios, alguma chaminé com

corte diferente, eu também experimento, também tenho ouvido mais ou menos crítico, além de pedir o mesmo para vários flautistas... (*risos*). Eu experimento e mudo até achar que está mais ou menos perfeito. Perfeito, não. Não existe nada perfeito. E também chamo todos os flautistas e todos os alunos que passam pela minha oficina para testar. Aí eu vou filtrando as opiniões. Uns gostam de mais agudos, outros de mais graves, se está fácil sair o mi3 (*risos*). Esse é o problema do flautista. Então vou filtrando, filtrando e fazendo o melhor possível, não é? As pessoas têm gostado. Eu construí muitos bocais nesses 25 anos e até hoje ninguém me devolveu nenhum (*risos*).

Pattapio – Como você consegue o milagre de fabricar um bocal mais ou menos polivalente (*risos*), que vai bem com a maioria das flautas?

Tudrey – Não é um milagre, André, foram anos de ouvir flautistas e ouvir suas opiniões. Sou um cara aberto. Se a pessoa quiser me criticar, me critique, me mete o pau... Aquilo vai filtrando, filtrando... Uma água vai correndo na fonte, na bica, aquilo vai indo, vai indo, vai ficando na tua cabeça e você tem que dar uma resposta melhor. Talvez eu não tenha chegado ao bocal ideal ainda. Talvez ninguém vá chegar também... Também a pessoa que está interpretando tem muita importância. Às vezes você toca com um canudo de bambu e tira um som maravilhoso.

Pattapio – Por que você acha que muitos flautistas preferem tocar flautas com outros bocais?

Tudrey – Não todos, tem flautistas tradicionais que gostam de tocar com o bocal original. Eu acho o bocal Louis Lot com pouco som, mas uma tonalidade incrível que ninguém conseguiu copiar ainda. Louis Lot tinha seus segredos, eu tenho os meus, todos nós temos nossos segredos.

Pattapio – Aqui no Brasil, ao que me consta, temos somente dois grandes luthiers, você e o Franklin (*mais conhecido como Franklin da Flauta, luthier e flautista carioca*), no Rio de Janeiro. O Franklin aprendeu com você?

Tudrey – O Franklin é um grande amigo que se interessou por consertar instrumentos, numa época que havia poucos especialistas. Ele passou várias vezes na minha oficina. Eu não tenho essa coisa de esconder como se faz um sapatilhamento, todos podem aprender. A flauta tem um processo tão interessante de ser fabricada, tão delicado, que se cair na mão de qualquer um, pode estragar o instrumento. Por isso que uma vez estive com o Roosen (*Jean-Yves Roosen, fabricante francês*), construtor, sucessor do grande Martial Lefèvre, que fez várias flautas muito boas. Ele me disse uma vez: "às vezes você fabrica uma flauta muito boa, com todo carinho, e aí ela cai nas mãos de outro reparador que não tem o mínimo amor pelo instrumento e vai estragar a flauta que levou um mês para ser construída".

Pattapio – No século XIX, tivemos as flautas sistema Boehm, particularmente as francesas, as chamadas *vintages*, como as Louis Lots, Bonneville, Lebrets etc.. Depois, muito mais tarde, o aparecimento de Cooper, o grande pesquisador da sonoridade, da afinação, e muitos outros mestres artesões neste meio-tempo. Você sofreu uma maior influência de algum deles?

Tudrey – Sem dúvida. Demais. Eu tirei medidas de vários bocais do Cooper, de vários Louis Lots. O segredo da construção ainda está na mão do autor. Posso ensinar como fazer uma cabeça completa, tim tim por tim tim, mas não vai sair igual àquela que você fabrica. Você está pensando naquele trabalho que vai ser para alguém. A mão do luthier é o principal, por isso que as Louis Lots são tão apreciadas até hoje e são raras de encontrar, porque ali tinha alguém que dizia que a que está sendo fabricada seria a melhor cabeça ou flauta para quem quisesse adquirir.

Pattapio – No século XIX, Richard Wagner comentava que as antigas flautas de madeira tinham um som mais doce que as de prata. Vemos hoje que a tendência é um maior volume de som. Para você, é mais importante o volume ou o timbre e cor de uma flauta. Você consegue conciliar os dois?

Tudrey – O volume hoje é mais importante, como você sugeriu, porque as orquestras e os instrumentos foram subindo a afinação. No século 18 se tocava com A=338, e também em ambientes menores e mais sossegados. Então você pega uma flauta barroca tocando numa corte francesa, inglesa, ela servia muito bem para aquele espaço. Era um cravo que acompanhava, com possibilidades muito menores de sonoridade, de volume, não é? Eu acho que a flauta moderna está cumprindo o seu papel. Agora, eu adoro também as flautas barrocas, os instrumentos antigos, não tenho nada contra (*risos*).

Pattapio – Sei que não é seu métier, mas você teria alguma idéia em relação a possíveis melhoramentos no mecanismo da flauta? E com relação aos bocais?

Tudrey – Estou sempre pesquisando. Com relação ao mecanismo, está quase definitivo desde Theobald Boehm. Mudou pouca coisa: as furações para afinação, o diâmetro dos tubos. Boehm foi um campeão, tinha boas relações com Louis Lot e os dois foram os melhores luthiers de que tive notícia. E também tem os americanos, que constroem flautas muito boas naquela filosofia de "fabrica-se melhor aqui, não compre lá fora". Então ficou arraigado no espírito americano o de fazerem as melhores flautas do mundo. Mas tem os japoneses que são ótimos. Existem "n" marcas japonesas de primeira. Essa profissão de luthier é uma coisa que está no sangue, né? Eu já pensei em montar um boteco, por exemplo, mas não é minha área (*risos*)... Passei muitas dificuldades com os planos econômicos (*sua voz começa a ficar embargada...*) etc..., e teve época que eu estive quase para desistir da profissão... Mas eu sou teimoso e é o que eu gosto... desculpe, mas eu estou meio emocionado... (*longa pausa*)... Quando aparece um menino com uma flauta debaixo do braço e depois ele vai buscar de volta, já pronta, ele vai embora com um sorriso... desculpe..., mas..... (*longo silêncio*).

Pattapio (após alguns minutos) – Tudrey, eu te conheço há uns 25 anos, pelo menos ("há muito muito tempo!", sussurra-me ele) e você tem sido uma referência para mim como luthier. Trabalhamos juntos na prática, né? Te apresentei várias novidades lá de fora, como novos stoppers (*rolhas*) e coroas sintéticas, bocais de madeira, anéis etc. Você chegou a um *top* de conhecimento e de prática. E de agora em diante?

Tudrey – Bom, o futuro só a Deus pertence, não sei se vou atravessar a rua hoje e ser atropelado... Mas estou sempre

pesquisando. Tem muita gente agora interessada. O que eu posso, eu ajudo. Quando eu era pequeno, minha mãe me dizia: "meu filho, pelo seu jeito assim, um dia você vai ser famoso" (*longa pausa*). Famoso?... O que é ser famoso? Às vezes alguém entra na oficina e diz: "você é famoso, é conhecido no mundo inteiro". Eu acho que não é o caso, é o trabalho mesmo. 70% é o trabalho, o resto é criatividade, pesquisa, você tem que saber porque a flauta soa de um jeito. Você troca de sapatilha, soa de outro... Agora, o que o Cooper me disse uma vez: "não importa qual o material que está fechando o buraco da flauta, você tem que tapar e ela vai dar a nota". As nuances de cada material para sapatilhas modificam um pouquinho o timbre, mas quando você compra uma flauta nova, vai sentir a diferença em relação à antiga. Uma diferença de timbre que você vai absorver em uma semana. Você vai achar estranho, mas logo estará absorto com o timbre da flauta nova. Realmente é diferente. As coisas vão mudando, vão mudando. Quando você vai buscar o instrumento que me levou todo estropiado, às vezes diz: "minha flauta mudou de timbre!". Tua flauta na verdade voltou ao que era...

Pattapio – Cooper dizia que havia usado quase todos os metais disponíveis em seus instrumentos e bocais, e não via muita diferença de sonoridade entre eles.

Tudrey – O material... já se pesquisou vários. O importante é a duração, a oxidação. O níquel, a alpaca se deterioram muito rápido. Então a prata, o ouro, a platina, os bocais com material mais nobre vão te dar o prazer de tocar durante muitos anos, sem interferência da oxidação. Agora, uma historinha que o João Dias Carrasqueira contava. Como surgiu o som da flauta? Ele contava para seus alunos pequenos que estavam começando que existem "n" flautas no mundo, em todas as culturas, flautas de madeira, de barro, de todos os materiais possíveis. E contava também que a primeira flauta que teve na humanidade foi quando um pica-pau fez um furo num bambu, lá no meio do mato, e o vento começou a soprar e produziu um som. Essa foi a primeira flauta que surgiu, quando um passarinho fez um furo. Qualquer furo que você soprar vai produzir um som, qualquer coisa redonda que você soprar e que tenha um lado fechado atrás. Então, o material é importante para o timbre, a sonoridade. Agora, qualquer material produz som.

Pattapio – Quais são seus planos de projetos para o futuro?

Tudrey – Planos para futuros projetos sempre tive, né? Uma cabeça pensante é assim. Todos os dias na oficina fico procurando novidades, vendo na Internet o que está acontecendo, e vamos indo.... Creio que quem pode falar mais sobre meus projetos são os flautistas, né? Espero que falem bem! (*risos*).

Pattapio – Agradeço muito a você por esse papo e ... suas palavras finais.

Tudrey – Só posso agradecer a todos que me puderam proporcionar essa profissão. Eu nunca havia pensado em tê-la. E a você, André, pela paciência e gentileza em me ouvir. Minhas palavras finais são (*bem alto e sorridente*): "UM VIVA PARA TODOS OS FLAUTISTAS!!!"

UMAS & OUTRAS

O que acontece no mundo da flauta

Para os que ainda desconhecem: as famosas flautas Haynes de ouro que pertenceram a Jean-Pierre Rampal foram vendidas ao flautista Claudi Arimany, amigo da família do mestre francês. Arimany é catalão, nascido em Granollers, perto de Barcelona. Dedicou-se a uma carreira solo. Foi aluno de Alain Marion e Rampal, com o qual gravou um CD com a Orquestra Franz Liszt, de Budapeste. Já a célebre Louis Lot de ouro 18K, que também pertenceu a Rampal, permanece guardada pelos parentes em um cofre em Paris. Esta Lot (no.1375, de 1869) foi a única flauta de ouro que se conhece, fabricada pelo famoso artesão francês. Foi vendida originalmente para Jean Rémusat. Encontrada casualmente muitos anos depois, completamente desmontada, num antiquário de Paris, em 1948. Foi, então, prontamente adquirida por Rampal, e montada e ajustada por seu pai, Joseph Rampal.

Faleceu nos Estados Unidos no dia 17 de abril de 2006 o notável flautista, pedagogo e professor de flauta da Universidade de Washington, Felix Emil Skowronek (1935-2006). Ele era considerado o decano da ressurreição das flautas de madeira. Sua integridade artística, inteligência e grande exuberância, aliados a um entusiasmo quase infantil em relação à flauta, dificilmente serão esquecidas. Skowronek esteve algumas vezes entre nós, sendo pela primeira vez nos anos 70, quando participou do Concurso Internacional de Música de Câmara Villa-Lobos no Rio de Janeiro. Visitou-nos também em 2002, por ocasião dos XVII Seminários Internacionais de Música, em Salvador, quando se apresentou em várias master-classes. Foi um exímio executante de vários tipos de flauta, incluindo as antigas Boehms de madeira, as barrocas e as clássicas.

Nosso colega Celso Woltzenlogel nos comunica de Chicago estar muito feliz com a repercussão de seu recital durante a "Chicago Flute Fair", em 30/04/2006. O recital contou com a participação da pianista brasileira Luciana Soares, que leciona na Nicholls University (Louisiana). O programa foi dedicado aos 100 anos de nascimento de Radamés Gnattali.

O programa apresentou 2 peças de Gnatalli: a Sonatina para flauta e piano, dedicada ao Celso e o Divertimento para flauta em sol e cordas, redução para flauta e piano de Edson Frederico. As outras obras foram Fantasia sobre um Tema da Muié Rendera de Liduino Pitombeira, Melodia Sentimental de Villa-Lobos, Valsa Sterina de Luiz Woltzenlogel (pai do Celso), Choro Seresta de Francis Hime,

escrita especialmente para essa ocasião, e um Pot-Pourri brasileiro de Alberto Arantes.

Ao final, com a participação de flautistas americanos, inclusive com o célebre Prof. Walfrid Kujala, do percussionista brasileiro Felipe Fraga e do baixista americano Marc Sonksen, foram tocados 4 arranjos de Alberto Arantes para quartetos de flauta: Odeon, Asa Branca, Brasileirinho e Tico-Tico no Fubá.

Lançamento do CD "Francisco Mignone – Obras para flauta, violoncelo e piano" – o trio formado por Afonso Oliveira (flauta), Ricardo Santoro (violoncelo) e Miriam Grossman (piano), produziu um novo disco com músicas do controverso e muitas vezes irônico compositor, com apoio da Fundação Universitária José Bonifácio. O lançamento foi no dia 17 de maio de 2006, na Sala Cecília Meireles, na Lapa.

Francisco Mignone compôs apenas duas músicas para trio com esta formação (flauta, violoncelo e piano) e, segundo escreveu como adendo às partituras, nem mesmo ele sabia explicar o porquê. As duas composições, inéditas, denominadas Trio nº 1 e Trio nº 2, de 1981, fazem parte do CD, juntamente com três outras: Seis estudos transcendentais para piano solo (1931); Modinha para violoncelo e piano (1939); e Canção sertaneja para flauta, violoncelo e piano (1932).

Embora fosse um objetivo dos três, o projeto do CD se desenvolveu por perseverança e disposição do flautista Afonso Carlos Oliveira. Ele ficou encarregado das pesquisas e redação dos textos, o que não chegou a ser um drama, já que também se inclui entre os grandes admiradores da obra do compositor.

Nosso colega Fausto Ventura, vestibulando de flauta no Rio de Janeiro, escreve desabafando para o Pattapio a respeito de temas ligados ao estudo de música em geral: "O que vejo como primeiro ou mais comum obstáculo é o tempo. Muitos amigos falam da dificuldade em organizar os estudos: o tempo para o instrumento, quanto reservar para cada exercício e ainda conciliar com outros estudos não-musicais, tudo isso, às vezes, juntando-se com o trabalho. A dificuldade é, pois, otimizar as horas e ser objetivo". E completa: "É muito chato, por outro lado, ver-se a imagem do músico ou de qualquer outro profissional desvalorizada, tendo em vista a carga de estudos que ele precisa enfrentar. Isto é uma parte do problema. Parece haver uma questão ainda muito mais delicada, quando paramos para pensar no acesso às escolas de música e na conscientização da importância de cultura (isto é, reconhecer seu

valor e querer divulgá-la.)". É isso aí, Fausto. São assuntos altamente importantes para os rumos da Música em geral, e que merecem ser debatidos e estudados com todo o nosso interesse (Pattapíio).

Estreou no dia 11 de maio passado, no auditório do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, o novo grupo de câmara "**Flautíssimo**". Este conjunto é formado por 4 flautas (Carlos Rato, André Medeiros, Antonio Mussi e Giovana Melo), cello (Henrique Drach) e harpa (Vanja Ferreira). O repertório inclui desde peças do período barroco até o contemporâneo (Bartok, Seiber, Ibert, Piazzolla, Tom Jobim etc), em arranjos especiais. O Flautíssimo alterna sua formação conforme a peça a ser executada, podendo inclusive apresentar-se com um fagote em lugar do cello.

*A peça "**Recreio dos Flautistas**" (quinteto para flautas), dedicada à nossa colega **Beth Ernest Dias**, teve sua estréia em Brasília, na BEM (Escola de Música de Brasília), na tarde de sexta-feira, 07 de abril de 2006, na série "Recreio dos Flautistas". Contou com a apresentação e participação da homenageada na performance da obra. Beth é uma musicista e pessoa de qualidades especiais: marcante, realizadora, questionadora e envolvente, características que foram trabalhadas, captadas pelo compositor Fernando Moraes e refletidas na peça. Foi um recital muito especial, com a participação e comentários do compositor e vários flautistas, em mais uma obra importante na música de câmara brasileira para a flauta. A propósito, Beth Ernest Dias manda-nos a seguinte carta:*

"Escrevo mais uma vez para contar algumas novidades sobre o RECREIO dos FLAUTISTAS, projeto que eu coordeno na Escola de Música de Brasília. No ano passado, tivemos quatro "recreios": duas Rodas de Estudo, uma Roda de Choro, e a primeira edição de uma série que chamei de Novíssima Música Brasileira para Flauta, onde são apresentadas músicas escritas recentemente para o nosso instrumento. Nesse dia, 21 de outubro de 2005, foram executadas as seguintes obras: SUÍTE PRÁ SAMANTA para flauta solo, de Glicínia Mendes, pelo flautista Sidnei Maia, ANEDOTA, cena metamusical para flauta só, de Zoltan Paulinyi, por Davi Abreu e MÚSICA BRASILEIRA PARA O INICIANTE, de Francisca Aquino, pelos alunos Júlia Corrêa, Larissa Barros e Walter Silva, acompanhados pela própria compositora ao piano. A obra ANEDOTA, de Zoltan Paulinyi, foi posteriormente tocada pelo nosso querido Toninho Carrasqueira na Bienal de Música Contemporânea no Rio de Janeiro, em novembro do mesmo ano, cabendo portanto a honra da estréia mundial ao Davi Abreu no Recreio .

Este ano já tivemos a segunda edição da Novíssima, com a estréia do QUINTETO PARA FLAUTAS de Fernando Moraes, executado por Eidi Messias e Raquel Soares, nossas alunas, Sérgio Moraes, Toninho Alves e eu. Fiquei orgulhosa e muito feliz com a dedicatória da obra, acho que todos nós ganhamos um belo presente!

Ainda teremos ao longo dos semestres, uma Roda de Improviso, conduzida por Francisca Aquino, dois recreios dedicados aos festejos mozartianos, com um concurso de Sonatas, a execução das VARIAÇÕES do Hoffmeister por todos os alunos e de trechos dos concertos pelos nossos professores. Estamos esperando, também, a visita do Raul Costa D'Ávila para nos falar do seu livro sobre articulação.

Um forte abraço para todos, esperando nos ver em São João D'El Rey.
Beth Ernest Dias"

Acredita-se que a **flauta mais cara do mundo** seja uma Powell, no. de série 365. Foi fabricada em 1939 pela **Verne Q. Powell Company**. É em platina pura, toda ornamentada e gravada a mão. Pertenceu ao famoso flautista e professor americano **William Kincaid** (1895-1967), ex-aluno de George Barrère. Kincaid foi 1^o flauta na Orquestra de Philadelphia entre 1921 e 1960 e usou esta Powell até sua morte. A flauta foi exibida em 1939 na New York World's Fair. Foi vendida em leilão pela casa Christie's, em 1986, pela soma recorde de **US\$ 187,000**, pelo fato de ter sido tocada por Kincaid, um dos maiores célebres flautistas do século XX, professor, entre outros, de Julius Baker. Ver em: <http://aaaccc.blogspot.com/2006/04/expensive-musical-instruments.html> e na homepage da Powell.



*Curiosidade no mercado: **flautas Cermets** (ver foto), cujo nome é uma abreviação de "cerâmica" e "metal", sendo um composto de partículas cerâmicas associadas a materiais metálicos, principalmente níquel, molibdênio e cobalto. São muito leves (380g contra as 480-500g das convencionais) e os tubos muito duros e resistentes, produzindo um espectro sonoro final situado entre a prata e a madeira. O mecanismo não tem pinos nem soldas. Cores do instrumento: preto e branco, alternando-se as cores entre o tubo e o mecanismo.*

NÓS E A ORDEM DOS MÚSICOS DO BRASIL

Considerações Jurídicas

NOTA DO EDITOR

Estamos vivendo atualmente uma acirrada disputa entre os músicos e a Ordem dos Músicos do Brasil, a respeito dos rumos trilhados há já algum tempo por esta entidade. Protestos e listas de assinaturas se sucedem. É necessário, então, conhecermos melhor a situação sob um ponto de vista estritamente jurídico. Para isso, o Pattapio convidou nosso colega Marcos Raposo, que além de flautista e filiado à ABRAF, é advogado, professor da Fundação Getúlio Vargas e Mestre em Direito pela Universidade de Yale, nos EUA. Este texto não se propõe a colocar mais lenha na fogueira, mas somente esclarecer todo este imbroglío e o estado de coisas sob o ponto de vista estritamente legal.

Por Marcos Raposo Flautista, advogado e professor

O editor, meu amigo André Medeiros, me pede que, no espaço de tempo de uma semifusa em *prestissimo*, ofereça minha opinião desinteressada sobre se é, ou não, indispensável que o músico esteja registrado na Ordem dos Músicos do Brasil para poder exercer seu trabalho.

Vamos lá: na década de 1960, diversas profissões conseguiram regulamentar-se legalmente, inclusive a de músico. A Lei nº 3.857, de 22/12/60 que, criou a Ordem dos Músicos do Brasil e seus Conselhos Regionais, determinou, em seu art. 16 que "os músicos só poderão exercer a profissão depois de regularmente registrados no órgão competente do Ministério da Educação e Cultura e no Conselho Regional dos Músicos sob cuja jurisdição estiver compreendido o local de sua atividade." Para não deixar dúvida, o art. 18 acrescentou: "Todo aquele que, mediante anúncios, cartazes, placas, cartões comerciais ou quaisquer outros meios de propaganda se propuser ao exercício da profissão de músico, em qualquer de seus gêneros e especialidades, fica sujeito às penalidades aplicáveis ao exercício ilegal da profissão, se não estiver devidamente registrado."

Na mesma década, outras categorias, como as de corretor de imóveis e de representante comercial, para não encompridar a lista, também obtiveram o reconhecimento legal e se organizaram em Conselhos Federais e Regionais. Tanto a Lei 4.116/62 (Corretores de Imóveis) quanto a Lei 4.886/65 (Representantes Comerciais) contêm dispositivos tendentes a impedir o trabalho e a cobrança de remuneração por quem não estiver registrado nos respectivos Conselhos.

Acontece que a Constituição Federal de 1967, em seu art. 150, § 23, já declarava: "É livre o exercício de qualquer trabalho, ofício ou profissão, observadas as condições de capacidade que a lei estabelecer." Com base nisso, o Supremo Tribunal Federal determinou, há mais de 30 anos, que as restrições criadas pelas leis relativas ao trabalho dos corretores de imóveis e dos representantes comerciais são inconstitucionais, porque atentam contra a garantia de liberdade de trabalho, assegurada na Constituição da época.

Essa garantia de que o trabalho é livre foi repetida na Constituição Federal de 1988, art. 5º, inciso XIII, nos seguintes termos: "é livre o exercício de qualquer trabalho, ofício ou profissão, atendidas as qualificações profissionais que a lei estabelecer." Como se vê, não houve modificações de substância, de modo que a jurisprudência do Supremo, de 1988 para cá, que não se alterou nesse ponto, continua aplicável, no sentido de que as limitações à liberdade de trabalho em questão são nulas.

Perguntará o leitor: e porque é que a Justiça não considerou inconstitucional também a exigência de registro para o exercício de outras profissões regulamentadas, como as de médico, advogado, engenheiro, arquiteto, dentista, contador, etc? Onde está a diferença entre essas profissões e as que

enfocamos acima? A resposta é simples: só se justificam as restrições à liberdade de trabalho naqueles casos em que um profissional sem "condições de capacidade" possa pôr em risco a segurança, a incolumidade, o patrimônio e a liberdade de outras pessoas. Quer dizer, só o interesse público se sobrepõe ao interesse privado, no tocante à liberdade de trabalhar.

Portanto, a lei que impõe o registro dos médicos, é constitucional porque previne o gravíssimo perigo de submeter a risco a saúde da população. A lei que determina o registro dos engenheiros e arquitetos é constitucional porque, sem ela, construções e máquinas poderiam causar danos à população. E assim por diante, no que se refere a dentistas, advogados, etc. No entanto, o corretor e o representante comercial que não forem eficientes, que não venderem, prejudicam a si próprios, pois nada ganharão, mas não põem em risco o interesse público, e é por isso que o STF considerou inconstitucional a exigência de que estejam registrados, para poderem receber suas comissões.

E nós, os músicos? Será que, ao desafinar, ao errar notas, ao tropeçar no ritmo, ao desrespeitar a dinâmica, ao interpretar bisonhamente, estaremos levando perigo à incolumidade, à liberdade, ao patrimônio ou à segurança de alguém? O saxofonista que, à porta do metrô, tocasse mal, estaria criando algum risco para seus ouvintes, lesaria o interesse público? Não seria ele o único prejudicado, já que ninguém lhe daria ouvidos ou dinheiro? E o que dizer do puxador da escola de samba e dos grupos que se apresentam aos turistas nos bares? Por que cargas d'água se haveria de cercar a liberdade de trabalho dessa gente, assegurada pela Constituição? A meu ver, por nenhuma carga d'água. Deixem-nos tocar e cantar, mesmo sem registro na OMB!

Longe de mim dizer que a Ordem dos Músicos do Brasil não tem utilidade, ou que os Conselhos dos Corretores de Imóveis e dos Representantes Comerciais são supérfluos. Pelo contrário, penso que essas organizações são altamente relevantes para defender os interesses das profissões que representam, e que devem ser prestigiadas. Penso também que os profissionais que disponham de meios devem registrar-se nelas e pagar-lhes as contribuições correspondentes. Mas isso não significa que seja lícito atropelar a garantia contida no art. 5º, XIII, da Constituição Federal para tentar impedir que um músico (como também um corretor de imóveis, um representante comercial), ainda que não registrado, exerça livremente seu ofício e ganhe seu pão de cada dia, caso encontre quem se disponha a remunerá-lo.

Assim, em que pesem notáveis opiniões em sentido contrário, considero que os arts. 16 e 18 da Lei 3.857/60, que criou a Ordem dos Músicos do Brasil, não foram recepcionados pela Constituição de 1988 (como já não haviam sido pela CF de 1967), sendo por isso inconstitucionais. E minhas desculpas ao editor por esta semifusa, que acabou saindo com cara de semibreve.

IDEOLOGIA DO EXERCÍCIO TÉCNICO DE UM INSTRUMENTO

Pelo Prof. Dr. Lucas Robatto

Qual o objetivo mais amplo do estudo técnico de um instrumento?

- Domínio do instrumento.

O que é “dominar” um instrumento?

- Fazer com que o instrumento execute sonoramente o que se deseja.

Vale aqui lembrar que na verdade o que chamamos de “domínio do instrumento” é na verdade o conjunto de respostas neuro-musculares, que, aplicadas ao instrumento, fazem com que este soe da forma desejada. Ou seja:

Dominar o instrumento é dominar o próprio corpo

É ser capaz de fazer um conjunto de ações (movimentos) que ajam sobre o instrumento, de forma que este soe da forma desejada.

O objetivo primordial do domínio destas ações neuro-musculares é alcançar a realização imediata de desejos musicais, ou seja, é poder pensar uma determinada ação musical, e realizá-la, sem necessitar concentrar-se nos procedimentos técnicos necessários para sua realização. É o caminho mais curto entre o pensamento e a ação, onde a mente imagina o som (a música), e o corpo se encarrega de realizá-la (realizar as ações necessárias), de maneira quase que “inconsciente”. É a automatização de movimentos, e a aplicação destes para a realização de determinadas intenções musicais.

Como já foi mencionado acima, a intenção primordial do domínio técnico é a automatização de certas ações, o que permite que a concentração do executante se dirija primordialmente a aspectos musicais, deixando a realização técnica das ações necessárias a cargo de regiões menos conscientes da nossa mente. Dominar um instrumento é tornar rotineiras as ações necessárias para o seu funcionamento adequado.

Este processo de automatização de ações é conhecido por todos nós em nossa vida cotidiana. Não necessitamos pensar nos movimentos necessários para que andemos, falemos, levemos um garfo à boca, andemos de bicicleta, etc. Estas ações – que são altamente complexas, envolvendo uma série de movimentos e reações - foram aprendidas em algum determinado momento de nossas vidas, através de um esforço consciente do domínio de uma série de ações individuais, e que através do uso freqüente tornaram-se “automáticas”, não necessitam de um esforço maior da nossa mente, tanto que tais

ações podem ser realizadas concomitantemente com outras igualmente complexas (andar e falar, etc).

Conscientes deste processo, três aspectos fundamentais para o treinamento da técnica instrumental podem ser realçados: consciência, concentração e repetição (freqüência).

Consciência – é necessária para que possamos planejar e identificar quais as ações a serem trabalhadas, assim como para identificar o grau de eficácia (realização sonora) real de uma ação realizada.

Concentração – é o esforço consciente para que os aspectos a serem trabalhados estejam de fato sendo eficientemente trabalhados.

Repetição (freqüência) – é o meio de “automatização” das ações desejadas, é – de certa forma paradoxalmente – o processo de “inconscientização” das ações desejadas.

Exercícios técnicos são geralmente abstrações, que, dispensando um conteúdo musical, abordam problemas técnicos específicos. Aqui elementos da execução instrumental são isolados, através da **consciência** de um determinado problema, permitindo assim uma maior **concentração** em aspectos requeridos por cada um destes elementos, tais como: postura, movimentação digital, respiração, movimentação labial, afinação, memorização, etc. A **repetição** correta da ação desejada acarreta – em longo prazo – em uma resposta corporal imediata (automatização) – ao desejo sonoro.

Considero que o estudo de exercícios técnicos é muito mais eficiente quando o executante é consciente de algo que denomino “**estratégia de estudo.**” Esta estratégia inicia-se sempre com a individualização de problemas específicos no campo técnico, e com a subseqüente reflexão sobre os seguintes aspectos de cada problema individualizado:

- Identificação de necessidades (ou **consciência** do problema) - Que aspectos técnicos devem ser trabalhados em detalhe? Como isolá-los? Quais exercícios são necessários?

- Objetivo – Qual o objetivo de um determinado exercício? Para que ele serve? Que aspecto ou ação esta sendo trabalhado? Para onde deve dirigir-se nossa **concentração**?

Estas perguntas devem ser feitas antes do início de qualquer exercício técnico, direcionando a **concentração** do executante para aspectos técnicos isolados, permitindo assim um acompanhamento mais eficiente do andamento das ações desejadas.

O desenvolvimento de uma “**estratégia de estudo**” acarreta em que a abordagem a um mesmo exercício técnico deva

variado, a depender do objetivo mais amplo a ser alcançado pelo exercício. Estas abordagens diversas podem ser classificadas em dois tipos básicos:

- Aprendizado

- Manutenção

Estas abordagens básicas são processos bastante diferentes, e é fundamental que o estudante tenha claramente em mente qual abordagem está sendo aplicada em uma determinada fase dos seus estudos. É bem verdade que esta diferenciação entre abordagens é também um tipo de abstração, pois o processo de aprendizado técnico inclui sempre a “manutenção” do que já foi “aprendido”, assim como o processo de aprendizado sempre inclui a fixação das ações e reflexos desejados. Contudo, estou convencido da importância estratégica da diferenciação destas duas abordagens durante o planejamento e realização dos exercícios.

Durante o processo de aprendizagem de um determinado exercício técnico, o primeiro esforço a ser aplicado deve direcionar-se à memorização da estrutura do exercício. Ao final desta fase é fundamental que o estudante saiba – sem qualquer dúvida – quais as notas, ritmos, dinâmicas, etc. compõem o exercício. Sem o domínio completo desta estrutura, o foco de atenção durante a realização do exercício necessariamente se deslocará para a sua estrutura (que notas ou ritmos de uma escala devem ser tocados, por exemplo), esquecendo os objetivos gerais esperados a serem alcançados através do exercício (controle e homogeneidade digital, para seguir o mesmo exemplo anterior).¹

Já durante esta fase, o foco principal da concentração deve ser direcionado à criação das condições ideais para a realização de determinadas ações. A criação destas condições constitui o objetivo fundamental desta abordagem (aprendizado). Por exemplo, em um exercício para digitação cujo objetivo principal seja a uniformidade de movimento entre todos os dedos, é necessário que, nesta abordagem, seja observada primordialmente a postura desejada e a movimentação uniforme entre todos os dedos. Para tanto, a velocidade e fluência são bem menos importantes do que a correção. Somente para completar o exemplo, vale lembrar que a uniformidade entre os dedos será identificada através da correção rítmica alcançada. Ainda neste mesmo exemplo, mesmo que o objetivo final do exercício seja a velocidade, nesta abordagem a execução lenta - porém exata - do exercício é mais importante do que a velocidade. Esta última (velocidade) somente será alcançada através da uniformidade e controle.

Na abordagem de manutenção, o exercício já é conhecido e realizado com um certo grau de perfeição (já transcendeu a fase de aprendizagem). Aqui a repetição – cuidadosa – serve para a automatização das ações desejadas. Nesta abordagem podem, e devem, ser incluídas tarefas “extras” (complementares) ao objetivo fundamental do exercício. Por exemplo, em um

exercício para digitação cujo objetivo principal seja a uniformidade de movimento entre todos os dedos, durante esta abordagem, podem ser observados também aspectos tais como dinâmica e inflexão melódica, expandindo assim o foco de concentração. Com isto, o objetivo fundamental (controle digital) passa a ser “testado” quando o foco de concentração desloca-se para outra área (diferenciação sonora). O exercício passa a ser considerado correto quando ambas as tarefas pretendidas (controle digital e diferenciação sonora) são realizadas corretamente.

Vale aqui uma observação importante sobre a necessidade e o papel de um professor no processo de estudo técnico. O papel do professor é, em primeiro lugar, o de estabelecer um padrão de qualidade, a ser alcançado pelo aluno. O professor é quem deveria determinar quais os níveis de proficiência técnica devem ser almejados e alcançados pelo aluno. O estabelecimento destes “padrões de qualidade” deve, no meu entender, ocorrer tanto através do exemplo prático (o professor deveria demonstrar praticamente ao tocar quais os níveis desejados), quanto através do esclarecimento e cobrança da aplicação de parâmetros técnicos claros e objetivos. É de fundamental importância que o professor se assegure que o aluno entendeu quais são estes padrões.

O segundo papel do professor é o de esclarecer, de “ensinar” como resolver determinados problemas técnicos. O professor deve então buscar, conjuntamente como aluno, as soluções específicas para que o aluno possa alcançar os objetivos determinados. É o processo de adequação das características corporais e mentais do aluno às exigências do instrumento, processo que é sempre necessariamente único, podendo ser entendido como uma espécie de “diálogo” entre uma determinada pessoa e um determinado instrumento. Cabe ao professor então, com sua experiência, auxiliar ao aluno a entender e responder às exigências específicas apresentadas nesta interação.

É importante observar que geralmente estes “papéis” do professor vão determinar a tendência pedagógica de um determinado professor de instrumento. Normalmente os professores tendem a enfatizar um ou outro papel. Segundo a minha experiência, o que denomino de “primeiro papel” é o mais influente, sendo possível que através da “imitação” um aluno alcance o padrão desejado. Já o segundo papel, apesar de ser o mais “pedagogicamente” correto, pode ser completamente falho se o aluno não entender corretamente que padrões técnicos ele deve alcançar, ou ainda mais, o aluno deve necessariamente acreditar na possibilidade da realização destes padrões (e aqui vale sempre a velha máxima “ver para crer...”). Acredito que a aplicação equânime destes dois “papéis” resultam no melhor rendimento didático de um professor.

* * *

¹ Vale aqui lembrar que certos exercícios visam exatamente a memorização per se de escalas, passagens, etc. Estes exercícios podem ser então classificados como o que eu denomino de exercícios para a concentração, que serão explicados em mais detalhe mais adiante.

CURIOSIDADES SOBRE A FLAUTA

Por Raul Costa d'Avila

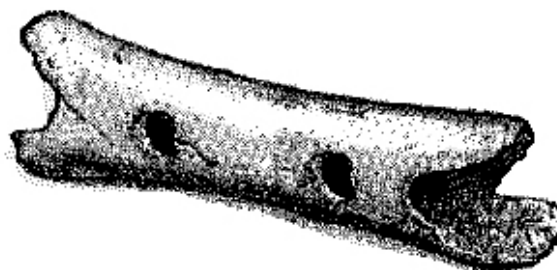
Em um recital de flauta solo que fiz no Salão Milton de Lemos do Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas, em janeiro de 2002, entreguei ao público, junto com o programa, o xerox de uma matéria publicada no jornal O Globo de 31 de outubro de 1996, com o título: **Instrumento mais velho do mundo é uma flauta.**

A matéria diz o seguinte: **Artefato esculpido em osso de urso extinto tem mais de 43 mil anos e foi encontrado na Eslovênia.** O primo menos evoluído do homem moderno (*Homo sapiens sapiens*), o homem de Neandertal (*Homo neanderthalensis*) é o provável criador do mais antigo instrumento musical já descoberto no mundo: uma flauta, bastante rudimentar, feita com o pedaço de um fêmur de uma espécie extinta de urso, que recebeu quatro orifícios alinhados, dois deles conservados intactos.

A flauta foi descoberta, ano passado (1995), num vale esloveno do rio Idrija e analisada por pesquisadores dos Estados Unidos e Eslovênia. O estudo comprovou que o artefato era realmente uma flauta primitiva. O instrumento foi encontrado junto a vestígios de homens de Neandertal. Para pesquisadores da Universidade de Nova York, a descoberta reforça a teoria de que a espécie chegou a desenvolver traços culturais ”.

Coincidentemente, na primeira semana de maio/2003, uma colega da Universidade me deu o xerox de uma matéria publicada na revista Superinteressante, nº 185, de fevereiro de 2003, com o seguinte título: **Qual é o instrumento musical mais antigo?** Para minha surpresa, a matéria, que foi a resposta da pergunta feita por um assinante da revista, diz o seguinte: “Uma flauta feita de osso de animal. Essa foi uma das mais surpreendentes revelações arqueológicas dos últimos tempos, encontrada durante uma escavação de um acampamento Neandertal (variante extinta da espécie humana), em uma

caverna na Eslovênia, em 1995. Restava apenas um fragmento da peça, feita de fêmur de um urso, mas sua idade – datada entre 43 mil e 82 mil anos – garantia que ali estava o mais antigo instrumento musical já encontrado. Ao analisar o espaçamento entre os orifícios que restavam da flauta, o musicólogo canadense Bob Fink chegou a conclusão de que o



Flauta primitiva esculpida em osso de urso

homem de Neandertal já usava a escala de sete notas que sustenta toda a música ocidental. A descoberta é ainda mais desafiadora quando se considera que até então, os instrumentos mais antigos que se conheciam eram algumas espécies de apitos do período paleolítico (entre 20 mil e 30 mil anos atrás), que não imitam mais do que uma única nota. Segundo estudiosos, os primeiros tambores teriam surgido apenas 10 mil anos depois desses apitos, mas a verdade é que a questão continua cercada de polêmica por todos os lados”. (Márcio Ferrari)

Como complemento, segundo nosso colega Marcos Kiehl, existe uma polêmica muito grande sobre esta "flauta", embora a maioria afirme ser uma flauta com escala diatônica. Alguns pesquisadores afirmam que os furos no osso da perna do urso foram resultado de uma mordida de um grande animal, uma coincidência portanto. Difícil saber ... Existe na Internet uma página muito interessante sobre isto. Vale a pena conferir:

<http://www.webster.sk.ca/greenwich/fl-compl.htm>

Diante destas informações, entendo melhor agora a razão pela qual os flautistas, de modo geral, são apaixonados pelo seu instrumento. Afinal, este amor é antigo mesmo, não?! Durma-se com um barulho desses!!!

UM CURSO COM JACQUES ZOON

NOTA DO EDITOR

Jacques Zoon é uma das grandes referências atuais como flautista e como pesquisador e construtor de flautas de madeira. Nosso colega Marcelo Bonfim teve uma recente experiência com ele, ao freqüentar um curso dado por Zoon na Europa. Vejamos a seguir seu relato, que poderá lançar novas luzes sobre a abordagem técnica de nosso instrumento.

Por Marcelo Bonfim

Lembro-me que para mim, ouvir o som do Jacques Zoon, ao vivo, pela primeira vez no Festival de Riva del Garda, Itália, foi uma experiência realmente impactante. Sua sonoridade é muito robusta, riquíssima em harmônicos. O fato de tocar numa flauta de madeira (o bocal feito por ele mesmo) lhe dá uma certa doçura ao som, que fazia com que o som das flautas dos alunos (de metal) parecessem "de lata". Isso para não falar de seu absoluto bom gosto na interpretação de obras dos mais diversos estilos e sua técnica perfeita.

Minha experiência com flautas e bocais de madeira não é muito boa, nunca consegui um som rico e intenso nesses bocais e instrumentos. Mas o grande mérito do "maestro" (é assim que o chamavam na Itália) é ter conseguido com a madeira, a robustez e o brilho das flautas de metal, sem perder a "calidez" da madeira.

Apesar de poucas (o curso durou apenas duas semanas), suas aulas há alguns meses atrás foram extremamente proveitosas para mim. Quando toquei, ele observou, entre outras coisas:

1. A necessidade de se tocar com o corpo livre, sem contraturas musculares, e que a "coreografia" do corpo acompanhasse o sentido musical do que se está tocando.
2. A necessidade da busca de uma maior variedade de cores na sonoridade. Para tal, alguns procedimentos podem ser adotados: usar o peito como caixa de ressonância, modificar a posição dos lábios, baixar o palato mole.
3. A variedade de golpes de língua. Assim como os violinistas se utilizam de vários "golpes de arco" (détaché, staccato, spiccato, staccato volante, martelé), nós também podemos variar a forma como usamos a língua para a emissão do som. Zoon defende, em muitas situações o staccato com a língua bem pronunciada, quase para fora, articulando com o lábio superior. (Isto para mim foi uma grande novidade, pois, pelo fato de ter estudado na Alemanha, sempre aprendi que a língua deveria se chocar com a arcada dentária superior, quase no limite com o céu da boca. Mas eu, pessoalmente nunca me adaptei totalmente a essa técnica alemã).
4. A busca de maior "direção" nas frases. As notas não podem ser tocadas ao acaso, mas fazem parte de um grande pensamento, que nós temos que captar e passar para o ouvinte.
5. O staccato duplo com os lábios e a língua absolutamente relaxados, o que confere uma velocidade tremenda à execução.



Jacques Zoon e Marcelo Bonfim

6. Uma maior mobilidade da mandíbula nos grandes intervalos ligados, pois favorece uma melhor afinação. (Isto também contradiz a escola alemã, segundo a qual, a mandíbula deve mover-se o menos possível).

Depois dessa pequena reciclagem na Itália, as conclusões às quais cheguei são:

1. A técnica da flauta evoluiu muito de vinte anos para cá, e nós todos temos que estar atentos a essas modificações. Desde a época em que estudei em Berlim (início da década de 80) para agora, vejo que muita coisa mudou. As técnicas evoluem. Por exemplo, Moyse foi maravilhoso, mas... Provavelmente ninguém toca mais como ele ou com o tipo de instrumentos que ele utilizava.
2. Temos que estar abertos aos ensinamentos de professores de quaisquer "escolas". Creio que a mistura de ensinamentos de diversas "escolas" só pode favorecer ao flautista.
3. Não existe idade para se parar de aprender. Ninguém pode dizer "eu já sei tudo" ou "eu já estou formado". Esta é, aliás, uma discussão que tive com o próprio Sr. Zoon. Ele achava que, pela minha idade e experiência, eu já estaria "formado" e, por isso, a princípio, relutou um pouco em aceitar-me como aluno. Creio que todo este relatório que agora faço desmente totalmente essa idéia, não é verdade?

BIOGRAFIA DE ZOON

Jacques Zoon nasceu em Heiloo, na Holanda, em 1961 e estudou no Conservatório Sweelink, em Amsterdam com Koos Verheul e Harrie Starreveld. Continuou seus estudos no Canadá, no Banff Centre de Artes, com Geoffrey Gilbert e András Adorján. Foi membro de 1981 a 1985 da European Community Youth Orchestra, seguindo-se a Residentie Orchestra (the Hague) e, de 1997 a 2001, a Boston Symphony Orchestra, sob a condução de Seiji Ozawa. Finalmente, além de ser flauta-solo na Chamber Orchestra of Europe.

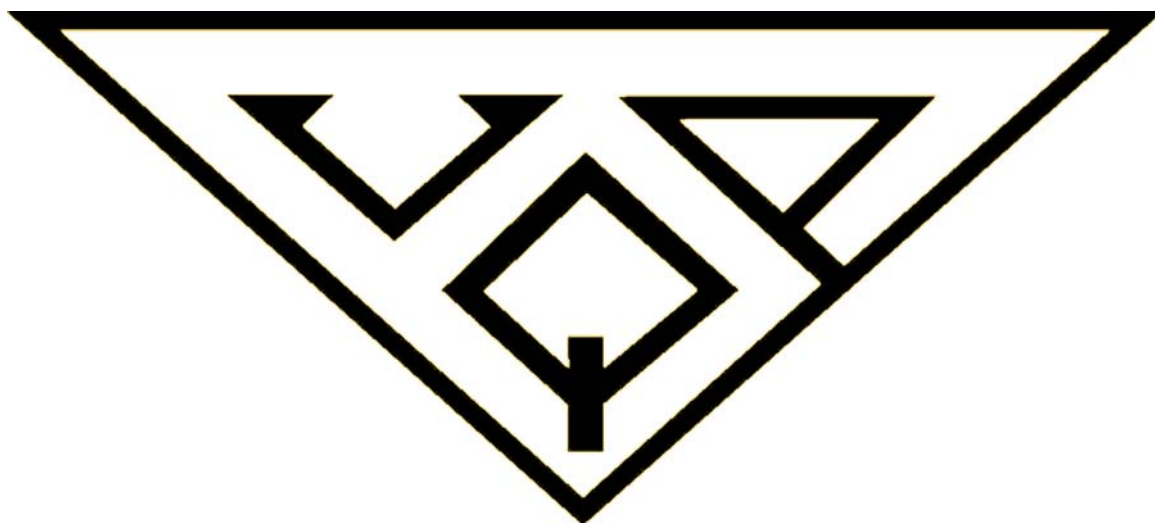
Como solista, apresentou-se em inúmeras orquestras, como a Boston Symphony Orchestra, a Royal Concertgebouw Orchestra, a Dutch Radio Philharmonic Orchestra e a Dutch Radio Chamber Orchestra, sob a batuta de maestros como Abbado, Haitink, Ozawa, Berglund, Boulez e Gergiev, na Europa, EUA e Japão. Zoon tem gravado CDs, tanto solando quanto em grupos camerísticos.

Conquistou vários prêmios internacionais, entre eles, o 2o prêmio na Competição Willem Pijper em 1981, o Prêmio Especial do Júri no Concurso Jean-Pierre Rampal em 1987 e

o prêmio de melhor performance na Competição Scheveningen International Music em 1988. Também em 1988 foi aclamado como o "Músico do Ano" pelo Boston Globe.

Zoon tem dando várias master-classes pelo mundo (Seattle, Yokohama, Ulan Baatar, Conservatoire Supérieure of Lyon, Stavanger Conservatory etc.) e se apresentando em inúmeras formações de câmara como o Netherland Wind Ensemble, Idomeneo, Viotta Ensemble, The Orlando Quartet, Gaudier Ensemble, Ludwig Trio e muitos outros, como o the Swiss "Amati Quartett, na temporada 2003/2004. Tem também participado de muitos festivais.

O grande interesse de Zoon pela flauta compreende o aperfeiçoamento de aspectos técnicos do instrumento e, particularmente, sua devoção pelas flautas e bocais de madeira, onde se sobressai tanto como pesquisador como construtor. Dedicou-se bastante ao ensino, tendo sido professor Indiana University em Bloomington, no New England Conservatory em Boston University, no Hanns Eisler Musikhochschule em Berlin e no Conservatoire of Geneva, cidade onde reside atualmente.



POWELL FLUTES

EXPEDIENTE

Pattapio é uma publicação gratuita dirigida aos sócios da ABRAF.

Editoria e Revisão

André Luiz Medeiros

Redação

André Luiz Medeiros
Celso Woltzenlogel

Colaboradores

Celso Woltzenlogel
Lucas Robatto
Marcelo Bonfim
Marcos Raposo
Raul Costa D'Ávila
Toninho Guimarães
André Luiz Medeiros

Programação Visual

André Luiz Medeiros

ABRAF HOMEPAGE

O endereço de nossa página mudou!
Atualize em seu computador:

www.geocities.com/abraf.geo

email: abraf@geocities.com

ABRAF**Associação Brasileira de Flautistas****Patrono**

Jean-Pierre Rampal (†)

Presidente

Celso Woltzenlogel

Secretário

Raul Costa d'Avila

Tesoureiro

Laura Rónai

Conselho Fiscal

Heriberto Porto
Lucas Robatto
Sávio Araújo

Conselho Consultivo

Ariadne Paixão
Ayres Potthoff
Marcos Kiehl
Maurício Freire
Tota Portela

Sócios Honorários

Altamiro Carrilho
João Dias Carrasqueira (†)
Lenir Siqueira
Norton Morozowicz
Odette Ernest Dias

Sócios Beneméritos

Carlos Cesar Medeiros
José de Oliveira Pinha

A Associação Brasileira de Flautistas, Sociedade Civil sem fins lucrativos, foi fundada em 10 de agosto de 1994. Tem por finalidade congregar os flautistas brasileiros, incentivar o estudo da flauta no país, catalogar e divulgar a música brasileira para flauta, promover festivais, encontros, cursos, concursos, concertos, envolvendo flautistas brasileiros e estrangeiros.

Contribuição anual: R\$60,00 (profissionais e amadores) e R\$30,00 (estudantes). Os pagamentos podem ser feitos através de depósito na conta no 33.229-1, Banco Bradesco, Ag. 3023-6, ou através de cheque nominal à ABRAF endereçado à Caixa Postal 5050, Rio de Janeiro, CEP 22.072-970.