

Palestras

Reflexões conceituais sobre técnica e exercícios

Lucas Robatto

Universidade Federal da Bahia
robattolucas@gmail.com

O presente texto é parte de um trabalho maior: é uma das seções da Tese que recentemente apresentei para fins de minha progressão para Professor Titular de Flauta da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia. Esta Tese está no formato dos trabalhos de conclusão das pós graduações profissionais no Brasil, e é constituída por três volumes:

- ✿ I Memorial – que é a contextualização e relato das minhas vivências, e a forma em que entendo que elas impactam na elaboração da Tese.
- ✿ II Aparato Crítico – que são reflexões conceituais, de natureza mais acadêmica, e que servem de base para o produto da Tese, que é o volume III.
- ✿ III Caderno de Exercícios – que é o centro do trabalho, sendo um produto destinado à aplicação didática e prática por parte de estudantes e professores de flauta em cursos superiores de música no Brasil.

O trecho aqui apresentado faz parte do Aparato Crítico (volume II da Tese), o qual procura, em uma linguagem mais acadêmica, abordar questões genéricas sobre o que se pode entender por “técnica”, “exercício” e “exercício técnico” no contexto das práticas musicais da atualidade, prosseguindo então com explicitação dos conceitos adotados para estes termos no *Caderno de Exercícios Técnicos Básicos para Estudantes de Flauta do Nível Su-*

Robatto, Lucas. 2024. “Reflexões conceituais sobre técnica e exercícios.” *Anais do XIII Evento Científico da Associação Brasileira de Flautistas*, 3-32. XIX Festival Internacional de Flautistas, Paraty, 28 de junho a 1º de julho de 2023.

perior (volume III da Tese). Em seguida é apresentada uma proposta de aplicação destes entendimentos durante a prática dos exercícios, de acordo com as diferentes funções que estes podem assumir durante o percurso formativo e profissional dos flautistas.

Espero que o presente texto possa ajudar a compreensão de certos conceitos fundamentais, que estão tão presentes em nossas vidas como flautistas, e que normalmente não são objetos de reflexão — nem por parte nós praticantes, nem por parte de pesquisadores que se debruçam pelo tema das práticas performáticas. Esta compreensão pode ser muito útil ao organizarmos nossas práticas de aprendizagem e estudo do instrumento, e principalmente ao facilitar-nos compreender e organizar nossos objetivos de vida com a flauta.

1. Exercício técnico: desenvolvimento de um arcabouço conceitual¹

“Exercício técnico” é um conceito problemático no ambiente musical. Apesar de estarem muito presentes no cotidiano dos instrumentistas a pelo menos dois séculos, a definição do que são exatamente “exercícios técnicos” ainda é envolta em muitas incertezas, como constata o pesquisador e pianista italiano Luca Chiantore:

Os exercícios técnicos, independentemente de quem seja o seu autor, não gozam de grande prestígio nem na literatura acadêmica nem entre os músicos em geral. Uma das principais consequências desse fato é que não há debate real em torno do que podemos entender por “exercício técnico” [...] (Chiantore 2014, 185).²

Esta ausência de debates sobre a conceituação de exercício técnico é certamente derivada da situação de desconforto presente em muitas das concepções atuais sobre o papel dos exercícios técnicos nas práticas instrumentais, como a citação da flautista e professora Laura Rónai demonstra:

Quando se trata de exercícios [técnicos] diários, a maior parte dos autores concorda que eles são *desagradáveis*, porém *imprescindíveis*. [...] Os exercícios mecânicos são um “*mal necessário*”, tão presentes no universo do flautista moderno quanto os exercícios na barra para o praticante de balé (Rónai 2003, 61 — grifos meus).

No contexto das práticas instrumentais, a ideia de exercício está intrinsecamente ligada à ideia de técnica, esta também frequentemente percebida como algo “desconfortável”, ou mesmo um “mal necessário” para o fazer musical. Muito deste desconforto acontece quando a técnica é compreendida como algo dissociado da criatividade musical, como transparece na seguinte citação da eminente autora norte-americana Nancy Toff: “Em seus estágios básicos, o estudo [técnico] não é um processo criativo, mas o estudo lhe fornecerá as ferramentas para ser criativo” (Toff 1996, 128).³

Antes de me aprofundar na conceituação adotada para os exercícios técnicos no presente Caderno, considero importante examinar os fundamentos conceituais que lastreiam um pensamento que leva a que os exercícios técnicos — uma prática tão presente e importante no cotidiano dos músicos, já a séculos — sejam ainda frequentemente considerados como um aspecto de algum modo negativo na vida dos instrumentistas (um “mal-necessário”). Meu objetivo com isto é contribuir para que os exercícios técnicos possam ser entendidos não mais como uma “ferramenta” desimaginativa no caminho em direção à criatividade musical “posterior”, mas como campos onde — ao evidenciar e focar os pontos de inter-relação entre o corpo do instrumentista e o instrumento — a criatividade é constantemente exigida e exercida. Práticas musicais de alto desempenho exigem relações corpo-instrumento criativas, exigem uma técnica libertadora. Porém, o que leva a que os exercícios técnicos e a técnica muitas vezes não sejam incluídos nos horizontes da criatividade musical?

A posição subalterna da técnica instrumental nas considerações conceituais sobre as práticas musicais se origina em uma questão de caráter mais amplo: o entendimento da técnica enquanto atividade corporal (física), e não mental (intelectual), como na afirmação da supracitada Nancy Toff:

Lembre-se de que o estudo [técnico] do músico não é lá muito diferente daquele do atleta: seu objetivo é desenvolver habilidades musculares e agilidade. É antes de mais nada um processo de aprendizado físico e, convenhamos, não necessariamente um desafio intelectual (Toff 1996, 128).⁴

A citação acima reflete concepções dominantes no pensamento ocidental que adotam uma dualidade hierárquica mente-corpo, com a valorização das atividades intelectuais sobre as corporais. Tal visão remonta à antiguidade ocidental, sendo cristalizada no pensamento desenvolvido pelo filósofo René Descartes no século XVII de um “corpo-máquina”, controlado pela mente/alma, onde a mente (*pensante*) assume um papel hierárquico superior e dominante sobre o corpo (*mecânico*).

Descartes via o ato de pensar como uma atividade separada do corpo, essa afirmação celebra a separação da mente, a “coisa pensante” (*res cogitans*), do corpo não pensante, o qual tem extensão e partes mecânicas (*res extensa*) (Damásio 2012, 645).

Sob esta ótica, as atividades corporais são consideradas como inferiores ou não criativas. Aqui o corpo é subalterno e não é capaz de pensar.⁵

A dualidade cartesiana se reflete então também no entendimento da música. A antiguidade ocidental gradualmente desenvolve um entendimento de música que a considera cada vez mais como algo de caráter abstrato, distanciada das vivências práticas do corpo:

O pensamento pitagórico e platônico sobre música, que enfatizava razão e ethos e minimizava radicalmente o papel do corpo e dos sentidos, ofuscava a abordagem mais empírica que se vê nos escritos de filósofos como Aristóteles e Aristóxenos (Kennaway 2010, 2).⁶

Esta concepção de música abstrata, matemática, “música das esferas”, que ignora a corporeidade, prevalece durante toda antiguidade e idade média ocidental. A partir do renascimento surge um novo entendimento de música, que reconhece a sua corporeidade e absorve a dualidade entre o abstrato e o físico (concreto e mensurável):

No entanto, outras tendências estavam movendo o pensamento sobre a música para longe da cosmologia e em direção a uma visão mais materialista que colocava os nervos, a interseção do corpo e da mente, em seu cerne. O trabalho de filósofos naturais como Vincenzo Galilei, Mer-senne, Descartes e Newton sobre acústica e temperamento musical marcou uma mudança em direção à medição em vez da razão abstrata, a qual Paolo Gozza descreveu como a ‘transição do “número sonoro” para o “corpo sonoro”’ (Kennaway 2010, 2-3).⁷

O material de pedagogia instrumental do século XVIII se ambienta em um contexto de transição que alterna e mescla o abstrato com o concreto, o mental com o corporal. Contudo, esta materialidade ainda era bastante tímida em relação aos aspectos das relações do fazer musical com o corpo do músico, e de seu treinamento, através de exercícios específicos. Não é, portanto, de se estranhar a constatação de Rónai sobre o ensino de técnica neste período:

Considerar técnica e conteúdo musical como as duas faces de uma mesma moeda é um costume tão habitual que, quando comecei a me debruçar sobre os livros escritos com alguma intenção didática no século XVIII, fiquei um tanto perplexa: apesar de os assuntos abordados serem em sua maioria os mesmos que nos preocupam hoje, neles não havia a noção do exercício repetitivo, do exercício de “técnica” (Rónai 2003, 59).

Segundo o pesquisador norte-americano Leslie David Blasius, ao traçar considerações sobre as origens dos exercícios técnicos, o componente dedicado ao treinamento técnico nos tratados instrumentais daquele período não era feito através de exercícios:

Dentro do tratado do século XVIII, porém, falamos mais precisamente de exemplos [de trechos de dificuldade técnica em obras musicais] do que de exercícios. [...] É mais provável que o exercício se desenvolva a partir dos *solfegetti* do século XVIII, exercício não escrito para a voz (Blasius 1996, 11, n. 13).⁸

Além dos exemplos com destaques de trechos de obras musicais com dificuldades técnicas em tratados instrumentais, o século XVIII consolida um tipo de obra musical com finalidades didáticas, que é uma peça musical curta “[...] projetada principalmente para explorar e aperfeiçoar uma faceta escolhida da técnica de execução, mas melhor por ter algum interesse musical.”⁹ Flautistas-compositores como Quantz e Hotteterre, por exemplo, escreveram diversas peças — prelúdios, capricci, fantasias, etc. — que têm finalidades pedagógicas, resultando obras que apresentam uma grande similaridade com os estudos melódicos (*études*) — e obras deste tipo com outras denominações — de diversos autores, que vão ser bastante disseminados durante os séculos posteriores.



Figura 1 – Manuscrito do *Capriccio* de J. Quantz (meados do século XVIII). Fonte: IMSLP (https://shorturl.at/yzOP8_)

Os *études* — ou obras com outros nomes, mas com objetivos e estruturas similares — são obras musicais, com maior ou menor intenção estética. Ou seja, foram concebidas levando o aspecto estético em consideração, apresentando também desafios técnicos e estilísticos ao realçar “situações” musicais que trazem em si dificuldades técnicas, como as configurações escalares e passagens em oitavas do exemplo de Quantz acima. Durante os séculos XIX e XX muitos compositores vão escrever abundantes exemplos de *études* com esta função dupla técnico-artística, para diversos instrumentos.

O início do século XIX traz mudanças sociais e de visão de mundo que vão permitir o surgimento e consolidação dos exercícios técnicos e mecânicos. Tais mudanças ocorrem tanto no modo de perceber um novo papel para formação do músico, mas também refletem uma mudança de paradigma no entendimento das sensibilidades. Em relação à formação nas práticas musicais, a estruturação de uma vida musical burguesa nesse período traz novas exigências técnicas e oportunidades profissionais, com a consolidação de instituições musicais, como conservatórios, casas de ópera, orquestras profissionais estáveis e séries regulares de concertos públicos. A idolatria à figura do solista virtuose e do repertório virtuosístico, e a disseminação e valorização do cultivo da música no ambiente doméstico também contribuem para uma mudança de mentalidade em relação às práticas musicais. Este novo cenário vem acompanhado de novas concepções sobre a formação dos músicos:

Estudos mecânicos aparecem pela primeira vez no século XIX, junto com toda uma mudança na maneira de conceber o mundo. Num século que descobre a industrialização, se encanta com as máquinas, e prepara o surgimento das linhas de montagem, parece natural imaginar que no estudo do mecanismo pode-se encontrar a fórmula mágica da fabricação de um músico. Assim como o exercício físico regular aprimora o atleta, é a repetição de passagens padrão que irá aprimorar o músico (Rónai 2003, 3).

Este aprimoramento acontece fundamentalmente através da consciência da necessidade de um maior controle do corpo: “A passagem para o século seguinte [século XIX] marca uma mudança de enfoque emblemática: é o

corpo que se aprimora e a disciplina desponta como a ferramenta máxima de aperfeiçoamento” (Rónai 2003, 3). Com esta concepção, a dualidade (e hierarquia) corpo-mente ainda persiste, porém o corpo é agora levado em consideração de forma mais específica.

No campo conceitual, desenvolve-se um novo entendimento das sensibilidades musicais, o que vai permitir que a questão do corpo no fazer musical possa ser colocada em realce:

Nos métodos de performance do início do século XIX a música é apreendida primeiro através do corpo, em um nível de sensações anterior à introspecção ou idealização ou mesmo composição (Blasius 1996, 17).¹⁰

É neste contexto que surgem os exercícios técnicos e mecânicos. Luca Chiantore traz uma definição importante para a diferenciação entre os já existentes e disseminados études e os exercícios técnicos:

Em termos gerais, os exercícios técnicos têm como objetivo final o desenvolvimento da técnica de quem os pratica e são desprovidos de aspirações artísticas ou estéticas. Podemos assim definir o “exercício técnico” como uma composição sem fins estéticos e orientada para o aperfeiçoamento de alguma capacidade executora (Chiantore 2014, 185-86).¹¹

Apesar da emancipação dos aspectos corporais da performance na pedagogia instrumental nesse período, a dualidade cartesiana e papel inferior do corpo ainda eram concepções dominantes, tanto que cria-se imediatamente uma diferenciação entre os exercícios técnicos e os mecânicos, evidenciando enfoques diferentes entre o treinamento do corpo e seus movimentos, e o treinamento da relação entre este corpo e aspectos considerados mentais (sensíveis) da música, como expressividade e adequação estilística:

Esses compositores [Beethoven, Chopin, Liszt e Brahms, que escreveram estudos técnicos] também nos ajudam a endossar a incômoda divisão entre “mecânica” e “técnica”, segundo a qual a “mecânica” diz respeito aos aspectos fisiológicos da execução e à assimilação dos diferentes movimentos, enquanto a “técnica” relaciona esses mesmos movimentos às diferenças estéticas e exigências estilísticas (Chiantore 2001, 20).¹²

Esta diferenciação “incômoda” entre corpo/técnica e mente/estética vai perdurar durante todo o século XIX, fazendo do exercício mecânico um “ser estranho,” artificial, sendo então necessário marcar esta artificialidade. A “estranheza” da técnica vai dominar o restante do século XIX:

A criação de Mary Shelley [o monstro de Frankenstein] é construída com partes humanas e tem uma semelhança perturbadora com um ser humano. É, no entanto, um autômato; ou, mais corretamente, um simulacro. O exercício de dedo é construído de material musical (som, ritmo, forma, desfecho) e se assemelha a música. Mas não é música. [...]

O exercício, como o monstro de Frankenstein, é sobrenaturalmente consciente da presença do “verdadeiro” texto musical, acompanhando-o, manipulando-o, recriando em si a aparência, senão a sinceridade ou substância dessa verdadeira música. [...] Deste modo, quando uma geração posterior se lembra do exercício, despoja-o de qualquer semelhança com a verdadeira música, privando-o do poder de enganar (Blasius 1996, 17-18).¹³

Esta concepção de uma relação problemática com o corpo e com a técnica transparece no entendimento da figura do virtuose, personificada nesta época em músicos como Paganini, Liszt e Chopin, cujos nomes até o presente são associados ao virtuosismo instrumental. O termo virtuose já era aplicado na música desde longa data, contudo assumindo um significado diverso do que assumiu a partir do século XIX. Segundo os pesquisadores Mônica Lucas e Marcus Held:

Nesta perspectiva [do século XVIII], a ideia de virtuosismo não se restringe às habilidades no instrumento ou na voz, mas tampouco se refere à esfera do inexplicável: ela depende, sobretudo, das condutas morais em constante processo de aperfeiçoamento (Held e Lucas 2023, 17).

Ou seja, o virtuose era considerado principalmente por suas características intelectuais e comportamentais, não por seu desempenho físico (técnico).

A partir do século XIX uma nova figura de virtuose traz consigo a dimensão do corpo e da técnica, como demonstrado pela pesquisadora Eva Maria Seidl:

Liszt e Paganini fizeram a ponte entre a habilidade técnica e a obra de arte. A arte estava ligada à habilidade e a desenvoltura, criando assim uma conexão entre um espetáculo da mente e do corpo (Seidl 2011, 27-28)

Contudo, neste contexto o corpo e a técnica assumem uma posição problemática, como observa o pesquisador sérvio Zarko Cvejic ao comentar sobre o entendimento de virtuosismo nesta época: “O virtuosismo é, na melhor das hipóteses, problemático, na medida em que parece irremediavelmente fundamentado no corpo, no instrumento, no físico, no particular” (Cvejic 2011, 10).¹⁴ A dimensão corporal no virtuose transparece na sua destacada performance técnica, a qual é colocada em conflito com a dimensão da musicalidade, associada à razão e à sensibilidade, à mente e a alma, estas consideradas superiores à técnica. Cria-se então um hierarquia entre os aspectos “musicais” (superiores) e “técnicos” (inferiores) da virtuosidade, a qual ainda perdura na música de concerto ocidental.

Contudo, na transição para o século XX uma nova visão do corpo na música começa a se delinear, mudança provocada por uma concepção mais “cientificista” do mundo. A pianista francesa Marie Jaëll-Trautmann, em seu livro *La Musique et la Psychophysiologie* (A Música e Psicofisiologia, originalmente publicado em 1896), aponta para um novo entendimento do papel do corpo no fazer musical:

Já que há em nós uma fusão absoluta entre as funções materiais e mentais, por que não admitir que para o nosso organismo, mesmo nas manifestações artísticas, corpo e espírito, movimento e pensamento são a mesma força?

Enquanto se considerava a mente isolada do corpo, o pensamento musical isolado do movimento do dedo, era lícito dizer: o estilo não pode ser ensinado. Mas para o estudo do piano, pelo menos, podemos afirmar hoje que *os movimentos que produzem o estilo podem ser ensinados* (Jaëll 1926, 5, grifo original).¹⁵

Durante o século XX a concepção científicista da relação corpo-música na pedagogia das práticas musicais vai conviver com concepções mais tradicionais, onde as relações com o corpo são mais obscurecidas. O paradigma da ciência na pedagogia instrumental não vai substituir as abordagens an-

teriores, mas vai contribuir com o estabelecimento de um novo vocabulário técnico, que passa permitir um maior diálogo entre as diferentes abordagens à técnica instrumental:

Mas, o que resta de tanta “ciência” no ensino dos pedagogos [de piano] de hoje? Algumas ideias gerais, sem dúvida, e um vocabulário básico, que é utilizado diariamente por educadores de todo o planeta (Chiantore 2001, 722).¹⁶

No final do século XX consolida-se no panorama geral do pensamento crítico um novo paradigma de entendimento da questão corpo-mente, em que a dualidade cartesiana não é mais vista como válida. Pesquisas nos campos das ciências naturais e das ciências humanas convergem ao colocar em evidência o papel fundamental que o corpo tem na constituição da nossa consciência e pensamento. Na década de 1980, os estudos de Lakoff e Johnson partem da filosofia e da linguística para demonstrarem o papel do corpo na construção e funcionamento do pensamento e criatividade humana:

Resumindo: como animais, temos corpos conectados ao mundo natural, de modo que nossa consciência e racionalidade estão ligadas a nossas orientações e interações corporais em e com nosso ambiente. Nossa corporificação é essencial para quem somos, para o significado e para nossa capacidade de fazer inferências racionais e de ser criativo (Johnson 1987, xxxviii).¹⁷

A proeminência do corpo na construção das formas humanas de pensar e agir também é confirmada por estudos mais recentes das ciências naturais. O neurocientista português António Damásio vai refutar a dualidade cartesiana a partir das seguintes bases empíricas:

- 1) o cérebro humano e o resto do corpo constituem um organismo indissociável, formando um conjunto integrado por meio de circuitos reguladores bioquímicos e neurológicos mutuamente interativos (incluindo componentes endócrinos, imunológicos e neurais autônomos);
- 2) o organismo interage com o ambiente como um conjunto: a interação não é nem exclusivamente do corpo nem do cérebro;
- 3) as operações fisiológicas que denominamos por mente derivam desse conjunto estrutural e funcional e não apenas do cérebro: os fenômenos mentais só podem ser cabalmente compreendidos no contexto de um organismo em interação com o ambiente que o rodeia.

O fato de o ambiente ser, em parte, um produto da atividade do próprio organismo apenas coloca ainda mais em destaque a complexidade das interações que devemos ter em conta (Damásio 2012, 38-39).

Ou seja, cérebro e corpo interagem constantemente naquilo que denominamos mente, em todas seus componentes, sejam estes sensoriais, emotivos ou intelectuais.

De acordo com essa perspectiva, os nossos mais refinados pensamentos e as nossas melhores ações, as nossas maiores alegrias e as nossas mais profundas mágoas usam o corpo como instrumento de aferição (Damásio 2012, 37-38).

Esta mudança de paradigma do entendimento do corpo permite a admissão de que o corpo pensa. Isto tem um reflexo direto em um novo entendimento do que é técnica em música, e como o corpo pode assumir um papel de protagonismo na formação do instrumentista.

Estudos recentes no campo da música vão adotar a questão do fazer musical através do prisma do corpo, o qual passa a ser levado em conta em atividades musicais antes entendidas como “intelectuais”. O pesquisador francês Antoine Hennion assim sintetiza a visão atual da importância do corpo na compreensão contemporânea de arte: “A arte é um gesto corporal, e não apenas uma projeção mental ou a expressão da alma” (Hennion 2014, 127).¹⁸ Tal visão sobre a importância do corpo para arte é compartilhada pelo musicólogo britânico Nicholas Cook, que apresenta uma concepção nova para o papel do corpo, frente a concepções teóricas passadas, que abordavam a música enquanto sendo essencialmente a abstração intelectual do texto musical:

O paradigma contemporâneo da performance, em contraste, busca entender o corpo da mesma forma que compreende o som, como um terreno de resistência ao texto (Cook 2006, 16).

Esta nova visão do papel do corpo é marcante em estudos que evidenciam papéis antes considerados inusitados para a presença do corpo na música, como apontado pelos exemplos abaixo. A psicóloga e pianista norte-americana Chia-Jung Tsay demonstrou como a visualização dos movimentos

corporais dos músicos durante a performance tem um papel predominante na avaliação de qualidade musical em leigos e especialistas (Tsay 2013). O teórico musical norte americano Arnie Cox construiu toda uma teoria sobre a importância do corpo e seus movimentos na cognição musical (Cox 2016). O neurologista britânico Oliver Sacks demonstrou a indissociabilidade do corpo e mente nas atividades cerebrais na audição e práticas musicais (Sacks 2007).

Em contraste com o entendimento tradicional de técnica instrumental, as tendências atuais de evidenciar o papel do corpo nas práticas musicais modificam e ampliam os objetivos da técnica. As novas percepções, para as quais a técnica se direciona, devem então incluir a percepção do corpo, como a flautista e pedagoga norte-americana Lea Pearson afirma:

Em última análise, um bom músico deve ter tanta consciência e compreensão do movimento, dos sentidos e da atenção quanto tem da afinação ou do ritmo. O mesmo processo refinado usado para perceber e corrigir notas desafinadas pode ser usado para notar e corrigir o equilíbrio que está errado ou se é a consciência [percepção do corpo] que está incompleta (Pearson 2006, 3-4).¹⁹

Nesta concepção, as técnicas de um determinado instrumento vão ser tão variadas quanto os corpos daqueles que a elas se dedicarem. Os exercícios técnicos devem ser espaços onde os praticantes possam aprender a lidar com os seus corpos, agindo no instrumento e além dele.

Para além do corpo, é importante também compreender que a técnica instrumental não é somente um processo desenvolvido para se atingir objetivos musicais específicos, e que o entendimento do que é técnica depende de cada contexto cultural específico no qual os praticantes atuam. O flautista e professor João Liberato situa a técnica instrumental dentro do seguinte contexto:

Na técnica desenvolvida no âmbito industrial ou científico a separação entre processo e produto é evidente, necessária, e o próprio conceito de técnica evoluiu no sentido de acompanhar essas transformações do mundo moderno. No entanto quando a técnica é tratada na performance instrumental, é preciso compreender que, em primeiro lugar, a dissociação entre produto e processo é uma tarefa difícil. Em se-

gundo lugar é preciso constatar que essa técnica possui características eminentemente artísticas, que se desenvolve no âmbito humano, social, cultural, que tem aspectos objetivos, mas que está impregnada de subjetividade. Apesar de haver elementos na técnica instrumental que podem ser tratados de modo mais mecanicista, neutro e generalista, também é preciso considerar que cada ser humano é um caso particular, com corpos, pensamentos e sentimentos diferenciados, frutos de uma história de vida (Liberato 2017, 58).

Ao se entender técnica como parte de um contexto cultural e de vida, o trabalho técnico pode então ser considerado como uma forma de “diálogo” entre os corpos dos instrumentistas e os instrumentos, em que vivências pessoais e subjetivas desta interrelação são postas em evidência por que pratica. Ao levar isto em conta, os exercícios técnicos podem ser considerados como registros de situações significativas neste constante diálogo corpo-instrumento.

2. Exercício técnico básico: uma possível definição

Proponho então uma definição de exercício técnico básico que parte de três conceitos: o que é técnica, o que é um exercício, e o que é básico.

Técnica é entendida aqui como o processo de gradual “isolamento” ou abstração de elementos específicos da relação corpo²⁰–instrumento na prática musical, com a finalidade de possibilitar o controle refinado e coordenado de determinadas ações musculares, as quais são demandadas para o desempenho de tarefas necessárias para um funcionamento eficiente do instrumento e do corpo do executante durante a produção de sons em contextos musicais. Este processo de abstração parte de uma contraposição inicial entre técnica (aspectos acústicos e corporais) e música (com seus conteúdos expressivos e estéticos), e prossegue em isolamentos (ou abstrações) subsequentes, onde cada aspecto técnico (postura, sonoridade, técnica digital, articulação, etc.) é decomposto em “unidades” menores, em um processo que busca a atomização da ação, de redução de uma ação complexa aos seus constituintes “básicos” (ou “mínimos”).

Na minha prática, o critério principal para a determinação (“isolamento”) de cada elemento técnico abordado separadamente fundamenta-se inicialmente na similaridade ou proximidade dos grupos musculares envolvidos na realização de tarefas específicas. Por exemplo, aqui o que tradicionalmente é entendido como sonoridade (produção controlada de sons) é decomposto em *expiração “lisa” e estável* (ações das musculaturas abdominais, torácicas e laringofaríngeas), *som focado* (ações das musculaturas faciais e labiais) e *controle de registros* (coordenação das musculaturas trabalhadas pelos aspectos anteriores), sendo cada um destes aspectos desdobrado em “unidades” técnicas “menores”, ou mais específicas. Este processo de abstração prossegue separando também os tipos de ação exercidas por cada grupo muscular. Por exemplo, o que tradicionalmente é entendido como respiração (ação das musculaturas respiratórias durante a produção de sons na flauta) é desmembrado em ações para o fortalecimento e controle de movimentos das musculaturas abdominais e torácicas (*controle básico e fortalecimento da musculatura*) e em ações para o controle e alteração dos ritmos e volumes respiratórios (*expirações longas e estáveis*).

Tradicionalmente a técnica é relacionada à melhoria e refinamento do desempenho, porém uma técnica que busque uma valorização maior do corpo, não vai entender este corpo somente enquanto “veículo” pelo qual os pensamentos se expressam no instrumento, entendendo que o corpo e os pensamentos são uma unidade, onde limites entre ambos são indefiníveis e ilimitados. Nesta perspectiva, ao dar mais atenção ao corpo, a técnica deve então também abarcar uma outra dimensão e preocupar-se com a saúde deste corpo que trabalha. A técnica é então tanto um meio de melhora do desempenho, como deve ser uma forma de proteção ao corpo.

Exercício é então entendido como um sistema prático de aprimoramento das relações corpo-instrumento que busca o entendimento, refinamento e coordenação de percepções e ações nestas relações.

O performer aprende a técnica através da decomposição das sensações corporais e sua reconstrução em combinações cada vez mais complexas (e cada vez mais associativas) (Blasius 1996, 17).²¹

Este sistema estrutura-se através da criação de tarefas, as quais exigem determinadas ações específicas do corpo sobre o instrumento. Com isto são propostas “situações problemáticas,” que realçam determinados aspectos da técnica instrumental derivadas de questões acústicas e biomecânicas. Por exemplo, ao propor que se realizem mudanças dos parciais de um determinado tubo acústico da flauta (os harmônicos de um mesmo dedilhado) sem que sejam feitas modificações no volume do jato de ar expirado ou movimentos das mãos, braços e cabeça que alterem o ângulo de incidência do jato de ar no orifício do bocal, exige-se que as mudanças de registro sejam realizadas tendo o foco principal de atenção do praticante direcionado aos movimentos do lábio inferior (e/ou maxilar), os quais resultam em alterações do ângulo de incidência do jato de ar no bocal. Ou seja, exercícios técnicos são tarefas de âmbito de realização limitado (reduzindo o número de ações exigidas) que apresentam desafios à percepção e controle corporal do praticante.

Em outras palavras, os exercícios técnicos são constructos sem finalidade estética imediata, que apresentam ao praticante “situações problemáticas” padrão na relação corpo-instrumento (comuns a vários praticantes), exigindo do praticante a busca de soluções individualizadas para a realização das tarefas propostas.

O conceito de “básico”, neste contexto, refere-se ao grau de “abstração técnica” ou “isolamento de partes” aqui adotado para a escolha dos exercícios. Ou seja, em que grau as “situações problemáticas” propostas pelos exercícios vão trabalhar as “menores unidades possíveis” da técnica, isolando em maior detalhe os grupos musculares, suas sensações e ações.

O movimento-chave por parte do pedagogo [ao adotar os exercícios técnicos] é a estipulação de uma sensação atomizada que está fora da sensação musical, mas que pode estruturar a geração de qualquer número de sensações e associações musicais (Blasius 1996, 21).²²

“Básico” aqui não significa fácil, mas sim “de base”, de fundamento. É a tentativa de — na medida do possível — trabalhar estas sensações atomizadas.

Isto é, isolar as menores partes constituintes de uma ação ou sensação complexa, utilizando o critério de proximidade dos grupos musculares envolvidos na ação como forma de segmentação desta. Por exemplo, o exercício de *whistle-tones* exige que o direcionamento do jato de ar no orifício do bocal da flauta seja em uma quantidade e pressão de ar menores do que as exigidas para as “notas normais.” Aqui a produção do som é “abstraída” ao diminuir ao máximo a ação da pressão do jato de ar. Deste modo, resta ao praticante concentrar-se na ação dos lábios no direcionamento do jato, uma das unidades fundamentais da produção do som na flauta.

O exercício técnico básico é então uma situação criada para provocar momentos de dificuldade, ou desafios, na relação corpo-instrumento, sendo que estas situações vão procurar isolar os elementos mais básicos, “indivisíveis”, daquela ação específica do corpo com o instrumento. Estas situações provocadas exigem então que o praticante exerça suas sensibilidades e criatividade para lidar com a situação problemática proposta. Os exercícios são então responsáveis por apresentar ao praticante questões técnicas específicas — comuns a todos que lidam com a flauta — mas não suas soluções. As resoluções dos desafios propostos pelos exercícios são necessariamente criadas por cada praticante, para seus corpos, em momentos específicos de suas vidas, de acordo com os seus desejos e expectativas.

Os exercícios técnicos básicos não são somente um repertório de “problemas e soluções” que outros flautistas compartilham conosco. Uma vez que a técnica trata de relações individuais e únicas de cada praticante, faz-se necessário que possamos criar exercícios que atendam às nossas demandas. O importante flautista e pedagogo francês André Jaunet, mestre de tantos mestres, sugere algumas premissas a serem consideradas ao criarmos nossos próprios exercícios:

- a) localizar o mais próximo possível a dificuldade a ser superada,
- b) evite misturar muitas dificuldades ao mesmo tempo,
- c) dissociar problemas de respiração, dedilhados ou dos lábios,

- d) por fim, dar uma forma ao exercício que deve ter um começo e um fim, permitindo sua repetição em uma dada estrutura rítmica.
- e) Quanto mais curto o exercício escolhido, mais ele deve ser repetido sem interrupção dentro de uma respiração normal.
- f) Sempre aborde o exercício devagar e saiba que você deve primeiro “ler” antes de “trabalhar” e trabalhar antes de atacar o resultado final. (Se for uma linha de semicolcheias, leia colcheias primeiro, trabalhe em tercinas e toque semicolcheias para evitar alterações no movimento do metrônomo.) (Jaunet 1991, 107).²³

Cabe aqui uma observação sobre as assim chamadas “técnicas estendidas” (ou “expandidas”), que cada vez mais estão presentes no cotidiano de flautistas dos mais diferentes interesses e abordagens estéticas. Este termo denomina geralmente as novas sonoridades que a música para flauta passou a adotar a partir do século XX, incluindo o que muitos músicos chamam de “efeitos” — sonoridades que diferem dos padrões adotados pela música de concerto ocidental durante os períodos clássico e romântico. Estas “novas sonoridades” incluem sons por vezes com alturas mais ou menos indefinidas (“ruídos” e sons “sujos”, em contraposição a “notas limpas”). Uma vez que estas novas sonoridades são produzidas a partir das mesmas condições acústicas que produzem as sonoridades tradicionais — afinal, trata-se do mesmo instrumento — tais sonoridades são muitas vezes resultantes do realce de aspectos acústicos também presentes em “notas limpas,” porém tendo um elemento sonoro “não tradicional” destacado. Ou seja, em grande parte, as “técnicas estendidas” resultam do isolamento de elementos constituintes dos sons “tradicionais,” porém não facilmente perceptíveis nestes. Por exemplo, os *whistle tones* são elementos presentes no transiente (início) de qualquer nota “tradicional” na flauta, porém ocorrendo de maneira muito rápida e simultaneamente a outros sons mais fortes, que acabam dificultando a sua percepção. Ou seja, os exercícios de *whistle tones* exigem o “prolongamento” deste componente inicial de toda nota, suprimindo outros componentes sonoros, colocando deste modo a sua sonoridade específica em destaque.

Ao serem entendidas como resultado de um processo de atomização do “todo” de notas e sons tradicionais, as “técnicas estendidas” têm sido adotadas como uma ferramenta frequente também para o estudo da técnica flautística tradicional, permitindo um enfoque detalhado a algumas situações acústicas e técnicas inerentes ao funcionamento da flauta, independentemente da abordagem estética que se deseja. Técnicas como os já mencionados *whistle tones*, os parciais harmônicos, os dedilhados “alternativos”, o cantar e tocar simultâneo, os ataques “super-explosivos” são hoje ferramentas de treinamento técnico bastante difundida entre flautistas, se incorporando ao repertório técnico tradicional.²⁴

3. Funções do estudo de exercícios técnicos: aprendizagem, manutenção, exercícios fundamentais, formativos e eventuais.

Os exercícios técnicos frequentemente são considerados repetitivos, não somente em sua estrutura, mas pelo fato de serem praticados por longos períodos nas vidas dos músicos, alguns exercícios até mesmo durante toda a vida do praticante. Contudo, os exercícios técnicos podem e devem ser constantemente ressignificados durante a sua aplicação, não sendo uma espécie de “fórmula mágica” ou de “encantamento” cuja repetição frequente garante a sua eficácia. É bom lembrar que na realidade os exercícios técnicos propõem desafios que dizem respeito a configurações específicas das ações envolvidas no tocar, desafios que são constantes e comuns a todos os praticantes, mas cujas soluções são necessariamente variadas, a depender de cada momento de cada praticante. Um mesmo exercício técnico deve então poder assumir papéis diferentes durante o processo de construção de uma técnica individual, permitindo que se mude a sua função durante os estudos ao longo prazo ou a depender do momento que o praticante vive.

Todo e qualquer exercício técnico vai ser alvo de ao menos duas abordagens básicas distintas durante a sua utilização:

☞ *Aprendizado*

☞ *Aplicação*

Estas abordagens são processos de naturezas diversas, e é fundamental que o praticante tenha claramente em mente qual destas está sendo adotada 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 “aplicação” do que já foi “aprendido,” assim como o processo de aprendizado sempre inclui a incorporação a aplicação das ações e reflexos desejados. Contudo, estou convencido da importância estratégica da diferenciação entre estas duas abordagens durante o planejamento e prática dos exercícios.

Durante o processo da *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 praticante saiba – sem qualquer dúvida – quais as notas, sons (“ruídos”), ritmos, repetições, dinâmicas, etc. compõem o exercício, assim como quais movimentos e ações musculares — suas tensões e dimensões — vão produzi-los. Sem o domínio completo dessa estrutura, o foco de atenção do praticante durante a realização do exercício necessariamente se deslocará para a sua estrutura (que notas ou ritmos de uma escala devem ser tocados em que momento, por exemplo), tirando do plano principal de atenção os objetivos gerais esperados a serem alcançados (controle e homogeneidade digital, como nos estudos de escala, por exemplo).²⁵

Durante a fase da *aprendizagem*, o foco principal da concentração do praticante deve ser direcionado — na medida do possível — à identificação ou estabelecimento de premissas²⁶ ideais para a realização de determinadas ações que o exercício trabalha. O entendimento, percepção e controle destas premissas constituem os objetivos fundamentais da aprendizagem. Por exemplo, em um exercício para digitação, cujo objetivo principal seja a uniformidade de movimento entre todos os dedos, são premissas necessárias durante a aprendizagem: a observação da postura e posicionamento desejados para os membros superiores e a movimentação uniforme de todos os dedos, além da memorização das notas, ritmos, articulações, dinâmicas, etc.,

que constituem o exercício. Para tanto, na fase da *aprendizagem*, a identificação, percepção e controle destas premissas é muito mais importante do que a velocidade e fluência em que o exercício é executado. Complementando este exemplo, vale lembrar que a uniformidade de movimento dos dedos é identificada através da correção rítmica alcançada no exercício, sendo então a execução rítmica correta e regular uma das suas premissas. Ainda neste mesmo exemplo, mesmo que o objetivo final do exercício seja a velocidade, durante a *aprendizagem* a execução lenta do exercício — porém ritmicamente exata e com as dimensões adequadas dos movimentos dos dedos — é mais importante do que tocar com rapidez. A velocidade somente será alcançada através da uniformidade e controle preciso do ritmo e dos movimentos.

A memorização da estrutura do exercício é uma das características principais que marcam o final da sua etapa da *aprendizagem*, e esta memorização é uma premissa comum a todos os exercícios. O estudo de exercícios técnicos de memória, sem o auxílio de partituras ou de anotações, garante que o praticante, ao já ter incorporado sua estrutura, não necessita ocupar sua atenção com a realização correta da estrutura do exercício — notas, sons (“ruídos”), ritmos, repetições, dinâmicas, etc. — podendo então concentrar-se na percepção e execução dos movimentos e ações musculares treinadas pelo exercício. A memorização da estrutura do exercício possibilita também que o foco de atenção do praticante seja dirigido a sua percepção auditiva, visual e proprioceptiva dos resultados da execução, permitindo assim uma avaliação mais eficiente dos resultados da prática do exercício. Recomendo que todos os exercícios técnicos sejam praticados de memória, ao menos na fase da *aplicação* (após a *aprendizagem*). A utilização da partitura ou de anotações durante a fase da *aplicação* deve somente servir de auxílio eventual para a conferência da correção da estrutura memorizada ou para indicações de objetivos de médio e longo prazo (tempos de metrônomo, número de repetições, etc.).

Na abordagem da *aplicação*, o exercício já é conhecido, memorizado e realizado com um certo grau de correção e fluência (já transcende a fase da *aprendizagem*). Aqui a repetição atenta e cuidadosa serve para a incorporação das ações desejadas. A abordagem da *aplicação* tem por objetivo ativar e manter a prontidão do nosso corpo e percepções, exercitando os músculos, articulações, etc., assim como também contribui para reativar e reforçar as memórias de ações já incorporadas. 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 a abordagem da *aplicação*, pode-se também observar aspectos tais como dinâmica e inflexão melódica, expandindo assim o foco de concentração do praticante. Com isto, o objetivo fundamental (controle digital, por exemplo) passa a ser “testado” quando o foco de concentração se desloca para outra área (diferenciação sonora, por exemplo). A “tarefa extra” aplicada ao exercício passa a ser considerada “cumprida” quando ambas as tarefas pretendidas (fundamental — controle digital e complementar — diferenciação sonora, por exemplo) são realizadas com fluidez.

A abordagem da *aplicação* do exercício técnico é dividida em duas outras abordagens, a depender da função que o exercício tem no planejamento geral dos estudos de cada pessoa:

☛ *Manutenção*

☛ *Verificação*²⁷

A *aplicação* pode então servir para a *manutenção* das percepções e ações já aprendidas, mas que exigem constante treinamento para se manterem “em forma,” seja pela carga de força exigida (como nos exercícios para as musculaturas abdominal e torácica), seja pela precisão do movimento (como nos movimentos labiais nas mudanças de registros), seja pela dificuldade de percepção e controle das ações (como nos exercícios para o controle da “garganta” — glote, cordas vocais, etc). A abordagem da *verificação* é aquela onde o exercício é aplicado para que se confira criticamente como está o

desempenho de determinadas ações e exercícios já anteriormente aprendidos, mas não necessariamente recentemente praticados em detalhe.

Além das abordagens básicas de *aprendizagem e aplicação*, eu adoto uma outra diferenciação entre os exercícios técnicos, a depender da “permanência” destes estudos durante a vida dos praticantes. Ou seja, alguns exercícios são praticados quase que diariamente por longos períodos em nossas vidas, enquanto outros são praticados durante períodos muito mais curtos. A divisão que adoto é:

☛ *Exercícios técnicos fundamentais,*

☛ *Exercícios técnicos formativos*

☛ *Exercícios técnicos eventuais.*

Tal diferenciação não é de maneira alguma estanque, mas considero importante apresentá-las como exemplo do situamento de um determinado exercício dentro de um planejamento e rotina de estudo pessoais mais amplos.

Os *exercícios técnicos fundamentais* são aqueles que trabalham ações, habilidades e competências comuns a (quase) todos flautistas profissionais, independente da estética, repertórios e gêneros a que se dediquem, e que devem ser praticados diariamente, durante longos períodos de nossas vidas. São aqueles exercícios de “aquecimento” que são necessários para “despertar o corpo” para sua relação diária com o instrumento. São exercícios que trabalham ações corporais cuja percepção, intensidade e controle vão variar a cada momento, a depender do estado de relaxamento ou de fadiga em que o praticante se encontra, exigindo que as forças, movimentos e percepções do corpo na sua relação com o instrumento se adaptem às condições gerais do praticante naquele momento específico. São aquelas ações que não apresentam a “garantia” de que serão realizadas a contento em um determinado dia, mesmo se tiverem sido realizadas com sucesso nos dias anteriores. Os *exercícios fundamentais* auxiliam na percepção e controle de ações que, mesmo quando entendidas em profundidade, continuam exigindo o estudo frequente para sua realização a contento. Estas ações geralmente exigem

um tônus muscular²⁸ específico da(s) musculatura(s) envolvida(s) na realização das ações, e os exercícios fundamentais contribuem para a ativação do tônus necessário.

Os *exercícios técnicos formativos* são aqueles que trabalham ações, habilidades e competências comuns a (quase) todos flautistas profissionais, independente da estética, repertórios e gêneros a que se dediquem, que necessitam ser estudados intensamente durante longos períodos, mas que — diferentemente dos *exercícios fundamentais* — não exigem, após algum tempo, uma “manutenção” cotidiana ou frequente. São exercícios que trabalham ações corporais cuja percepção, intensidade e controle eventualmente atingem um estado de “estabilidade,” em que as ações trabalhadas pelo exercício podem ser ativadas (“recuperadas”) rapidamente, sem a necessidade da realização do exercício. *Exercícios formativos* geralmente trabalham ações cuja maior dificuldade é a coordenação da ação simultânea e concertada de atividades e grupos musculares distintos. Exemplos de *exercícios formativos* são exercícios para digitação ou para a percepção harmônica (escalas e arpejos, por exemplo) e para afinação, os quais exigem bastante dedicação durante um período, mas que — uma vez “aprendidos” — podem deixar de ser estudados com constância, sem prejuízo das ações que trabalham.

Os *exercícios eventuais* são aqueles que trabalham aspectos técnicos específicos que não pertencem necessariamente ao repertório de ações, habilidades e competências de todos os flautistas. *Exercícios eventuais* são geralmente aplicados em resposta a demandas específicas de certas obras ou repertórios, mas cuja exigência não é constante na atuação profissional do praticante. Escalas e harmonias “exóticas” (como as octatônicas) e “efeitos” da assim chamada “técnica expandida” (como os *slap-tongue*, por exemplo) são exemplos de ações trabalhadas pelos *exercícios eventuais* — no caso de flautistas que se dediquem somente eventualmente e não exclusivamente ao repertório de música contemporânea erudita, por exemplo. A adoção de determinadas estéticas, gêneros ou repertórios como atividade profissional principal pode então alterar a classificação de um *exercício eventual* em *fundamental* ou *formativo*.

É importante realçar que as classificações dos exercícios técnicos tratadas na presente seção não são absolutamente rígidas, e os exercícios técnicos podem e vão mudar de categoria durante a vida de cada praticante, a depender de sua condição física, disposição psicológica, objetivos, atividades formativas e profissionais, etc. A função destas classificações é somente contribuir para um melhor entendimento e organização de rotinas de estudos e planejamento de aprimoramento técnico, permitindo diferenciar, e enfatizar o foco dos estudos de cada indivíduo, a depender de seus desejos e aspirações.

Seguindo as premissas já declaradas nesta seção do presente trabalho, em que os exercícios técnicos básicos são aqueles “que atendem às necessidades de flautistas com os mais diferentes objetivos estéticos e profissionais, evitando o treinamento de aspectos técnicos derivados de estéticas, gêneros e repertórios específicos”, os exercícios básicos são aqueles *fundamentais e formativos*, dentro de um espectro mais “geral” da formação técnica de flautistas, sem adentrar nas necessidade de estéticas, gêneros ou repertórios específicos.

Referências bibliográficas

- Blasius, Leslie David. 1996. “The Mechanics of Sensation and the Construction of the Romantic Musical Experience”. In Ian Bent (ed.), *Music Theory in the Age of Romanticism*, p. 3–24. Cambridge: Cambridge University Press.
- Chiantore, Luca. 2001. *Historia de la técnica pianística: un estudio sobre los grandes compositores y el arte de la interpretación en busca de la Ur-Technik*. Madri: Alianza.
- Chiantore, Luca. 2014. *Beethoven al pianoforte. Improvvisazione, composizione e ricerca sonora negli esercizi tecnici*. Milão: Il Saggiatore.
- Cox, Arnie. 2016. *Music and Embodied Cognition: Listening, Moving, Feeling and Thinking*. Bloomington: Indiana University Press.
- Cvejić, Zarko. 2011. “The virtuoso under subjection: how german idealism shaped the critical reception of instrumental virtuosity in europe, c. 1815–1850”. Dissertação (Ph.D.), Cornell University, Ithaca.

- Daldegan, Valentina. 2021. “Práticas Interpretativas de Música Contemporânea para Flauta Transversal”. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, e Università di Bologna.
- Damásio, Antônio R. 2012. *O Erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano*. Trad. Dora Vicente, Georgina Segurado. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- Dick, Robert. 1986. *Tone development through extended techniques*. New York: Multiple Breath Music Company.
- Graf, Peter-Lukas. 1991. *Check-up: 20 Basic Exercises*. Mainz: Schott.
- Held, Marcus e Monica Lucas. 2023. “O virtuoso útil”, *ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes* 10, n. 1. DOI: 10.36025/arj.v10i1.31798. Disponível em <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/31798>. Acesso em: 25 nov. 2023.
- Hennion, Antoine. 2012. “As Fast as One Possibly Can ...”: Virtuosity, a Truth of Musical Performance. In Stan Hawkins, *Critical Musicological Reflections. Essays in Honour of Derek B. Scott*, pp. 125-138. Surrey: Ashgate.
- Jaëll, Marie. 1926. *La Musique et la Psychophysiologie*. 2ª. ed. Paris: Libraire Felix Alcan.
- Jaunet, André. 1991. *Réflexions Musicales*. Ed. Günter Rumple. Bern: Société Suisse de la Flute.
- Kennaway, James. 2010. “From sensibility to pathology: the origins of the idea of nervous music around 1800”. *Journal of the history of medicine and allied sciences* 65, n. 3: 396–426.
- Liberato, João. 2017. “Aspectos identitários da produção sonora na Flauta: uma autoinvestigação”. Tese (Doutorado), Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- Pearson, Lea. 2006. *Body Mapping for flutists: What every flute teacher needs to know about the body*. Chicago: GIA Publications.
- Preto, Giampaolo. 2013. *Dentro il Suoni: Quarantanove studi per fare del suono la propria voce*. Roma: Riverberi Sonori.
- Rónai, Laura. 2003. “Em busca de um mundo perdido: métodos de flauta do barroco ao século XX”. Tese (Doutorado), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Sacks Oliver. 2007. *Alucinações Musicais*. Trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras.

Seidl, Eva Maria. 2011. “Der Virtuose in seinem Wirkungsfeld in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts Mit einer Fallstudie zum Geigenvirtuosen Niccolò Paganini”. Dissertação (Master of Arts) — Institut für Musikwissenschaft, Karl-Franzens-Universität, Graz, 2011.

Toff, Nancy. 1996. *The flute book*. New York: Oxford University Press.

Tsay, Chia-Jung. 2013. “Sight over sound in the judgment of music performance”. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America* 110, n. 36: p. 14580–14585. DOI 10.1073/pnas.1221454110. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1073/pnas.1221454110>

¹ A presente subseção parte de registros históricos e de comentários a respeito do desenvolvimento dos exercícios técnicos a partir da cultura e tradição da música ocidental de concerto, principalmente por esta cultura, ao privilegiar as dimensões tradicionalistas e historicistas, conta com uma grande quantidade de registros históricos e de análises destes.

² Gli esercizi tecnici, indipendentemente da chi sia il loro autore, non godono di grande prestigio né nella letteratura accademica né tra i musicisti in generale. Una delle principali conseguenze di questo fatto è che non esiste un dibattito reale intorno a quello che dobbiamo intendere per “esercizio tecnico” [...].

³ In its basic stages practice is not a creative process, but practice will give you the tools to be creative. Apresento aqui a citação em tradução de Laura Rónai, que também apresenta esta mesma citação em sua tese (Rónai 2003, 61).

⁴ Remember that a musician’s practice is not unlike an athlete’s: its aim is to develop muscular skills and agility. It is first and foremost a physical learning process, and, admittedly, not necessarily an intellectual challenge.

⁵ Cf. https://pt.wikipedia.org/wiki/Dualismo_mente-corpo

⁶ Pythagorean and Platonic thinking on music that emphasized ratio and ethos and radically played down the role of the body and the senses mostly overshadowed the more empirical approach one sees in the writings of philosophers such as Aristotle and Aristoxenus.

⁷ However, other trends were moving thinking about music away from cosmology and toward a more materialist view that placed the nerves, the intersection of body and mind, at its heart. The work of natural philosophers like Vincenzo Galilei, Mersenne, Descartes, and Newton on acoustics and musical temperament marked a shift toward measurement rather than abstract reason, which Paolo Gozza has described as the ‘transition from the “sonorous number” to the “sonorous body.”’

⁸ Within the eighteenth-century treatise, however, we speak more accurately of examples rather than exercises. [...] It is most likely that the exercise develops from eighteenth-century solfeggietti, unwritten exercise for the voice.

⁹ [...] designed primarily to exploit and perfect a chosen facet of performing technique,

but the better for having some musical interest (Ferguson, H., e K. Hamilton, “Study”. *Grove Music Online*. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027018>). Acessado 18 Fevereiro de 2023.

¹⁰ Music in the early nineteenth-century performance method is apprehended first through the body, at a level of sensations anterior to introspection or idealization or even composition.

¹¹ In termini generali, gli esercizi tecnici hanno come fine ultimo lo sviluppo della tecnica di chi li pratica e sono privi di aspirazioni di tipo artistico o estetico. Possiamo definire, pertanto, l’ “esercizio tecnico” come una composizione senza finalità estetiche e orientata al perfezionamento di una qualche abilità esecutiva.

¹² Estos compositores nos ayudan también a avalar la incómoda división entre “mecánica” e “técnica”, según la cual la “mecánica” atañe a los aspectos fisiológicos de la ejecución y a la asimilación de los distintos movimientos, mientras que la “técnica” relaciona estos mismos movimientos con las diversas exigencias estéticas y estilísticas.

¹³ Mary Shelley’s creation is constructed of human parts, and bears a disturbing resemblance to a human. It is, however, an automaton; or, more correctly, a simulacrum. The finger exercise is constructed of musical stuff (tone, rhythm, shape, closure) and resembles music. But it is not music.

[...]

The exercise, like Frankenstein’s monster, is preternaturally aware of the presence of the “true” musical text, shadowing it, manipulating it, recreating in itself the appearance if not the sincerity or substance of this true music. [...] Thus also, when a later generation remembers the exercise, it strips it of any resemblance to true music, depriving it of the power to deceive.

¹⁴ Virtuosity is at best problematic, then, inasmuch as it seems irredeemably grounded in the body, the instrument, the physical, the particular.

¹⁵ Puisqu’il y a chez nous une fusion absolue entre les fonctions matérielles et mentales, pourquoi ne pas admettre que pour notre organisme, jusque dans les manifestations artistiques, le corps et l’esprit, le mouvement et la pensée, sont une même force? Tant que l’on considérait l’esprit comme isolé du corps, la pensée musicale comme isolée du mouvement du doigt, il était admissible que l’on dit: le style ne s’enseigne pas. Mais pour l’étude du piano, du moins, on peut affirmer aujourd’hui que *les mouvements qui produisent le style* peuvent être enseignés.

¹⁶ Pero, ¿qué queda de tanta “ciencia” en la enseñanza de los pedagogos de hoy? Algunas ideas generales, sin duda, y un vocabulario básico, al que acuden diariamente pedagogos de todo el planeta.

¹⁷ To sum up: as animals we have bodies connected to the natural world, such that our consciousness and rationality are tied to our bodily orientations and interactions in and with our environment. Our embodiment is essential to who we are, to what meaning is,

and to our ability to draw rational inferences and to be creative.

¹⁸ Art is a bodily gesture, and not just a mental projection or the expression of one's soul.

¹⁹ A good musician ultimately should have as much awareness and understanding of movement, senses, and attention as he or she does of pitch or rhythm. The same refined process used to notice and correct out-of-tune notes can be used to notice and correct balance that is off or awareness that is incomplete.

²⁰ Compreendo aqui por “corpo” a já apresentada definição de “organismo” desenvolvida por António Damásio, a saber: “o cérebro humano e o resto do corpo constituem um *organismo* indissociável, formando um conjunto integrado por meio de circuitos reguladores bioquímicos e neurológicos mutuamente” (grifo meu). (Damásio 2012, 38). Nesta definição incluo também questões “problemáticas” da relação do corpo(organismo)–instrumento, geralmente associadas à “mente”, a exemplo da ansiedade de palco.

²¹ The performer learns technique through the decomposition of bodily sensations and their reconstruction in increasingly complex (and increasingly associative) combinations.

²² The key move on the part of the pedagogue is the stipulation of an atomic sensation that lies outside of musical sensation but that can structure the generation of any number of musical sensations and associations.

²³ a) localiser au plus près la difficulté à surmonter, b) éviter le mélange de trop de difficultés à la fois, c) dissocier les problèmes de respiration, de doigts ou des lèvres, d) enfin donner une forme à l'exercice qui devra avoir un début et une fin permettant sa répétition dans un cadre rythmiques donné. e) Plus l'exercice choisi sera court, plus il devra être répété sans interruption à l'intérieur d'une respiration normale. f) Toujours aborder l'exercice lentement et savoir qu'il faut d'abord “lire” avant de “travailler” et travailler avant de s'attaquer au résultat final. (S'il s'agit d'un trait en doubles-croches, lisez d'abord en croches, travaillez en triolets et jouez en double-croches celà afin d'éviter des changements au mouvement de votre métronome.)

²⁴ Existe atualmente uma abundante literatura sobre a questão das “técnicas estendidas” na flauta, assim como estas fazem parte de várias obras pedagógicas sobre a técnica tradicional da flauta (Dick 1986), (Graf 1991), (Pretto 2013). Para um maior aprofundamento nas discussões atuais sobre novas sonoridades e “técnicas estendidas” na flauta, recomendo a tese da flautista e pesquisadora brasileira Valentina Daldegan (Daldegan 2021).

²⁵ 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, cuja “situação problemática” proposta seja exatamente a execução correta das notas e estrutura rítmica, sem o auxílio de partitura, por exemplo.

²⁶ Entendo aqui “premissas” como elementos básicos (memórias de estruturas musicais, posturas, movimentos, etc.) que agindo coordenadamente realizam as ações trabalhadas por cada exercício. As premissas seguem a ideia de atomização (decomposição em partes menores) e são a “decomposição” do exercício em partes menores e autônomas.

²⁷ O termo “verificação” pode ser traduzido em inglês como *check-up*, que é o título da im-

portante coleção de exercícios do flautista e pedagogo suíço Peter-Lukas Graf (Graf 1991).

²⁸ “O *tônus muscular* ou *tónus* é o estado de tensão elástica (contração ligeira) que apresenta o músculo em repouso, e que permite iniciar a contração rapidamente após o impulso dos centros nervosos. Num estado de relaxamento completo (sem tónus), o músculo levaria mais tempo a iniciar a contração” (https://pt.wikipedia.org/wiki/T%C3%B3nus_muscular#cite_note-2 Acessado em 15 de maio de 2023).