

A obra para flauta na música de Léa Freire: algumas reflexões

Heriberto Porto

Universidade Estadual do Ceará

heribertoporto@gmail.com

Resumo:

Léa Freire (1957-) é uma compositora, flautista, arranjadora, pianista e produtora, em atuação na área da música instrumental brasileira. Em 2022, ela celebrou 50 anos de carreira. A partir de 2003, ela inicia sua prática composicional no universo da música escrita para orquestra sinfônica e música de câmara. Entre peças originais e transcrições, Léa Freire compôs 12 obras tendo a flauta como instrumento principal. A proposta deste estudo, parte de uma pesquisa de doutorado, consiste em oferecer uma visão panorâmica sobre este repertório pouco conhecido dos(as) flautistas brasileiros(as). Organizamos a descrição de sua obra de acordo com a instrumentação: (a) peças para flauta e piano; (b) peças para flauta e conjunto de câmara; (c) peças para conjunto de flautas; e (d) peças para flauta e orquestra. A análise priorizou as características musicológicas, formais e estilísticas, além de particularidades ligadas à performance na flauta transversal. Para tanto, utilizamos Wisnik (2007), Andrade (2020), Sandroni (2001) e Debost (1996) como principais referências teóricas.

Palavras-Chave: Léa Freire, música de câmara brasileira, flauta transversal, repertório de flauta.

Léa Freire's works for flute: some thoughts

Abstract:

Léa Freire (1957-) is a Brazilian composer, flutist, arranger, pianist and producer working in the field of instrumental music. In 2022, she celebrated the 50th anniversary of her career. From 2003, she began her compositional practice in the world of written music for symphony orchestra and chamber music. Léa Freire has composed 12 works, including original pieces and transcriptions, with the flute as her main instrument. The purpose of this study, part of my doctoral research, is to offer a panoramic view of this little-known repertoire for Brazilian flutists. We have organised the description

Porto, Heriberto. 2024. "A obra para flauta na música de Léa Freire: algumas reflexões." *Anais do XIII Evento Científico da Associação Brasileira de Flautistas*, 145-156. XIX Festival Internacional de Flautistas, Paraty, 28 de junho a 1º de julho de 2023.

of her work according to instrumentation: (a) pieces for flute and piano; (b) pieces for flute and chamber ensemble; (c) pieces for flute ensemble; and (d) pieces for flute and orchestra. The analysis prioritised musicological, formal and stylistic characteristics, as well as particularities linked to performance on the flute. To this end, we used Wisnik (2007), Andrade (2020), Sandroni (2001) and Debost (1996) as our main theoretical references.

Keywords: Léa Freire; Brazilian chamber music; transverse flute; flute repertoire.

Introdução

Em 2022, celebrou-se os 50 anos de carreira da paulista Léa Silva de Carvalho Freire (1957-), como flautista, pianista e compositora. Como flautista, Léa Freire gravou e se apresentou com vários artistas e grupos por mais de quarenta anos. Além de produtora, compositora e flautista do grupo Vento em Madeira, também gravou e se apresentou com nomes de destaque como Hermeto Pascoal, Guilherme Vergueiro, Filó Machado, Joyce Moreno, para citar alguns. Paralelamente à flauta, Léa Freire toca piano desde a sua infância. Passou a gravar e a se apresentar mais frequentemente ao piano nas duas últimas décadas, tendo gravado um álbum de piano solo em 2020. O piano é o instrumento onde ela experimenta suas ideias de composição.¹

Embora seja uma compositora conhecida principalmente no meio da música popular, há pelo menos 20 anos Léa Freire vem escrevendo e arranjando obras para grande orquestra e grupos de câmara, e criando adaptações de suas peças para flauta e piano, flauta e cordas, orquestra de flautas e flauta solista e orquestra, dentre obras originais e transcrições. Neste artigo focamos na obra escrita e editada para flauta, acessada no acervo pessoal da compositora.

Suas obras passam por transformações constantes em novos arranjos e versões revisadas. Incluímos peças para piano e transcritas para flauta e piano, para orquestra e para conjuntos de flauta. A classificação foi feita considerando a instrumentação e não seguiu uma ordem cronológica. Analisamos

características musicológicas, formais e estilísticas, além de particularidades ligadas à interpretação e à execução na flauta transversal.

Organizamos a descrição de sua obra da seguinte forma: (a) peças para flauta e piano; (b) peças para flauta e conjunto de câmara; (c) peças para conjunto de flauta; e (d) peças para flauta e orquestra, como na Tabela 1:

Tabela 1 – Obras para flauta de Léa Freire.

Título	Instrumentação	Data
<i>Vento em madeira</i>	Flauta e piano (versão 2 flautas e piano)	2000
<i>Choro na Chuva</i>	Flauta em sol e piano	2002
<i>Brincando com Theo</i>	Flauta e piano	2006
<i>Mamulengo</i>	Flauta e piano (versão 2 flautas e piano)	2006
<i>Turbulenta</i>	Flauta e piano	2008
<i>Astral</i>	Flauta-contrabaixo e piano	2017
<i>Uma aula com Keith</i>	Flauta, flautim, flauta em sol, flauta-baixo e piano	2019
<i>Fé</i>	Flauta, cordas e piano. Conjunto de flautas	1999 (2018, versão flauta, cordas e piano; 2019, versão Conjunto de flautas)
<i>Pintou um grilo</i>	Flauta, saxofone, piano e contrabaixo	2013
<i>Ares de Bolero</i>	Flauta em sol flauta e orquestra sinfônica (com piano e bandolim)	1996
<i>Nove luas</i>	Flauta em sol e orquestra de cordas (com piano, bandolim e metalofone)	1981
<i>A Coisa ficou Russa</i>	Conjunto de flautas	1996 (2019, versão para conjunto de flautas)

As obras para flauta e piano

Dentre as obras escritas para flauta e piano destacamos *Uma aula com Keith* (2019), para flauta, flautim, flauta em sol, flauta baixo e piano; *Astral* (2017), para flauta-contrabaixo e piano; e *Turbulenta* (2008), *Vento em Madeira* (2000), *Mamulengo* (2006), *Brincando com Theo* (2006), *Choro na Chuva* (2002), para flauta em sol e piano. As peças *Vento em Madeira* e *Mamulengo* também receberam versões para duas flautas e piano.

Merece destaque a peça *Vento em Madeira*, dedicada ao flautista americano Keith Underwood. A peça ganhou versão sinfônica no CD *Cartas Brasileiras* (2007), sendo este seu primeiro arranjo sinfônico (Freire, 2007). A peça contém diversas partes, inspiradas nas danças e cortejos populares brasileiros. No encarte do CD *Vento em Madeira*, Freire (2009) explica: “Trata-se de um passeio pelo Brasil com ritmos como coco, ciranda e baião, em um mix paulistano que viaja também por sonoridades sinfônicas”. A música se inicia com o ritmo de baião no acompanhamento (a célula do *tresillo*: 3+3+2) e uma melodia que soa como um “toque de chamada” nos cinco primeiros compassos:



Figura 1 — Compassos iniciais de *Vento em Madeira*.

A síncopa característica brasileira² se faz presente neste primeiro momento, num motivo que nos remete à dança tradicional do coco. No *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, Mario de Andrade faz a distinção da síncopa escrita e da síncopa tocada: “Em todo caso afirmo que tal como é realizado na execução e não como está grafado no populário impresso, o sincopado brasileiro é rico” (Andrade 2020 [1928], 85). Nas composições de Léa Freire,

temos a presença constante dessa ambiguidade da síncopa, aquele *petit rien* (Millaud *apud* Machado 2007, 107) de imprecisão que torna os temas mais gingados e menos “quadrados”, para usar uma expressão de senso comum no meio musical.³ Léa Freire trabalha com a alternância entre a célula do “garfinho” e a célula da tercina, essa mais diluída.



Figura 2 — Compassos 23-39 de *Vento em Madeira*. Fonte: idem.

Neste trecho (fig.2), a dificuldade técnica é projetar o som, de modo a soar forte as notas do extremo grave na flauta. Artaud (1998, 74) enfatiza a importância de se descobrir a embocadura para a emissão dos graves.

Os compassos 43-45 (fig.3) trazem uma dificuldade de digitação na flauta, pelo uso e alternância dos dedos indicador e mínimo da mão esquerda (notas lá ♭, ré ♭, mi ♭). São os chamados *petits diables*⁴ de Michel Debost (1996).



Figura 3 — Compassos 42-50 de *Vento em Madeira*.

A peça *Uma Aula com Keith*, também dedicada ao flautista Keith Underwood,⁵ tem 20 minutos de duração e é escrita para flauta em dó, flautim, flauta em sol e flauta-baixo, tocadas alternadamente. Está dividida em 18 partes, nas quais são empregadas diversas técnicas estendidas, como a res-

piração contínua, o frulato, o vibrato mensurado, além de efeitos cênicos performáticos, como a respiração dentro de um *air bag* hospitalar e o uso do Respiron, aparelho utilizado em fisioterapia respiratória. Esses aparelhos são usados por Underwood como ferramentas pedagógicas em suas aulas, justificando o título da música. Outros efeitos teatrais também são indicados para a performance, como, por exemplo, a “abelhinha” e a “posição do macaco” também presentes nas aulas de Underwood. Indicações como “Pianist makes sign is going to start, no more waiting”⁶ ou “Flutist continues to warm up in spite pianiste signs of impaciencia”⁷ ou “ameaça mudar de flauta mas não muda”, também fazem parte do caráter humorístico e teatral da obra.

Na música de Léa Freire encontramos, entre outras, uma característica peculiar: os compassos compostos soando com organicidade e naturalidade, como no caso das peças *Turbulenta*, em 3; *Choro na Chuva*, em 7/16; *Brincando com Theo*, em 11/16 e *Pintou um grilo*, em 31/16.

Isso se dá porque seus processos de escrita passam por uma vivência prévia, uma execução experimentada à exaustão pela compositora. Léa Freire não propõe somente tocar um compasso “quebrado”, ímpar ou um ritmo composto, mas consegue fazer soar, com fluência, o samba, o afoxé e o maracatu compostos com esses ritmos mais complexos, por exemplo. Percebe-se em sua música a presença instigante da polirritmia afro-brasileira das danças populares, do candomblé, da marujada e do congado. Outras vezes a composição é toda baseada em uma única célula rítmica, como em *Mamulengo* em que a célula sincopada do maxixe permanece por toda a peça (fig. 4).

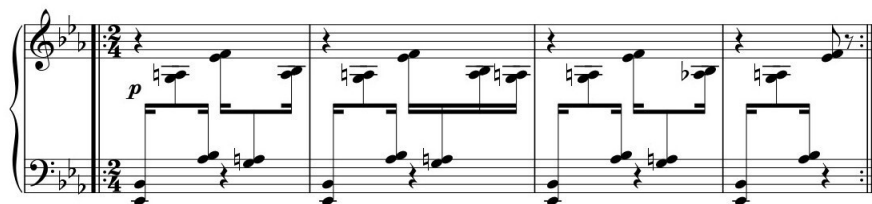


Figura 4 — Compassos 1 a 4 de *Mamulengo*.

O exemplo a seguir (fig. 5) mostra a ideia de “clave”, de um ritmo constante, de uma *timeline* ou ostinato rítmico, que estudiosos como Simha Arom (*apud* Sandroni 2001, 24) definem como uma característica da música africana, em contraponto com o pensamento ocidental sobre a síncopa.



Figura 5 — Compassos 1-8 de *Brincando com Theo*.

Obras para flauta e conjunto de câmara

Para flauta e conjunto de câmara, Léa Freire adaptou *Fé* (1999), para flauta, cordas e piano; e *Pintou um grilo* (2015), para flauta, saxofone, contrabaixo e piano. *Fé* estreou em 1999 no CD *Quinteto*, de Léa Freire e Teco Cardoso. Destacamos, nessa peça, as linhas de acompanhamento lento e arrastado, remetendo-nos a uma procissão ou a um cortejo (fig.6). Algo próximo ao maracatu ou ao congado, candombe e moçambique, danças rituais das irmandades religiosas afro-brasileiras (Lucas 1999, 8). Vem daí a referência ao título. A peça recebeu outros arranjos: para piano, para flauta e cordas e para conjunto de flautas.

Figura 6 — Compassos 1-10 de *Fé*.

Em *Pintou um Grilo* (fig.7), encontramos um inusitado compasso de $\frac{31}{16}$ que se configura como uma adição de um compasso $\frac{7}{16}$, quatro compassos de $\frac{5}{16}$ e um $\frac{4}{16}$ ($7+5+5+5+5+4$). Gehrard Kubik, Simha Arom e Nketia (*apud* Sandroni 2001, 19-37) sinalizam que as músicas com polirritmos constantes devem ser entendidas pelas “linhas guias” ou *timelines*. Arom adota, também, a ideia de contrametricidade, ou seja, a constância do deslocamento rítmico em relação ao metro de base.



Figura 7 — Compasso 1 de *Pintou um Grilo*.

Obras para conjuntos de flautas

A compositora escreveu versões ou arranjos para conjuntos de flautas para as músicas *Fé* (1999) e *A Coisa ficou Russa* (1996). *A Coisa ficou Russa* é um exemplo do modo de compor de Léa Freire, integrando referências da música russa às do carnaval pernambucano. Em texto de apresentação do álbum *Cine Poesia*, acima referido, a compositora escreveu sobre seu processo criativo: “A coisa ficou russa é minha tentativa de compor algo russo, após assistir ao Shostakovich maravilhosamente tocado pela Orquestra Simon Bolivar, formada por jovens de até 24 anos. Comecei com os sinos de São Petersburgo, mas logo estava em Olinda, numa marcha a rancho em $\frac{3}{4}$ que vira frevo e os sinos voltam e tudo acaba bem”.⁸

Obras para flauta e orquestra

Destacando a flauta em sol como solista, Léa Freire compôs a obra *Ares de Bolero* (1996), para flauta em sol, orquestra sinfônica, piano e bandolim; e *Nove Luas* (1981), para flauta em sol e orquestra de cordas, piano, bandolim e metalofone.

A valsa *Nove Luas*⁹ (subtítulo *Dolente*) foi gravada no CD *Cartas Brasileiras* (2007), e a parte solista foi tocada por Nailor Proveta no saxofone-alto.¹⁰ A peça, originalmente, fazia parte de uma suíte de três valsas. Conforme a compositora, “sempre gostei dos impressionistas franceses, do Villa e das valsas de esquina do Francisco Mignone. Acabei fazendo esta suíte de valsas, espalhada em marés e misturas por todo o litoral eternamente grávido do meu país” (Freire 2007).

O abraileiramento do gênero valsa teve a influência da modinha seresteira (Ulhoa 2022, 22). Mário de Andrade, no prefácio do livro *Modinhas Imperiais* (1980 [1930]) supõe que as modinhas do período do primeiro império eram em compasso $\frac{4}{4}$ ou $\frac{2}{2}$, passando posteriormente para $\frac{3}{4}$.¹¹ A tradição de compor valsas foi fixada como gênero tipicamente brasileiro por compositores como Chiquinha Gonzaga, Anacleto de Medeiros e Ernesto Nazareth,¹² e depois confirmada pelos modernos Villa-Lobos¹³, Camargo Guarnieri e Francisco Mignone.¹⁴ *Nove Luas* tem o caráter da valsa romântica, *cantabile* e seresteira, cheia de rubatos chopinianos e acelerandos, diferente de valsas ligeiras e virtuosísticas como *Primeiro Amor* (1902) de Pattápio Silva, e *Desvairada* (1950) de Aníbal Sardinha, o Garoto. Está próxima a *Valsa Brasileira* (1988) e a *Beatriz* (1982) de Edu Lobo e Chico Buarque, ou *Luiza* (1987) de Tom Jobim, por exemplo. Uma particularidade de *Nove Luas* é a seção de 33 compassos (letra D) na qual o solista deve improvisar sobre uma cifra, prática comum no jazz.

Conclusão

Ao analisar as composições para flauta de Léa Freire, observamos como se constituem alguns aspectos de sua sua poética musical. Podemos dizer que a compositora representa a construção de uma identidade musical brasileira situada na fronteira entre o popular e o erudito? Para fundamentar uma resposta possível, contamos com o conceito de hibridismo na música (Wisnik 2007, 56), que indica a existência de fronteiras fluidas entre esses gêneros no Brasil: “Quero assinalar com isso o caráter algo fusional e mesclado

da singularidade cultural brasileira, ligado a sua vocação para cruzar ou dissipar fronteiras, o que não deixa de ser um traço ‘antropofágico’”.

Observa-se, entretanto, que o repertório brasileiro para flauta transversal é ainda bastante raro nos programas de concerto, concursos, e graduações e necessita de mais divulgação e pesquisa. A hegemonia do repertório europeu no ensino formal de instrumentos no nosso país ainda é predominante. A obra para flauta de Léa Freire, permeada de influências do jazz, da música brasileira de raiz, do impressionismo e da música contemporânea vem cobrir essa lacuna e enriquecer o repertório para esse instrumento.

Referências bibliográficas

- Andrade, Mário. 2020. *Ensaio sobre Música Brasileira*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Andrade, Mário. 1980. “Modinhas Imperiais”. In *Obras Completas de Mario de Andrade*. Belo Horizonte: Editora Itataia.
- Artaud, Pierre Yves. 1996. *A propos de pedagogie*. Paris: Gerard Billaudot.
- Debost, Marcel. 1996. *Une simple flute*. Paris: Van de Velde.
- Kiefer, Bruno. 1990. *Música e dança popular, sua influência na música erudita*. Porto Alegre: Movimento.
- Lucas, Glaura. 1999. “O ritual dos ritmos no congado mineiro dos Arturos e do Jatobá”. *Anais do congresso da ANPPOM*. https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_1999/ANPPOM%2099/PAINEIS/GLUCAS.PDF
- Machado, Cacá. 2007. *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: Instituto Moreira Salles.
- Sandroni, Carlos. 2001. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Ulhoa, Martha Tupinambá de. 2022. *Aspectos sobre a valsa no Rio de Janeiro no longo século XIX: de folhetins, música de salão e serestas*. Rio de Janeiro: Fólio Digital.
- Wisnik, José Miguel. 2007. “Entre o erudito e o popular”. *Revista de História* 157 (dezembro): 55-72. Universidade de São Paulo. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=285022050004>

Registros Sonoros

Freire, Léa. *Cartas Brasileiras*. Direção Musical: Teco Cardoso. Produção Léa Freire. Regência: Gil Jardim. Selo Maritaca. São Paulo. 2007. NR M1025-CD.

Freire, Léa. *Vento em Madeira*. Direção geral: Léa Freire. Produção musical: Teco Cardoso. Selo Maritaca. São Paulo. 2009. M1047-CD.

Notas:

¹ *Cine Poesia* é um álbum/filme, de Lucas Weglinski, produzido pelo selo Maritaca (de Léa Freire) e distribuído pela Tratore. São 12 títulos e tem a participação dos flautistas norte-americanos Ali Ryerson e Keith Underwood.

² Também chamado de *tercilho*, *garfinho* ou *brasileirinho*.

³ Expressão do compositor francês Darius Milhaud (*apud* Machado 2007), quando tentava capturar as nuances de nossa música sincopada: “[...] Havia na síncopa uma imperceptível suspensão, uma respiração displicente, uma pequena parada que me era muito difícil de captar”.

⁴ “Os três diabinhos são: o indicador esquerdo, nossa chave de oitava; o dedo mínimo direito e o dedo mínimo esquerdo. O indicador nos faz errar muitas ligaduras. Sua posição dificulta fechar a chave. Da mesma forma o dedo mínimo esquerdo, cuja ação é contrária: ele deve estar levantado quando os outros dedos se abaixam. Não o apertemos muito” (Debst 1996, 198).

⁵ A peça foi gravada em Nova York, em 2019, pelo próprio Keith Underwood, flauta, e Bárbara Lee ao piano. O *Making of* da gravação está disponível em: <https://youtu.be/5My19Leq5ZU>

⁶ “O pianista faz sinal de que vai começar, sem mais espera”.

⁷ “A flautista continua se aquecendo apesar dos sinais de impaciência do pianista”.

⁸ <http://flertai.com.br/2020/05/a-coisa-ficou-russa-de-lea-freire/>

⁹ O nome *Nove Luas* se refere aos nove meses de uma gravidez.

¹⁰ Nailor Aparecido Azevedo ou Nailor Proveta é um clarinetista, saxofonista, arranjador paulista, fundador da banda Mantiqueira.

¹¹ Há dois tipos de valsa caracterizadas pelos seus andamentos: as valsas vienenses, dançantes, rápidas e leves e as francesas, lentas, sentimentais. Deste segundo gênero derivaria a valsa brasileira, segundo Marta Ulhoa.

¹² Nazareth compôs mais de 40 valsas “à sombra de Chopin” (expressão usada por Bruno Kieffer 1990, 11).

¹³ Villa-Lobos deixou-nos a *Valsa da Dor* e a *Valsa Choro*.

¹⁴ Francisco Mignone (1897-1986) compôs as 12 *Valsas de Esquina* nos 12 tons menores, nos anos 1940, as *Valsas-choro* (1946-1955) e, finalmente, *Valsas brasileiras* (1963-1984).