

O Legado de Expedito Vianna

Fernando Pacífico Homem

Universidade do Estado de Minas Gerais

fpacificohomem@yahoo.com.br

Raul Costa D'Avila

Universidade Federal de Pelotas

costadavila@gmail.com

Resumo:

Expedito Vianna se destacou como um divisor de águas no ensino da flauta transversal em Belo Horizonte. Tendo o canto como referência, desenvolveu na UFMG uma pedagogia própria e inovadora para sua época tendo o estudo da sonoridade como fio condutor. Como ex-alunos do mestre, procuramos reunir nesta pesquisa quatro abordagens pedagógicas presentes em nossa formação e de muitos flautistas que, de alguma forma, tiveram contato com Vianna.

Palavras Chaves: Ensino; Flauta Transversal; Expedito Vianna

The Legacy of Expedito Vianna

Abstract:

Expedito Vianna stood out as a watershed in the teaching of the transverse flute in Belo Horizonte. With singing as a reference, he developed his own innovative pedagogy for his time at UFMG, with the study of sonority as a guiding thread. As former students of the master, we tried to bring together in this research four pedagogical approaches present in our training and of many flutists who, in some way, had contact with Vianna.

Keywords: Teaching; Flute; Expedito Vianna

Homem, Fernando Pacífico e Raul Costa D'Avila. 2024. "O legado de Expedito Vianna." *Anais do XIII Evento Científico da Associação Brasileira de Flautistas*, 180-194. XIX Festival Internacional de Flautistas, Paraty, 28 de junho a 1º de julho de 2023.

1. Introdução

Citado por todos os ex-alunos e diversos flautistas brasileiros como um flautista revolucionário e dono de uma sonoridade única, surge a figura do flautista, cantor e pesquisador Expedito Vianna (1928-2012). A maioria de seus discípulos o aponta como um divisor de águas no ensino da flauta transversal em Belo Horizonte. Seus estudos começaram aos sete anos de idade com o irmão Sebastião Vianna, em sua cidade natal Visconde do Rio Branco, MG.

Transferindo-se para Belo Horizonte em 1954, Expedito ingressou na Orquestra da Polícia Militar e iniciou seu curso de graduação no Conservatório Mineiro de Música, na classe do professor Fausto Assumpção. Buscando novos horizontes, antes de concluir sua graduação, foi estudar em Salvador (BA), nos Seminários Livres de Música. Ali, no final da década de 1950, um importante movimento musical se iniciava pelas influências de Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005). Nessa oportunidade, estudou flauta com Armin Guthmann¹, canto com Hilde Sinnek² e matérias teóricas com Koellreutter.³

Após dois anos estudando na Bahia, Expedito regressou a Belo Horizonte onde terminou seu curso de graduação em 1964, na classe do então professor Sebastião Vianna. No mesmo ano foi convidado para voltar a Salvador como professor e flautista da orquestra dos Seminários Livres de Música. Permaneceu apenas um ano neste posto e retornou a Belo Horizonte, onde prestou concurso para professor da Escola de Música da UFMG, permanecendo no cargo até sua aposentadoria em 1992. Atuou ainda como primeiro flautista da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais - OSMG entre 1981 e 1988. Lecionou também na Fundação de Educação Artística, escola particular voltada para prática e ensino da música em Belo Horizonte.

Expedito é tido como responsável direta ou indiretamente pela formação de toda uma geração de flautistas em Belo Horizonte. Suas pesquisas e ensinamentos ainda são considerados como um diferencial no ensino da flauta em Belo Horizonte e em todo Brasil. Vários de seus ex-alunos hoje ocupam

posições de destaque no cenário musical brasileiro perpetuando suas práticas pedagógicas, mantendo o estudo da sonoridade como fio condutor no ensino da flauta transversal. Muitos destes flautistas, hoje professores em instituições, assimilaram os conceitos explorados por Expedito Vianna durante suas formações, não só utilizando-os em seus estudos individuais, como também repassando a seus alunos. Como exemplos podemos citar: Artur Andrés Ribeiro (OSMG-UFMG), Mauro Rodrigues (UFMG), Marilena Horta (CBM), Fernando Pacífico (OSBA-OSB-OSMG-OFMG-UEMG), Maurício Freire (OSMG-UFMG), Felipe Amorim (UEMG), Bernhard Fuchs (UEM), Raul Costa d'Avila (UFPEL), Antônio Guimarães (OSEMUS-UFMG-UFSJ), Pamela Schmitzer (CEFART-OSMG), Lucas Robatto (OSBA-UFBA), Elena Rodrigues (OSBA-UFBA).

2. Propostas pedagógicas de Expedito Vianna

Diferente de muitos flautistas e professores de sua geração, Expedito Vianna defendia que a principal dificuldade do instrumento não era a agilidade. Segundo ele, a flauta é por natureza um dos instrumentos mais ágeis. Por isso preferia trabalhar todas as dificuldades por meio da sonoridade. Como também era um excelente cantor, argumentava que a flauta se assemelha à voz humana em muitos aspectos. Por ter lábios muito finos, achava que esta condição não lhe favorecia um som volumoso. Pesquisou no sentido de despertar uma maior ressonância através do uso racional das cavidades oral e nasal. Quando conheceu o método *De La Sonorité – Art et Technique*, de Marcel Moyse, e imediatamente passou a adotá-lo, adaptando seus diversos exercícios no estudo do repertório, como descrito por ele: “[...] Notei também que ao trabalhar os estudos de Moyse com os alunos, aplicando-os no repertório, fazia eles tocarem melhor e *despertava o interesse pela pesquisa.*” (Vianna *apud* Homem 2005, 50, grifo nosso)

A seguir, apresentaremos quatro propostas pedagógicas desenvolvidas por Expedito Vianna, obtidas por meio de depoimentos orais de seus ex-alunos, manuscritos deixados por Expedito e material bibliográfico disponível sobre ele. São elas: 1) A utilização das vogais como fontes de ressonância e

mudança de timbre; II) Aplicação dos exercícios de sonoridade de Marcel Moyses no estudo de trechos difíceis do repertório; III) Exercícios com harmônicos; IV) A Articulação

2.1 Utilização das vogais como fontes de ressonância e mudança de timbre

Expedito defendia que a flauta, diferente da maioria dos instrumentos, é desprovida de uma campana, bojo, ou qualquer outro aparato que possa ampliar o som produzido dentro do tubo. Ele argumentava que, assim como os cantores, os flautistas podem usar o seu próprio corpo como caixa de ressonância utilizando as cavidades oral e nasal. O exercício a seguir visa despertar a ressonância através da alteração destas cavidades ao se pronunciar as vogais (A, E, I, O, U). O exercício consta das seguintes etapas:

- 1) Pronunciar cada vogal (A, E, I, O, U) separadamente com a voz plena, sem a flauta, na frente do espelho observando as mudanças ocorridas nos lábios, língua e garganta.
- 2) Repetir o processo, ainda sem a flauta, desta vez em silêncio, utilizando a mesma abertura da boca usada para cada vogal no item 1.
- 3) Tocar uma mesma nota na flauta alternando as vogais e mantendo a cavidade oral e nasal como se estivesse pronunciando cada vogal. Preferencialmente utilizar as notas do registro grave do $D\flat_3$ ao $F\sharp_3$ (notas graves da mão direita). As vogais orais (A, E, O), tal como pronunciadas na língua portuguesa, favorecem uma sonoridade mais clara e cheia. As vogais nasais (I, U) favorecem uma sonoridade anasalada, mais próxima à escola francesa. Diferentes nuances e coloridos no som podem ser criados praticando-se este processo.

2.2 - Aplicação dos exercícios de sonoridade de Marcel Moyses no estudo de trechos difíceis do repertório*

Expedito empregou as técnicas de sonoridade propostas por Moyses em sua conhecida obra *De La Sonorité – Art et Technique* no estudo de passagens

difíceis do repertório. Trata-se sem dúvida de uma releitura da obra, aplicando-a de forma prática na solução de problemas. No capítulo “Colorido e Homogeneidade do Som”, Moyses propõe praticar séries pré-fixadas de intervalos de segunda menor, segunda maior, segunda aumentada e terça maior em escalas descendentes partindo do Si₄. As notas são agrupadas de duas em duas, três em três, cinco em cinco etc., em movimento descendente até o Dó₃. O mesmo trabalho é realizado em escalas ascendentes partindo do Si₄ em direção ao Si₅.

Expedito propunha a utilização deste método aplicado às passagens do repertório de difícil execução. As notas são tocadas lentamente na ordem em que aparecem no trecho musical e agrupadas como no exercício idealizado por Moyses.

Segundo Expedito, a prática lenta das passagens favorece a coordenação motora e permite aos lábios se ajustarem de maneira lenta e gradativa às notas de difícil emissão e às mudanças de registro requeridas no trecho.

Ainda em *De La Sonorité*, Moyses propõe exercícios para flexibilidade dos sons graves. Grupos de quatro notas são praticados sucessivamente em semibreves, mínimas pontuadas, mínimas, semínimas e colcheias sempre se partindo da dinâmica pianíssimo, crescendo até o fortíssimo e retornando ao pianíssimo. Conforme o autor, esta prática visa submeter os lábios a uma rígida disciplina e treiná-los a conduzir o som executando às nuances da melodia segundo o desejo do compositor e não segundo os caprichos do *performer*.

Vianna aplicou também este exercício na solução de passagens difíceis. As notas do trecho eram separadas de quatro em quatro, conservando os mesmos registros e intervalos em que foram escritas na obra. Em seguida eram trabalhadas em diferentes valores e dinâmicas, tal como proposto por Moyses, sempre cuidando da afinação e qualidade do som.

Para Expedito, esta também era uma forma eficaz de trabalhar passagens difíceis de forma lenta, com especial atenção à sonoridade e afinação. Observa-se que Moyses recomenda este trabalho no registro grave, mencio-

nando que nas regiões média e, em especial na aguda, seria muito cansativo. Já Expedito utiliza o mesmo processo aplicando-o em trechos de dificuldade, independente do registro em que as notas aparecem na obra.

Ainda baseando-se em *De La Sonorité – Art et Technique*, o ataque também era exercitado em passagens extraídas do repertório. O trecho de uma determinada passagem poderia ser executado tal como proposto no capítulo “Ataque e Ligação dos Sons”.

Outra abordagem de Expedito, dentro da mesma obra, são os exercícios para a amplitude do som. Aqui também, o trabalho proposto por Moyses era aplicado diretamente em notas de difícil emissão dentro da peça estudada, praticando-se a mesma nota em diferentes dinâmicas.

Em função do espaço limitado para esta publicação, optamos por não inserir aqui exemplos da aplicação desta técnica. Tais exemplos podem ser acessados diretamente no *link* abaixo, páginas 19 a 26, onde todo o processo foi detalhado utilizando como exemplo um trecho da Abertura *Leonore* nº3, op. 72c de Beethoven.

Resumindo, os exercícios do método *De La Sonorité – Art et Technique* eram aplicados por Expedito na solução de dificuldades do repertório dentro das cinco abordagens distintas propostas por Moyses, a saber: 1. Homogeneidade; 2. Flexibilidade; 3. Ataque e Ligação, 4. Amplitude e 5. Transposição.

2.3 - Exercícios com harmônicos

Um dos grandes ideais de Expedito como flautista era obter na flauta um som amplo e cheio, com projeção, não necessitando de muito ar para produzi-lo. Como já mencionado, tinha os lábios finos, considerado muitas vezes uma condição desfavorável para obter um som grande e volumoso na flauta,⁵ Expedito buscava encontrar soluções que pudessem compensar sua natureza, possibilitando-o obter a sonoridade desejada.

Aliado à sua condição de cantor⁶ e admirador do tenor italiano Beniamino Gigli (1890-1957), ele ficava impressionado com os harmônicos que surgiam da voz deste tenor, servindo de inspiração ao estudo na flauta. Na condição de alunos, tivemos a oportunidade de vivenciar intensamente em sala de aula sua prática de estudo envolvendo os sons harmônicos, ocasionalmente ilustrados por feitos que nos deixavam boquiabertos.⁷

Como sabemos, uma das conhecidas aplicações práticas dos harmônicos é facilitar a digitação de determinadas passagens consideradas tecnicamente difíceis de executar na digitação real. Outra utilização dos harmônicos, muito utilizada por compositores, é promover um efeito sonoro diferente em determinados trechos de uma obra, como por exemplo, em *Oriental*, de Pattapio Silva (1880-1907), na *Fantasia Pastoral Húngara*, Op. 26, de Franz Doppler (1821-1883), entre outras.

Ainda que ocasionalmente Expedito pudesse utilizar-se dos harmônicos para executar passagens tecnicamente complexas, sua proposta pedagógica direcionada ao estudo dos harmônicos não visava facilitar a execução de passagens difíceis, mas promover a embocadura, seu aquecimento e, conseqüentemente, obter um som com maior qualidade.

Assim, como parte do fio condutor de sua pedagogia, Expedito integrava o estudo da sonoridade com o estudo dos harmônicos. A partir do timbre resultante do harmônico, na alternância para a nota real ele habilmente procurava “fundir” os sons, promovendo um equilíbrio, ou uma equalização sonora entre o harmônico produzido e a nota real, possibilitando assim, além de mais qualidade, maior projeção em diferentes dinâmicas. Este ideal foi compartilhado com seus alunos, promovendo interesse e motivação.

A Figura 1 é folha de exercícios manuscrita, das que Expedito preparava e praticávamos em sala. Constantemente reproduzimos cópias para compartilhar e praticar com nossos alunos.

Estudo dos Sons Harmônicos, por Expedito Vianna

Fig.1 – Manuscrito de Expedito Vianna, compartilhado em aula com seus alunos, para a prática de estudo dos sons harmônicos

A prática consistia em iniciar com o som fundamental (r_3), com a embocadura bem relaxada (sem contrair excessivamente os músculos dos lábios), procurando obter a nota com volume e sonoridade expressivos. Imediatamente, com apenas um sutil movimento de estreitamento dos lábios, toca-se o primeiro harmônico natural (8^a), atento à sua qualidade sonora, afinação, mantendo a embocadura relaxada.

Na sequência, mantendo-se a posição dos dedos da nota fundamental e através de um novo e sutil estreitamento dos lábios, produz-se o segundo harmônico (12^a): a nota “lá”, representada graficamente por um losango. As mesmas recomendações mencionadas acima também valem aqui.

Seguindo o estudo, mantendo a posição dos lábios produz-se a nota “lá” com sua digitação real. É um momento de muita atenção e cuidado com o processo de emissão do som, procurando “impregnar” esta nota (a nota real) com o colorido sonoro obtido da nota “lá” harmônico, proporcionando encontrar equilíbrio no volume obtido, sem esquecer da afinação.

Na sequência, produz-se o terceiro harmônico (15^a), o quarto (17^a) e o quinto (19^a) mantendo o protocolo aplicado anteriormente, cuidando sempre da afinação.

A prática continuava com as demais notas das linhas subsequentes. É um exercício em que é necessário muita presença e atenção a todo tempo, cuidando, além da sonoridade, também da afinação e cuidando do relaxamento do corpo como um todo.

Ainda que estes exercícios possam não ter sido uma criação de Expedito, considerando suas experiências enquanto flautista-cantor, suas inquietações e fontes de inspirações,⁸ achamos fundamental contextualizá-lo como uma de suas propostas pedagógicas.

2.4 - Propostas para o estudo de articulações

Conforme pode ser observado no manuscrito abaixo, Expedito enfatizava a utilização da língua, mencionando inclusive algumas sílabas, para serem aplicadas às escalas e apresenta sete propostas pedagógicas.

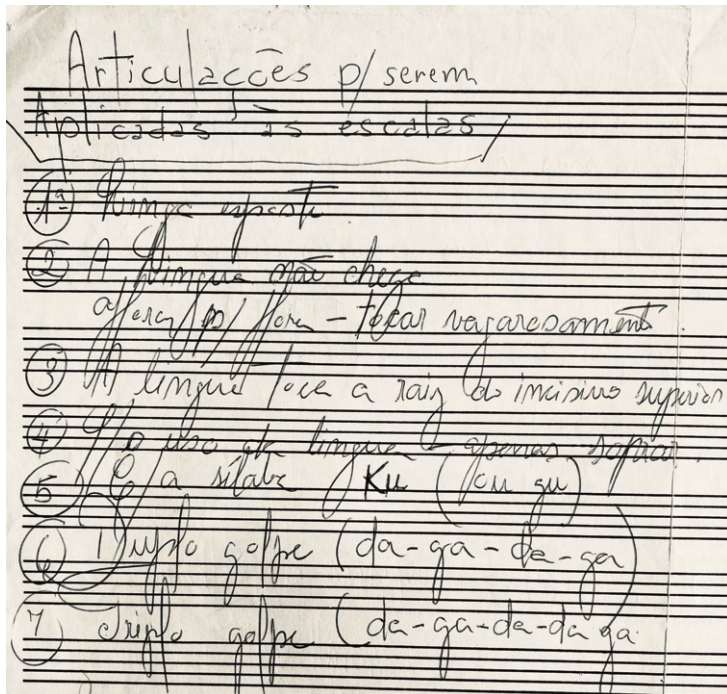


Fig. 2 – Manuscrito de Expedito Vianna sobre a aplicação das articulações.

Observado o manuscrito, temos as seguintes proposições: 1ª Língua exposta; 2ª A língua não chega a aflorar para fora – tocar vagarosamente; 3ª A língua toca a raiz do incisivo superior; 4ª Sem o uso da língua – apenas soprar; 5ª Com a sílaba ku (ou gu); 6ª Duplo golpe (da-ga-da-ga); 7ª Triplo golpe (da-ga-da-da-ga).

No que diz respeito às escalas, de acordo com as anotações em caderno de sala de aula feitas pelo próprio de Expedito, ele propunha uma sequência

tonal subindo de meio em meio tom conforme pode ser observado na Figura 3:

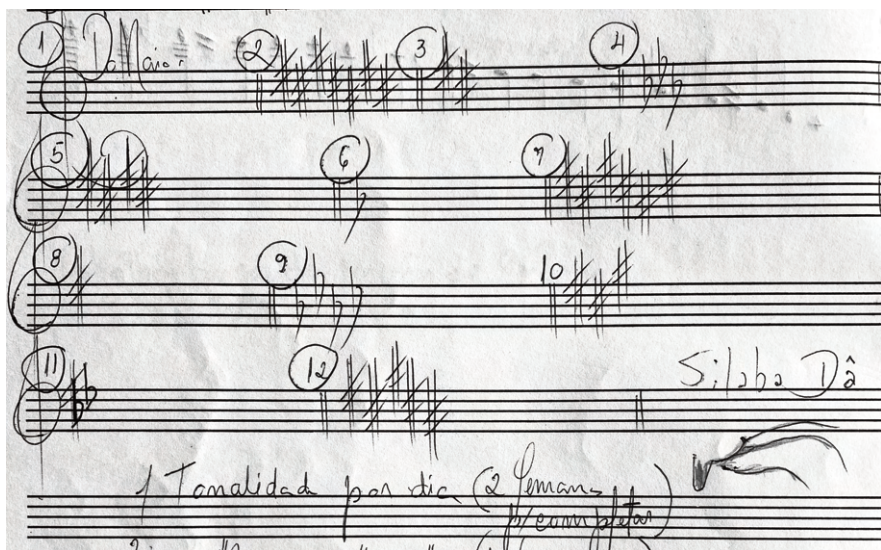


Fig. 3 – Manuscrito do caderno de aulas de Expedito Vianna sobre a sequência das tonalidades a serem estudadas

Observando a sequência apresentada, percebemos que se trata daquela adotada por Moyses em seu *Exercices Journaliers* (p. 12-13), com exceção apenas da sequência nº 2. Nesta, diferentemente de Moyses, que utiliza ré♭ maior, Expedito optou por dó♯ maior, o que não altera a proposta pedagógica, afinal são escalas enarmônicas. Seu cuidado com a utilização da língua pode ser observado através de um desenho no canto inferior direito, indicando como deve ser o posicionamento para produzir a sílaba dâ (a língua tocando a raiz do incisivo superior).

As escalas deveriam ser estudadas com diferentes movimentações da língua, com as sílabas mencionadas (Fig. 3) e, naturalmente, em diferentes andamentos — de início mais lentamente e, gradativamente, aumentando a pulsação para obter agilidade e leveza nos movimentos da língua.

Seguindo a sequência das diferentes movimentações da língua e utilização de sílabas, temos: 1^a) Língua exposta; 2^a) A língua não chega a florir para fora – tocar vagarosamente; 3^a) A língua toca a raiz do incisivo superior; 4^a) Sem o uso da língua – apenas soprar; 5^a) Com a sílaba Ku (ou gu); 6^a) Duplo golpe (da-ga-da-ga); 7^a) Triplo golpe (da-ga-da-da-ga).

A combinação da movimentação da língua com o apoio da musculatura abdominal intercostal é sempre fundamental, bem como na proposta nº4 (sem o uso da língua – apenas soprar) o que é plausível associar à *tummy tonguing* (Debost 2002, 250⁹).

No que diz respeito à 5^a proposta apresentada por Expedito – com a sílaba ku (ou gu) – é importante lembrar, conforme D'Ávila (2000) menciona, que pelo fato da língua necessitar de mover sua base muito para trás para produzir a articulação, ela é a responsável pela maior parte dos problemas relacionados com o duplo golpe, tais como desequilíbrio e imprecisão.¹⁰ Portanto, antes de praticar o duplo golpe com estas sílabas é importante praticar bastante a movimentação da língua com a sílaba ku.

A respeito da 6^a proposta [duplo golpe¹¹ (da-ga-da-ga)], é importante observar que Expedito faz opção aqui pelas sílabas da-ga, devendo soar dâ, como ele escreve e ilustra no manuscrito apresentado, mostrando a língua atingindo a raiz do incisivo superior. Podemos presumir que Expedito optou pelas sílabas da-ga levando em consideração que estas promoviam uma sonoridade que lhe causava maior interesse, uma vez que em seus estudos as questões relacionadas à sonoridade eram sempre colocadas em primeiro plano. Não obstante, ele insistia nas possibilidades de experimentar sílabas para perceber o que seria mais adequado para o trecho ou passagem que estivesse tocando/estudando, como por exemplo tê-kê, tu-ku, dô-gô, priorizando sempre a qualidade do som.

Quanto ao triplo golpe ¹² (da-ga-da-da-ga), apresentado na 7^a e última proposta, Expedito mantém as sílabas utilizadas para o duplo, e mantém a tradição dos métodos franceses como Altès, Taffanel e Gaubert, Moysse, Le

Roy e Artaud, ou seja, a alternância de uma sílaba por duas outras iguais: da-ga-da da-ga-da da-ga-da.

Por fim, é importante dizer que a prática do estudo da articulação não se limitava às escalas maiores, conforme a ilustração apresentada. O modo menor naturalmente era trabalhado, e escalas cromáticas, de tons inteiros, arpejos maiores, menores, diminutos e aumentados, aliados às diferentes estruturas rítmicas, conforme a Figura 4. Naturalmente, o repertório estudado no semestre também contemplava o estudo da articulação, sempre com atenção à qualidade do som.

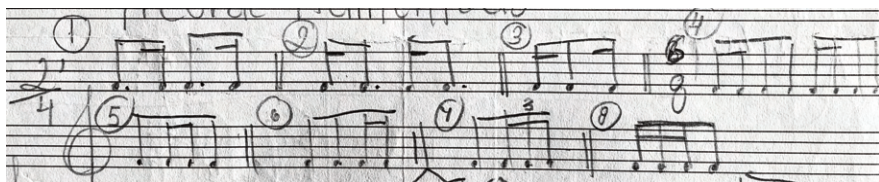


Fig. 4 – Manuscritos de estruturas rítmicas, integrando o estudo da articulação com ritmos diferentes, registradas por Expedito em anotações de sala.

3. Considerações finais

Conforme apresentado, Expedito Vianna se destacou como um divisor de águas no ensino do instrumento, desenvolvendo uma pedagogia própria e inovadora para sua época, focada na sonoridade como fio condutor.

Como ex-alunos do mestre, procuramos reunir nesta pesquisa as principais técnicas e abordagens pedagógicas presentes em nossa formação e de muitos flautistas que, de alguma forma, tiveram contato com Vianna. Constatamos que as ideias de Expedito Vianna permanecem vivas e continuam a ser repassadas pelas gerações de ex-alunos que sucederam a nós e aos demais colegas que tiveram o privilégio de trabalhar com o mestre. Constatamos também que, Belo Horizonte tem sido um polo multiplicador de flautistas.

4. Referencial bibliográfico

- Brazil, José. 2013. “Henrique de Curitiba Morozowicz: música para canto solo, arquivo pessoal e historiografia”. Dissertação, UFPR – Curitiba.
- D’Ávila, Raul Costa. 2000. “A Articulação na Flauta Transversal Moderna: uma abordagem histórica, suas transformações, técnicas e utilização”. Dissertação, Faculdade de Música Carlos Gomes, São Paulo.
- Debost, Michel. 2006. *The Simple Flute*. London: Oxford.
- Homem, Fernando Pacífico. 2005. “Expedito Vianna: um flautista à frente de seu tempo”. Dissertação, UFMG, Belo Horizonte.
- Moyse, Marcel. 1934. *De la Sonorité - Art et Technique*. Paris: Alphonse Leduc.
- Moyse, Marcel. s/d. *Exercices Journaliers pour la Flûte*. Paris: Alphonse Leduc.
- UFMG – Escola de Música. 2023: Consulta feita ao Departamento de Registro Acadêmico.
- UEMG – Escola de Música. 2023. Secretaria de Cursos: Levantamento de egressos dos cursos de flauta transversal.

¹ Armin Guthmann, nasceu em Würzburg por volta de 1930. Estudou em Freiburg com Gustav Scheck, tocou na Orquestra de Passau antes de lecionar nos Seminários Livres de Música em Salvador, onde permaneceu até 1964. Regressou à Alemanha se tornando professor no Badisches Konservatorium em Karlsruhe, onde se aposentou. Faleceu por volta de 2010.

² Hilde Sinnek (1900-?). Soprano nascida em Viena. Ficou conhecida como Baby de Bayreuth por estrear muito jovem nesta cidade entre tantos veteranos. Veio para o Brasil em 1939. Em 1941 iniciou magistério no Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro. Em 1951 tornou-se professora da Escola Livre de Música. Colaboradora nos cursos da Pró-Arte de Teresópolis. Autora do livro ABC para cantores, oradores e locutores (1955) com prefácio de Roquette Pinto. Foi aluna de Haula-Hagen, que por sua vez foi aluna de Lilli Lehmann, a quem se atribui a técnica-síntese das três escolas de canto: italiana, francesa e alemã (Brazil 2013).

³ Hans-Joachim Koellreutter (Freiburg, 2 de setembro de 1915 – São Paulo, 13 de setembro de 2005) foi um flautista, compositor, professor e musicólogo brasileiro de origem alemã. Mudou-se para o Brasil em 1937 e tornou-se um dos nomes mais influentes na vida musical no país.

⁴ Adaptado de Homem 2005.

⁵ É importante mencionar aqui que sendo a flauta um instrumento de embocadura livre, ou seja, não há intermediário entre os lábios e o bocal para produzir o som; assim, aqueles

que possuem os lábios mais espessos poderão ser beneficiados favorecendo a sonoridade.

⁶ Relembrando aqui que no final dos anos 50 Expedito estudou canto com Hilde Sinnek nos Seminários Livre de Música na Bahia. Na década de 1970 ele cantou em corais em Belo Horizonte, chegando a atuar ainda como solista na cantata profana *Carmina Burana*, de Carl Orff (1895-1982), no Teatro Municipal em São Paulo, sob a regência de Benito Juarez.

⁷ Um desses feitos que tivemos a oportunidade de presenciar foi vê-lo cantar provocando a formação de harmônicos de uma maneira impressionante. Ele pedia para assobiar uma determinada nota, cantava uma outra nota, gerando uma resultante, um harmônico com uma sonoridade incrível. Para ele a realização era simples e fácil, despertando em nós muita curiosidade, interesse e motivação ao estudo dos harmônicos.

⁸ Além de Beniamino Gigli, já mencionado, em depoimento a Homem (2005, 52), Expedito menciona que gostava muito do som de Ary Ferreira, Aurèle Nicolet e Jean Noël Saggard, sendo este inclusive seu compadre.

⁹ *Tummy Tonguing* (Tonificação da musculatura abdominal) - O apoio é fundamental. Pratique-o com impulsos de ar, mas sem a língua [...]. É claro que não se trata realmente de um golpe de língua, mas ajuda você a sentir como os músculos abdominais trabalham na produção do golpe simples (Debost 2002, 250).

¹⁰ Segundo Nyfenger, *apud* D'Ávila (2000, 117), a língua se move muito para trás dentro da boca, posicionando-se na garganta, quando se articula a sílaba “k”. Curiosamente, ele assegura que esta área na garganta deve ser reservada para dizer “Chanuka” (NT: diz-se Rânuka) ou “Rampal”, e também para gargarejar. Além disso, argumenta inteligentemente que além de ser ineficiente do ponto de vista de tempo e movimento, a quantidade de espaço que o ar deve atravessar após ser solto detrás da garganta faz com que alcance a flauta muito tarde e muito dissipado, fazendo a sílaba “k” exceder muito em tempo em relação à sílaba “t”, o que provoca um efeito [...] que ele denomina “articulicídio”.

¹¹ O duplo golpe de língua tem por finalidade facilitar e aumentar a velocidade das notas, de divisão binária, executadas em andamentos mais rápidos, quando o golpe simples já não pode mais ser aplicado com naturalidade. Consiste em utilizar-se apenas um movimento da língua para fazer dois ataques que, a partir de uma alternância feita com duas sílabas diferentes, protege a língua do cansaço e favorece a ampliação da velocidade. (D'Ávila 2000, 111).

¹² O triplo golpe de língua tem por finalidade facilitar e aumentar a velocidade das notas, no caso de notas em divisão ternária ou divisão de notas em tercinas, executadas em andamentos mais rápidos, quando o golpe simples já não pode mais ser aplicado com naturalidade (D'Ávila 2000, 123).