

***Uma aula com Keith* de Léa Freire:
diálogos entre performance e práticas pedagógicas na flauta**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO DE PESQUISA

SUBÁREA: Performance musical. SA-5

Heriberto Porto

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Universidade Estadual do Ceará (UECE)

heriberto.porto@uece.br

Resumo. Léa Freire (1957-) é uma compositora, flautista, arranjadora, pianista e produtora brasileira, tendo completado 50 anos de carreira em 2022. Entre peças originais e transcrições, a artista compôs diversas obras tendo a flauta como instrumento principal, dentre elas, o duo *Uma Aula com Keith* para flauta em dó, flauta em sol, flauta baixo e flautim, alternados, e piano, composta em 2019 e dedicada ao flautista americano Keith Underwood. A peça é inspirada nas práticas pedagógicas deste flautista de renome mundial e foi composta como um desafio ao intérprete. A proposta deste estudo consiste em apresentar e analisar os processos criativos e as particularidades desafiadoras desta obra. Buscamos entender como a colaboração entre compositora e intérprete norteou sua construção. Pierre-Yves Artaud (1996; 1995), Michel Ricquier (1982) e Robert Dick (1975) são os autores que nos dão suporte para investigar a presença das técnicas estendidas na composição. Sob o prisma das ideias de Paul Zumthor (2007) e Nicholas Cook (2006), observamos os aspectos de performance e teatralidade nesta composição. A análise prioriza as características musicológicas, com ênfase nas particularidades ligadas à pedagogia e performance na flauta transversal. Concluímos que estamos diante de uma peça com nível de alta dificuldade em termos técnicos e performáticos, uma obra inédita em sua abordagem, que merece fazer parte dos programas de concertos e concursos de flauta transversal. Esse trabalho faz parte de uma pesquisa de doutorado em andamento, que contempla, de forma mais ampla, o universo musical da compositora Léa Freire.

Palavras-chave. Léa Freire, Música de câmara brasileira, Flauta transversal, Repertório de flauta, Técnicas estendidas.

***A Class with Keith*, by Léa Freire: dialogues between performance and pedagogical practices on the flute**

Abstract. Léa Freire (1957-) is a Brazilian composer, flutist, arranger, pianist and producer, having completed 50 years of career in 2022. Among original pieces and transcriptions, the artist has composed several works with the flute as the main instrument, among them, the duo *A Class with Keith*, written for alternate flute in C, flute in G, bass flute and piccolo, and piano, composed in 2019 and dedicated to the American flutist Keith Underwood. The piece is inspired by the pedagogical practices of this world-renowned flutist and was composed as a challenge to the performer. The purpose of this study is to present and analyze the creative processes and the challenging particularities of this work. We seek to understand how the collaboration between composer and performer guided its construction. Pierre-Yves Artaud (1996; 1995), Michel Ricquier (1982) and Robert Dick (1975) are the authors who support us in investigating the presence of extended techniques in composition. Under the prism of Paul Zumthor's (2007) and

Nicholas Cook's (2006) ideas, we observe aspects of performance and theatricality in this composition. We conclude that we are facing a piece with a high level of difficulty in technical and performance terms, an unprecedented work in its approach, which deserves to be part of the programs of concerts and transverse flute competitions. This work is part of a doctoral research in progress, which contemplates, in a broader way, the musical universe of the composer Léa Freire.

Keywords. Léa Freire, Brazilian chamber music, Transverse flute, Flute repertoire, Extended techniques.

1 Introdução

Léa Silvia de Carvalho Freire (1957-) é uma compositora e instrumentista paulista que iniciou sua atuação musical nos anos 1970, quando começou a se apresentar e a gravar tocando flauta transversal. Embora Léa Freire seja uma compositora conhecida principalmente no meio da música popular, há pelo menos 25 anos ela vem compondo, escrevendo e arranjando obras para grande orquestra e grupos de câmara. Além disso, tem criado adaptações de suas peças para formações como flauta e piano, flauta e cordas, orquestra de flautas e flauta solista e orquestra, dentre obras originais e transcrições. Tem recebido encomendas de diversas orquestras brasileiras e estrangeiras como a Orquestra Sinfônica da Unicamp (SP), Jazz Sinfônica de São Paulo e Orquestra de Guimarães (PT) e grupos como o Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo. Em agosto de 2023, ela foi homenageada pela *National Flute Association* americana (NFA) em sua 51ª Convenção Anual, onde foram executadas peças orquestrais e obras de câmara de sua autoria.

Apesar de não se considerar uma *compositora de flauta*, ao mesmo tempo, por ter sido seu instrumento principal por muito tempo, a flauta está presente em boa parte de sua obra. Uma das composições mais relevantes que tem a flauta como protagonista é objeto desta pesquisa: *Uma aula com Keith*, dedicada ao flautista americano Keith Underwood. Trata-se de uma peça camerística, com duração aproximada de 20 minutos e que apresenta grandes dificuldades técnico-expressivas e performáticas.

Neste artigo, vamos investigar os processos criativos dessa obra, seu contexto, suas particularidades e aspectos técnico-interpretativos. Em primeiro lugar, procuramos entender como a peça surgiu e como a colaboração compositora-intérprete levou à construção de uma composição relevante no repertório da flauta transversal. Em seguida, observamos como as metodologias do professor Underwood se inserem na obra e como as técnicas estendidas são exploradas. Analisamos, também, a importância da teatralidade na peça dentro do contexto de performance. Não é o objetivo, aqui, descrever aspectos temáticos ou harmônicos. Para a

compreensão de questões técnico-expressivas, utilizamos os referenciais de Dick, em seu livro *The Other Flute* (1975), e Artaud, a partir de seus tratados *Flûtes au Présent* (1995) e *A propos de pédagogie* (1996). Alguns conceitos de Zumthor (2007), Cook (2006) e Zamith Almeida (2011) são utilizados como aportes no entendimento da performance, corporalidade e teatralidade da peça.

2 Interação Intérprete-Compositora

Léa Freire e Keith Underwood construíram uma amizade que vem sendo tecida por uma admiração mútua, desde a década de 1990, quando o americano começou a ministrar cursos no Brasil. No filme *A Música Natureza*,¹ documentário sobre Léa Freire de Lucas Weglinski (2022), o flautista revela sua admiração pela compositora brasileira e a forma de como ele vê sua atuação, em uma fronteira entre o respeito às formas e o uso de harmonias modais e da linguagem do jazz; entre o erudito e o popular:

Ela é uma espécie de compositora ao nível de Mozart, pelo entendimento que ela tem de contar uma história em sua música. Mas usando a harmonia para levar as pessoas a lugares. Na forma como ela escreve as harmonias, eu ouço harmonia impressionista, eu ouço Duke Ellington, Miles Davis. Eu ouço, sabe... Bill Evans. Por isso admiro tanto o que ela faz².

Por sua vez, no encarte do disco *Cartas Brasileiras* (2007), a compositora se refere ao músico da seguinte forma: “Keith Underwood, flautista da NY University, é o cara mais apaixonado por flauta que eu já vi. É para ele essa que era inicialmente uma partitura para piano e flauta e que depois resolvi orquestrar só para brincar com o programa de computador.” A partitura a que se refere Léa Freire se trata de *Vento em Madeira*, composta em 2000, também criada como uma peça-desafio ao flautista, mas que, segundo a compositora, ele tocou com muita facilidade. No encarte do CD *Vento em Madeira* (2009), ela menciona este episódio com um tom bem humorado, que lhe é peculiar: “Keith queria uma coisa flautística e desafiadora. Mas ele é um virtuose tal que mesmo a maior maldade não o abalaria. De todo modo, tem tocado essa peça ‘com o pé nas costas’ pelo mundo inteiro”.

Uma aula (como doravante chamaremos a peça) surge como um novo desafio lançado pela compositora ao flautista com diversos momentos de *maldades* musicais, para

¹ Em 19 de junho de 2022, estreou na sala do Cinema Olido, em São Paulo-SP, o filme *A Música Natureza de Léa Freire* do diretor Lucas Weglinski, parte do Festival Internacional In-Edit. O documentário supre uma lacuna sobre vida e obra desta compositora. Musicistas como Silvia Góis, Alaíde Costa, Érica Ribeiro e Joana Queiroz e parceiros como Filó Machado, Arismar do Espírito Santo e Amilton Godoy dão depoimentos neste filme.

² Depoimento oral transcrito do documentário de Weglinski (2022), presente em 1h 19 min.

usar a expressão da própria compositora. Assim, Léa Freire procurou inserir na obra o que ela considerava como alto grau de dificuldade na flauta. Encontramos longos trechos, de dezenas de compassos, sem momentos para respiração, obrigando o intérprete a fazer uso da respiração contínua; arpejos com grandes intervalos, com desafios no dedilhado, afinação e sonoridade; alternância rápida de flautas, além de diversos efeitos que abordamos, com mais detalhes, no item 4.

3 As práticas pedagógicas de Keith Underwood

Para entender *Uma aula*, é importante, em primeiro lugar, conhecer melhor as práticas pedagógicas de Keith Underwood, tido como uma espécie de *guru* da flauta e dos sopros. Várias mídias especializadas em música o apresentam desta forma, como é o caso do site *Flutecenter.com*: “O flautista e educador Keith Underwood é um guru da flauta. Flautistas de todas as idades e habilidades o procuram em busca de conselhos e para liberar seu potencial oculto”.³ Ele se destaca por adotar métodos não usuais para resolver problemas que podem trazer a prática continuada da flauta transversal, isso de forma bem humorada e questionadora de padrões mais rígidos de ensino. Underwood faz uso de ferramentas incomuns nos conservatórios e academias como, por exemplo, *airbags*, *Respirom*, a *técnica da abelhinha*, só para citar alguns⁴. Suas técnicas ajudam a fornecer soluções para um repertório de alta performance. Seus exercícios propõem uma melhor compreensão e aprimoramento da respiração, base da técnica do flautista, porém, segundo ele, nem sempre empregada de maneira plena, adequada ou consciente. Para se conseguir uma plena respiração, ele propõe vários caminhos que passam pela consciência corporal, postura, equilíbrio e relaxamento.

Influenciado pela Técnica de Alexander⁵ e por músicos norte-americanos de madeiras e metais como Arnold Jacobs⁶ e Julius Baker⁷, em suas aulas, Underwood dá uma

³ Tradução livre de: Flutist and educator Keith Underwood is a flute guru. Flutists of all ages and abilities flock to him for his advice and to unlock their hidden potential. Disponível em: <https://flutecenter.com/blogs/flute-unscripted/keith-underwood>

⁴ Estas ferramentas e técnicas serão explicadas no item seguinte.

⁵ Frederick Matthias Alexander (1869-1955) fundou uma escola de consciência corporal e mental muito usada pelos músicos para resolver problemas de postura. Citando especialistas, Robert Suetholz destaca: “De acordo com o Doutor Wilfred Barlow, M. D., ‘a Técnica de Alexander [...] é um método para mostrar às pessoas como estão utilizando erroneamente os seus corpos e como podem eliminar esse tipo de uso errado’. Já para o Doutor Frank Jones, ela é a maneira de conseguir mudar as respostas estereotipadas do corpo por meio da inibição de certas posturas.[...]. Pode igualmente auxiliar artistas performáticos -atores, dançarinos, cantores, instrumentistas- a eliminar os hábitos ruins que causam excesso de tensão (SUETHOLZ, 2019, p. 65).

⁶ Arnold Jacobs (1915-1998) foi um tubista Americano que atuou na Orquestra de Chicago por muitos anos. É seu o livro *Also Sprach Arnold Jacobs: A Developmental Guide for Brass Wind Musicians* destinado aos estudantes de metais.

grande importância ao desenvolvimento da respiração: “por mais automático e natural que seja a respiração, pode ser um verdadeiro desafio fazê-la da maneira mais eficiente e eficaz, especialmente no que se refere à produção de um som, articulação, fraseado, etc.” (UNDERWOOD, 2022). Preocupação justificável, por ser um instrumento que usa um grande volume de ar devido ao sopro ser direcionado uma parte para dentro do bocal e outra parte para fora, causando, inevitavelmente, uma perda de ar. Conforme afirma Debost (1996, p. 94): “O som da flauta é criado pelo impacto do jato de ar sobre a borda exterior do buraco da embocadura. (...) O resto do jato de ar escapa para fora do buraco da embocadura.”⁸

Dentre os pioneiros a destacar a questão da preparação respiratória para o instrumento de sopro, apontamos Michel Ricquier, em seu livro intitulado *Traité méthodique de pédagogie instrumentale*. Embora ressalte a importância de se adquirir uma respiração mais consciente, por exemplo, através da prática da ioga, o autor mantém a posição - defendida nas escolas mais tradicionais - de que “para tocar um instrumento de sopro com o máximo de facilidade (...) é indispensável utilizar *essencialmente* a respiração abdominal”⁹ (RICQUIER, 1982, p. 18, grifo nosso).

Por sua vez, Underwood defende uma respiração relaxada, conduzida da seguinte forma: a expiração deve iniciar na parte de cima do aparelho respiratório, ao invés de ocorrer pela tensão dos músculos diafragma e abdominais. Mudando completamente este foco defendido por Ricquier e tantos outros, ele aconselha respirar de baixo para cima e soprar de cima para baixo. Defende que focar demais no apoio na barriga ou na área do diafragma pode criar uma tensão inútil. Recomenda a prática de uma expiração focada na parte superior e que devemos imaginar os pulmões se estendendo acima da cabeça, a fim de tornar a respiração mais fácil, com o mínimo de esforço (UNDERWOOD, 2022).

Dentre outros conselhos, Underwood sugere que os flautistas podem aprender sobre respiração e uso eficaz do ar tocando *traversos*, ou seja, as flautas transversais barrocas. Ele afirma que, para produzir um grande som, não é necessário substituir o ar que já está na flauta, mas fazer esse ar vibrar.

⁷ Julius Baker (1915-2003) foi um dos mais importantes flautistas americanos. Por mais de 50 anos, ele tocou em orquestras como a Chicago Symphony e a New York Philharmonic Orchestra e com maestros como Leonard Bernstein, Pierre Boulez e Zubin Mehta. Foi professor de um grande número de flautistas como Hubert Laws, Paula Robson e Gary Shocker.

⁸ Tradução livre de: “Le son de flûte est créé pour la frappe du pinceau d’air sur le bord du trou d’embouchure.[...]. Le reste du pinceau d’air s’échappe au-dehors du trou d’embouchure”.

⁹ Tradução livre de: “Pour jouer d’un instrument à vent avec un maximum de facilité, (...) il est indispensable d’utiliser essentiellement la respiration abdominale”.

4 Considerações sobre *Uma aula com Keith*

Neste item, buscamos nos debruçar sobre alguns desafios desta peça, sugerindo soluções e destacando a presença inusitada e rara de partes teatrais em uma peça instrumental para flauta(s) e piano.

Conforme apontamos, o título é inspirado nas ferramentas pedagógicas do flautista Keith Underwood. Seus ensinamentos ganham uma conotação musical quando inseridos nesta *fantasia humorística* para flautas diversas e piano. A peça tem 20 minutos de duração e é escrita para flauta em dó, flautim, flauta em sol e flauta baixo, que são tocadas alternadamente. Ela está dividida em 18 seções indicadas por letras de A até S, nas quais são empregadas diversas técnicas chamadas estendidas, como a respiração circular ou expiração contínua, o *frullato*, o *vibrato mensurado*, os falsos arpejos e a *abelhinha*. Além disso, a peça demanda efeitos sem a flauta, como a respiração dentro de um *airbag* hospitalar¹⁰ e o uso do *Respirom*.¹¹ Esses aparelhos são usados como ferramentas pedagógicas por Underwood em suas aulas e palestras.

Uma das particularidades em *Uma Aula* são os efeitos performáticos e teatrais que aparecem desde o início da música. A compositora afirma, em entrevista concedida à Liduíno Pitombeira (FREIRE, 2023), que esta peça conta a história de “um flautista obcecado, obsessivo, e uma pianista mal humorada”.

A gravação¹² da interpretação de *Uma Aula* em vídeo pelo intérprete, com a presença da compositora no estúdio, faz desta versão uma versão de referência, o “momento global”, a única conhecida até o momento (ZAMITH, 2011). É esta versão que norteia nossa análise, juntamente com a partitura.

O flautista em *Uma Aula* é um personagem teatral que representa a si mesmo, mimetizando suas práticas, e interage com a pianista, faz mímicas, posturas bem-humoradas,

¹⁰ “*Airbag*” na partitura, é um balão respiratório utilizado em anestesia, serve para a condução de gases medicinais no sistema de anestesia para o paciente. É encontrado em lojas de produtos hospitalares e, conforme a própria compositora, em conversa informal com este autor, pode ser substituído por um saco de papel do tipo de embrulhar pão.

¹¹ “*Ping pong ball*”, na partitura. O *Respirom* é um fortalecedor dos pulmões utilizado em fisioterapia respiratória. São pequenas bolas em tubos que são aspiradas e mantidas no ar, pela aspiração, por alguns momentos.

¹² *Uma Aula com Keith* é um filme do diretor Lucas Weglinski com produção de Léa Freire, filmado no Oktaven Studio de Nova Iorque em 15 de jan. de 2020. O filme é a gravação da composição aqui abordada, *Uma Aula com Keith*, tem como intérpretes Keith Underwood e Barbara Lee e contou com a presença de Léa Freire nos bastidores. Técnico de Som e Edição: Edwin Huet. Mixagem: Homero Lotito e Felipe Senna. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=5MyI9Leq5ZU>.

exercícios de respiração. Por outro lado, a pianista deve se mostrar aborrecida por tocar sempre as frases minimalistas enquanto o flautista faz as *acrobacias*.

A peça começa com o flautista soprando num aparelho, fazendo inspirações com a mão nos lábios, se aquecendo, e isso deixa a pianista irritada, fazendo gestos de olhar impaciente no relógio. Outras indicações de partitura, como “ameaça mudar de flauta mas não muda” (compasso 559), também fazem parte do caráter humorístico/teatral da obra. Esse clima perdura por toda a peça até que, no final, a pianista se levanta e faz sinal que cansou de tocar com um flautista louco, e vai embora.

Em certo momento, aparece a indicação “andando na pose do macaco” (compasso 412, minuto 12’26” do vídeo). Essa postura está relacionada com a Técnica de Alexander adotada pelo flautista. É uma pose com os quadris abaixados (lembrando um chimpanzé), visando liberar a parte superior do corpo das tensões e por consequência obter uma respiração mais natural (SUETHOLZ, 2019).

O conceito de performance se apresenta aqui em diversas dimensões. Em primeiro lugar, evidenciamos que a escrita da peça (partitura) é, realmente, um roteiro do que será a performance. Cook afirma que “o objeto da análise torna-se presente e auto-evidente nas interações entre os performers e no traço acústico que eles deixam” (COOK, 2006, p. 16).

Em segundo lugar, nesta obra, encontramos a presença da corporeidade e da teatralidade sustentada por Zumthor: “A performance não apenas se liga ao corpo mas, por ele, ao espaço. Esse laço se valoriza por uma noção, a de teatralidade (sem explorar todas as virtualidades), que me chegou muito tempo antes de pensar ‘performance’” (ZUMTHOR, 2007, p. 43).

Almeida (2011) concorda com Zumthor em seu pensamento sobre o ato da performance, quando este faz a distinção entre a interpretação, que seria baseada na atividade do intérprete, e o momento performático, que consistiria no “momento global de enunciação que abarca todos os agentes e elementos participantes” (ALMEIDA, 2011, p. 50). Os agentes em *Uma Aula* são: a interpretação da peça pelos músicos, a atuação teatral destes, a presença da compositora, do cineasta e dos técnicos de som, resultando em um filme musical.

4.1 Algumas técnicas estendidas em *Uma Aula*

Nos momentos iniciais, destacamos alguns efeitos demandados pela composição. Nos compassos 8 e 9 (figura 1) aparece o efeito *abelhinha*, que é o som dos lábios apertados e vibrando, como fazem os trompetistas com a embocadura do trompete.

Figura 1 – Primeiros compassos da parte de flauta de *Uma Aula*.

Uma Aula Com Keith
A Class With Keith
Lea Freire / 2018/2019

Bass Flute
Flute
Piccolo
Alto Flute

♩ = 82

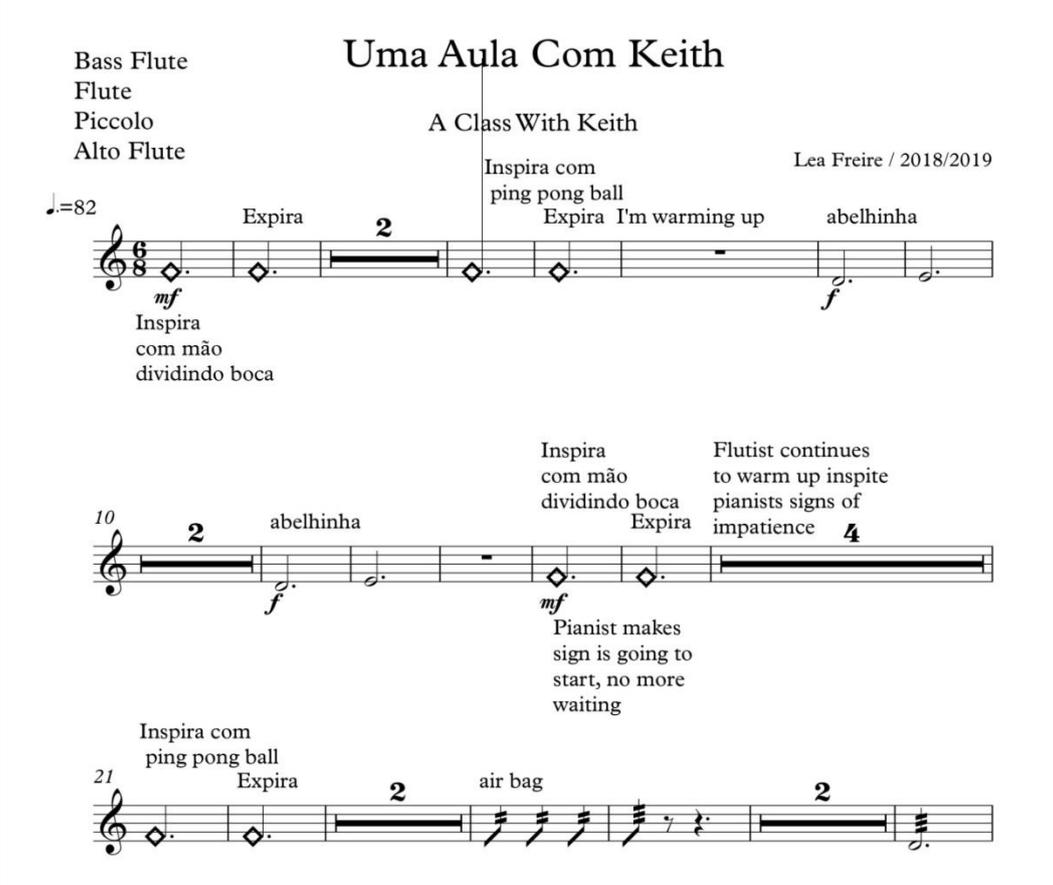
mf Expira 2 Inspira com ping pong ball Expira I'm warming up abelhinha f

Inspira com mão dividindo boca

10 2 abelhinha Inspira com mão dividindo boca Expira Flutist continues to warm up inspite pianists signs of impatience 4

mf Pianist makes sign is going to start, no more waiting

21 Inspira com ping pong ball Expira 2 air bag 2



Fonte: *Uma Aula com Keith*. Partitura. Acervo da autora (FREIRE, 2019).

Para a gravação da peça, intérprete e compositora concordaram que o som da *abelhinha* gravado não soaria musical, que ele convinha mais para a performance ao vivo em teatro, com a presença do público. Decidiram, então, substituir esses sons pelos sons mais suaves dos chamados de *wisper tones* ou *whistle tones*. De acordo com Artaud (1996, p. 150), “são ruídos do bocal que precedem qualquer emissão sonora na flauta. Eles são obtidos graças a uma pressão do ar extremamente reduzida, embocadura muito descoberta”.¹³ Segundo o autor, temos duas maneiras de fazer esses sons de assobio: o mais simples é fazer uma varredura do espectro sonoro (de todos os parciais) tomando um dedilhado grave como base; e a outra possibilidade é tomar um dedilhado agudo como base e fazer um som parcial isolado. Por sua vez, Dick explica que *whistle tones* são sons senoidais puros e agudos originados dos

¹³ Tradução livre de: “Ce sont les bruits de biseau precedant toute émission sonore à la flute. Ils s’obtiennent grâce à une pression d’air reduite à l’extrême, embouchure très decouverte”.

parciais individuais das notas e que “eles podem ser produzidos soprando o mais suavemente possível através da embocadura e dependendo do dedilhado usado, de cinco a quatorze *sons sussurrados* podem ser emitidos” (DICK, 1975, p 132).¹⁴

Outro efeito interessante (Figura 2; compassos 202 a 209) é o *frullato* que pode ser obtido de duas maneiras: pelo rolamento da língua no palato ou pela vibração da garganta. Também chamado de *flutterzunge*, o *frullato* é feito com o som do fonema /r/. Os franceses têm mais facilidade de fazê-lo com a garganta o que torna o som mais timbrado por toda a extensão da flauta, já quando feito com a língua, o som é difícil de se obter nos graves (ARTAUD, 1995). A dificuldade em *Uma Aula* é que o *frullato*¹⁵ é tocado alternando-se rapidamente com o som normal, como podemos observar na gravação de referência, em 6’30” minutos.

Figura 2 – Exemplo do emprego de *frullato* nos compassos 202 a 211 de *Uma Aula*.



Fonte: idem figura 1.

Na letra M, (compasso 374, figura 3), correspondente à 12a seção da peça, temos as variações de vibratos. As indicações, neste ponto, são em inglês: *no vibratos*, *divisions mean vibrato in next bars*, *strong vibratos*. O trecho pode ser observado em 11’ minutos da gravação.

¹⁴ Tradução livre de: “Whisper tones, sometimes called 'whistle tones', are the individual partials of notes, are high, pure sine tones. They can be produced with every fingering, and, depending the fingering used, from five to fourteen whisper tones can be sounded by forming a v. narrow lip opening and blowing as gently as possible across the embouchure”.

¹⁵ O *frullato* é indicado pelo corte da haste da nota por dois traços, conforme vemos na primeira nota da figura 2.

Figura 3 – Exemplo do emprego de *vibrato* nos compassos 374 a 389 de *Uma Aula*.



363 Expira 2 air bag rit. 4
 vibrato- divisions
 mean vibrato in
 next bars strong vibratos No vibrato

374 M 3 3 3 3
 379 3
 383 3 3 3 3
 386

Fonte: idem figura 1.

O vibrato, tradicionalmente, é um recurso expressivo aprendido por imitação. O seu controle em batimentos mensurados requer um treinamento específico. Artaud (1996, p. 132) afirma que ele se forma na flauta por contrações do aparelho muscular da garganta e do pescoço, diferente da noção errônea do vibrato de diafragma. Debost também contesta essa presença do diafragma: “Ao fazer mensurações aprofundadas se constatou que o diafragma não exerce nenhum papel no vibrato. Visto que não podemos produzi-lo com os lábios e o queixo, deduzimos que sua origem se encontra em algum lugar na garganta” (DEBOST, 1996, p. 329).¹⁶

O vibrato pode ser uma oscilação de intensidade ou uma oscilação de frequência. Regularmente, o que vemos é uma combinação das duas formas. Em *Uma Aula*, Léa Freire propõe esse efeito de oscilação e de mensurar as batidas: às vezes, duas notas por pulso, às vezes, três ou quatro e, no final do trecho, um *accelerando*. Ela não especifica se as oscilações

¹⁶ Tradução livre de: “Des mensurations très approfondies montrent que le diaphragme ne joue aucun rôle dans le vibrato. Etant donné qu'on ne peut le produire avec les lèvres et le menton, il s'ensuit que son processus doit trouver son origine quelque part dans la région de la gorge”.

são da intensidade ou da frequência. Consideramos que, se usarmos a oscilação de frequência, o efeito se torna mais claro, mais perceptível.

Segundo a técnica tradicional, o bom vibrato é o que oscila dentro do som, sem grandes variações de frequência, mas com variações rápidas de intensidade. Na música contemporânea, as mensurações de vibrato e o *no vibrato* são frequentes.

Em dois momentos da peça, temos longas passagens onde o fluxo das notas é ininterrupto, em *cascatas* de semicolcheias e fusas. A primeira dessas passagens é executada na flauta em sol, em legato, por 14 compassos sem nenhum espaço para respiração. (compassos 347 a 361, figura 4). Na gravação, este trecho pode ser observado em 10'04" minutos.

Figura 4 – Exemplo do emprego de respiração contínua nos compassos 347 a 361 de *Uma Aula*.



The image shows a musical score for flute, measures 347 to 361. The score is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music consists of continuous eighth-note passages. Measure 347 starts with a quarter rest followed by eighth notes. Measure 350 has a similar pattern. Measure 353 continues the eighth-note flow. Measure 356 shows a change in the rhythmic pattern. Measure 359 ends with a quarter rest and the instruction 'To Fl.'.

Fonte: idem figura 1.

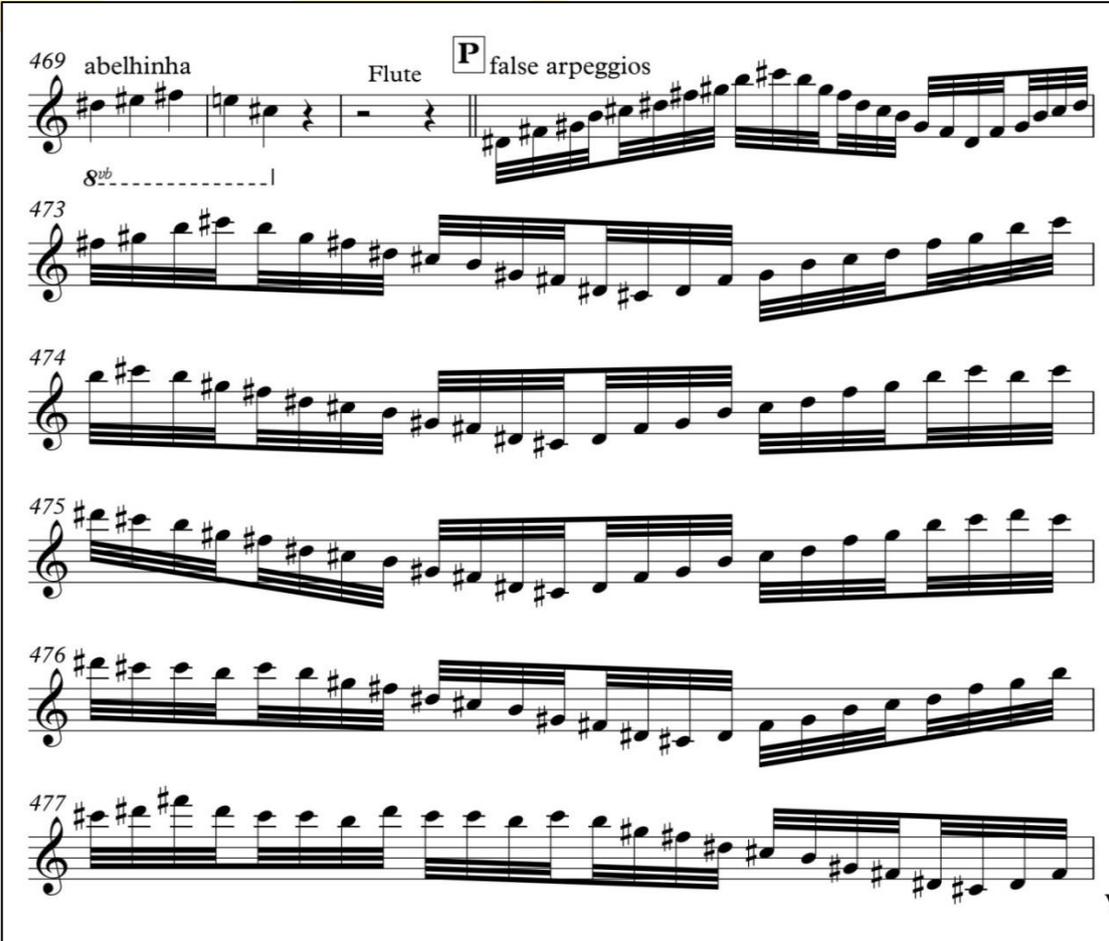
Aqui, o desafio é usar a respiração circular também nomeada de expiração contínua. A técnica consiste em soprar e inspirar ao mesmo tempo. Ela é bastante usada em

instrumentos como saxofones, oboés e trompetes, e em instrumentos tradicionais do Oriente Médio. A expiração contínua torna-se mais difícil de executar na flauta transversal devido a esta ter sua embocadura aberta. A técnica consiste em guardar certa quantidade de ar no interior da boca e empurrá-la com os músculos das bochechas enquanto se inspira rapidamente (RICQUIER, 1982). Segundo Artaud, a utilização deste tipo de respiração coloca em questão todas as noções de fraseados tradicionais. “A respiração contínua dá origem a um repertório específico pondo em questão as noções de tempo musical e de fraseado instrumental” (ARTAUD, 1996, p. 137).¹⁷

A grande dificuldade desta passagem é que, por ser na flauta em sol, instrumento que demanda um grande volume de ar, ela exige do flautista um controle absoluto da respiração. Mais adiante, do compasso 472 a 482 (figura 5), é na flauta em dó que se deve executar as *cascatas* de arpejos em fusas. Estes arpejos são indicados como *false arpeggios* ou arpejos falsos. Sua execução pode ser observada no minuto 14’13” da gravação.

¹⁷ Tradução livre de: “La respiration continue engendre un répertoire spécifique remettant en cause les notions de temps musical et de phrasé instrumental”.

Figura 5 – Exemplo do emprego de *false arpeggios* nos compassos 469 a 477 de *Uma Aula*.



The image shows a musical score for a flute part, measures 469 to 477. The key signature has one sharp (F#). Measure 469 starts with the word 'abelhinha' and the instrument 'Flute'. A dynamic marking 'P' (piano) is present. The score features a series of rapid, slanted arpeggiated chords, characteristic of 'false arpeggios'. A first ending bracket labeled '8^{va}' spans measures 473 to 477. The notation includes various accidentals and slurs to indicate the specific fingering and articulation of these chords.

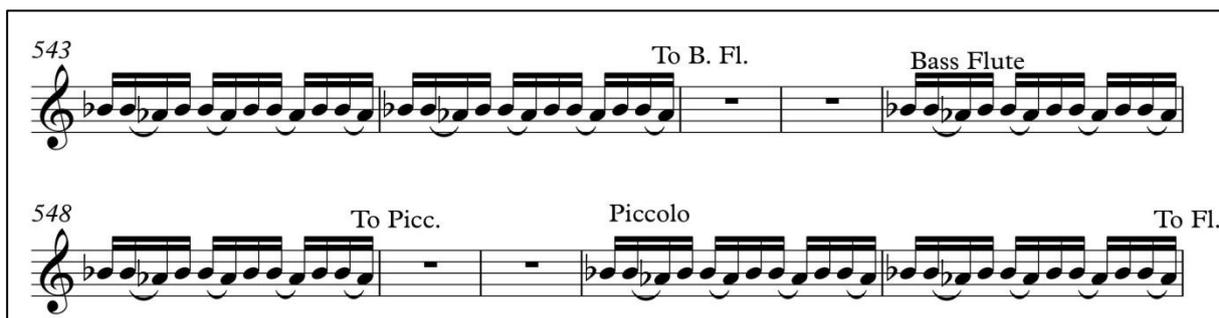
Fonte: idem figura 1.

O termo *false arpeggios* se refere ao ato de tocar os arpejos com um dedo preso, fixo na chave - o anular da mão direita, neste caso - dando mais velocidade ao arpejo. Estamos diante de um caso de colaboração entre intérprete e compositora, quando o primeiro faz a sugestão do uso desses arpejos em vídeo enviado para Léa Freire (UNDERWOOD, 2018). A estratégia pedagógica de Underwood sugere um relaxamento dos dedos, a proximidade dos dedos com as chaves da flauta e nunca apertar os dedos nas chaves, mas fazê-los se erguer sem esforço, como se uma mola os remetesse de volta ao seu lugar de repouso (UNDERWOOD, 2015).

Para concluir esta análise preliminar de *Uma Aula*, instigam-nos, ainda, as passagens com mudanças rápidas de tipos de flauta, por exemplo, da flauta em sol para a flauta baixo e, logo em seguida, a mudança para o *piccolo*, tais trocas ocorrendo ao longo de somente dois

compassos, em andamento rápido. A dificuldade não é apenas pela diferença de tamanho dos instrumentos, mas também pela diferença da emissão sonora, da embocadura e da pressão do ar. Outro ponto é que o intérprete tem que se preparar, na sua performance, para soltar uma flauta e pegar a outra, muito rapidamente, contribuindo para o caráter teatral e humorístico desta peça (figura 6). Observamos como o flautista interpreta esta passagem na gravação de referência, em 16'20" minutos.

Figura 6 – Exemplo de mudanças de flautas nos compassos 543 a 552 de *Uma Aula*.



The image shows a musical score for flute changes in measures 543 to 552 of the piece 'Uma Aula'. The score is written on two staves. The first staff starts at measure 543 and ends at measure 547. It shows a sequence of notes in a treble clef with a key signature of one flat. Above the staff, there are labels: 'To B. Fl.' above measure 545 and 'Bass Flute' above measure 547. The second staff starts at measure 548 and ends at measure 552. It shows a sequence of notes in a treble clef with a key signature of one flat. Above the staff, there are labels: 'To Picc.' above measure 548, 'Piccolo' above measure 550, and 'To Fl.' above measure 552.

Fonte: idem figura 1.

5 Considerações finais

Neste artigo, optamos em focar na análise das práticas pedagógicas, no caráter performático, nos aspectos técnico-interpretativos, nas interações intérprete-compositora, não entrando nos aspectos da análise temática e harmônica de *Uma Aula*. Podemos concluir que estamos diante de uma composição para flauta e piano de alto nível de performance. *Uma Aula* pode fazer parte de concursos para flauta, nacionais e internacionais, recitais de graduação, de mestrado ou doutorado em música e de programas de concertos de flauta e piano, não só pela dificuldade técnica, mas pelo interesse musical que ela nos traz. Para tocar *Uma Aula*, o flautista deve começar por entender a abordagem pedagógica do professor Underwood, os exercícios de respiração e embocadura que ele propõe em suas aulas, os princípios da Técnica de Alexander, além de técnicas estendidas como os *wisper tones*, o *frullato*, dentre outras presentes. Flautista e pianista em *Uma Aula* devem assumir a representação teatral dos personagens criados por Léa Freire, trazendo mais um aspecto para a peça: a teatralidade no ato da performance.

Este trabalho faz parte de uma pesquisa de doutorado que propõe uma investigação mais ampla acerca da presença da flauta na obra musical de Léa Freire, sendo essa apenas

uma das vertentes de sua extensa atuação artística. Observamos que suas experiências vivenciadas pelo convívio com o seu amigo Keith Underwood resultam em um impacto fundamental no modo como a compositora passou a se expressar por meio desse instrumento a partir dos anos 1990. Neste processo criativo, consideramos que *Uma aula* se configura como ápice de uma construção artística entre compositora e intérprete, baseada no diálogo profícuo entre dois músicos que se conectam com admiração e maestria.

Referências

- ALMEIDA, Alexandre Zamith. Por uma visão de música como performance. *Opus*, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 63-76., 2011. Disponível em <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/201> Acesso em: 28 jun. 2023.
- ARTAUD, Pierre Yves. *Flutes au present*. Paris: Jobert-Transatlantiques, 1995. 174 p.
- ARTAUD, Pierre Yves. *A propos de pedagogie*. Paris: Gerard Billaudot, 1996.131 p.
- CARTAS brasileiras. [Compositora]: Léa Freire. [Intérpretes]: Léa Freire et al. São Paulo: Selo Maritaca, 2007. 1 CD (46'58''). Direção musical: Teco Cardoso. Regência: Gil Jardim. Produção: Léa Freire.
- COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. Tradução: Fausto Borém. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.14, 2006, p. 5-22.
- DEBOST, Michel. *Une simple flûte...* Paris: Van de Velde, 1996.148 p.
- DICK, Robert. *The other flute*. London: Oxford University Press, 1975. 154 p.
- FREIRE, Léa. *Uma Aula com Keith*; flauta em dó, flauta em sol, flauta baixo e flautim, e piano. Acervo pessoal da autora: arquivo em PDF, 2019. 26 p.
- FREIRE, Léa. [Entrevista concedida a Liduino Pitombeira]. Universidade Federal do Rio de Janeiro, canal Composição Escola de Música da UFRJ (Youtube), 25 de jul. de 2023. 54'03''. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=R4wMa_RtOnw&t=2015 Acesso em 25 jul. 2023.
- RICQUIER, Michel. *Traité méthodique de pédagogie instrumentale*. Paris: Gérard Billaudot, 1982. 134 p.
- SUETHOLZ, Robert John. *Técnicas de reeducação corporal e a prática do violoncelo*. 2. ed. São Paulo: Tipografia Musical, 2019. 140 p.

UMA AULA com Keith. Diretor: Lucas Weglinski. Produção: Léa Freire. Local: Oktaven Studio, Nova Iorque. Produtora: Maritaca & Agalma Filmes. 15 jan. 2020. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=5MyI9Leq5ZU>. Acesso em: 01 jul.2023.

UNDERWOOD, Keith. [Entrevista concedida a Noa Kageyama]. Sítio eletrônico The Bullet Proof Musician, 01 mai 2022. 1:02:07. Disponível em <https://bulletproofmusician.com/keith-underwood-part-2-on-breathing-and-the-problem-with-thinking-of-air-as-the-solution-to-everything/>. Acesso em: 06 jul. 2023.

UNDERWOOD, Keith. [Entrevista concedida a Ed Joffe]. Canal JoffeWoodwinds (Youtube), 03 jun. 2015. 54'17''. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=IMKK6FDO5_g. Acesso em: 07 jul. 2023.

UNDERWOOD, Keith. [Entrevista concedida a Caity Massoud]. Canal Flute Center of New York (Youtube), 11 fev. 2020. 34'37''. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=wOPlcC5WUbQ&t=64s>. Acesso em: 15 jul. 2023.

UNDERWOOD, Keith. Entrevista a [Léa Freire]. Nova Iorque, 01 mai. 2018. [vídeo] 07'19''. Não publicada.

VENTO em madeira. [Compositora]: Léa Freire. [Intérpretes]: Tiago Costa (piano); Edu Ribeiro (bateria); Fernando Demarco (contrabaixo); Léa Freire (flautas); Teco Cardoso (sax e flautas). São Paulo: Selo Maritaca, 2009. 1 CD (52 min.). Direção musical: Teco Cardoso. Produção: Léa Freire.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 120 p.

COMENTÁRIO SUCINTO DO PARECERISTA

O trabalho está bem estruturado, possui uma argumentação clara e conclusões bem fundamentadas, além de explorar uma peça atual, contribuindo assim para o avanço do conhecimento na área de performance musical. A colaboração entre intérpretes flautistas e compositores/as pode ser notada em outros exemplos do repertório para o instrumento, como em Georges Barrèse x Edgard Varèse, Severino Gazzelloni x Luciano Berio, Pierre Yves-Artaud x Gérard Geay, Roberto Fabbriciani x Luigi Nono, Brian Ferneyhough e Salvatore Sciarrino, dentre outros. Recomendo ao/a autor(a) ampliar o diálogo com a literatura existente. No mais, sugiro revisar o espaçamento excessivo entre algumas palavras, pequenos erros de digitação/ortografia e pontuações tanto no texto do artigo quanto nos originais em francês, além da grafia da palavra “frullato”, que deve ser escrita com dois “L”. Tais observações estão destacadas no arquivo em anexo.