



Ministério da Educação – Brasil
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri – UFVJM
Minas Gerais – Brasil
Revista Vozes dos Vales: Publicações Acadêmicas
ISSN: 2238-6424
QUALIS/CAPES – LATINDEX
Nº. 21 – Ano XI – 05/2022
<http://www.ufvjm.edu.br/vozes>

A RESPIRAÇÃO NA FLAUTA TRANSVERSAL: OS MÉTODOS E TRATADOS COMO REGISTRO HISTÓRICO E PRÁTICO

Romário Allef Ribeiro Silva
Universidade Federal de São João Del Rei UFSJ- MG - Brasil
Mestrando em DIMENSÕES TEÓRICAS E PRÁTICAS DA FORMAÇÃO MUSICAL
Docente do Conservatório Estadual de Música Lobo de Mesquita
Diamantina - CEMLM - Brasil
<http://lattes.cnpq.br/0172711806275313>
E-mail: r.allef.rs@gmail.com

Antônio Carlos Guimarães
Universidade Federal de São João Del Rei UFSJ- MG - Brasil
Bacharel em Música- Universidade Federal de Minas Gerais (1990), Mestre em Música
pela University of New Mexico - EUA (1995); Doutor em Artes Musicais - University of
Iowa - EUA (2003).
Docente Universidade Federal de São João Del Rei
São João Del Rei UFSJ - Brasil
<http://lattes.cnpq.br/0867882382171922>
E-mail: acguima@ufs.edu.br

Resumo: O presente trabalho busca analisar de que forma a respiração é abordada por tratadistas da flauta transversal ao longo de um amplo recorte histórico. O referencial teórico foi construído de modo a compreender as mudanças históricas no que tange às abordagens adotadas nos métodos destes instrumentos. Como técnicas de coleta de dados foram utilizadas pesquisas bibliográficas em trabalhos acadêmicos e em livros destinados especificamente para a flauta-transversal. Os resultados encontrados demonstram uma grande diferença na abordagem da respiração em métodos deste instrumento. Nos trabalhos analisados, a respiração é abordada de forma superficial, nestes documentos poucas linhas são destinadas a esse assunto e muitas vezes apresentam apenas algumas sugestões dos momentos mais adequados para se respirar durante a música. Isso não significa que esse tema não seja importante para os flautistas, no entanto, a falta de estudos sistemáticos sobre o tema demonstra que muitas vezes questões relacionadas à respiração são trabalhadas por flautistas com base exclusivamente no conhecimento empírico.

Palavras-chave: Respiração, Flauta transversal, Métodos e tratados.

INTRODUÇÃO

O presente artigo corresponde a um recorte de uma pesquisa mais ampla que busca entender as diferentes abordagens no ensino de técnicas de respiração por autores de referência no ensino e na prática da flauta transversal. e se fundamenta em boa parte na consulta em métodos e tratados de flauta transversal, e por esse motivo é importante apresentar a definição desses dois verbetes. De acordo com o dicionário Michaelis (2016), podemos definir um tratado como uma “obra que expõe ordenadamente os princípios de uma ciência ou arte”, especificamente sobre os tratados de flauta. Siqueira (2012, p. 01) define como “obras que visam discutir de forma aprofundada a arte do fazer musical flautístico, levantando questões que vão além do tocar do instrumento e não necessariamente tendo por objetivo fornecer ao leitor um método de aprendizagem do instrumento”. Já os métodos, de acordo com o dicionário Michaelis (2016) são definidos como “um conjunto de princípios ou técnicas de ensino”. Na mesma perspectiva Siqueira (2012, p. 01), afirma que são “obras que visam mostrar ao leitor uma série de ações que, se seguidas à risca, o levarão a tocar o instrumento a contento”.

De modo geral, os métodos e tratados são importantes registros históricos não só sobre aspectos técnicos dos instrumentos, mas também sobre incontáveis outras questões musicais, sociais e culturais por refletirem os contextos históricos, retratando do simples cotidiano até às grandes mudanças históricas das épocas em que foram escritos (RONAÍ, 2008). Porém, ao serem escritos, na maioria das vezes objetivavam apenas servir como uma ferramenta metodológica de ensino para os seus contemporâneos, como demonstrado por Harnoncourt apud Siqueira (2012)0

É preciso ter em mente que os tratados foram escritos para os contemporâneos dos autores (...), e que estes autores podem ter imaginado que uma série de importantes conhecimentos contidos em suas obras fossem evidentes e, por essa razão, não tinham porque explicitá-los. (...) O não escrito, o suposto, seria, assim, de valor maior que o escrito!

Nessa mesma perspectiva apresentamos também Selfriedge-Field apud Ronaí (2008):

Os autores não tinham uma percepção de estarem escrevendo para a posteridade, e, portanto, frequentemente deixavam de documentar o que era óbvio para seus pares, mas que poderia soar estranho para o leitor de hoje. A maioria dos autores de manuais viajava muito pouco e o que sabiam das práticas de outros lugares era apenas o que eles mesmos podiam deduzir examinando a própria música. Isso era às vezes muito pouco, como sem dúvida se dão conta os intérpretes de hoje. (SELFRIEDGE-FIELD apud RONAÍ, 2008, p. 31)

A revisão bibliográfica deste trabalho contempla três categorias diferentes de fontes, definidas conforme Benck (2004). A primeira delas, considerada como “Fontes Primárias”, é representada por fac-símiles, métodos e tratados de flauta transversal (QUANTZ, 2001; TAFFANEL, GAUBERT, 1923; MATHER, 1980; WOLZELONGEL, 1984; WYE, 1985), o que possibilita aferir de forma direta como a respiração vem sendo tratada por autores desse instrumento, possibilitando assim, uma perspectiva histórica que abrange os séc. XVIII até o séc. XX. As “Fontes Secundárias” corresponde a livros (COELHO, 1994; RÓNAI, 2008;), que oferecem uma visão mais ampla ao agrupar e analisar diferentes aspectos, similaridades e divergências, presentes em obras de vários autores de fontes primárias. E por fim, temos as “Fontes Terciárias” que se fundamentam sobretudo, nas outras categorias de fontes supracitadas, representados por artigos, dissertações e teses (SIQUEIRA, 2012; BENCK, 2004, JUNIOR, 2010; SOUZA, 2015 *et*.

al), estes contribuem com análises e diferentes pontos de vistas sobre aspectos específicos do interesse desta pesquisa.

Durante a seleção das fontes primárias voltadas para a flauta transversal, o idioma se mostrou como um dos principais empecilhos, são poucos os métodos e tratados que possuem traduções para o português. A grande maioria dos que foram encontrados correspondiam a idiomas como: alemão, francês, italiano, inglês, espanhol, entre outros. A seleção se restringiu para aqueles métodos que foram escritos ou traduzidos para o inglês, espanhol e preferencialmente o português. Diante disso, grande parte das citações diretas precisavam ser traduzidas, mas todos os textos originais utilizados estão presentes como notas de rodapé.

Outro critério utilizado foi a presença de dados, mesmo que pequenos, acerca do objeto de interesse dessa pesquisa. Selecionamos por fim, alguns trabalhos que pudessem oferecer perspectivas diferentes para essa pesquisa, seja por motivos históricos ou pelas abordagens díspares. Dessa forma, chegamos a um número de cinco métodos de flauta transversal são estes um fac-símiles em um versão escrita em inglês da obra *Of taking breath, in the Practictice of the flute* do alemão Quantz (2001), o *Méthode Complète de Flûte* dos autores franceses Taffanel e Gaubert (1923), o método *The Art of Playing the Flute* escrito por Roger Mather (1980), o Método Ilustrado de Flauta, do flautista brasileiro Celso Wolzelongel (1984) e a obra intitulada *Teoría y práctica de la Flauta*, Trevor Wye (1985).

Entre os motivos que justificaram a utilização destas obras destacamos: Quantz (2008) por sua importância histórica reconhecida não só por flautistas, mas por todos aqueles que se aventuram ao estudo ou à prática da música barroca, sendo uma referência imprescindível para a prática musical desse período (BENCK, 2004).

A obra de Taffanel e Gaubert (1923) por ser o método mais utilizado por universidades e conservatórios, além de ser uma das obras mais populares entre os flautistas em diferentes partes do mundo (RÓNAI, 2008). O método de Roger Mather (1980), por possuir uma abordagem ampla, detalhada e principalmente por fundamentar suas explanações acerca das técnicas de respiração utilizadas por flautistas com as

técnicas praticadas por cantores, da mesma forma como propõe esse trabalho. Já o método escrito por Celso Wolzongel (1984) no que diz respeito à respiração é muito mais conciso, e de acordo com Siqueira (2012) apresenta alguns erros conceituais, mas é o método de flauta transversal brasileiro de maior expressividade e reconhecimento. E por último, o método de Trevor Wye (1985), selecionado por sua linguagem clara e objetiva, principalmente no que se trata da apresentação da fisiologia respiratória.

A respiração e a Flauta Transversal

De acordo com o levantamento realizado por Siqueira (2012), das teses e dissertações publicadas no Brasil até o ano de 2015, na área da performance musical, constatou-se entre os trabalhos voltados para a flauta transversal, há a presença de apenas dois trabalhos que tratavam diretamente sobre aspectos técnicos, práticos ou pedagógicos da respiração, são esses: Souza (2008), que fora apresentado no capítulo anterior, e Siqueira (2012).

A dissertação de Siqueira (2012) se destaca pela ampla apresentação e análise das diferentes abordagens adotadas no trato da respiração por diversos tratadistas de flauta transversal, que vão desde Quantz (1752) à Debost (2002). A dissertação apresenta os autores de forma cronológica, descrevendo a estrutura dos seus métodos ou tratados, principalmente no que tange às técnicas de respiração defendidas por estes. O quadro a seguir poderá demonstrar a amplitude da pesquisa de Siqueira:

QUADRO 1

AUTOR(ES)	DATA(S)	TÉCNICA(S)
Johan Joachim Quantz	1752	Torácica
Johan George tromlitz	1791	Torácica
François Devienne	1794	Torácica
Amand Van der Hagen	1798	...
Hugot & Wunderlich	1804	Torácica
Louis Drouet	c.1827	Torácica
Eugéne Walckiers	c.1829	Torácica e paradoxal
Victor Jean Baptiste Coche	1839	Torácica
Joseph-Henri Altés	1880	Torácica
Taffanel & Gaubert	1923	...
Frederick Benett Chapman	1958	Abdominal
René le Roy	1966	Abdominal
Roger Mather	1980	A depender do objetivo

James Galway 1982 ...

QUADRO 1

Continuação...

AUTOR(ES)	DATA(S)	TÉCNICA(S)
Celso Woltzenlogel	1984	Abdominal
Trevor Wye	1985	Abdominal e torácica
Nancy Toff	1985	Abdominal
Michel Debost	2002	Abdominal e torácica

Fonte: Siqueira (2012, p. 52): Quadro 1– História das Técnicas de respiração levantadas por Siqueira. (GRIFO NOSSO)

O presente quadro foi publicado por Siqueira em agosto de 2012 nos anais do V evento científico da Abraf- Associação Brasileira de Flautista. Sendo assim, tais dados são posteriores à sua pesquisa, considerando que a dissertação foi defendida em abril de 2012. A versão final do trabalho de Siqueira (2012) apresenta um outro quadro, onde são acrescentados alguns autores da literatura do canto. No entanto, a partir dos autores grifados, que são aqueles analisados nesta pesquisa, levantamos alguns questionamentos sobre informações apresentadas no por ele.

Na maioria das obras analisadas os aspectos interpretativa possui maior destaque em detrimento dos aspectos fisiológica, observa-se que nestas obras, muito espaço é destinado para a identificação dos locais mais indicados para se respirar durante música,

e poucas linhas para descrever como o flautista deveria respirar e qual seria a melhor técnica para esse processo.

Isso ocorre, por exemplo, nos escritos de Quantz e Taffanel/ Guabert onde o tipo de respiração defendido, não é apresentado de forma explícita, mas de certa forma, podem ser subentendidos através das sugestões de postura apresentados por esses autores. No entanto, o quadro analisa de forma desigual os tipos de respiração, sem nenhum dos dois métodos apresenta com clareza, qual o tipo de respiração é preterida. Por esse motivo Siqueira (2012), afirma que Quantz (2001) defende o uso da musculatura torácica, enquanto por outro lado deixa um espaço em branco quando trata da técnica adotada por Taffanel e Gaubert. Mesmo se considerarmos que Siqueira (2012) levou em conta as sugestões de postura presentes no tratado para definir a técnica de respiração utilizada por Quantz como torácica, ainda assim seria questionável, já que este autor é categórico ao indicar o ato de erguer os ombros como uma parte do processo de inspiração, que é uma sugestão corresponde à característica mais marcante da respiração clavicular. O próprio Siqueira chegou a essa conclusão na versão final da sua dissertação, ao afirmar que:

Ele [Quantz], inclusive, aconselha o leitor a executar uma ação que será constantemente criticada em métodos de flauta posteriores (crítica que persiste até nos métodos mais atuais) e proibida ao estudante de flauta: a de levantar os ombros durante a inspiração – a chamada “inspiração clavicular” (SIQUEIRA, 2012, p. 49).

No caso do método de Taffanel/ Gaubert, seguindo os mesmos critérios, ou seja, considerando as sugestões de postura, seria possível encontrar possíveis respostas, mas ainda assim, não seria possível definir com precisão qual a técnica sugerida, como será demonstrado adiante. Em relação aos métodos de Mather e Woltzenlogel, a técnica ou técnicas de respiração são definidas com maior clareza e de forma objetiva. O mesmo ocorre com o método de Trevo Wye. No entanto, discordamos de Siqueira no que diz respeito à nomenclatura. Wye sugere uma respiração que utilize uma combinação de todos os músculos inspiratórios e expiratórios. Sendo assim, a melhor nomenclatura para essa proposta seria a respiração completa ou costo-diafragmática-abdominal.

Tendo apresentado as referências que nortearam este trabalho, seguimos para a análise das fontes primárias, ou seja, os métodos e tratados selecionados.

Quantz

De acordo com a pesquisa de Siqueira (2012), a grande maioria dos métodos e tratados de flauta que correspondem ao período barroco, possuem uma estrutura muito semelhante. Os autores se dedicam inicialmente à tarefa de fornecer ao leitor as noções básicas de teoria musical, em seguida, apresentam algumas tabelas de digitação e falam sobre aspectos posturais. Destacando na maioria das vezes a maneira correta de se empunhar o instrumento e logo em seguida passa para a prática musical, utilizando-se de melodias populares da época.

Mas o tratado escrito por Johann Joachim Quantz (1697-1779) está fora desse padrão, sua obra é considerada como uma das mais completas e importante desse período (RONÁI, 2008; SIQUEIRA, 2012). Em seu tratado publicado originalmente em 1752, Quantz (2001) discorre de forma abrangente sobre vários aspectos da prática deste instrumento, além de também tratar sobre outros assuntos como: as qualidades que considera necessário para uma pessoa alcançar o sucesso na carreira de músico, sobre as características dos estilos e gêneros musicais de cada país e inclusive escreve sugestões de disposições dos músicos no palco para diferentes formações camerísticas.

Em meio a essa diversidade de assuntos, destina um capítulo intitulado *Of taking breath, in the Practicice of the flute*[1] de apenas quatro páginas para a discussão acerca da respiração. São poucas páginas, se levarmos em consideração a complexidade desse tema, mas é muito mais do que a maioria dos métodos desse período, que muitas vezes nem ao menos cita esse assunto.

No início deste capítulo, é destacado a importância de se respirar no momento adequado tanto para os cantores, quanto para os instrumentistas de sopro em geral. Esse início já anuncia o direcionamento do tratado no que diz respeito ao tema. Quantz (2001) está focado nos aspectos interpretativos da respiração, usando-a como um mecanismo utilizado para delimitar fraseados, ou seja, o foco é a consciência de onde se respira e

não como respirar. Essa discussão se estende por boa parte das quatro páginas desse capítulo, o autor chega a apresentar exemplos de partituras onde é demonstrado a partir de algumas marcações, quando seria o momento mais adequado para se respirar.

Esse tratado também fala sobre situações em que o flautista não consegue executar uma frase com um único fôlego e elenca duas justificativas para isso: ou compositor foi imprudente ao escrever uma frase grande demais para ser executada com uma única respiração, ou o flautista não possui capacidade pulmonar para armazenar a quantidade de ar necessário para a frase em questão. No entanto, em nenhum momento sugere exercícios para se adquirir tal capacidade.

No que diz respeito ao tipo de respiração que Quantz (2001) considera mais adequada para a utilização durante a prática da flauta, é passado algumas indicações de forma indireta ao sugerir para que durante essa prática. O instrumentista procura manter a garganta aberta, expandir o peito e permitir os movimentos de elevação dos ombros. Além de outras sugestões como por exemplo: respirar de forma lenta buscando sempre a maior quantidade de ar possível e expirar de forma econômica, como podemos perceber na citação abaixo:

Para tocar uma longa passagem musical, você deve, lentamente, inalar um bom suprimento de ar. Para esse fim, você deve alargar sua garganta e expandir seu peito completamente, levantar seus ombros e procurar reter o ar em seu peito o máximo possível, soprando-o de forma bem econômica para dentro da flauta (QUANTZ apud SIQUEIRA, 2012).[2]

Ao sugerir que os ombros sejam erguidos durante a inspiração, o método indica um movimento característico da respiração clavicular, talvez o tipo de respiração mais condenável para essa prática por muitos dos outros métodos e tratados que o sucederam por motivos que já foram apresentados no primeiro capítulo desta monografia.

Em um outro momento, ao tratar de aspectos posturais para os flautistas, Quantz (2001) reafirma a sua preferência pela respiração clavicular citada. Segundo seu tratado, a cabeça deve permanecer sempre ereta para evitar que a garganta seja obstruída, os braços devem ser levemente erguidos e mantidos separados do corpo, o braço esquerdo mais que o direito, caso isso não ocorra a respiração não será “tão fácil quanto deveria ser”. Em suas palavras:

A cabeça deve permanecer constantemente ereta, mas de forma natural, a fim de não prejudicar a respiração. Você deve manter seus braços um pouco levantados e para fora, o [braço] esquerdo mais do que o direito, e não deve pressioná-los contra seu corpo, evitando manter a sua cabeça inclinada para o lado direito; pois isso não apenas produz uma má postura, como também impede seu sopro, uma vez que a garganta é constringida, e a respiração não é tão fácil quanto deveria ser (QUANTZ apud SIQUEIRA. 2012).[3]

A parte do tratado destinado à respiração se encerra com a realização de uma aproximação entre as práticas dos cantores e dos instrumentistas de sopro, demonstrando que Quantz (2001) considera que as exigências do sistema respiratório na prática musical para estes dois grupos são semelhantes se não, as mesmas. Quantz (2001) chega a afirmar que a necessidade fisiológica se configura como uma desvantagem que deve ser contornada para que as intenções dos compositores na delimitação dos fraseados sejam respeitadas. Como elemento comparativo cita os instrumentistas de corda, que de acordo com Quantz (2001) podem dedicar exclusivamente à performance, sem se preocupar com a necessidade fisiológica de respirar.

Taffanel e Gaubert

O *Méthode Complète de Flûte* é uma obra elaborada através de uma espécie de parceria entre mestre e aluno. Foi escrito por Philippe Gaubert (1879-1941) se valendo de tudo que aprendeu diretamente como o seu professor Paul Taffanel (1844-1908) além de utilizar várias anotações deixadas por ele (SIQUEIRA, 2012). Este é incontestadamente o método de flauta mais conhecido e utilizado na atualidade. Rónai (2008, pág. 147) chega a se referir a ele como “a Bíblia do aprendizado flautístico”. O método possui em uma mesma página traduções dos seus textos em francês, alemão, inglês e espanhol dividindo espaço com as figuras e partituras contendo exercícios técnicos. Não existe até o momento nenhuma edição traduzida para o português.

O método em questão aborda de forma abrangente várias questões da prática da flauta como articulação, sonoridade, postura, respiração, escalas, dedilhados e vários outros aspectos. Além de inúmeros estudos técnicos. Possui parte de um capítulo destinado à respiração no qual apresenta alguns conselhos para os flautistas, associados com algumas recomendações posturais no sentido de evitar maus hábitos. Taffanel (1923), considera que problemas de postura são como barreiras para a passagem do ar,

entre esses “entraves”. Taffanel e Gaubert citam: as costas encurvadas, os ombros encolhidos e ou muito elevados além da cabeça excessivamente inclinada.

O método não deixa claro qual o tipo de respiração que os autores consideram como mais adequada, no entanto, apresenta uma descrição do ato respiratório muito mais profunda do que os métodos que o precederam (SIQUEIRA, 2010):

Os dois movimentos de *inspiração* e de *expiração*, dos quais o conjunto constitui a *Respiração*, repetem-se automaticamente, em estado normal, segundo um ritmo regular, com uma entrada mediana de ar e sensivelmente igual a cada repetição. Na prática dos instrumentos de sopro, com os pulmões fazendo as vezes de um *jogo de foles*, os dois movimentos em questão tornam-se necessariamente muito irregulares, pois trata-se, mais comumente, de se inflar os pulmões na menor quantidade de tempo possível, sendo o ar expirado, por outro lado, mais ou menos lentamente, segundo as exigências do fraseado musical. Em primeiro lugar, uma postura correta é uma condição inegociável dentro do ato da respiração: as costas encurvadas, os ombros encolhidos e a cabeça excessivamente inclinada são entraves para a passagem de ar. (TAFFANEL; GAUBERT, 1923).[4]

Não estão presentes neste método qualquer citação sobre o diafragma ou qualquer outro músculo abdominal, por outro lado, a preocupação demonstrada por ele em sugerir que sejam evitados que os ombros fossem “encolhidos” ao tratar da postura, sugere movimentos característicos da utilização de uma respiração onde seja predominantemente utilizado a musculatura superior, ou seja, torácica ou clavicular, no entanto não tem como afirmar, com certeza, qual a preferência destes autores.

Na sequência, Taffanel e Gaubert (1923) tratam sobre as diferentes classificações existentes no que diz respeito à amplitude da respiração. Apresentando o que consideram como as formas de identificar os momentos mais indicados para o uso de cada uma delas, a clareza e a quantidade de informações que o texto apresenta justificam a sua transcrição completa nesse trabalho:

A inspiração pode ser: profunda, mediana ou breve. A primeira é empregada em casos nos quais a frase é de duração longa ou de grande intensidade; ela é obtida por meio da mais ampla dilatação dos pulmões. A inspiração mediana – a mais usual – exige apenas uma entrada de ar um pouco superior à normal. A terceira, enfim, ou breve, não é, por assim dizer, nada além de uma respiração de reforço destinada a preencher um ligeiro vazio dos pulmões entre dois membros de frase; ela é igualmente empregada em certas passagens expressivas entrecortadas. É essencial saber utilizar um volume de ar proporcional à duração ou à intensidade da frase sem esquecer-se de que, numa mesma intensidade, os sons graves demandam mais ar que os agudos. O hábito permite estabelecer em pouco tempo um equilíbrio segundo a capacidade pulmonar de cada um. A princípio, é bom ter sempre o maior volume de ar [possível] em reserva; mas, por outro lado, é necessário evitar o sufocamento. Ele ocorre quando os pulmões não são, por um

período prolongado de tempo, capazes de abrigar mais ar; deve-se, então, deixar escapar o excesso pelo nariz. Não é, portanto, sempre recomendável reter o sopro exageradamente; não se deve esquecer que é a pureza do som, bem mais do que a grande quantidade de ar, aquilo que possibilita frases mais longas (TAFFANEL; GAUBERT, 1923).[5]

O trecho acima demonstra que Taffanel e Gaubert (1923) defendem a ideia de que a respiração seja utilizada como uma ferramenta interpretativa, com o objetivo de delimitar as frases de acordo com a intenção do compositor. Mais adiante neste método, essa concepção dos autores se tornam ainda mais clara:

Isso nos leva a dizer que a respiração não pode ser imposta por uma necessidade física e que há casos em que ela existe simplesmente para pontuar o discurso musical. Por outro lado, é útil aproveitar todas as ocasiões que são oferecidas pelas subdivisões de frase musical para tomar uma respiração breve. O executante garante assim uma configuração confortável de pulmões, a qual se aproxima sensivelmente ao [estado] normal [da respiração].[6]

Além de defender que a respiração seja utilizada apenas como uma ferramenta interpretativa, tal método sugere que esta ação possa ser utilizada de forma natural e instintiva durante a prática musical, por esse motivo não existe indicações sobre técnicas específicas de respiração.

Roger Mather

Publicado em 1980 pelo inglês Roger Mather (1917– 2013), o método intitulado *The Art of Playing the Flute: Breath Control*[7] é o primeiro volume de uma coletânea de três livros, onde os outros dois são direcionados para a embocadura. O segundo volume, e postura, ressonância, movimento dos dedos, vibrato e golpes de língua no último volume.

Os seus métodos se destacam pelos detalhismos e abordagem técnica muito incomum entre os outros métodos de flauta que o precederam, talvez isso se deve à sua formação acadêmica científica muito peculiar. Mather, além de ter sido professor adjunto de música da Universidade de Iowa, EUA, possuía bacharelado em física e química pela Cambridge University e mestrados em Metalurgia pela Cambridge University e em Metalurgia e cerâmica pelo *Massachusetts Institute of Technology* (SIQUEIRA, 2012).

O primeiro volume é o que mais contribuiu para esse trabalho, pois trata-se diretamente sobre a respiração e suas técnicas. Tal obra possui 79 páginas e onze capítulos, os dois primeiros são destinados a esclarecer questões de ordem anatômica e fisiológica acerca do aparelho respiratório. De acordo com Siqueira (2012, p. 62) Mather, em relação a respiração, inaugura uma profundidade ainda não vista em outros métodos de flauta, propondo a aumentar a compreensão do fluxo, da pressão e da velocidade do ar associando as práticas dos flautistas com técnicas utilizadas pelos cantores, como demonstra nessa citação: “Também achei válido adicionar certas práticas relacionadas ao controle da respiração e à ressonância utilizadas por cantores (...)”[8] (MATHER, 1980, p.8). Tal associação se justifica pelo fato dos “cantores, atores e músicos que tocam instrumentos de sopro usam praticamente o mesmo arsenal de técnicas de controle da respiração, o qual inclui quase todas as formas imagináveis de utilizar o aparato respiratório.”[9] (MATHER, 1980, p. 10).

No decorrer desse método, Mather (1980) apresenta de forma didática algumas listas, onde discorre sobre alguns pontos específicos da respiração do flautista. Entre estas, destaca-se uma lista onde Mather (1980) se propõe a denunciar e esclarecer àqueles que considera como os principais erros de concepção, que foram e continuam sendo cometidos por muitos flautistas. Destacamos alguns pontos específicos dessa lista:

(...) 2.Quando exalar, “Apoie com o diafragma.” Essa instrução pressupõe que você é capaz de controlar seu diafragma de forma direta (...). 3.Para inalar, empurre sua parede abdominal para fora; para exalar, relaxe. Deixe sua caixa torácica relaxada durante todo esse processo. Essa instrução é também dada, algumas vezes, como: “Para inalar, tencione seu diafragma; para exalar, relaxe.” Uma vez, entretanto, que você não tem controle direto sobre seu diafragma, essas palavras são enganadoras. A instrução é, também, dada algumas vezes – especialmente para jovens instrumentistas – como: “Para inalar, sinta que está enchendo sua barriga de ar; para exalar, relaxe sua barriga.” Porque adultos ao dormir, animais e crianças usam esse método de respirar (ao menos em parte), ele é, algumas vezes, ensinando a cantores, atores e músicos que tocam instrumentos de sopro como sendo a maneira natural de respirar, pressupondo que isso os faria soar naturais. Mas as situações para as quais esse tipo de respiração é natural são um tanto diferentes daquelas que envolvem um instrumentista que precisa projetar [seu som] em um teatro ou sala de concerto (MATHER, 1980, p. 25).[10]

Em oposição ao que é proposto por Taffanel e Gaubert (1923), Mather (1980) afirma que a respiração dita “natural” é insuficiente para as exigências da performance de alguns instrumentistas de sopro. Mas não define um tipo de respiração como padrão na

prática da flauta. Em sua concepção o flautista deverá alterar a técnica utilizada, de acordo com cada objetivo musical, ou seja, de acordo com a dinâmica, o registro ou o timbre pretendido.

Celso Wolzenlogel

Método Ilustrado de Flauta escrito pelo flautista brasileiro Celso Wolzenlogel (1940-) foi elaborado com o intuito de suprir as lacunas dos livros tradicionais, sobretudo no que diz respeito aos ritmos brasileiros, se mostrou como uma das obras mais completas na atualidade (WOLZELONGEL, 2008). Organizado em trinta e seis capítulos onde são tratados sobre vários aspectos da evolução histórica e da prática da flauta, perpassando por tópicos sobre reparos no instrumento, dicas de como organizar programas de estudos além de exercícios respiratórios, que é o foco desta pesquisa (BENCK, 2004).

No que diz respeito à respiração, Wolzelongel (2008) é muito breve, porém objetivo em suas palavras. Em apenas duas páginas apresenta além de um direcionamento descritivo para a realização da inspiração e expiração e uma sequência de exercícios que possibilita o aumento da capacidade pulmonar. É apresentado o tipo de respiração que na visão desse autor é considerada como mais adequada para os instrumentistas de sopro:

A respiração mais recomendada para os instrumentistas de sopro é a diafragmática. Ela permite a execução de longas frases, o aumento da amplitude do som e a emissão afinada das notas em pianíssimo na região aguda, porque graças a ela os pulmões podem desenvolver toda sua capacidade e o diafragma pode impulsionar de maneira mais controlada a coluna de ar (WOLZELONGEL, 2008, p.30).

No que diz respeito aos processos de inspiração e expiração, de acordo com Siqueira (2012) a descrição deste método apresenta erros conceituais principalmente em alguns aspectos do funcionamento do diafragma, no momento em que Wolzelongel (2008) defende que o diafragma deve ser contraído para a realização da inspiração, representa um equívoco já que na verdade é o seu relaxamento o responsável por essa ação, da mesma forma quando afirma erroneamente que a contração do diafragma possibilita a expiração.

Na sequência, Wolzelongel (2008) introduz a ideia da respiração contínua ou circular, uma técnica estendida que não foi abordada em nenhuma das outras obras analisadas. A técnica em questão, consiste no ato de tocar um instrumento de sopro sem interromper o som durante a inspiração, funciona através de um processo antagônico onde o músico expulsa o ar armazenado na boca, enquanto simultaneamente inspira-se pelo nariz (WOLZELOGEL, 2008. 35).

Assim retomamos a ideia de Quantz (2001), que afirmava que os compositores deveriam ter prudência ao escrever uma frase para evitar que esta seja grande demais para ser executada com uma única respiração. Na perspectiva de Wolzelongel (2008), essa situação pode ser contornada através dessa técnica definida por ele como um recurso para permitir a execução de frases excessivamente longas, especialmente, na música do séc. XX, impraticáveis com a respiração normal”.

Trevor Wye

Os métodos escritos por Trevor Wye (1935) possuem o formato de uma coletânea intitulada *Practice Books*[11], dividido em seis livros, cada um deles é dedicado a um, ou dois aspectos específicos da técnica da flauta entre esses, temos respectivamente em cada livro: sonoridade, técnica, articulação, afinação, respiração e escalas e por fim, estudos de aperfeiçoamento. O livro cinco será o alvo da nossa análise, este é dividido em duas partes, no primeiro momento, apresenta uma breve discussão sobre diversos aspectos da respiração, que correspondem a aproximadamente 20% do número total de páginas, todo o restante deste livro é dedicado a exercícios de escala.

Wye (1985) inicia sua discussão acerca da respiração, destacando a necessidade dos instrumentistas de sopro de inspirar uma grande quantidade de ar e também fala sobre a importância de exercer o máximo possível de controle sobre esse processo. Sobretudo os flautistas, que por conta do tipo de embocadura livre acabam desperdiçando uma parcela considerável do ar respirado e por esse motivo precisa, ainda mais que os outros instrumentistas, conhecer e dominar todo o processo de inspiração e expiração.

Logo em seguida, o método tece críticas a outros trabalhos que apresentam complexos dados fisiológicos muito explicativos e detalhados ao abordarem a respiração. Segundo Wye, estes acabam por se tornar confusos e inúteis no papel de conduzir os flautistas à compreensão desse tema, inclusive apresenta uma analogia afirmando que não é preciso “conhecer os processos mecânicos que ocorrem em um carro para ser capaz de dirigi-lo”[12] (WYE, 1985, p. 05).

Em oposição a essa forma detalhista e “confusa” o método de Trevo Wye se propõe a apresentar de forma sucinta e objetiva, apenas aquilo que considera fundamental para a compreensão do ato da respiração para os flautistas e os apresenta. Nessa perspectiva, é exposto uma breve descrição dos músculos torácicos e abdominais passando pelo diafragma, descrevendo os princípios do funcionamento destes:

A caixa torácica contém os pulmões. As costelas, que formam as paredes dessa caixa, estão sujeitas à coluna vertebral na parte traseira e do esterno para a frente. O esterno é dividido em dois ramos até meados do peito. Devido a este ponto; mais elevado, no entanto, menos, ainda que devido à flexibilidade do tecido ósseo e que tem alguma mobilidade externa. Sob ambas as pulmonares existe uma membrana, denominada diafragma, como se fosse um pedaço de um tambor muscular. Músculos do diafragma podem apertar ou relaxar. Quando o diafragma é esmagado aperta e relaxar quando retorna para a sua posição natural, que tem a forma de uma abóbada numa direção ascendente. Músculos só podem trabalhar em um encolhimento direção. Quando o fazem, a forma achatada salta acima, permitindo, assim, a passagem de ar para os pulmões. Os músculos abdominais são utilizados para expelir o ar a partir dos pulmões. Colocar as mãos em sua barriga, você pode sentir estes músculos a enrijecer e relaxá-los, como, por exemplo, ao tossir ou o riso (WYE, 1985, p. 05).[13]

A partir da descrição acima podemos perceber a preferência deste autor pelo uso combinado dos músculos torácicos, abdominais e intercostais, ou seja, respiração costodiafragmática-abdominal. Mais adiante ao tratar da postura, condena o movimento característico da respiração clavicular ao afirmar que se deve evitar a elevação dos ombros no momento da inspiração pois esse tipo de respiração demanda o uso de muito energia, não possibilita o armazenamento da quantidade necessária de ar, além de obstruir a garganta dificultando e prejudicando assim a passagem desse.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não é possível definir apenas um tipo de respiração com correta ou que possa ser utilizada em todas as situações, com exceção da respiração clavicular na qual a sua utilização prolongada está associada ao surgimento de problemas respiratórios. Cada uma destes tipos apresentados, possui características que a torne mais adequada para algum tipo de atividade.

Talvez para o uso na prática do canto e de instrumentos de sopro a respiração abdominal e a respiração completa sejam as mais adequadas por demandar o uso de pouca energia e por possibilitar a inspiração de uma grande quantidade de ar. Porém, não existe um consenso entre os autores de métodos e tratados principalmente destinado à flauta transversal, onde até mesmo a respiração clavicular fora em algum momento sugerido, mesmo que de forma indireta.

Contudo, esperamos que esse trabalho possibilite aos seus leitores o aprofundamento de seus conhecimentos sobre o funcionamento e a anatomia do sistema respiratório. Adquirindo assim, a capacidade de aplicar tudo que fora escrito nesse trabalho à sua prática musical e que os professores, de flauta especificamente, ajudem a dissipar alguns erros de concepção, contribuindo para que não ocorra mais a reprodução equivocada no meio flautístico.

[1] Da Respiração na Prática da flauta (Tradução nossa).

[2] To play long passage-work you must slowly inhale a good supply of breath. To this end you must enlarge your throat and expand your chest fully, draw up your shoulders, and try to retain the breath in your chest as fully as possible, blowing it very economically into the flute.

[3] The head must be held constantly erect, yet naturally, so that respiration is not impaired. You must hold your arms a little outwards and up, the left more than the right, and must not press them against your body, lest you be compelled to hold your head obliquely toward the right side; for this not only produces bad posture, but also impedes your blowing, since the throat is constricted, and respiration is not as easy as it should be. (Tradução: SIQUEIRA)

[4] TAFFANEL; GAUBERT. p.52. “Les deux mouvements d’inspiration et d’expiration, dont l’ensemble constitue la Respiration se répètent automatiquement, dans l’état normal, selon un rythme régulier, avec une admission d’air moyenne et sensiblement égale à chaque cadence. Dans la pratique des instruments à vent, les poumons faisant office de soufflerie, les deux mouvements en question deviennent nécessairement très irréguliers puisqu’il s’agit le plus souvent de gonfler totalement les poumons dans le minimum de temps, l’air introduit n’étant d’autre part expiré que plus ou moins lentement, selon les exigences du phrasé musical. En premier lieu, une tenue correcte est une condition absolue dans l’acte de la respiration: le dos courbé, les épaules rentrées, la tête inclinée à l’excès sont autant d’entraves apportées au passage de l’air.

[5] L’inspiration peut être: profonde, moyenne ou brève. La première est employée lorsque la phrase est de longue durée ou de grande intensité; elle s’obtient par la dilatation la plus ample des poumons. L’inspiration moyenne – la plus usuelle – n’exige qu’une admission d’air à peine supérieure à la normale. Enfin la troisième, ou brève, n’est, pour ainsi dire, qu’une inspiration de renfort destinée à combler un léger vide des poumons entre deux membres de phrase; elle est employée également dans certains passages expressifs entrecoupés. Il est essentiel de proportionner le volume d’air absorbé à la longueur ou à l’intensité de la phrase sans oublier qu’à intensité égale, les sons graves exigent plus de souffle que les sons aigus. L’habitude permet assez rapidement d’établir un équilibre selon la capacité pulmonaire de chacun. En principe il est bon d’avoir toujours le plus grand volume d’air en réserve; mais, d’autre part, il faut redouter la suffocation. Celle-ci se produit lorsque l’air devient irrespirable par un séjour trop prolongé dans les poumons; il faut alors laisser échapper le trop plein par le nez. Il n’est donc pas toujours recommandable de retenir le souffle avec exagération; il ne faut pas oublier que c’est la pureté du son, bien plus que la grande quantité d’air, qui permet les phrases les plus longues.”

[6] TAFFANEL ; GABUERT. p.53. “Ceci amène à dire que la respiration peut ne pas être imposée par une nécessité physique, et qu’il est des cas où elle s’impose simplement pour ponctuer le discours musical. D’autre part, il est utile de saisir toutes les occasions qui sont offertes par les subdivisions de la phrase musicale pour prendre une respiration brève. L’exécutant s’assure ainsi un jeu aisé des poumons, qui se rapproche sensiblement de la normale.”

[7] A arte de tocar flauta: Controle da Respiração (Tradução nossa).

[8] Ibid. p.08. “I also found it worthwhile to add certain points of breath control and resonance used by singers (...).”

[9] Ibid. p.07. “Singers, actors, and players of wind instruments use much the same assortment of breath control techniques, and these include almost every imaginable way of using your breathing apparatus.”

[10] MATHER, p.25. “2. When exhaling, ‘Support from your diaphragm.’ This instruction implies that you can control your diaphragm directly (...). 3. To inhale, push your abdominal wall outward; to exhale, relax it. Leave your rib cage relaxed throughout. This instruction is sometimes given as: ‘To inhale, tense your diaphragm; to exhale, relax it.’ However, since you have no direct control over your diaphragm, these words

are misleading. The instruction is also sometimes given – particularly to young players – as: ‘To inhale, feel that you are filling your stomach with air; to exhale, relax your stomach.’ Because adults while sleeping and animals and infants at most times use this way of breathing (at least in part), it is sometimes taught to singers, actors, and wind players as the natural way of breathing, implying that it will help them sound natural. But the situations for which this way of breathing is natural are quite different from those of a performer having to project in a theater or concert hall.”

[11] Livros Práticos (Tradução nossa).

[12] No necesitas conocer los procesos mecánicos que tienen lugar en un coche para ser capaz de conducirlo

[13] La caja torácica contiene los pulmones. Las costillas, que forman las paredes de esta caja, están sujetas a la columna vertebral por la espalda y al esternón por la parte frontal. El esternón se divide en dos ramas a la altura de la mitad del pecho. Debido a esta punto; las superiores, en cambio, menos, aunque debido a la flexibilidad de los huesos y los tejidos tienen una cierta movilidad hacia afuera. Debajo de ambos pulmones hay una membrana, denominada diafragma, como si se tratase del parche de un tambor muscular. Los músculos del diafragma pueden tensarse o relajarse. Cuando se tensan el diafragma se aplasta y cuando se relajan vuelve a tomar su posición natural, que tiene forma de bóveda en dirección hacia arriba. Los músculos sólo pueden trabajar en una dirección: por contracción. Cuando lo hacen, la forma de bóveda antes mencionada se achata, permitiendo con ello el paso del aire a los pulmones. Los músculos abdominales se usan para expulsar el aire de los pulmones. Poniendo tus manos en el abdomen, puedes sentir estos músculos al tensarlos y relajarlos, como ocurre, por ejemplo, al toser o al reírse.

REFERÊNCIAS

BENCK, Maria da Conceição Gico Casado. O regionalismo fonético e a articulação fundamental na Flauta Transversal. Tese de Doutorado. Salvador: PPGMUS/UFBA, 2004.

COELHO, Helena de Souza Nunes Wohl. Técnica vocal para coros. 6ª edição. São Leopoldo, RS: Sinodal, 1994.

JUNIOR, Wilson Gava. Programa de apoio Respiratório Sonorizado: Processo de Aprendizado de cantores populares. Dissertação em Fonoaudiologia. São Paulo: PUC-SP, 2010.

MATHER, Roger. The Art of Playing the Flute. Iowa: Romney Press, 1980.

MÉTODO. In: Dicionário Michaelis. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998. Disponível em <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=tratado+>. Acesso em: 02 de janeiro 2017.

QUANTZ, Johann Joachim. On Playing the Flute. Tradução de Edward R. Reilly. 2ªEd. Boston: Northeastern University Press, 2001.

RÓNAI, Laura. Em Busca de Um Mundo Perdido – Métodos de Flauta do Barroco ao Século XX. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

SOUSA, Nadja Barbosa de. Escolas de canto italiana, alemã e francesa: Características perceptivo-auditivas e acústicas na voz do soprano. Tese Fonoaudiologia, Pontifícia Universidade Católica-PUC. São Paulo. 2015

SIQUEIRA, Victor Pinheiro F. H. de. Técnicas de Respiração Segundo Flautistas: Uma perspectiva histórica- de Johann Joachim Quantz (1752) a Michek Debost (2002). Dissertação apresentada ao Programa de Pós- graduação em música. UFBA- Salvador. 2012.

TAFFANEL, Paul; GAUBERT, Philippe. Méthode Compléte de Flûte. Paris: Alphonse Leduc, 1923.

TRATADO. In: Dicionário Michaelis. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998.

Disponível em <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=tratado+>. Acesso em: 02 de janeiro 2017.

WOLTZENLOGEL, Celso. Método Ilustrado de Flauta. 3ªed. São Paulo e Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1995.

WYE, Trevor. A practice book for the flute. vol. 5. Novello: Londres, 1985.

Publicado na Revista Vozes dos Vales - www.ufvjm.edu.br/vozes em: 05/2022

Revista Científica Vozes dos Vales - UFVJM - Minas Gerais - Brasil

www.ufvjm.edu.br/vozes

UFVJM: 120.2.095-2011 - QUALIS/CAPES - LATINDEX: 22524 - ISSN: 2238-6424