

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE ARTES

CARLOS AUGUSTO VIEIRA LISBOA

A independência entre sopro, articulação e dedilhado da flauta doce:  
os desafios técnicos das duas primeiras partes de *Gesti* (1966), de Luciano Berio.

Uberlândia

2023

CARLOS AUGUSTO VIEIRA LISBOA

A independência entre sopro, articulação e dedilhado da flauta doce:  
os desafios técnicos das duas primeiras partes de *Gesti* (1966), de Luciano Berio.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado em cumprimento à disciplina IARTE31605 Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) do Curso de Graduação em Música do Instituto de Artes (IARTE) da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para obtenção do título de licenciado em Música, instrumento Flauta Doce.

Orientadora: Dra. Paula Andrade Callegari

Uberlândia

2023

CARLOS AUGUSTO VIEIRA LISBOA

A independência entre sopro, articulação e dedilhado da flauta doce:  
os desafios técnicos das duas primeiras partes de *Gesti* (1966), de Luciano Berio.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado em cumprimento à disciplina IARTE31605 Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) do Curso de Graduação em Música do Instituto de Artes (IARTE) da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para obtenção do título de licenciado em Música, instrumento Flauta Doce.

Uberlândia, 2023

---

Paula Andrade Callegari – Doutora (UFU)

---

Geisa Cerqueira Felipe – Doutora (UFU)

---

Rosiane Lemos Vianna – Doutora (UFU)

Dedico este trabalho a Deus, à minha mãe e  
avó pelo imenso carinho e apoio na minha  
jornada.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por me abençoar constantemente com família, amigos, saúde e vigor para que eu consiga alcançar os meus sonhos.

Sou grato imensamente à minha família e, especialmente, às duas grandes mulheres da minha vida: minha mãe, Wilma, e minha avó, Dona Nair.

Agradeço ao meu grande amigo, Erick, por ter me proporcionado um redirecionamento na minha vida quando eu estava perdido e ter me acompanhado tão de perto desde então.

Minha gratidão à minha amiga Ingrid e sua família pelo grande carinho que têm por mim.

Agradeço aos amigos Monalisa, Bruna, Vinícius, Wanderson e Rafael pelos bons momentos, risadas e que me acolheram com muito carinho nessa jornada acadêmica.

Meus agradecimentos ao Conservatório Estadual de Música Cora Pavan Capparelli (CEMCPC), sua equipe de professores e, especialmente, à Larissa Camargo por ter me ensinado a flauta doce, me acompanhado e apoiado desde os meus 9 anos de idade.

Agradeço aos amigos das turmas dos cursos técnicos em música do CEMCPC e em Transações Imobiliárias da Escola Estadual João Rezende por tornarem as aulas divertidas e pela troca de conhecimentos e experiências.

Sou muito grato aos professores Guilherme dos Anjos, Cesar Villavicencio e, especialmente, à Paula Callegari por confiarem e acreditarem em mim, me proporcionando grandes oportunidades de bom grado e pela amizade.

Meus agradecimentos à professora Geisa Felipe por me acolher como aluno de flauta transversal, acreditando sempre no meu potencial e ao professor Erick Soares pelas aulas divertidíssimas, carregadas de conhecimentos e empatia.

Agradeço às professoras Poliana Alves, Flávia Botelho e Rosiane Lemos pela competência e carinho que transmitem nas suas aulas.

Agradeço aos pianistas Ernane Machado e Thiago de Freitas por terem me acompanhado e compartilhado tantos conhecimentos e experiências.

Agradeço aos participantes da pesquisa cujas colaborações possibilitaram a realização deste trabalho.

Agradeço a todos os professores e técnicos do Curso de Música da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) por me ajudarem a chegar aonde cheguei.

Agradeço à UFU pelas oportunidades disponibilizadas para contribuir com a minha formação profissional e humanística.

“Para mim material musical significa pensamento, conceito musical e não acho possível que ele resista a si mesmo, assim como não acho possível que uma palavra resista ao significado de si mesma.”

(Berio, 1988, p. 87)

## RESUMO

O presente trabalho aborda a independência entre sopro, articulação e dedilhado da flauta doce na obra de Luciano Berio, intitulada *Gesti* (gestos, em italiano), publicada em 1966. Frans Brüggen, flautista holandês ao qual a obra foi dedicada, a estreou no ano seguinte, em 1967. O objetivo geral da pesquisa consiste em identificar os desafios técnicos das duas primeiras partes de *Gesti*, de Luciano Berio, a partir da visão de quatro flautistas entrevistados nesta pesquisa. E os objetivos específicos são: investigar como esses quatro flautistas estudaram a peça; identificar, por meio das entrevistas, os desafios técnicos presentes nestas duas partes da obra; e apresentar estratégias mencionadas pelos entrevistados para superar cada um dos desafios identificados. A pesquisa é de caráter qualitativo e o método utilizado para a investigação foi a entrevista semiestruturada. Foram entrevistados quatro flautistas em três entrevistas no total: a primeira entrevista realizou-se com dois entrevistados simultaneamente (E1 e E2) e as segunda (E3) e terceira (E4) entrevistas, com um flautista em cada. Nessas entrevistas, relataram os desafios técnicos que a obra pode oferecer ao flautista ao estudá-la, bem como as estratégias que cada um elaborou para superá-los. Dentre estes desafios, a independência entre os aspectos técnicos, a realização das dinâmicas indicadas pelo compositor, as articulações e os dedilhados se mostraram como desafios recorrentes nos relatos de todos os entrevistados. E as estratégias para superá-los foram: apreciar várias versões da peça, com interpretações de flautistas diferentes; desmembrar a obra em pequenos trechos de estudo para trabalhar os elementos técnicos isoladamente; levar em consideração a teatralidade e os gestos nos momentos em que os limites da organologia da flauta doce se impõem, como em situações em que há a indicação de dinâmica 7 na região grave do instrumento; fazer uso das regras de articulação presentes nos tratados publicados entre os séculos XVI e meados do XVII para a execução de diferentes configurações rítmicas; e, para os dedilhados do ostinato da primeira parte, utilizar forquilhas e dar preferência à região grave da flauta para o favorecimento dos harmônicos.

**Palavras-chave:** Flauta doce. *Gesti*. Luciano Berio.

## LISTA DE FIGURAS E QUADROS

Figura 1 - Dedilhados sugeridos por Berio para o ostinato .....	22
Figura 2 - Início da primeira parte .....	22
Figura 3 - Indicação de alturas relativas (azul) e dedilhados para o glissando (vermelho).....	23
Figura 4 - Pausas no final da segunda parte (verde).....	23
Figura 5 - Notação das dinâmicas.....	24
Figura 6 - Interpretação dos dados .....	31
Quadro 1 - Informações sobre a realização das entrevistas.....	29

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

CEMCPC	Conservatório Estadual de Música Cora Pavan Capparelli
E1	Entrevistado 1
E2	Entrevistado 2
E3	Entrevistado 3
E4	Entrevistado 4
UFU	Universidade Federal de Uberlândia

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>12</b>
1.1	A historicidade dos aspectos técnicos da flauta doce .....	14
1.2.	A música para flauta doce no século XX e o repertório da vanguarda .....	17
1.3.	Gesti .....	21
<b>2</b>	<b>METODOLOGIA</b> .....	<b>26</b>
<b>3</b>	<b>INTERPRETAÇÃO DOS DADOS</b> .....	<b>30</b>
3.2	Gestos .....	33
3.3	Dinâmicas .....	34
3.4	Articulações .....	34
3.5	Dedilhados .....	35
<b>4</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>36</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>38</b>
	<b>APÊNDICE A – ROTEIRO DE ENTREVISTA SEMIESTRUTURADO</b> .....	<b>41</b>
	<b>APÊNDICE B – CARTA CONVITE AO CEMCPC</b> .....	<b>43</b>
	<b>APÊNDICE C – CARTA CONVITE AOS ENTREVISTADOS</b> .....	<b>44</b>
	<b>APÊNDICE D – TERMO DE CESSÃO DE DIREITOS</b> .....	<b>45</b>

## 1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho aborda a independência entre sopro, articulação e dedilhado da flauta doce na obra de Luciano Berio, intitulada *Gesti* (gestos, em italiano), publicada no ano de 1966. Frans Brüggen, flautista holandês ao qual a obra foi dedicada, a estreou no ano seguinte, em 1967. O interesse pelo tema surgiu a partir de uma performance ao vivo do flautista Cesar Villavicencio e dos temas discutidos acerca desta obra e do repertório contemporâneo da flauta doce na disciplina Literatura da Flauta Doce I (IARTE31310), na qual, em uma das aulas, ocorreu uma palestra sobre *Gesti* (1966) apresentada por Villavicencio e mediada pela professora Dra. Paula Callegari e, após estes momentos, pela apreciação da performance de Sarah Jeffery (2016) em seu vídeo "How to play GESTI by Berio", seguido pelo vídeo de Frans Brüggen quando estreou a obra (Ginneken, 2008). Na palestra, foi apresentada a estrutura da obra, com sua divisão em três partes, as quais, segundo o palestrante e Jeffery (2016), caracterizam-se pelo modo como os aspectos técnicos foram explorados e combinados entre si. A forma de dispor e notar esses aspectos na partitura, especialmente nas duas primeiras partes, chamou a minha atenção e me instigou a investigar os possíveis desafios que o flautista pode encontrar para tocar essa obra, bem como possibilidades de estratégias para superá-los.

Como mencionado acima, *Gesti* é dividida em três partes, das quais a primeira e a segunda se destacam pela inédita intenção de Berio de fragmentar o modo convencional de tocar a flauta doce. A primeira parte contém um ostinato que deve ser realizado por um dedilhado – sugerido por Berio ou escolhido pelo intérprete –, simultaneamente a várias articulações, que incluem sons da garganta, da língua e da flauta, como *frulatti*, sons cantados e inspirações. Na segunda parte, o ostinato dá lugar a um *glissando* constante que acompanha uma ampla variedade de articulações. Finalmente, na terceira parte, sopro, articulação e dedilhado trabalham de forma associada, retomando o modo tradicional de tocar a flauta doce. No percorrer destas três partes, o compositor distribuiu as dinâmicas em uma escala numérica de 1 a 7, da mais piano para a mais forte, respectivamente. Com essa obra, Berio promoveu uma dissociação entre estes três aspectos técnicos da flauta doce – sopro, articulação e dedilhado – tornando-os independentes entre si até que, paulatinamente, “a tensão dos lábios e posições dos dedos 'conciliarão' mais” (Berio, 1966, p. 3, tradução nossa).

---

<sup>1</sup> [...] the lip tension and finger position will “agree” more and more” (Berio, 1966, p. 3).

Tendo em vista que uma das características marcantes de *Gesti* é a dissociação entre sopro, articulação e dedilhados, define-se como questão de pesquisa: quais são os desafios técnicos, a serem superados pelo flautista doce, que estão presentes nas duas primeiras partes de *Gesti*? Deste modo, o objetivo geral da pesquisa consiste em identificar os desafios técnicos das duas primeiras partes de *Gesti*, de Luciano Berio, com base nos relatos de quatro flautistas entrevistados. E os objetivos específicos são: investigar como esses flautistas estudaram a peça; identificar os desafios técnicos apontados pelos entrevistados nas duas primeiras partes da obra; e apresentar possíveis estratégias, elaboradas por eles, para superar cada um dos desafios identificados.

Esses aspectos técnicos foram bastante mencionados nos tratados históricos e métodos do instrumento, desde o século XVI até hoje, os quais instruíram sobre como coordená-los e combiná-los. Portanto, percebe-se que *Gesti* exige um certo nível de virtuosismo que “nasce frequentemente de um conflito, de uma tensão entre a ideia musical e o instrumento, entre o material e a matéria musical” (Berio, 1988, p. 76), o que Berio utilizou para traçar a linha de pensamento da obra, que se assemelha à proposta de suas *Sequenze*: *Sequenza I* (1958) para flauta transversal, *Sequenza II* (1963) para harpa, *Sequenza III* (1965) para voz feminina, *Sequenza IV* (1965) para piano, *Sequenza V* (1966) para trombone, *Sequenza VI* (1967) para viola, *Sequenza VII* (1969) para oboé, *Sequenza VIII* (1976) para violino, *Sequenza IX* (1980) para clarinete, *Sequenza X* (1984) para trompete e ressonância do piano, *Sequenza XI* (1987) para violão, *Sequenza XII* (1995) para fagote, *Sequenza XIII* (1995) para acordeão e *Sequenza XIV* (2002) para violoncelo<sup>2</sup>. De acordo com Penha e Ferraz (2017, p. 4), “o flautista holandês Frans Brüggen, a quem a peça é dedicada, sugere que a peça seja pensada como uma pequena *Sequenza*” e em seu artigo intitulado "A flauta doce historicamente informada", Villavicencio (2011, p. 310, grifo do autor) se refere à obra como uma "*Sequenza* para flauta doce", ideia que será ampliada mais adiante neste trabalho.

---

<sup>2</sup> Algumas *Sequenze* tiveram outras versões com modificações no tipo de escrita, como a *Sequenza I* (1992) que foi reescrita em “notação rítmica”, ou que foram escritas para outros instrumentos com nomenclatura semelhante às suas relativas: *Sequenza VIIb* (2000) para saxofone soprano, *Sequenza IXb* (1981) para saxofone alto, *Sequenza IXc* (1980) para clarinete baixo e *Sequenza XIVb* (2004) para contra baixo acústico.

## 1.1 A historicidade dos aspectos técnicos da flauta doce

Os aspectos técnicos relativos ao sopro, à articulação e ao dedilhado foram descritos e explorados desde o século XVI na literatura da flauta doce. Em 1511, Sebastian Virdung, no seu tratado *Musica getutscht und auszgezogen*, apresentou uma ilustração com os dedilhados de três tamanhos de flautas – baixo em fá (*Bassus*), tenor em dó (*Tenor*) e soprano em sol (*Discant*). Além disso, explicou como soprar e “[...] como coordenar as articulações... junto aos dedos”<sup>3</sup> (VIRDUNG, 1511 apud LASOCKI, 1995, p. 120, tradução nossa). Pouco depois, Martin Agricola em *Musica instrumentalis deudsch* (1529), fez uma apresentação semelhante à de Virdung, porém demonstrou quatro tamanhos de flautas: *Discant*, *Altus*, *Tenor* e *Bassus*. Apesar de ter ilustrado os dois instrumentos do meio (*Altus*, *Tenor*) com uma pequena diferença de tamanho na xilogravura, indicou na tabela que eles possuem o mesmo dedilhado. Posterior a estes, Silvestro Ganassi dal Fontego foi pioneiro na tratadística da flauta doce ao aprofundar a discussão sobre a emissão do som, articulação e dedilhado em seu tratado intitulado *La Fontegara* (1535). Nele, Ganassi também apresenta desenhos do instrumento para indicar quais orifícios devem ser fechados ou não, a partir da coloração destes furos. Tettamanti (2010), explica que:

[...] furos pintados de preto designam os lugares onde colocar os dedos para fazer determinada nota, e por consequência, furos não pintados devem permanecer abertos; os meios furos estão pintados pela metade e em seus lados, para certificar-se de que não é apenas um erro da imagem, o autor coloca a letra “m”, de metade. (Tettamanti, 2010, p. 136).

Nesse tratado, Ganassi também declarou que a flauta doce tem como referência a voz humana para a emissão sonora e é o melhor instrumento para imitá-la (Tettamanti, 2010, p. 159), pois tem a mesma fonte de emissão sonora que é o fluxo de ar (sopro). No que diz respeito à articulação, Ganassi expõe três tipos: “[...] cru e áspero: te ke, te ke, te ke; intermediário: te re te re te re; e agradável ou plano: le re le re le re [...]” (Tettamanti, 2010, p. 164). Estas articulações são consideradas completas, pois utilizam-se de duas sílabas diferentes. E “te te te, ou de de de” (Tettamanti, 2010, p. 164) são articulações incompletas devido à utilização de apenas uma sílaba. Estas foram indicadas pelo autor com as primeiras

---

<sup>3</sup> [...] how to coordinate the articulations ... along with the fingers (VIRDUNG, 1511 apud LASOCKI, 1995, p. 120).

letras de cada sílaba, *t t t t* e *d d d d* e a articulação completa com toda a sílaba: *te che, te che, te che* (Tettamanti, 2010, p. 164).

No século XVII, Bartolomeo Bismantova e Etienne Loulié também discorreram sobre a articulação na flauta doce. No manuscrito *Compendio musicale* (1677), Bismantova apresentou um sistema de sílabas de acordo com as figuras rítmicas e o caráter da melodia. Conforme sintetizado por Lasocki (1995):

A articulação direta (*de*) é usada para todos os valores de nota, da breve à colcheia; a articulação reversa (*de re le re*), para colcheias, semicolcheias e fusas; outros dois tipos de sílabas (*de che* e *der ler*) são menos usadas, exceto (curiosamente pela primeira) acompanhando em estilo cantabile. O que é novo é a importância dada à articulação suave (*lingua legata*), ou pares de notas ligadas: *de a de a de a* [...] <sup>4</sup> (Lasocki, 1995, p. 125, tradução nossa).

No *Méthode pour apprendre à jouer de la flûte douce* (1694), Loulié indica dois tipos de articulações: *tu tu ru tu* e *tu ru tu ru*. Estas foram posicionadas abaixo de cada nota e indicadas, também, pela primeira letra de cada sílaba: *t t r t* e *t r t r*. Em seu estudo sobre fontes setecentistas para a prática da flauta doce, Vieira (2014, p. 75) esclarece que, para Loulié, “o golpe de língua tem que ser realizado pela sílaba TU e que deve ser dado em cada nota, mas [ele] relata que alguns sons podem ser tocados com a sílaba RU”.

Ainda no século XVII, devido à popularidade da flauta doce, houve um grande número de publicações de métodos e tutores instrumentais com o propósito de oferecer instrução básica para tocar o instrumento como, por exemplo: *A vade mecum for the lovers of musick, Shewing the excellency of the rechorder* (1679), de John Hudgebut, *The most pleasant companion* (1681), de John Banister, *The genteel companion* (1683), de Humphrey Salter (Möhlmeier; Thouvenot, 2007) e *The delightful companion* (1686), de John Carr. Estes métodos tinham como objetivo instruir os primeiros passos para tocar a flauta doce. Neles, há explicações sobre a teoria básica da música, emissão do som e os dedilhados do instrumento, indicados abaixo de cada nota nas lições, no formato de uma tablatura. Contudo, nestes quatro métodos históricos não há indicações de articulação como feito por Loulié.

No século XVIII, Jacques Martin Hotteterre publicou seu *Principes de la flûte traversière, de la flûte à bec et du haut-bois*, em 1710. Como indicado no título, Hotteterre

---

<sup>4</sup> The direct tongue (*de*) is used for all note-values from a breve to a quaver; the reverse tongue (*de re le re*), for quavers, semiquavers and demisemiquavers; two other types of syllables (*de che* and *der ler*) are little used, except (curiously for the first one) in accompanying in cantabile style. [...] the smooth tongue (*lingua legata*), or slurred pairs of notes: *de a de a de a* [...] (LASOCKI, 1995, p. 125).

dedicou este tratado para três instrumentos: flauta transversal, flauta doce e oboé. Na primeira parte (*Traité de la flûte traversière*), o autor explica sobre a articulação. No caso de Hotteterre, as sílabas indicadas são *tu* e *ru*, combinadas da mesma forma descrita por Loulié. No que diz respeito ao dedilhado, dentro do capítulo dedicado à flauta doce, Hotteterre utilizou uma tablatura que diverge tanto do sistema numérico utilizado por Virdung e Agricola, quanto o de coloração dos orifícios usado por Ganassi. Nessa tablatura, Hotteterre expôs todas as notas da extensão da flauta doce contralto no pentagrama, indicadas com base na clave de sol na primeira linha, e abaixo do pentagrama, desenhou linhas correspondentes a cada um dos furos de uma flauta desenhada do lado esquerdo, nas quais são posicionados círculos brancos ou negros para indicar os furos da flauta que devem ser fechados ou permanecer abertos em cada uma delas. O mesmo sistema é utilizado algumas páginas depois para indicar também os dedilhados dos trinados na flauta doce. Também, no capítulo IV – *Des flattements et des battements* (Hotteterre, 1710, p. 41-43), o autor descreveu dedilhados para os vibratos de dedo (*flattement*) que devem ser realizados em notas longas, os quais são executados com o sombreamento dos orifícios por meio do movimento ascendente e descendente dos dedos, semelhante ao de um trinado.

Estes aspectos técnicos também são abordados pelo autor alemão Johann Joachim Quantz, que explicou a realização das articulações na flauta transversal no sexto capítulo do seu tratado *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752), as quais também são válidas para a flauta doce. Neste capítulo, Quantz apresentou exemplos em forma de pequenos exercícios técnicos nos quais indicou as sílabas de articulação embaixo de cada nota, como *ti ti, ti di, di di, ti ri, ri ti, ti di ri, did'll did'll*, entre outras possibilidades. A última articulação descrita, “*did'll*”, indica uma articulação dupla para possibilitar maior agilidade em passagens rápidas (Quantz, 2001, p. 107). A maioria dos métodos de flauta doce modernos, no entanto, parecem não incluir esta articulação e o mais comum é encontrar as sílabas *te ke, tu ku, da ga* ou *du gu*. Um dos prováveis motivos, segundo François Lazarevitch (2023, 05:22 min.), em uma conversa com Clément Lebrun, é que se trata de uma sílaba específica de línguas anglo-saxônicas. Apesar de muitas das instruções técnicas dadas por Quantz serem aplicáveis à flauta doce, o tratado é destinado a flauta transversal e, por isso, não foram descritos dedilhados da flauta doce.

No que diz respeito à emissão do som na flauta doce, encontramos duas tendências principais nas fontes mencionadas anteriormente. Alguns autores, como Virdung, Agricola, Ganassi, Salter e Carr, expressam que a flauta doce é o instrumento mais próximo

da voz humana e, por isso, ela serve de modelo para a sonoridade do flautista. Embora Quantz não se refira especificamente à flauta doce, ele também estabelece na voz humana o parâmetro para a emissão do som nos instrumentos de sopro de madeira. E outros autores, como Hudgebut e Hotteterre, exaltam a doçura e suavidade do som do instrumento para orientar que se deve soprar gentilmente para a produção do som.

Como é possível perceber, alguns dos tratados e métodos históricos apresentaram tablaturas e/ou ilustrações da flauta doce com a pintura ou não dos orifícios do instrumento para indicar os dedilhados, nos quais os furos pintados indicam que eles devem ser fechados e os brancos, os que devem permanecer abertos. Também relataram sobre a voz humana como referência para a produção do som (sopro) na flauta doce. Com relação às articulações, os autores explicaram as combinações de sílabas que podem ser utilizadas, que são indicadas nos exemplos musicais, geralmente, abaixo de cada nota da partitura e sua aplicabilidade de acordo com a célula rítmica e com o caráter da música. Portanto, dado que cada nota possui uma articulação, então cada articulação deve ser realizada em associação com o dedilhado específico daquela nota.

## **1.2. A música para flauta doce no século XX e o repertório da vanguarda**

Durante a segunda metade do século XVIII até o fim do século XIX, a flauta doce caiu em desuso, sendo que as evidências de que o instrumento continuou existindo apontam para uma prática doméstica e de músicos amadores. Esse panorama começou a mudar quando, no final do século XIX e início do XX, Arnold Dolmetsch (1858-1940) tocou em vários concertos, realizou palestras e construiu instrumentos antigos, dentre eles a flauta doce. Além dele, seu filho Carl Dolmetsch (1911-1997) e outros músicos<sup>5</sup> do período incentivaram, de diferentes maneiras, o retorno da flauta doce ao cenário musical. Assim, a partir deles, houve um crescente interesse na produção de flauta doce por parte de Peter Harlan (1898-1966), o

---

<sup>5</sup> Alguns flautistas que também fomentaram a redescoberta da flauta doce: Walter Bergmann, Freda Dinn, Christopher Welch, John Fin, John Radcliffe, J. L. Bedford, Rudolph Dolmetsch, Miles Tomalin, Edgar Hunt, Manuel Jacob, Gustav Scheck, Willibald Gurlitt, Ferdinand Conrad, Linde Höffer-von Winterfeld, Hildemarie Peter, Hans-Conrad Fehr, Hans-Martin Linde (O’Kelly, 1995; Thomson, 1995).

qual “iniciou a produção em massa de flautas doces”<sup>6</sup> (Hunt, 1949, p. 49, tradução nossa) e modificou o dedilhado convencional barroco para o germânico<sup>7</sup>.

Em poucas gerações, após esse redescobrimento do instrumento, houve um novo ímpeto na produção musical para a flauta doce. O repertório contemporâneo de vanguarda surgiu da iniciativa de se criar novas possibilidades sonoras e estéticas na segunda metade do século XX. O texto de Eve O’Kelly intitulado *The recorder revival ii: the twentieth century and its repertoire* (1995) nos dá uma noção do percurso do ressurgimento da flauta doce no século XX e apresenta exemplos de obras que contribuíram para a criação de um novo repertório, de novas sonoridades no instrumento e de como a flauta doce tornou-se um instrumento que não é mais voltado, exclusivamente, para o repertório antigo.

Entre possíveis fatores que contribuíram para essa onda de criação de novo repertório para o instrumento, a autora menciona alguns: a necessidade de composições, com caráter didático para possibilitar a aprendizagem do instrumento em diferentes níveis; a experiência e exploração de novos timbres e sonoridades característicos da música contemporânea de vanguarda; a atuação do compositor, como flautista, em grupos dedicados à interpretação musical; as inúmeras possibilidades sonoras e expressivas da flauta doce; e a proximidade do compositor com algum flautista, cujo trabalho colaborativo tende a resultar em composições que respeitam as características do instrumento (O’Kelly, 1990).

Ao abordar o repertório produzido na década de 1960, O’Kelly (1995, p. 158) assinala quatro obras que possuem características vanguardistas (*avant-garde*), todas compostas para a flauta doce contralto. Uma delas é *Muziek* (1961), de Rob du Bois, que utiliza a escala de doze notas e “linha de notas” que o compositor escolhe para serem evidenciadas em um dado trecho da obra. A autora, em seu livro *The recorder today* (1990), considera que o principal aspecto que a torna uma obra da vanguarda são os “ritmos complexos e padrões atonais estranhos”<sup>8</sup> (O’Kelly, 1990, p. 51, tradução nossa). Outra obra é *Mutazioni* (1962), de Jürg Baur, que “consiste em um tema e catorze variações”<sup>9</sup> (O’Kelly, 1990, p. 52, tradução nossa), as quais tendem a parecer improvisos devido à liberdade de

---

<sup>6</sup> [...] who set about the mass production of recorders (Hunt, 1949, p. 49).

<sup>7</sup> No primeiro, o fã natural da flauta soprano (ou si bemol da contralto), por exemplo, é executado em posição de forquilha na mão direita (0123467), enquanto as flautas de Harlan utilizam o dedilhado sem forquilha (01234), semelhante ao dedilhado da flauta transversal moderna. Nessa numeração, 0 indica o polegar esquerdo, 1, 2 e 3, os dedos indicador, médio e anelar da mão esquerda, respectivamente, e 4, 6 e 7, os dedos indicador, anelar e mínimo da mão direita, respectivamente.

<sup>8</sup> [...] complex rhythms and awkward atonal patterns (O’KELLY, 1990, p. 51).

<sup>9</sup> [...] consists of a theme and fourteen variations (O’KELLY, 1990, p. 52).

interpretação. A terceira obra a que a autora se refere é *Sweet* (1964), de Louis Andriessen, na qual é introduzida a música eletroacústica. Nela, o compositor exige do intérprete certo nível de virtuosidade e, na opinião de O’Kelly (1990, p. 53, tradução nossa), o compositor “zomba da tradicional imagem pastoral da flauta doce”<sup>10</sup>, devido ao trocadilho da palavra inglesa *sweet*, cujo significado se refere tanto à suavidade e doçura do som do instrumento, como faz alusão ao nome do instrumento em diversas línguas latinas (*flauto dolce*, *flauta dulce*, *flute douce* e flauta doce). Além disso, a pronúncia, se aproxima da palavra *suíte*, que faz referência à suíte de danças do período barroco. Finalmente, O’Kelly (1990, p. 53) cita *Gesti* (1966), de Luciano Berio. De acordo com a autora, a primeira parte desta obra transforma o sopro, articulação e dedilhado em aspectos técnicos independentes entre si. A partir da segunda parte, estes aspectos começam a se unir gradualmente até chegar na terceira parte, em que se combinam novamente, como no repertório histórico do instrumento:

[...] a peça separa as funções de respiração, articulação e dedilhado, os quais o instrumentista investiu tantos anos aprendendo a coordenar e, tendo explorado as possibilidades sonoras assim reveladas, as reúne apenas no final da obra.<sup>11</sup> (O’Kelly, 1995, p. 158, tradução nossa).

No século XX, especialmente a partir da década de 1960, há uma grande produção de métodos para flauta doce com exercícios que incluem tanto o repertório histórico quanto o repertório contemporâneo. Janaína Nóbrega (2014) analisou quatorze métodos produzidos entre 1954 e 1995, dos quais nove abordam o repertório histórico e os outros cinco incluem algo do repertório contemporâneo do instrumento, a exemplo dos métodos *The virtuoso recorder*, *Solo pieces for treble recorder* (Linde, 1985); *Method for the treble recorder with duets for students and teacher* (Giesbert, 1957); *Three exercises for alto recorder* (Boeke, 1978); *Eight one-page pieces, for two descant recorders* (Busch, 1993); e *Método completo para flauta dulce contralto* (Videla, s.d.). Estes são apenas alguns exemplos de métodos que introduzem o flautista à linguagem musical contemporânea, na qual pode existir a ausência de fórmula e divisão de compasso, *glissandi*, notas sem ritmos definidos, dedilhados alternativos, *frulato*, grupos de notas rápidas e o uso da voz (Nóbrega, 2014, p. 67-70).

---

<sup>10</sup> [...] mocks the traditional pastoral image of the recorder (O’KELLY, 1990, p. 53)

<sup>11</sup> [...] the piece separates the functions of breathing, tonguing and fingering which the player has spent so many years learning to coordinate and, having explored the sound possibilities thus revealed, reunites them only at the end of the work (O’KELLY, 1995, p. 158).

No Brasil, há publicações, na sua maioria, em que a flauta doce consta como um instrumento mediador da musicalização (educação musical)<sup>12</sup>, especialmente a infantil, e trabalhos acadêmicos relacionados com a música antiga<sup>13</sup> envolvendo este instrumento musical. No que tange à música contemporânea, as pesquisas tendem a abordar o repertório da flauta doce, bem como as técnicas estendidas do instrumento. Os trabalhos de Nóbrega (2012; 2014), por exemplo, tratam do aprendizado das técnicas estendidas do instrumento com discentes do curso de flauta doce da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), os quais já possuíam conhecimento do repertório e da técnica tradicional do instrumento (Nóbrega, 2012, p. 19-20), e o outro teve como objetivo geral

descrever: quais são as habilidades técnicas desenvolvidas no estudo do repertório contemporâneo; de que forma esta prática influencia na execução do repertório antigo; e como conciliar o estudo dos dois repertórios de modo que um contribua na execução do outro. (Nóbrega, 2014, p. 1).

Outro trabalho relacionado ao repertório contemporâneo é o de Daniele Barros (2010), que visou “determinar o desenvolvimento da flauta doce no Brasil do século XX, enfocando a evolução do seu repertório e os elementos relacionados a esse processo” (Barros, 2010, p. 18). Alguns destes elementos são as técnicas estendidas, as quais foram organizadas e descritas conforme dez categorias – dedos, articulação, sopro, vibrato, multifônicos, movimentos aleatórios, grupos de intervalos rápidos e irregulares, efeitos, modificações no instrumento, duas flautas e um só flautista (Barros, 2010, p. 30-37). David Castelo (2018)

---

<sup>12</sup> A pesquisa "Banco de dados: a flauta doce em publicações brasileiras da área de música" (Callegari, 2015) mapeou 87 trabalhos publicados entre 2000 e 2013 que têm a flauta doce como foco de investigação. Dentre eles, 73 textos relacionam a flauta doce com a educação musical, nos quais os autores discutem temáticas como: o uso do instrumento em projetos de inclusão social e para a terceira idade; o uso em escolas regulares; refletem sobre a utilização e/ou construção de métodos e de material didático; refletem sobre a construção e escolha do repertório (com destaque para a música brasileira e a contemporânea); relatam o desenvolvimento de práticas que equilibram atividades de composição, execução e apreciação musical; discutem trabalhos realizados em estágios e práticas de ensino, em projetos de extensão universitária e ações que visaram à prática musical em conjunto e que resultaram na formação de um conjunto de flautas; relatam a construção de um software educativo musical e discutem problemas da EAD; descrevem a realização de encontros de flauta doce em uma escola específica de música; e discute sobre a dupla função da flauta doce (como instrumento de educação musical e instrumento solista).

<sup>13</sup> Na mesma pesquisa (Callegari, 2015), foram levantados 13 trabalhos acadêmicos em que a flauta doce é abordada no âmbito da música antiga, dentro das subáreas de musicologia e práticas interpretativas com o objetivo de: compreender o surgimento da flauta doce no Brasil, especificamente em São Paulo; discorrer sobre o movimento holandês HIP (*Historically Informed Performance*) importado para o Brasil por flautistas brasileiros e discutir o conceito de performance historicamente informada; traduzir um tratado italiano de flauta doce para o português; discutir sobre os gostos reunidos e estilos na obra de Telemann; estudar três tratados históricos a fim de investigar as diferentes formas de articulação na flauta doce, de acordo com o estilo, italiano ou francês; compreender o uso da flauta doce nas obras de um compositor específico; e traduzir para o português, parcial ou totalmente, três tratados (dois italianos e um francês).

também se debruçou sobre as técnicas estendidas presentes no repertório contemporâneo do instrumento, mas buscou “demonstrar [a técnica estendida] como elemento veiculador da expressão musical” (Castelo, 2018, p. 17). Em suma, notou-se que estes escritos têm como foco a aprendizagem da técnica estendida da flauta doce e sua presença no repertório do instrumento. Neste contexto, destaca-se o trabalho de Claudia Freixedas (2015), pois parece ser o único que trata dessa relação entre o repertório contemporâneo e as técnicas estendidas da flauta doce no âmbito da musicalização infantil e da iniciação ao instrumento, conforme declarado em um de seus objetivos específicos: “introduzir técnicas estendidas, diferentes formas de grafia musical e composições eruditas contemporâneas para flauta doce desde o início do aprendizado” (Freixedas, 2015, p. 18, grifo nosso).

Como pode ser observado no exposto acima, tanto os tratados históricos quanto os métodos do século XX fazem com que o flautista desenvolva, mesmo nas chamadas técnicas estendidas do instrumento, a coordenação entre a emissão do som, o dedilhado e a articulação, sendo necessário um longo período de tempo para que estes aspectos se consolidem no processo de aprendizado e na prática instrumental do flautista doce (O’Kelly, 1995, p. 158). E, a partir destes documentos históricos e métodos, uma abordagem comum nos trabalhos acadêmicos mencionados é descrever como executar as técnicas tradicional e contemporânea que são recorrentes no repertório do instrumento, mas nenhum deles se propôs a investigar as dificuldades técnicas que uma obra específica pode impor ao intérprete em seu estágio de estudo.

### 1.3. *Gesti*

*Gesti* (1966) é uma obra para flauta doce contralto solo, com duração aproximada de 7 minutos. Como mencionado anteriormente, foi dedicada ao flautista Franz Brüggen, que colaborou com Berio durante o processo de composição e fez sua estreia. Ela está estruturada em três partes. Na primeira, depara-se com a característica principal da peça, que é a quebra da historicidade relativa à técnica da flauta doce, ou seja, logo no início, Berio propõe uma independência total entre sopro, articulação e dedilhados. A obra é iniciada com um dedilhado em ostinato, sem interferência do sopro e da língua. Berio oferece uma sugestão de dedilhado para esse ostinato (que pode ser observado na Figura 1, a seguir), mas também indica que o flautista tem liberdade para criar seu próprio ostinato.

**Figura 1 - Dedilhados sugeridos por Berio para o ostinato**



Fonte: Berio (1966, s/p)

Ainda na primeira parte, chama atenção a grafia proposta por Berio, exemplificada na figura a seguir:

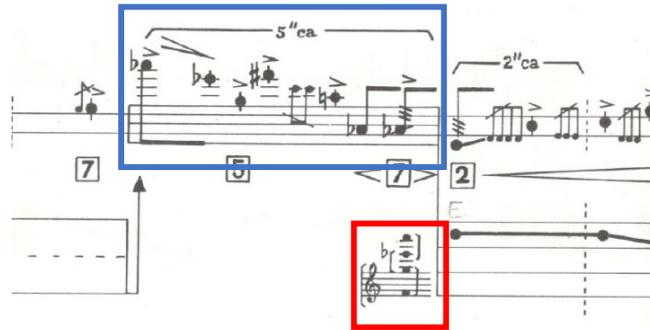
**Figura 2 - Início da primeira parte**

*For Frans Brueggen*  
GESTI (1966)

Fonte: Berio (1966, s/p)

Na parte superior, a partitura indica o que é realizado pela boca do flautista, por meio de diversos tipos de articulações e efeitos que são representados por diferentes tipos de círculos (brancos, pretos, cortados, preenchidos com uma bolinha) e figuras de pequeno valor, semelhantes à notação de *appoggiatura*, dentro de ciclos de 3 segundos, que remetem à ideia de compasso; e na parte inferior, o compositor dispõe uma longa linha pontilhada que assinala a duração da realização do ostinato. Essa primeira parte é finalizada quando a linha pontilhada do ostinato é interrompida, o que coincide com um ciclo de 5 segundos, no qual é incluído um pequeno pentagrama que dá ao flautista uma referência das alturas desejadas, embora, nesse ponto, não haja indicação de nenhuma clave, como pode ser observado na figura a seguir marcado em azul.

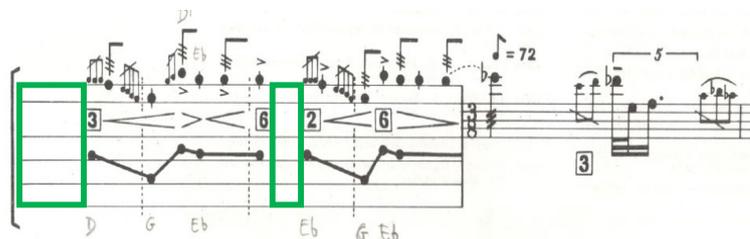
**Figura 3 - Indicação de alturas relativas (azul) e dedilhados para o glissando (vermelho)**



Fonte: Berio (1966, p. 5)

A partir daí tem início a segunda parte da obra. Conforme observa-se na figura 3, a parte de cima da partitura mantém o mesmo esquema de notação rítmica, mas com ciclos mais curtos, com duração de 2 segundos. Na parte de baixo, ao invés do ostinato representado por uma linha pontilhada, observa-se um longo glissando, cuja direção é representada por um gráfico desenhado dentro de 4 linhas que se assemelham à pauta musical. Antes de iniciar essas 4 linhas, o compositor inclui uma pequena figura de um pentagrama com a clave de sol – destacado em vermelho – e com algumas notas que fornecem uma referência inicial para que o flautista possa estruturar as alturas e os movimentos de subida e descida melódica de seu glissando. O final da segunda parte é anunciado por algumas pausas, como as que podem ser visualizadas em verde no exemplo da figura a seguir.

**Figura 4 - Pausas no final da segunda parte (verde)**



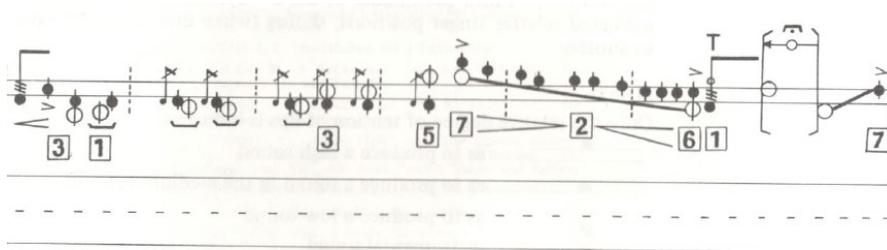
Fonte: Berio (1966, p. 7)

A transição da segunda para a terceira parte da obra, também presente na figura acima, é marcada pela junção da parte de cima e da de baixo da grafia, formando uma única pauta musical que terminará em um mi bemol agudo em frulato que finaliza o glissando e, ao mesmo tempo, inicia o trecho final da peça, que é caracterizado pela notação musical convencional, na qual é indicada a duração metronômica da colcheia (72 bpm). Na última

parte da peça, observa-se um uso menos frequente de efeitos do que nas duas partes anteriores, além de uma grande complexidade rítmica, com presença marcante de diversos tipos de quiálteras. Dessa forma, o compositor retoma a sincronia dos elementos técnicos inicialmente dissociados.

Ao longo de toda a peça, as dinâmicas são notadas numericamente e distribuídas em uma escala de 1 a 7, do mais piano ao mais forte, respectivamente, com a presença ocasional de sinais de crescendo e decrescendo e algumas mudanças bruscas de dinâmica, como de 6 ou 7 para 1.

**Figura 5 - Notação das dinâmicas**



Fonte: Berio (1966, s/p)

Embora o catálogo de Berio não inclua *Gesti* entre as suas *Sequenze*, é possível observar diversas características desta obra para flauta doce que se assemelham aos processos composicionais utilizados no ciclo das *Sequenze*. Iniciado pela *Sequenza I* (1958), para flauta transversal e concluído com a *Sequenza XIV* (2002), para violoncelo, este ciclo de obras coloca em evidência o conceito de virtuosismo consciente que, para Berio, não se limita à agilidade técnica de execução (Gallo, 2015, p. 96-97). Embora, a agilidade técnica seja relevante ao discurso musical, para o compositor, o virtuosismo deriva da “novidade e [da] complexidade do pensamento musical proporem mudanças na relação com o instrumento, inclusive com alguma solução técnica inédita” (Gallo, 2015, p. 97). Deste modo, Berio indica, através destas mudanças, um diálogo do intérprete com a história do instrumento por meio da “dissociação de comportamentos para depois reconstruí-los, transformados, em unidades musicais” (Gallo, 2015, p. 97). Portanto, pode-se considerar, por meio dessa linha de pensamento de Berio acerca do virtuosismo consciente, que *Gesti* poderia ser uma das *Sequenze*, apesar de não ser intitulada dessa forma (Villavicencio, 2011, Penha; Ferraz, 2017).

No que se refere aos escritos sobre o pensamento musical de Berio, o próprio compositor colaborou com uma entrevista realizada por Rossana Dalmonte a respeito da música contemporânea (Berio, 1996 [1981]). Durante esta conversa, utilizou tanto as suas obras como as de outros compositores para explicar o seu pensamento composicional e, em consequência disso, as suas intenções dentro de suas composições. De acordo com ele, “o melhor modo de falar de si mesmo é falar dos outros [compositores]”<sup>14</sup> (Berio, 2013, p. 476, tradução nossa). Isto é, quando ele comenta diretamente sobre as suas obras, ele relaciona um assunto ou tema derivado de uma composição de outrem com uma das suas (Uvietta, 2011, p. 200). Dentro da literatura consultada, percebeu-se que as *Sequenze* são as composições mais investigadas de Berio e com maior proximidade da proposta musical de *Gesti*. Portanto, este trabalho se utilizou das informações que fazem referência a este conjunto de composições que se destacou no repertório beriano, a fim de compreender as questões técnico-instrumentais e musicais em que a obra está envolvida.

Para compreender a relação entre o título da obra, *Gesti* (“gestos”, em italiano), e os elementos musicais utilizados pelo compositor, Marco Uvietta (2011) trouxe à luz a poética de Berio, na qual

A ideia de gesto está intimamente ligada ao conceito de intencionalidade. Se a “intencionalidade”, como conceito filosófico, é a variável que modula a gama de relações possíveis entre consciência e objeto, o gesto é sua expressão dinâmica: é o ato com o qual a intencionalidade, enquanto atribuição de sentido à experiência da realidade, se manifesta como processo formal em potência<sup>15</sup> (Uvietta, 2011, p. 221, tradução nossa).

No caso de *Gesti*, estas “relações possíveis entre consciência e objeto” estão atribuídas às escolhas feitas pelo intérprete (consciência) levando em consideração as características organológicas da flauta doce (objeto).

Por fim, acerca da interpretação de *Gesti*, Villavicencio (2011) descreveu sua experiência com a obra relacionada ao conceito de interpretação historicamente informada e a certos aspectos organológicos do instrumento. Nesta experiência, a sua flauta doce contralto, devido a um acidente, teve de ser substituída por outra feita por Dolmetsch, emprestada a ele,

---

<sup>14</sup> [...] il modo migliore di parlare di se stessi è parlare degli altri [...] (Berio, 2013, p. 476).

<sup>15</sup> L’idea di gesto è strettamente connessa al concetto di intenzionalità. Se l’«intenzionalità», come concetto filosofico, è la variabile che modula la gamma di possibili rapporti fra coscienza e oggetto, il gesto ne è l’espressione dinamica: è l’atto con cui l’intenzionalità, in quanto attribuzione di senso all’esperienza della realtà, si manifesta come processo formale in potenza (UVIETTA, 2011, p. 221).

cujo canal de ar era maior do que o da sua flauta danificada, o que favoreceu a performance da obra “porque ele exerce menos resistência ao sopro e produz mais harmônicos” (Villavicencio, 2011, p. 320), em concordância com os “ricos harmônicos”<sup>16</sup> (Berio, 1966, p. 3), requisitos fundamentais descritos por Berio, no prefácio de *Gesti*, para a execução da primeira parte da obra.

## 2 METODOLOGIA

De acordo com os objetivos geral e específicos apresentados anteriormente na introdução deste trabalho, a pesquisa é de caráter qualitativo, pois visa à “construção de [estratégias] plausíveis” (Nova, 2020, p. 81), isto é, as estratégias utilizadas pelos flautistas para o estudo de *Gesti*, objeto de estudo dessa investigação, para superação dos desafios encontrados por eles e alicerçadas na bibliografia consultada. Por meio desta abordagem, contextualizou-se o uso das técnicas convencional e estendida da flauta doce na música contemporânea e incluímos *Gesti* na linha de pensamento das *Sequenze* de Luciano Berio. O método utilizado para a coleta de dados na pesquisa foi a entrevista semiestruturada, pois ela permite “usar um roteiro predefinido mínimo, que pode incluir novas perguntas ou questões reformuladas no decorrer da conversa” (Silva, 2020, p. 84). Neste sentido, o pesquisador dispõe de um roteiro de entrevista formulado com perguntas abertas, mas, no decorrer da entrevista outras questões acerca de diversas temáticas podem aparecer sem prejudicar os objetivos da pesquisa.

A pesquisa foi executada em três etapas. Na primeira delas, procedeu-se à pesquisa bibliográfica que foi baseada em três temáticas: 1) a historicidade dos aspectos técnicos da flauta doce (emissão do som, dedilhados e articulações); 2) a música para flauta doce no século XX, com destaque para o repertório da vanguarda (*avant-garde*); e 3) *Gesti* (1966) e as *Sequenze* de Luciano Berio. Nesse sentido, a pesquisa bibliográfica forneceu a base para a elaboração do roteiro das entrevistas que foram realizadas na segunda etapa da pesquisa. Nesta pesquisa bibliográfica, foi possível compreender as preliminares históricas do ressurgimento da flauta doce na virada do século XIX para o XX (O’Kelly, 1990; O’Loughlin, 1982; Hunt, 1949), o pensamento beriano e sua presença nas *Sequenze* (Gallo,

---

<sup>16</sup> [...] rich harmonics (Berio, 1966, p. 3).

2015, Penha; Ferraz, 2017, Villavicencio, 2011) e explicações acerca de cada parte da obra, bem como uma performance dela (Jeffery, 2016, Villavicencio, 2011.) O vídeo de (2016) contribuiu na coleta de dados a partir com as opiniões dadas no tocante à execução de alguns elementos técnicos de *Gesti*, como a sua sugestão de dedilhado do ostinato da primeira parte de *Gesti* (Jeffery, 2016, 04:36 min.), o qual foi utilizado para questionar os entrevistados sobre as características técnicas do dedilhado sua eficácia no processo de estudo. Deste modo, notou-se que seria necessário investigar as estratégias que elaboraram para superar o desafio dos dedilhados. Assim, essa etapa da pesquisa foi “elaborada com base em material já publicado” (Gil, 2019, p. 28) com relação às temáticas descritas anteriormente.

A revisão de literatura teve como função embasar a elaboração do roteiro de entrevistas, desenvolvida na segunda etapa da pesquisa. O intuito foi identificar os desafios que requerem estratégias específicas de estudo por parte do flautista. Na segunda etapa, procedeu-se, então, à preparação e realização das entrevistas. Sobre isso, Gaskell (2015, p. 66) ressalta que se deve considerar dois aspectos: o “tópico guia” e a “seleção dos entrevistados”. De acordo com o autor, o primeiro

fundamentará na combinação de uma leitura crítica da literatura apropriada, um reconhecimento do campo (que poderá incluir observações e/ou algumas conversações preliminares com pessoas relevantes), discussões com colegas experientes, e algum pensamento criativo (Gaskell, 2015, p. 66).

Em diálogo com o tópico guia, os critérios de seleção dos pesquisados são determinantes no tipo de abordagem a ser aplicada nas entrevistas, de acordo com as características dos entrevistados. Nesse sentido, houve a necessidade de estabelecer critérios de seleção dos participantes: flautistas doces com nível técnico avançado que já tivessem estudado e/ou apresentado a obra publicamente. Esses critérios foram fundamentados em Kaam (1959 *apud* Freitas, 2013, p. 81), que considera importante que o entrevistado tenha experiência em relação ao tema que está sendo estudado, bem como habilidade para relatar aspectos dessa experiência. Diante disso, nesta etapa, elaborou-se uma carta convite (Apêndice A) que foi enviada aos professores da área de flauta doce do Conservatório Estadual de Música Cora Pavan Capparelli (CEMCPC), com o intuito de identificar possíveis participantes para as entrevistas. Os professores aceitaram o convite e, então, reuni-me com eles de forma *online*. Durante essa reunião, dois professores declararam ter conhecido a partitura da obra juntos e se disponibilizaram para participarem da pesquisa e, dessa forma, foram encontrados dois indivíduos a serem entrevistados, os quais, a partir de agora, serão

identificados como E1 e E2. Do contato com E1 e E2, obteve-se a indicação de mais dois flautistas com perfil adequado aos critérios estabelecidos para os participantes e, assim, foi possível a comunicação com esses outros dois flautistas aos quais também foi enviada uma carta convite (Apêndice B) e, mediante a aceitação deles, foram entrevistados nesta pesquisa e serão nomeados doravante como E3 e E4.

Em acordo com o tipo de entrevista escolhido, foi elaborado um roteiro (Apêndice C), cujo modelo também se caracterizou como semiestruturado, no qual foram incluídos “pontos de interesse” que possibilitaram ao entrevistado “falar livremente, desde que respeitados os temas propostos” (Nova *et al*, 2020, p. 183). A elaboração desse roteiro foi baseada na pesquisa bibliográfica, cujas referências colaboraram no desenvolvimento de seu conteúdo, com questões organizadas de acordo com seis tópicos. O primeiro deles – estudo – teve a finalidade de compreender como se deu o estudo da obra pelos entrevistados, assim como o tempo que levou estudando a peça. O segundo – dedilhados – fomentou a discussão sobre os dedilhados sugeridos pelo compositor e as digitações recolhidas tanto do vídeo de Jeffery (2016), quanto dos próprios entrevistados<sup>17</sup>. O terceiro – dinâmicas – visou pensar sobre a notação das dinâmicas e como elas podem ser organizadas no campo das ações do flautista, as quais influenciam diretamente o quarto tópico – articulações – que é considerado por todos os inquiridos um dos principais desafios técnicos de *Gesti*. Neste sentido, fez-se necessário refletir sobre os desafios que a peça apresenta a partir da visão de cada entrevistado. Então, no quinto tópico – dificuldades técnicas –, os interrogados foram questionados sobre o que consideravam marcante no aprendizado da obra e quais estratégias foram elaboradas por eles para superar as dificuldades mencionadas. O último tópico – gestos –, finalizou o roteiro de entrevistas e buscou refletir sobre os gestos presentes na obra, investigando uma possível relação entre o título da peça e os elementos musicais utilizados pelo compositor.

Então, prosseguiu-se para as entrevistas. Todas elas foram realizadas de forma remota, via plataforma online *Google Meet*, com duração variada entre 30 (trinta) minutos e 1 (uma) hora. Desenvolveu-se três entrevistas com quatro entrevistados, sendo que a primeira delas foi realizada com E1 e E2 juntos, devido à disponibilidade deles; a segunda, com E3 e a terceira, com E4. Todos os entrevistados tiveram algum nível de contato com a obra: E1 e E2

---

<sup>17</sup> Os entrevistados 3 e 4 foram os únicos que elaboraram seus próprios dedilhados para o ostinato.

viram obra em uma apresentação musical, ao vivo, e têm conhecimento de sua partitura, mas não chegaram a tentar tocá-la; E3 também já assistiu a obra ser tocada, presencialmente, em concertos e chegou a estudar a obra em aulas particulares de flauta doce; e E4 estudou a obra em diversos momentos de sua trajetória e a apresentou em inúmeros concertos. Em função das diferenças de perfil dos entrevistados, a primeira interlocução desenvolveu um cunho mais panorâmico, isto é, uma perspectiva mais restrita aos âmbitos teórico e histórico sobre a obra em questão, de modo que muitas perguntas contidas no roteiro foram omitidas, ao passo que a segunda e terceira entrevistas puderam explorar mais questões relativas ao estudo e à interpretação musical de *Gesti*. Após as entrevistas, foi enviado o termo de cessão de direitos a cada um dos participantes, que foi assinado por eles – cedentes – e pelo pesquisador – cessionário (Apêndice D).

**Quadro 1 - Informações sobre a realização das entrevistas**

<b>Entrevista</b>	<b>Entrevistado(s)</b>	<b>Data de realização da entrevista</b>	<b>Experiência do entrevistado com <i>Gesti</i></b>	<b>Duração da entrevista</b>
1	E1 e E2	03/05/2021	Assistiram apresentação ao vivo; conhecem a partitura da obra	47:30 min.
2	E3	07/05/2021	Assistiu apresentação ao vivo; estudou a obra em aulas particulares.	30:09 min.
3	E4	13/05/2021	Estudou a obra em diversos momentos; a apresentou em vários concertos.	34:00 min.

Fonte: O autor (2023)

O intuito das entrevistas foi identificar o que os entrevistados percebiam como desafios técnicos para o estudo e/ ou interpretação da obra em questão e suas propostas para superá-los. Quanto à conduta durante as entrevistas, com base nas sugestões encontradas em Gaskell (2015, p. 82), houve uma breve explicação da pesquisa, com a apresentação de seus objetivos gerais e específicos, seguida do agradecimento para participação como entrevistado e do pedido de consentimento para que a entrevista fosse gravada, com garantia do sigilo de

suas identidades. Encerradas as entrevistas, procedeu-se à transcrição das falas dos participantes a fim de subsidiar o processo de interpretação dos dados.

Assim, na terceira etapa, procedeu-se à interpretação dos dados oriundos das entrevistas à luz das informações obtidas na pesquisa bibliográfica, com a finalidade de apontar e descrever os desafios técnicos presentes na obra, de acordo com a visão dos quatro flautistas entrevistados, bem como as possíveis estratégias para solucionar cada um deles.

### 3 INTERPRETAÇÃO DOS DADOS

A primeira entrevista foi realizada com dois interrogados que possuíam conhecimento da partitura e da contextualização histórica da obra, a qual “abriu caminho para outros compositores em vários países, como Shinohara e outros... porque não era só aquela expressividade melódica e harmônica, ou seja, do grupo de flautas do *consort*. E começou a explorar a questão tímbrica que não era explorada” (E2, 08:20 min.). Essa exploração das possibilidades sonoras do instrumento, de fato, é uma das características do repertório da flauta doce produzido nos anos 1960, como já demonstrado no estudo de O’Kelly (1990). Sobre esse assunto, os entrevistados também lembraram as *Sequenze*, anteriores a *Gesti*, nas quais “Berio começa a explorar combinações mais complexas de timbre” (E1, 05:37 min.). Como visto anteriormente (Gallo, 2015, Penha; Ferraz, 2017, Villavicencio, 2011.), essa relação entre *Gesti* e as *Sequenze*, que aparece nas falas de E1 e E2, deriva da exploração sonora que é inerente aos processos composicionais utilizados em todas essas obras, os quais evidenciam o conceito de virtuosismo consciente que, para Berio, deriva da capacidade do intérprete “de mover-se dentro de uma ampla perspectiva histórica e de resolver as tensões entre a criatividade de ontem e de hoje” (Berio, 1988, p. 77).

Esta independência entre os aspectos técnicos está associada às temáticas questionadas e/ou trazidas pelos entrevistados, como os dedilhados, os gestos, o estudo da obra, conforme o esquema apresentado na figura a seguir.

**Figura 6 - Interpretação dos dados**



Fonte: O autor (2023)

### 3.1 Independência entre os aspectos técnicos

Inicialmente, o interesse de E1 e E2 por *Gesti* se deu pela audição da obra e, em função disso, buscaram a partitura a fim de conhecer a estrutura da peça de forma mais aprofundada. Após relatarem esse contato com a partitura, teceram comentários pertinentes ao aprendizado da técnica da flauta doce relacionada com a coordenação entre sopro, dedilhados e articulações. Vale lembrar que, nesta obra, Berio explora a independência entre estes aspectos: “A gente percebeu que tudo que a gente luta para unir durante a graduação [...], nos estudos de flauta... a articulação, dedo e língua... isso começa a ser desvinculado na peça” (E1; 01:13 min.). A afirmação deste entrevistado é semelhante ao que o próprio Frans Brüggen relatou:

O dedicado Franz Brüggen [*sic.*] explicou que ele teve que enfrentar uma vida inteira de treinamento baseado na coordenação absoluta dos dedos e da respiração para lidar com a estratégia de Berio de liberar novas configurações sonoras, fazendo o músico soprar através de padrões de digitação independentes<sup>18</sup> (Freeman, 1993, p. 53, tradução nossa).

<sup>18</sup> The dedicatee Franz Brüggen explained that he had to go against a lifetime of training based on absolute coordination of fingers and breath to cope with with Berio’s strategy of flushing out new sound configurations by making the player blow across independent fingering patterns. (Freeman, 1993, p. 53)

Um raciocínio semelhante aparece em uma das respostas de E3. Ele explica que, ao estudar a peça “foi bastante difícil desvirar a chavinha, porque dedo é uma coisa, língua é outra... às vezes você está mexendo o dedo e não tem sopro” (E3, 01:45 min.). Prosseguindo, este entrevistado comentou sobre o estranhamento que teve com a segunda parte da obra, na qual estava “fazendo um glissando que não está soando glissando” (E3, 04:45 min.). Uma ideia muito similar foi expressa por E2: “... dedos [e] a articulação... vão fazer com que se produza um terceiro elemento que é diferente do glissando...” (E2; 13:37 min.). Essa dificuldade e esse estranhamento, presentes nas falas de E2 e E3, são resultantes dessa necessidade de independência entre sopro, articulação e dedilhados que a obra exige do instrumentista. Conforme exposto por O’Kelly (1995) e na palestra de Villavicencio, o flautista passa muitos anos de sua formação trabalhando para coordenar esses elementos, mas, nessa obra, o compositor propõe uma dissociação deles e só volta a reuni-los na parte final da obra. É exatamente a intenção declarada por Berio acerca de suas *Sequenze*:

Nas minhas *Sequenze* sempre procurei aprofundar alguns aspectos técnicos específicos do instrumento e às vezes procurei desenvolver musicalmente um diálogo entre o virtuose e seu instrumento, dissociando os comportamentos para depois reconstituí-los, transformados, em unidades musicais (Berio, 1988, p. 79).

Nesta mesma linha de pensamento, E2 faz uma analogia das duas primeiras partes da obra com algumas composições para piano: “Se você for comparar essa peça com outro instrumento, pensaria numa flauta pensada como um piano, no qual você tem mãos independentes... Mãos independentes de articulação” (E2, 02:56 min.). Cabe mencionar que a formação musical inicial do compositor foi em piano.

Assim, duas estratégias surgiram para que o flautista comece o processo de preparação de *Gesti* e consiga superar esses desafios em relação à sonoridade inédita e à dissociação dos aspectos técnicos: a apreciação de várias interpretações da obra, como fizeram E1 e E2 para se familiarizarem com as possíveis sonoridades e a fragmentação da peça em pequenos núcleos de estudo para que, nestes fragmentos, haja o isolamento dos elementos técnicos neles contidos, como o caso dos dedilhados.

### 3.2 Gestos

Uma das questões relacionadas à independência discutida acima é a ideia de gesto, que aparece explícita nessa obra em seu título, já que *Gesti* significa "gestos". Um exemplo dessa relação entre a independência dos elementos técnicos e a ideia de gesto é trazida por E4. Quando se está na região grave da flauta doce, a quantidade e pressão de ar requerida para a emissão sonora é menor em comparação à região aguda. No entanto, E4 explica que, em *Gesti*, ocorre uma indeterminação resultante da combinação entre as dinâmicas e a sonoridade, por exemplo, com a solicitação de dinâmicas fortes em notas graves. Dessa forma, o flautista depara-se com uma situação conflituosa, de incômodo relativo à organologia do instrumento, e tem a necessidade de decidir qual desses aspectos vai priorizar, isto é, ou ele irá respeitar a dinâmica ou a sonoridade notada pelo compositor. No prefácio de *Gesti* há um esclarecimento importante a esse respeito:

Por causa das frequentes "contradições" entre a tensão dos lábios e as posições dos dedos, e por causa da velocidade de mudança dos padrões, o som resultante é imprevisível, e muitas vezes, harmônicos superagudos serão ouvidos. Às vezes, o instrumento não produzirá som algum (Berio, 1966, p. 3).

Nesse sentido, para a interpretação musical desta obra, E4 esclarece que “a ideia de *Gesti* é justamente separar tudo no início, inclusive a sua mente em decidir o quê que eu vou fazer. Está escrito agudo, mas tem que ser *ppp*. Esse tipo de indeterminação é parte da interpretação. Se é um momento incômodo, também se torna um gesto.” (E4, 17:13 min.). Na fala de outro entrevistado (E3), o gesto também aparece associado aos elementos técnicos que são dissociados nas duas primeiras partes de *Gesti*, neste caso, os dedilhados e a dinâmica. Sobre o início da obra, quando o flautista deve executar um ostinato apenas com os dedilhados, em dinâmica 1 e ainda sem iniciar as articulações, E3 reflete sobre algumas questões: “os dedos são para ser ouvidos ou não? A peça começou ou não?” (E3, 18:48 min.). Ele considera que o gesto é performático (ação teatral), pois não é o som que importa, mas a ação do intérprete. Da mesma forma, E4 relacionou o título da peça com as dinâmicas: “se refere mais a um teatro” (E4, 09:07 min.). Assim, há uma indeterminação entre a performatividade e a sonoridade.

### 3.3 Dinâmicas

A ideia de gesto, para E3, também está associada às dinâmicas escritas na partitura, cuja notação com números pode ser interpretada como um guia da conduta performática do intérprete: a dinâmica 1 assemelha-se ao *ppp* e a 7 ao *fff*, é a “entrega”, o máximo de tudo. Quando E4 pensou nas dinâmicas com este ponto de vista, também lançou um breve olhar na terceira parte de *Gesti*, na qual todos os aspectos técnicos sincronizam entre si como de costume, e aconselhou a dosagem da quantidade de energia a ser utilizada nas dinâmicas fortes para que o intérprete não fique ofegante na terceira parte da obra. Essa dosagem energética, de acordo com ele, é controlada no decorrer das duas primeiras partes para que, na terceira, o flautista a toque de forma “saudável”, o que se configura como uma estratégia para superar o desafio que as dinâmicas podem impor ao intérprete. Sobre essa necessidade de economia de energia, E3 e E4 possuem posicionamentos semelhantes, e consideram que se trata de uma decisão que relaciona performatividade e sonoridade: “tirar o pé do acelerador e carregar na interpretação” (E4, 12:17 min.), ou seja, o que importa é a dinâmica e a teatralidade.

Ainda no que tange às dinâmicas da peça, E2 fez uma analogia a um aparelho de som no qual pode-se controlar o volume dos trechos que têm de ser mais destacados e outros mais amenos, relacionando aqueles em que a articulação é um elemento marcante. Por esta razão, o entrevistado compara as dinâmicas da peça ao conceito de claro e escuro (*chiaroscuro*) característico do período barroco, que se faz presente em uma parcela significativa do repertório histórico do instrumento (E2; 33:15 min.).

### 3.4 Articulações

Outro elemento que está relacionado com a independência dentre os aspectos técnicos que marca esta obra é a articulação. Ao abordar este assunto, E3 explica que utilizou a articulação dupla (*te-ke*), invertendo a ordem das sílabas de acordo com o número de notas rápidas que aparecem no decorrer das duas primeiras partes. Isto é, quando o número é par, ele começa com a sílaba *ke*, porque a nota importante é a última e, portanto, deve-se articulá-la com *te*. E se número é ímpar, ele inicia com a sílaba *te*, pois a nota importante é a primeira (E3, 26:12 min.). Com isso, E3 vincula o seu estudo de *Gesti* com toda a bagagem de estudo do repertório histórico, retomando as regras de articulação encontradas nos tratados

publicados do século XVI a meados do XVIII, que explicam e exemplificam a maneira de organizar as articulações, tais como Ganassi (1535), Bismantova (1677), Loulié (1694), Hotteterre (1710) e Quantz (1752). Interessante notar que E3, um brasileiro que possui o português como primeira língua, escolheu a articulação dupla *te-ke* para passagens de notas rápidas, o que nos levou a considerar que, segundo a consideração de Lazarevitch (2023, 05:22 min.), caso falasse uma língua anglo-saxônica, talvez tivesse escolhido a articulação *did'll* indicada por Quantz (2001, p. 107).

A articulação com a consoante T tem uma característica mais incisiva que com a consoante K. Por isso, no contexto de *Gesti*, E4 visou o trabalho somente da mão direita nos dedilhados em ostinato para que a mão esquerda proporcione a sustentação da flauta na boca nas partes fortíssimas, com dinâmicas 5 a 7, por causa dos *staccati* muito curtos e fortes ao mesmo tempo. De acordo com E4, nessas partes pode acontecer de “prender os seus lábios contra o dente, às vezes” (E4, 08:41 min.).

### 3.5 Dedilhados

Conforme mencionado acima, na experiência de E4 com a peça, um aspecto técnico – os dedilhados do ostinato – foi influenciado pelo que a obra exige em outro – as dinâmicas muito fortes, que podem ocasionar uma instabilidade na sustentação do instrumento. Assim, no momento da elaboração destes dedilhados, E4 utilizou como referência a região grave da flauta na qual existem mais possibilidades de harmônicos, como no dedilhado de forquilha do si bemol na flauta em fá (contralto) ou de fá em uma flauta em dó (tenor). Escolhido o padrão de dedilhados, para que ele superasse o desafio dos dedilhados (ostinato), a estratégia utilizada por ele foi retirar a flauta da boca para treinar a mecanização deste aspecto isoladamente.

Ainda sobre a escolha dos dedilhados do ostinato, E2 comentou duas digitações das notas escolhidas por Jeffery (2016), que possibilitam a execução dos harmônicos: dó sustenido (012456) da região médio-grave e si bemol (0123467) grave, que são dedilhados de forquilha, os quais “são posturas que abrem os harmônicos” (E2, 28:14 min.). Com julgamento semelhante, a respeito da escolha dos dedilhados, E3 afirmou: “Eu criei um dedilhado com mais notas no grave e com forquilhas, porque abrem mais os harmônicos” (E3, 12:03 min.). Todas essas decisões para a elaboração dos dedilhados estão de acordo com a experiência de Villavicencio (2011) e com o requisito do próprio compositor para a escolha

do padrão de dedilhados, os quais devem garantir “ricos harmônicos”<sup>19</sup> (Berio, 1966, p. 3, tradução nossa).

Finalmente, na escolha dos dedilhados, os entrevistados levaram em consideração três estratégias dentre as quais duas estão relacionadas com a organologia da flauta doce e que favorecem a produção de harmônicos por meio dos dedilhados de forquilha aplicados, preferencialmente, na região grave do instrumento. Outra estratégia elaborada se compromete com a ergonomia do instrumento e segurança do flautista, isto é, o uso da mão direita para os dedilhados e da esquerda como apoio para que o intérprete consiga sempre manter o instrumento musical estável entre os lábios e não se machuque nos *staccati* com dinâmica *forte*. Estabelecido o padrão dos dedilhados, para que se inicie o processo de mecanização deste padrão, a estratégia de estudo indicada por E4 foi a de retirar a flauta da boca e trabalhá-lo isoladamente. Este processo vale tanto para a primeira parte como para a segunda.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo geral desta pesquisa visou identificar os desafios técnicos das duas primeiras partes de *Gesti*, de Luciano Berio, com base nos relatos de quatro flautistas entrevistados. E os objetivos específicos configuraram-se em: investigar como esses flautistas estudaram a peça; identificar os desafios técnicos apontados pelos entrevistados nas duas primeiras partes da obra; e apresentar possíveis estratégias, elaboradas por eles, para superar cada um dos desafios identificados.

Para que a investigação fosse possível, foram encontrados quatro participantes para as entrevistas, cujos relatos foram de extrema relevância no apontamento dos desafios que a obra pode submeter o flautista ao estudá-la, bem como as estratégias elaboradas por eles para exceder estas dificuldades. Dentre estes desafios, a independência entre os aspectos técnicos, as dinâmicas, as articulações e os dedilhados se mostraram recorrentes nos relatos dos entrevistados. E as estratégias para superá-los foram: apreciar várias versões da peça com interpretações de flautistas diferentes; desmembrar da obra em pequenos trechos de estudo para trabalho dos elementos técnicos isoladamente; levar em consideração a teatralidade e os gestos nos momentos em que os limites da organologia da flauta doce se impõem, como em

---

<sup>19</sup> Ver nota 16.

situações em que há a indicação de dinâmica 7 na região grave do instrumento; retomar as regras de articulação presentes nos tratados publicados entre os séculos XVI e meados do XVIII; e, para os dedilhados, utilizar forquilhas e dar preferência à região grave da flauta para o favorecimento dos harmônicos.

No que concerne à literatura consultada, muitos dos autores utilizados para embasar esta pesquisa têm como objeto de estudo as *Sequenze* e a poética composicional de Berio, o que contribuiu para uma compreensão abrangente de seu pensamento musical e, devido a isso, percebeu-se que *Gesti* pode ser considerada como uma *Sequenza*, já que compartilha da mesma linha de pensamento deste ciclo de obras. No entanto, poucos textos tratam sobre a interpretação da obra que foi objeto de estudo deste trabalho, nem mesmo o próprio compositor fez menção a ela nos textos a que tivemos acesso durante essa pesquisa.

Espera-se que este trabalho contribua com os estudos musicológicos tanto do repertório histórico quanto do repertório contemporâneo da flauta doce, ajude a preencher uma lacuna na área das práticas interpretativas relativa à execução de *Gesti*, colabore para difundir os conhecimentos de flautistas que estudaram o seu contexto histórico e as suas experiências práticas com a obra e, a partir dos relatos descritos neste trabalho, fornecer caminhos estratégicos de estudo para flautistas que se depararam com *Gesti* e que ela possa ser incluída no repertório de mais flautistas.

## REFERÊNCIAS

- AGRICOLA, Martin. Musica Instrumentalis Deudsch. 1529. Disponível em: <[https://imslp.org/wiki/Musica\\_instrumentalis\\_deudsch\\_\(Agricola%2C\\_Martin\)](https://imslp.org/wiki/Musica_instrumentalis_deudsch_(Agricola%2C_Martin))>. Acesso em: 30 nov. 2020.
- BERIO, Luciano; DALMONTE, Rosanna. Intervista sulla musica. Laterza, 1981.
- BERIO, Luciano; DALMONTE, Rosanna. Entrevista sobre a música contemporânea. Civilização Brasileira, 1988.
- BERIO, Luciano; DE BENEDICTIS, Angela Ida. Scritti sulla musica. Torino: Einaudi, 2013.
- BISMANTOVA, Bartolomeo. Compendio Musicale. 1677. Disponível em: <[https://imslp.org/wiki/Compendio\\_musicale\\_\(Bismantova%2C\\_Bartolomeo\)](https://imslp.org/wiki/Compendio_musicale_(Bismantova%2C_Bartolomeo))>. Acesso em: 30 nov. 2020.
- BURNSON, Andrew. Notation in the works of Luciano Berio. Essay, p. 28, 2009. Disponível em: <<https://fdocuments.in/document/notation-in-the-works-of-luciano-berio.html>>. Acesso em: 29 ago. 2021.
- FREEMAN, Robin. [Review of *Gubdaidulina: De profundis. Heyn: Quetsch. Klaus Huber: Ein Hauch von Unzeit. Krebs: Musik für Akkordeon; Gubaidluna: De profundis. Heyn: Quetsch. Stäbler: Californian Dreams. Nicolaus A. Huber: Auf Flügeln der Harfe*, by Stefan Hussong, Heyn, Klaus Huber, Krebs, Sofia Gubaidulina, Teodoro Anzellotti, Gubaidluna, Stäbler, & Nicolaus A. Huber]. *Tempo*, 185, 52–54, 1993. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/945727> . Acesso em: 15 nov. 2023.
- FREITAS, Thiago Rodrigues. Análise do Valor Percebido Pelos Clientes Prestadoras de Serviços de Apoio Logístico do Setor de Petróleo & Gás no Brasil. 2013. Tese de Doutorado. PUC-Rio, p. 81. Disponível em: [https://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/1112856\\_2013\\_pretextual.pdf](https://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/1112856_2013_pretextual.pdf) . Acesso em: 4 dez. 2023.
- GALLO, Helen. Berio e o virtuosismo instrumental: as *Sequenze*. In: MENEZES, Flo. Luciano Berio: Legado e atualidade. 2015, p. 93-100. Disponível em: <[http://flomenezes.mus.br/flomenezes/booksarticles\\_en/books\\_pdf/flomenezes\\_luciano\\_berio-unesp\\_digital.pdf](http://flomenezes.mus.br/flomenezes/booksarticles_en/books_pdf/flomenezes_luciano_berio-unesp_digital.pdf)>. Acesso em: 28 nov. 2020.
- GANASSI, Silvestro. Opera Intitulata La Fontegara. 1535. Disponível em: <[https://imslp.org/wiki/Opera\\_intitulata\\_Fontegara\\_\(Ganassi%2C\\_Sylvestro\)](https://imslp.org/wiki/Opera_intitulata_Fontegara_(Ganassi%2C_Sylvestro))>. Acesso em: 30 nov. 2020.
- GIL, Antonio Carlos. Como elaborar projetos de pesquisa. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2019. 191 p.
- GINNEKEN, Thomas Van. Berio – Gesti for recorder (Brüggen 1967). YouTube, 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VYO35N3t1nQ&t=60s> . Acesso em: 6 dez. 2023.

GRISCOM, Richard W.; LASOCKI, David. The recorder: a research and information guide. Routledge, 2013, p. 602. Disponível em:

<[https://books.google.com.br/books?id=N2cIwLzV\\_gQC&pg=PA602&ots=yxDfaNLiKp&dq=Berio's%20Gesti%20The%20Recorder%20and%20Music%20Magazine&hl=pt-BR&pg=PA602#v=onepage&q=Berio's%20Gesti%20The%20Recorder%20and%20Music%20Magazine&f=false](https://books.google.com.br/books?id=N2cIwLzV_gQC&pg=PA602&ots=yxDfaNLiKp&dq=Berio's%20Gesti%20The%20Recorder%20and%20Music%20Magazine&hl=pt-BR&pg=PA602#v=onepage&q=Berio's%20Gesti%20The%20Recorder%20and%20Music%20Magazine&f=false)>. Acesso em: 23 maio 2023.

HOTTETERRE, Jacques. Principles of the flute, recorder, and oboe. Paul Marshall Douglas. Courier Corporation, 1983. 89 p.

HUNT, Edgar. The Recorder and Its Music. *Proceedings of the Royal Musical Association*, vol. 75, pp. 39–51, 1948. Disponível em: [www.jstor.org/stable/765909](http://www.jstor.org/stable/765909). Acesso em: 21 set. 2020.

JEFFERY, Sarah. *How to play GESTI by Berio*. YouTube, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=URikWEZGD3Q>. Acesso em: 17 mar. 2022.

LASOCKI, David. Instruction books and methods for the recorder from around 1500 to the present day. In: THOMSON, John Massfield (Ed.) *The Cambridge Companion to the Recorder*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p. 119-136.

MÖHLMEIER, Susi; THOUVENOT, Frédérique. Flûte à Bec: Europe 1500-1800. Méthodes & Traités. Bressuire: Éditions Fuzeau Classique, 2007. Vol. 1 e 2.

NÓBREGA, Janaina Lima. Desenvolvimento técnico do aluno de flauta de bisel: contribuições da música contemporânea na execução do repertório antigo. Dissertação de Mestrado. 2014 - Instituto Politécnico de Castelo Branco, Castelo Branco, 2014. 162 p.

NOVA, Silvia Pereira de Castro Casa et al. Trabalho de conclusão de curso (TCC): uma abordagem leve, divertida e prática. São Paulo: Saraiva Educação, 2020. 320 p.

O'KELLY, Eve. The avant-garde. In: \_\_\_\_\_. *The recorder today*. Cambridge University Press, 1990, p. 50-63.

O'KELLY, Eve. The Recorder Revival ii: The Twentieth Century and its Repertoire. In: THOMSON, John Massfield (Ed.) *The Cambridge Companion to the Recorder*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p. 152-166.

QUANTZ, Johann Joachim. Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Berlin: Johann Friederich Voß, 1752. Disponível em: <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/59461> . Acesso em: 4 dez. 2023.

QUANTZ, Johann Joachim; REILLY, Edward R. On playing the flute. Faber & Faber, 2011.

TETTAMANTI, Giulia da Rocha. Silvestro Ganassi: Obra intitulada Fontegara: Um estudo sistemático do tratado abordando aspectos da técnica da flauta doce e da música instrumental do século XVI. 2010. Dissertação de Mestrado – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010. 390 p.

VIEIRA, Amanda Alves. A prática da flauta doce no século XVII: contribuições das fontes primárias para a interpretação instrumental. 2014. Monografia (Graduação) – Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2014. 83 p.

VILLAVICENCIO, C. M. A flauta doce historicamente informada. *ouvirOUver*, Uberlândia, v. 7, n. 2, 2011. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/23407> . Acesso em: 6 dez. 2023.

VIRDUNG, Sebastian. *Musica Getutscht*. 1511. Disponível em: [<https://imslp.org/wiki/Musica\\_getutscht\\_\(Virdung,\\_Sebastian\)>](https://imslp.org/wiki/Musica_getutscht_(Virdung,_Sebastian)). Acesso em: 30 nov. 2020.

## APÊNDICE A – ROTEIRO DE ENTREVISTA SEMIESTRUTURADO

### INTRODUÇÃO

- Agradecimentos às participações
- Permissão para gravação?
- Apresentação dos objetivos da pesquisa, garantia da confidencialidade dos dados coletados e anonimato da identidade dos entrevistados.
- Questão central a ser respondida: Como você estudou *Gesti*?

### ESTUDO

- Me fala um pouco do seu estudo de *Gesti*.
- Há quanto tempo você estuda *Gesti*? E como estudou?

### DEDILHADOS

- compositor sugere uma combinação de dedilhados para a seção que tem o ostinato, mas deixa o intérprete livre para criar o seu. Qual foi o ostinato escolhido por você? Por que escolheu essa sequência/ combinação de dedilhados? O que você acha importante considerar para a escolha desses dedilhados? Como estudar esse ostinato?
- Sarah Jeffery sugere esta combinação de dedilhados ↓, o que você pensa sobre essa combinação?



### DINÂMICAS

- No que diz respeito às dinâmicas, que são indicadas em uma escala numérica de 1 a 7, como você as pensa e as organiza? Como é possível estudar as dinâmicas?
- Ainda sobre as dinâmicas, você acha relevante economizar energia para executar *Gesti*? Se sim, em que momentos? Como é possível trabalhar/ estudar este aspecto?

### ARTICULAÇÕES

- Como você vê a questão da notação espacial das articulações? Considera que ela é um desafio para o flautista? Se sim, como? Como você entende essa forma de grafia? Como estudou este aspecto? Pensou em alguma estratégia específica para trabalhá-lo?
- Sarah Jeffery explica que para executar a articulação “mais curta possível” (BERIO, 1966) você deve interromper o fluxo de ar que naturalmente ocorre ao articularmos no instrumento, gerando uma tensão na glote, você concorda com ela? Por quê? Se não, como você faria? Além desse desafio que ela menciona, tem mais algum que você gostaria de levantar?

### **DESAFIOS TÉCNICOS**

- Quais desafios técnicos você considera marcantes no aprendizado dessa obra? E que estratégias elaborou para superá-los?
- Tem algum aspecto da obra que você considera fisicamente desafiador? Qual? Como sugere que ele deve ser estudado? Tem alguma estratégia específica?
- Perante esses desafios, quais foram suas estratégias para superá-los?
- Sarah Jeffery explica que no segundo *compasso* deve-se executar o glissando cantando o mais grave possível, forçando a glote para baixo, você concorda com ela? Por quê? Se não, como você faria? Além desse desafio que ela menciona, tem mais algum que você gostaria de levantar?
- Sarah Jeffery acredita que no primeiro *compasso*, quando a boca entra em atividade, há uma síncopa, fazendo uma referência ao estilo jazzístico, você concorda com ela? Por quê? Se não, como você faria? Além desses desafios que ela menciona, tem mais algum que você gostaria de levantar?

### **“GESTOS”**

- Que relação você vê entre o título da obra - gestos - e os elementos musicais utilizados pelo compositor? Você poderia dar exemplos?
- Quais foram suas estratégias de estudo específicas para cada um desses gestos?
- Para finalizar a entrevista: tem mais algum aspecto que você considerou desafiador nessa obra e que gostaria de comentar? (Se mencionar algum, lembrar de perguntar qual foi a estratégia para superá-lo.)

**APÊNDICE B – CARTA CONVITE AO CEMCPC**

Uberlândia, 5 de abril de 2021.

De: Carlos Augusto Vieira Lisboa e Paula Andrade Callegari

Para: Área de flauta doce do Conservatório Estadual de Música Cora Pavan Capparelli

Ref.: Levantamento de flautistas doces que já estudaram *Gesti* (1966), de Luciano Berio.

Questiono se os(as) professores(as) da área de flauta doce do Conservatório Estadual de Música Cora Pavan Capparelli já estudaram e/ou tocaram a obra de Luciano Berio, intitulada *Gesti* (1966). Esse questionamento tem o intuito de identificar flautistas que possam ser entrevistados em etapa futura do meu Trabalho de Conclusão de Curso, provisoriamente intitulado “A independência entre sopro, articulação e dedilhado da flauta doce: os desafios técnicos das duas primeiras partes de *Gesti* (1966) de Luciano Berio”, cujo objetivo geral é apontar e descrever os desafios técnicos das duas primeiras partes da obra. A pesquisa teve início em 2020 e tem a conclusão prevista para dezembro de 2021 e é vinculada às disciplinas de Pesquisa 2, Pesquisa 3 e TCC do Curso de Música da Universidade Federal de Uberlândia e sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Paula Andrade Callegari.

Agradavelmente,

---

Carlos Augusto Vieira Lisboa

---

Paula Andrade Callegari

**APÊNDICE C – CARTA CONVITE AOS ENTREVISTADOS**

Uberlândia, 26 de abril de 2021.

De: Carlos Augusto Vieira Lisboa

Para: \_\_\_\_\_

Ref.: Entrevista

Venho por meio desta carta verificar a disponibilidade para a realização de entrevista. A qual classifica-se como um método de investigação do meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) provisoriamente intitulado “A independência entre sopro, articulação e dedilhado da flauta doce: os desafios técnicos das duas primeiras partes de *Gesti* (1966), de Luciano Berio”, cujo objetivo geral é apontar e descrever os desafios técnicos das duas primeiras partes da obra. A pesquisa teve início em 2020 e tem a conclusão prevista para dezembro de 2021 e é vinculada às disciplinas de Pesquisa 2, Pesquisa 3 e TCC do Curso de Música da Universidade Federal de Uberlândia e sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Paula Andrade Callegari.

---

Carlos Augusto Vieira Lisboa

---

Paula Andrade Callegari

## APÊNDICE D – TERMO DE CESSÃO DE DIREITOS

### CESSÃO DE DIREITOS SOBRE ENTREVISTA PARA A PESQUISA “A INDEPENDÊNCIA ENTRE SOPRO, ARTICULAÇÃO E DEDILHADO DA FLAUTA DOCE: OS DESAFIOS TÉCNICOS DAS DUAS PRIMEIRAS PARTES DE *GESTI*, (1966) DE LUCIANO BERIO”

#### CARTA DE CESSÃO

Eu (cedente), \_\_\_\_\_ (Nome) -  
 portador do RG \_\_\_\_\_ -, domiciliado em  
 \_\_\_\_\_ (Cidade),  
 \_\_\_\_\_ (Rua/ Avenida) cedo neste  
 ato e transfiro gratuitamente, a \_\_\_\_\_ (cessionário)  
 \_\_\_\_\_ a totalidade dos  
 direitos de autor sobre os depoimentos orais sob a forma de entrevista realizada no dia  
 \_\_\_\_\_ para fins de pesquisa e elaboração do Trabalho de  
 Conclusão de Curso (TCC), no Curso de Licenciatura em Música – Habilitação em Flauta  
 Doce, da Universidade Federal de Uberlândia, orientado pela profa. Dra. Paula Andrade  
 Callegari. O objetivo geral da pesquisa consiste em apontar e descrever os desafios técnicos  
 das duas primeiras partes de *Gesti* (1966) de Luciano Berio.

O cedente terá o exercício pleno dos seus direitos de autor sobre o referido documento, permitindo o uso de citações desde que sua identidade seja mantida em sigilo, seguindo os princípios éticos da pesquisa acadêmica.

O cessionário fica plenamente autorizado a utilizar para fins acadêmicos e de pesquisa os referidos depoimentos, no todo ou em parte, editado ou integral inclusive permitindo o acesso desses documentos a terceiros pesquisadores, para fins de ensino, estudo e pesquisa, publicação e divulgação.

Sendo esta forma legítima e eficaz que representa legalmente os nossos interesses assinam eletronicamente o presente em (02) vias de igual teor e forma para um só efeito.

Uberlândia, \_\_\_\_ de \_\_\_\_ de \_\_\_\_.

---

Cedente

---

**Cessionário**