

## **A Flauta Doce Historicamente Informada**

CESAR MARINO VILLAVICENCIO GROSSMANN  
USP/FAPESP

Doutor em Música pela *University of East Anglia*, Inglaterra, formou-se no Conservatório Real de Haia, Holanda, onde estudou com Ricardo Kanji. É pesquisador, improvisador e intérprete da música dos séculos XVI, XVII, XVIII e contemporânea. Realiza pesquisa de pós-doutorado no Departamento de Música da ECA/USP (FAPESP). Se dedica à performance com meios eletrônicos e desenvolveu uma flauta doce híbrida. Como pesquisador realizou projetos e apresentou trabalhos no Conservatório Real de Haia, na Universidade da Califórnia em San Diego, Santa Barbara, Santa Cruz, Universidade de Nevada em Las Vegas, Estados Unidos, na USP, UFU, UNESP, UNIRIO, UFPB, UFPE e UNICAMP. <http://cevill.com>

**Resumo:** Pondera-se sobre as características organológicas da flauta doce e seu papel em diferentes períodos da história da música, considerando como fatores primordiais em suas mudanças as particularidades ligadas à interpretação e à compreensão da música de cada período. Apresentam-se aspectos históricos do desenvolvimento da música antiga no Brasil e na Holanda, revelando sua íntima conexão com aqueles da música contemporânea. Adota-se também uma postura crítica da ideia da *Interpretação Historicamente Informada*, com uma visão para construir o discurso musical baseada não somente em termos estéticos, mas em marcos perceptuais, retóricos e éticos.

**Palavras-chave:** Flauta doce, música antiga, interpretação historicamente informada, retórica, resistências.

**Abstract:** The organological characteristics of the recorder and its role during different periods of the history of music is pondered, considering the distinctiveness related to the interpretation and understanding of the music of each period as a fundamental factor of change. Historical aspects of the development of early music in Brazil and The Netherlands are presented, exposing the intimate relation with that of contemporary music. Also, a critical approach on the *Historical Informed Performance* is taken, presenting a vision for the construction of the musical discourse based not only on aesthetic terms but also on perceptual, rhetorical and ethical frameworks.

**Keywords:** Recorder, early music, historically informed performance, rhetoric, resistances.

*Musick is as Ancient as Time, and that the Soul of Harmony; it took its Original with the Creation, and while time continues, Musick will not cease.*

John Hudgebut (London, 1679)

## Introdução

Um instrumento, como o pleno sentido da palavra indica, é um utensílio para levar a efeito uma operação. A flauta doce tem servido como instrumento musical durante diversos períodos de nossa história, inicialmente no continente europeu e hoje quase no mundo todo. Por suas características, serve tanto a profissionais quanto a amadores e iniciantes da música. A técnica simples, no início do aprendizado, apresenta-se como enorme vantagem para a pedagogia de iniciação musical. Existem hoje mais de cinco mil composições contemporâneas escritas para flauta doce, portanto já não se pode considerá-la instrumento com repertório dedicado exclusivamente à música antiga.

Este artigo analisa alguns aspectos do redescobrimento da música antiga e da prática profissional da flauta doce na década de sessenta na Holanda, ressaltando a íntima relação desse movimento com o da música contemporânea, ambos em luta contra a acomodação canônica do repertório apresentado em salas de concerto. Mostra, ainda, a importante ligação entre dois pioneiros do instrumento, Frans Brüggen e Ricardo Kanji.

Brüggen foi, incontestavelmente, o mais importante flautista doce em sua época. Provocou imensas mudanças na maneira de tocar a flauta doce e na interpretação da música

antiga e ainda agora podemos conhecê-lo por meio de suas gravações e depoimentos. Kanji, aluno e sucessor de Brügger no Conservatório Real de Haia, é o pioneiro da flauta doce e da música antiga no Brasil. Encorajou muitos brasileiros em busca de profissionalização na área da música antiga, formou flautistas hoje mundialmente reconhecidos e participa, desde sua fundação, da Orquestra do Século XVIII, regida por Frans Brügger e sediada na Holanda.

Discute-se também o conceito de autenticidade: defendemos que, para obter um pluralismo flexível – que se argumenta ser uma das principais características da música antiga – é necessário procurar um modo de interpretar o repertório livre de anacronismos: para abordá-lo, a retórica aparece como ferramenta fundamental. Analisa-se o conceito de “interpretação historicamente informada”<sup>1</sup>, recorrendo ao pensamento estético de John Dewey para propor uma postura perceptiva informada pelo meio e pelas circunstâncias do momento, na busca pela construção de resistências<sup>2</sup> através de: a) equilíbrio entre a escolha de modos de ação e o conhecimento adquirido por meio de estudo; b) o meio musical interativo – e.g. as características do local onde se realiza a atividade, os intérpretes envolvidos e os ouvintes – com base na percepção do momento em que se realiza a execução musical. Em outras palavras, busca-se a aproximação de um fazer musical mais “artesanal”, no sentido de se estabelecer um balanço entre a teoria (técnicas instrumentais, regras gerais e conhecimento adquirido com foco em estudos históricos específicos) e a prática (maneiras de perceber o meio mantendo com este uma conexão simbiótica).

A seguir, tomando como base o tratado de Silvestro Ganassi, intitulado *La Fontegara*, trazemos à tona diversos aspectos relevantes para o entendimento da prática da flauta doce, desmistificando ideias que ligam certas possibilidades técnicas do instrumento a descobertas do século XX. No capítulo seguinte, em que analisamos características particulares do aprendizado da flauta doce, alegaremos que, apesar da maior acessibilidade técnica inicial, em comparação a outros instrumentos, a flauta doce requer estudo aprimorado e detalhista para que se atinja maleabilidade consistente no som.

Finalmente, defendemos que a flauta doce já não deve ser mais considerada instrumento exclusivo para a performance do repertório da *Música Retórica*<sup>3</sup>. Abordando a experiência particular do autor no estudo da *Sequenza* para flauta doce de Luciano Berio, intitulada *Gesti*,

---

<sup>1</sup> Interpretação Historicamente Informada, também conhecida pelo acrônimo HIP (Historical Informed Performance), é um movimento que se iniciou no começo dos anos cinquenta com o objetivo de refletir sobre o estilo de execução do repertório musical antigo.

<sup>2</sup> De acordo com Dewey, resistências são necessárias para transformar impulsos em expressão.

<sup>3</sup> Bruce Haynes, em seu livro “The End of Early Music”, refere-se à música antiga como *Música Retórica* (HAYNES, 2007, p. 12).

explica-se a necessidade de uma postura “historicamente informada” para o preparo da música contemporânea. Referimo-nos ainda às possibilidades trazidas pelo uso de computadores, relatando a história de dois projetos que incorporam plataformas eletrônicas de transformação sonora em flautas doces: a *Electrified Recorder*, de Michael Barker, e a *e-recorder*, idealizada pelo autor.

### **Histórias da Holanda e Brasil – Frans Brüggen e Ricardo Kanji**

No ano de 1966, um grupo de músicos holandeses, dentre os quais Louis Andriessen, Misha Mengelberg, Jan van Vlijmen e o próprio Frans Brüggen, solicitou à direção do Concertgebouw de Amsterdã a contratação de Bruno Maderna para o cargo de diretor da orquestra, ao lado de Bernhard Haitink. Tendo em vista que a atenção se concentrava primordialmente na apresentação do repertório que conhecemos como o cânone da música clássica, os músicos apostaram que incorporar Maderna estimularia a interpretação de peças contemporâneas. Defendiam também uma interpretação mais informada do repertório histórico, movimento que se autointitulava “de notenkrakers” – quebra-nozes, palavra que tem duplo sentido em holandês, pois “noten” tem dois significados: nozes e notas (musicais).

Os “notenkrakers” chegaram a interromper concertos, subindo no palco de teatros e quebrando nozes em protesto, como no Concertgebouw de Amsterdã, em 1967, durante um concerto de flauta de Quantz. Além de pedir mais apoio para os compositores contemporâneos, os “notenkrakers” demandavam a revisão da maneira de interpretar as obras de, por exemplo, Beethoven, Mozart ou Bach. Em 1970, Brüggen chegou a proclamar publicamente que a maneira como se interpretava a música de compositores como Beethoven e Mozart era “de A a Z uma grande mentira”.<sup>4</sup> O manifesto de Brüggen reivindicava preocupação com o *instrumentarium* usado para interpretar essas obras, alegando que ao usar os instrumentos originais da época seria maior a possibilidade de nos aproximarmos da ideia original do compositor. Além disso, defendia o uso dos tratados escritos na época como fontes básicas para a interpretação desse repertório. Esse movimento de redescoberta da música antiga surgiu, assim, em um manifesto a favor da destinação dos recursos públicos para o apoio da música contemporânea e da “antiga” que, na opinião dos membros do movimento, estava sendo discriminada.

Quando Frans Brüggen, formado em musicologia pela Universidade de Amsterdã, assumiu o cargo de professor no Conservatório Real de Haia, em 1955, com 21 anos, já era

---

<sup>4</sup>Do documentário de Sieuvert Vertster *De Schepping van Frans*, DVD 2009-8, ATTACCA.

reconhecido como o maior virtuoso da flauta doce. Hoje, Brügger se dedica à direção de orquestras, entre elas a Orquestra do Século XVIII, a qual fundou em 1981.<sup>5</sup> Para gravações e concertos, Brügger usava flautas doces originais do século XVIII e cópias de sua coleção privada. Não foi somente um pioneiro na redescoberta de uma técnica instrumental, mas, como musicólogo, um dos precursores do movimento hoje conhecido como Interpretação Historicamente Informada. Revela, por meio de suas gravações, uma maneira muito particular de tocar a flauta doce. A variação de timbres e dinâmicas que apresenta são produto de apurada técnica de dedilhados e “sombreados”<sup>6</sup>, que utiliza em conjunto com maneira clara e eloquente de articular e organizar o discurso musical. Brügger mora hoje em Amsterdã e em seu *palazzo* na Itália e se dedica, no trabalho com orquestras mundiais, à interpretação de peças que incluem Bach, Rameau, Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert, Mendelssohn e até Chopin.

Ricardo Kanji conheceu Frans Brügger em 1966, nos Estados Unidos. Em 1969, a convite de Brügger, foi estudar no Conservatório Real de Haia para se aperfeiçoar em flauta doce, com Brügger, e traverso, com Frans Vester. Anos mais tarde, em 1973, Kanji assumiu o lugar de Brügger no conservatório, onde lecionou por 23 anos, até seu retorno ao Brasil em 1995. Ricardo Kanji nasceu em São Paulo, participou como flautista das orquestras Filarmônica e Sinfônica Municipal de São Paulo e formou, em 1966, o conjunto pioneiro *Musikantiga*. Ao lado do irmão, Milton Kanji, e de Dalton de Luca e Paulo Herculano, realizou gravações em LP difundindo um repertório muito pouco conhecido até então. Kanji participou do ambicioso projeto de gravar a integral das cantatas de Johann Sebastian Bach com o *Leonhardt Consort*, projeto que levou quase duas décadas para ser concluído. Como regente, atuou à frente das mais importantes orquestras brasileiras. É atualmente flautista da Orquestra do Século XVIII, da Holanda, e leciona na Escola de Música do Estado de São Paulo (EMESP).

Durante sua estadia na Holanda, Ricardo Kanji visitava o Brasil durante as férias e oferecia *master-classes* na então Sociedade Pró-Música Antiga, no bairro do Itaim, em São Paulo. Com essas aulas, muitos flautistas puderam se aproximar da flauta doce de maneira profissional, inclusive o autor. Durante dois dias de aulas intensivas, recebíamos as orientações de Kanji, que, de maneira direta e despojada, instruía-nos na maneira de tocar a

---

<sup>5</sup>Brügger dirige regularmente orquestras como a Royal Concertgebouw de Amsterdã, a Orchestra of the Age of Enlightenment, Rotterdam Philharmonic Orchestra, Chamber Orchestra of Europe, Oslo Philharmonic Orchestra, etc. (<http://www.bach-cantatas.com/Bio/Bruggen-Frans.htm> - acesso em 30/11/2011).

<sup>6</sup>Sombreados são pequenas mudanças de dinâmica efetuadas cobrindo-se parte de alguns furos da flauta doce com os dedos.

flauta doce e interpretar a música antiga. Integrava o evento um concerto que Kanji oferecia, junto com um cravista. Muito importante para nós, no Brasil, é o cravista holandês Jacques Ogg, até recentemente professor na Oficina de Música de Curitiba. Ogg apoiou muitos brasileiros na busca por estudos profissionalizantes de música antiga na Holanda. Hoje, após o retorno de vários músicos da Europa, esta área da música se desenvolve paulatinamente no Brasil, por meio de diversos cursos de flauta doce e cravo em universidades federais e estaduais, escolas de música e festivais de música antiga, destacando-se o Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga de Juiz de Fora, a Oficina de Música de Curitiba e o Núcleo de Música Antiga da Escola de Música do Estado de São Paulo – Tom Jobim (EMESP), que oferece cursos práticos de instrumento (flauta doce, traverso, violino, oboé, violoncelo, cravo, alaúde, guitarra barroca e teorba) e teóricos (baixo contínuo e léxico barroco).

### **Interpretação Historicamente Informada – A Retórica, a Circunstância e o Conceitode Resistências**

Um problema inicial da releitura das obras do passado era conseguir redescobrir como os instrumentos eram construídos e tocados. Quem ouviu as primeiras gravações dos anos setenta e oitenta, anunciadas como “interpretações autênticas” em “instrumentos originais”, deve recordar quão rudimentar era o controle instrumental. Iniciava-se um processo, não só de redescoberta estilística, mas de transformação instrumental e estética do modo de tocar a música anterior ao século XIX.

Nota-se, porém, como se torna virtual a exatidão da “cópia original” do instrumento antigo quando evidenciamos, por exemplo, a flauta doce, que, apesar de ser copiada de acordo com modelos antigos, sofreu transformações. Os furos duplos nas notas graves, por exemplo, embora existissem em alguns modelos do século XVIII<sup>7</sup>, não eram usados de forma abrangente. A construção de flautas doces munidas de furos duplos é uma padronização contemporânea que visa facilitar a emissão de semitons no registro grave, o que é de muito difícil execução num instrumento original munido somente de um furo. A “afinação barroca” em  $a=415\text{Hz}$  também é produto da padronização, adotada pela comodidade de ser meio tom abaixo da afinação padrão, hoje de  $a=440\text{Hz}$ . As flautas doces no passado variavam muito de afinação: encontram-se em afinações de 392Hz, 408Hz, 410Hz e até de 466Hz e 520Hz.

---

<sup>7</sup>A pesquisa do flautista belga Peter van Heyghen revela 7 modelos com furos duplos. Veja em <http://www.dolmetsch.com/fingerings.htm> - acesso em 30/11/2011.

Assim, redescobrimos e mudamos os instrumentos com coerência, surgiu esse importante movimento contemporâneo, que procura explorar o repertório do passado por meio da busca de diversos tipos de informação e de grande dose de intuição, aproximando-nos da maneira como os instrumentos eram tocados na época, e hipoteticamente nos fazendo chegar mais perto da ideia original do compositor. Embora se possa levantar uma diversidade de questões sobre a ideia de autenticidade, devemos ver o que há por trás desse conceito, aparentemente pretensioso, muito provavelmente inventado como chamariz comercial. O “autêntico” foi duramente criticado e provocou, e ainda provoca, acirradas discussões. Richard Taruskin, por exemplo, afirmou em 1984:

“Muito amiúde o som de interpretações modernas “autênticas” de música antiga apresenta aura equivalente a uma partitura Urtext: as notas e pausas são apresentadas com completa precisão, assim também como com completa neutralidade (e parece ser o mais característico das – atrevo-me a dizer? – interpretações inglesas). Nada é permitido na execução que não possa ser ‘autenticado’”(TARUSKIN, 1984, p. 6 – trad. do autor).

Mas, segundo Haynes:

“Autenticidade parece ser uma declaração de intenção. Uma interpretação totalmente exata historicamente é provavelmente impossível de alcançar.[...] Mas esse não é o objetivo. O que produz resultados interessantes é a *tentativa* de ser historicamente acertado, isto é, autêntico.”(HAYNES, 2007, p.10 – trad. do autor).

De alguma forma, a interpretação do repertório antigo deixou de ser uma atividade meramente intuitiva, sem nenhum embasamento histórico, para tornar-se um trabalho que incorpora a musicologia e a organologia. O que nasce é um pluralismo flexível, artesanal, que permite discutir maneiras possíveis de se aproximar da interpretação do dito repertório de forma mais consistente, sem cunhar uma série de regras, um dogma, um cânone, uma lista de requerimentos para realizar uma interpretação mais ou menos fiel às intenções do compositor. Bruce Haynes menciona:

“Mas o paradoxo da HIP<sup>8</sup> é usar o passado como inspiração, não pretendendo, como algo Canônico, ser uma continuação deste. HIP começa no presente e termina no presente.” (HAYNES, 2007, p.10 – trad. do autor).

Uma procura pela continuidade pode também ser vista como uma ideia anacrônica se aplicada à interpretação de composições dos séculos dezessete e dezoito. Isto nos distanciaria do objetivo de buscar uma aproximação mais autêntica, pois tal repertório, em sua maior parte, não foi concebido com intenção inerente de permanência, que hoje nos acostumamos a

---

<sup>8</sup>Vide nota 1.

associar às obras de arte. A maioria das composições daquele período tem uma característica transiente, de obras feitas para “aquela ocasião”, para um momento dado. Muito provavelmente, ninguém no século XVIII especularia que faríamos tanto esforço para reconstruir aquele repertório no século XX e XXI.

A falta de preocupação com a posteridade de composições musicais pode vir a influenciar a postura e o papel do intérprete, ao fazer com que se distancie da ideia de execução musical centralizada em si próprio e não no público e na circunstância do momento. Como ensina Judy Tarling, no começo do século XIX “a importância do público como objetivo dos poderes persuasivos e emocionais do intérprete foi reduzida, e a importância do intérprete aumentada, como um objeto de adulação” (TARLING, 2007, p. 40 – trad. do autor). Esta questão é de fato uma ética integrada nas estratégias retóricas aplicadas à arte musical. “Não é por coincidência que o declínio geral de estudos em retórica no século XVIII coincide com uma mudança no estilo musical” (TARLING, 2007, p. 41 – trad. do autor). É o começo da nova era da expressão mais “natural”, a do Iluminismo.

Não me restam dúvidas de que incorporar na execução do repertório antigo as características transientes, a consideração primordial pelo público e a retórica fará com que o intérprete demonstre todo seu potencial em um ambiente mais “original”. Creio que estas características de pensamento possam significar uma aproximação do pensamento da época e servir na busca de um comportamento que permita ao intérprete elaborar o que retoricamente é conhecido por *decorum*.<sup>9</sup> Em lugar de uma interpretação de música barroca demonstrar algo solidificado por estudos prévios à execução, esta se alimenta das características do momento e com elas interage durante a construção do discurso musical.

A atividade estética da invenção e apreciação desse tipo de estilo musical deve focar-se em um processo de criação artística que delega ao ouvinte papel mais importante e ativo. Trata-se de uma postura de apreciação da música que integra a ideia de que o público pode, potencialmente, influenciar o intérprete, abrindo a possibilidade de que surja uma atividade simbiótica entre o palco e a plateia. É claro que uma explosão de egocentrismo, uma mostra virtuosa megalomânica, não são características singulares de uma época, mas são distintivos do ser humano. Dentro da ética intrínseca da retórica, porém, existe o que chamamos de vício.

---

<sup>9</sup>*Decorum* é uma preocupação retórica relacionada à ética e à adaptação da interpretação às circunstâncias e ao momento. “*Decorum* invoca uma série de posturas sociais, linguística, estética e ética tanto para os criadores como para os críticos da fala ou da escrita. Cada um destes deve ser equilibrado com o outro estrategicamente, a fim de ser bem sucedido na compreensão ou a criação do discurso” (<http://humanities.byu.edu/rhetoric/silva.htm> - acesso em 30/11/2011 - trad. do autor).



O autor romano que muito inspirou a retórica musical, Marcus Fabius Quintiliano, já advertia: “Acima de tudo é importante que ele [o orador] nunca seja levado, como muitos, pelo desejo de ganhar aplausos” (QUINTILIANO, Institutio XII. IX. 1 – trad. do autor).

O conhecimento derivado da retórica deve ser visto como fundamental para guiar a interpretação de peças musicais dos séculos XVII e XVIII. Haynes, falando sobre a retórica como a arte da comunicação, nos informa que a música daquele período era “um eminente exemplo de Retórica aplicada”, e a considera seu “principal paradigma” e seu “sistema operacional.” Categoricamente, Haynes chega a manifestar sua convicção em denominar a música daquele período como “*Música Retórica*” (HAYNES, 2007, p. 12 – trad. do autor).

Como se verá mais adiante, o “historicamente informado” é uma prerrogativa na interpretação de qualquer tipo de repertório, inclusive o contemporâneo. Esse tipo de preocupação, que nada mais é do que uma conexão com o meio para a construção do marco perceptual, adicionado ao uso de instrumentos próximos aos empregados durante os diferentes períodos, rende hoje interpretações de obras de compositores como Monteverdi, Bach, Mozart e Beethoven, avançando mais ainda, até obras de Chopin, Berlioz e Brahms. Essas interpretações tornam possível apresentar tais repertórios de maneira mais rica, de modo a se apreciar uma grande variedade nas nuances sonoras características de cada época.

Mudando o foco da análise para o âmbito da expressão e do gosto, nota-se que, apesar de serem aspectos de difícil contextualização, são estes os que provavelmente contêm o que há de mais consistente e único na comunicação musical. Devemos pensar que, embora o mistério da expressão individual permaneça, a transmissão de intencionalidades pode estar sujeita a transformações até de ordem qualitativa, mediante o acúmulo e a incorporação de informação e conhecimento. O que se considera aqui é que, com a incorporação de diferentes conhecimentos pelo intérprete, a realidade técnica se transforma, e transforma não somente a técnica, mas a experiência, com as resistências existentes no meio de expressão musical.

A resistência, de acordo com o pensamento estético de John Dewey, revela-se necessária como intermediária para transformar nossos impulsos em expressões. Segundo Dewey, o impulso provém da necessidade, e sua transformação em expressão deve-se à conscientização sobre as resistências que convertem a ação direta do impulso em reflexão (DEWEY, 1934, p. 60 – trad. do autor). Um instrumento musical, por exemplo, pode ser considerado como uma resistência, pois de muitas maneiras significa um empecilho para o músico. É a superação do empecilho que o transforma em ferramenta, em instrumento e em meio de expressão. Resistências, contudo, podem derivar também de outras fontes. Em hipótese, estudos que nos

instruem sobre o meio vigente quando as composições foram escritas, a conscientização do meio e a inerente transiência da atividade musical, nos possibilitam a elaboração de resistências e a construção de nosso *decorum*.

Uma postura retórica mais correta para a interpretação do repertório dos séculos XVII e XVIII fundamenta-se na percepção do momento e de suas características circunstanciais. Este marco perceptual é o que informa o *decorum*, que é em si uma resistência no processo de criação e transmissão de intencionalidades durante a interpretação musical. John Dewey nos diz que “o que é provocado [...] é qualitativo, uma transformação de energia em ação pensativa, através da assimilação de significados a partir do contexto de experiências passadas” (IBIDEM).

É possível que, além de entender a música do passado através de estudos sobre estilo, a musicologia e organologia, o desenvolvimento do âmbito instrumental precise ser acompanhado de conhecimento sobre outros aspectos – social, político, religioso, filosófico e tecnológico. É possível que as experiências passadas, o conhecimento de estilo, os desenvolvimentos técnicos, somados à predisposição de adotar uma postura perceptual aberta ao meio existente durante uma performance musical, possam nos ajudar na construção de uma resistência mais “autêntica” para a interpretação da música antiga.

### **Informações do Passado**

Desde o século XVI evidencia-se grande desenvolvimento da flauta doce, tanto como instrumento para solo como para conjuntos (POLK, 2003; HEYGHEN, 2003). Não querendo fazer uma apreciação ampla da história da organologia da flauta doce, este artigo se limita à análise de uma fonte específica, de extrema relevância na procura por fatores que indicam o uso deste instrumento de maneira complexa e evidenciam preocupação em desenvolver apuradamente sua técnica.

Em sua tradução da obra intitulada *La Fontegara* (1535), de Silvestro Ganassi, Giulia Tettamanti fala sobre descobertas com relação à técnica da flauta doce:

Através da leitura dos capítulos 3 e 4 da *Fontegara*, podemos entender que cada flauta costumava ser tocada empregando uma extensão de uma oitava mais uma quinta; na qual se deveria utilizar o sopro “grave”, isto é, com menos pressão, para as nove primeiras e o sopro “agudo”, com mais pressão, para as demais quatro. Não contente com este resultado, Ganassi diz ter encontrado o dedilhado de outras sete notas, o que aumenta a extensão da flauta para duas oitavas mais uma sexta, e tais notas deveriam ser tocadas como sopro agudíssimo, isto é, utilizando muita pressão (TETTAMANTI 2010, p. 131).

Quem já se aventurou a emitir as tais sete notas agudas, deve ter notado que incorporar

musicalmente esses sons em uma performance não é tarefa fácil. Mais importante no descobrimento de Ganassi, entretanto, é que ele nos mostra a importância de manter portas abertas para a experimentação. Somente o fato de ter incluído na *Fontegara* esse tipo de informação, revela a grande consideração que se dava a tais descobertas. Mais adiante, no capítulo 24 da *Fontegara*, Ganassi menciona:

A imitação, portanto, deve imitar a voz humana, isto é, às vezes cresce e diminui para imitar a natureza das palavras, como declarei no segundo capítulo, o qual ensina a maneira de proceder com o sopro. A imitação que fazes em uma mesma nota, com artifício, tem os vários efeitos, suaves e vivazes, assim como faz a voz humana (TETTAMANTI 2010, p. 111).

O uso de dedilhados alternativos na flauta doce não é, pois, exclusividade da música contemporânea, e com certeza era conhecido já desde o século XVI. Tettamanti comenta: “O uso de dedilhados alternativos para causar efeitos de dinâmica geralmente é associado à técnica contemporânea do instrumento e seu uso no repertório antigo é sempre motivo de polêmica” (TETTAMANTI, 2010, p. 150).

É, no mínimo, de assombrar, que a ampla tabela de dedilhados alternativos da *Fontegara*, de Silvestro Ganassi, tenha passado despercebida. Ganassi escreve: “Nota que podes fazer cada nota suave deste modo: descobrindo um pouco o furo e dando-lhe bem pouco sopro” (TETTAMANTI, 2010, p. 115).

Na tradução para o português da *Fontegara* por Tettamanti, ela diz:

“Entretanto, o que mais impressiona nestas duas tabelas não são os dedos tremulados, mas as digitações que ele fornece para os ornamentos vivazes e suaves. O que determina cada um desses dois afetos, suave e vivaz, não é somente o tamanho do intervalo tremulado, mas também o uso de dedilhados alternativos, que sugerem uma execução rica em dinâmicas” (TETTAMANTI, 2010, p. 150).

Notemos que na busca pela imitação da voz humana, um dos artifícios mais marcantes e objeto de atenção de flautistas doces seria, sem dúvida, a procura por dinâmicas diversas que deem à flauta doce uma flexibilidade similar à da voz. É o que se nota quando o autor da *Fontegara* sugere uma combinação de sombreados e o controle de diafragma para a emissão de notas em dinâmicas piano e forte. Ganassi aparentemente refere-se ao controle de diafragma como *prontidão*:

Mas é necessário também, como foi dito acima, que tal imitação deva ser acompanhada da prontidão e da galanteria, porque a prontidão deriva do sopro [...] como se quisesses proceder com um sopro de prontidão extrema, seria necessário primeiramente proceder com um sopro pianíssimo [*quietissimo*] e depois com um fortíssimo [*superbissimo*]; desse modo conhecerás o efeito da extrema prontidão

(TETTAMANTI, 2010, p. 111).

Podemos deduzir que a busca pelo controle flexível e consistente de dinâmicas e de maleabilidade no som da flauta doce era de fato preocupação importante. É de se notar, porém, que em nenhum momento a *Fontegara* faz qualquer menção ao fato de que essas técnicas sejam “alternativas”, “raras” ou usadas somente para um repertório específico. Vemos assim o ambiente plural e heterogêneo no qual a música se desenvolvia, longe da possibilidade de estipular regras fixas para serem respeitadas metodologicamente, como um cânone. Esta desvinculação do princípio de criação permanente, da autoria, incita os leitores a tomarem liberdades em suas próprias descobertas. Tettamanti afirma:

Ao longo de toda a *Fontegara*, Ganassi nos transmite certa liberdade criativa na relação intérprete/instrumento, que permite ao músico desenvolver uma técnica rica em novos recursos, muito semelhante àquela que a música contemporânea nos proporciona. Embora sejam estilos musicais completamente diferentes, as variantes expressivas continuam as mesmas, seja na criação de efeitos de dinâmica, nas diferenças de articulação, ou ainda no inventar novos dedilhados que permitem executar notas além da extensão comum do instrumento (TETTAMANTI, 2010, p. 151).

Não parecem ter cabimento opiniões como: “[No século XVII], a flauta doce, mesmo que tocada com grande virtuosismo e com o máximo de flexibilidade sonora que possa demonstrar (que na verdade é muito pequena), não pode competir de nenhuma forma com uma voz, um violino ou um corneto semelhantemente treinados” (KUIJKEN, 1995, p. 199 – trad. do autor). Menos coerentes ainda são afirmações de alguns autores, com as que seguem abaixo, que sugerem a exclusividade da música contemporânea na descoberta e no uso de dedilhados alternativos na flauta doce, visto que com toda certeza isso era conhecido desde o século XVI.

Walter van Hauwe menciona:

No passado, dedilhados alternativos eram utilizados principalmente para a conveniência do executante. Trilos fisicamente incômodos, como 01234 67–012356 ou 01 3 56–0 2, e trilos em torno a mudanças de registro, como 2–012345 ou 012-0124567 e outros, eram e ainda são muito auxiliados por dedilhados alternativos. Mas variar dinâmicas e cores pode também ser importante razão para usá-los (HAUWE, 1992, p. 21 apud. TETTAMANTI, 2010 p. 150).

Daniele Barros também afirma:

Tradicionalmente, cada nota possuía apenas um único dedilhado e a utilização de dedilhados auxiliares limitava-se a facilitar certas passagens musicais de realização difícil. A descoberta e a aceitação de vários dedilhados para a obtenção de uma mesma nota, nos instrumentos de sopro, data também do século XX. O aspecto timbre foi fortemente enriquecido por essa mudança de ótica (BARROS, 2010, p. 31).

## **Informações do Presente**

A flauta doce, dada a sua natureza, é um instrumento bastante acessível, pelo custo relativamente baixo e pelo processo simples de emissão sonora. Pode-se dizer que é um instrumento fácil de se tocar mal. Se compararmos um estudante de flauta doce e outro de violino, ambos com, digamos, seis meses de iniciação, poderemos claramente perceber que o segundo confronta uma resistência muito mais significativa do instrumento.

Na flauta doce parece que, pela simplicidade de emitir som através de um sistema de bloco e bisel, é necessário o desenvolvimento de uma técnica muito particular e complicada para conseguir produzir sons maleáveis em timbre e dinâmica. Não obstante, a acessibilidade técnica inicial do instrumento fez (e faz) que seja um dos preferidos entre iniciantes e amadores, o que remonta ao século XV. Peter van Heyghen o ilustra, dizendo que, devido à institucionalização do ideal humanístico na educação, houve um aumento na participação de músicos amadores na vida musical do final do século XV e o começo do século XVI, e diz:

“Como consequência importante, instrumentos novos foram desenvolvidos, baseados nos instrumentos profissionais medievais, mas adaptados à técnica mais limitada da classe média e dos nobres diletantes e, ao mesmo tempo, permitindo a profissionais desenvolverem virtuosidade e, sobretudo, muito apropriados para a execução instrumental de música polifônica vocal” (HEYGHEN, 1995, p. 19 – trad. do autor).

A história parece se repetir no final do século XIX, quando surge na Europa um interesse significativo pela flauta doce, em meio a um furor pelo redescobrimto de instrumentos antigos. Como diz Eve O’Kelly, esse movimento de “interesse principalmente pela música antiga e pelos instrumentos de forma desusada começou a abrir caminhos [...] para um crescente sentimento de que devia haver mais nessas peças de museu pouco comuns tão apreciadas por nossos ancestrais” (O’KELLY, 1990, p. 1 – trad. do autor). Assim, ressurgiu a flauta doce depois de um período no qual foi mantida fora do circuito profissional, aparentemente por não poder oferecer as características necessárias para a música do século XIX, como homogeneidade e poder sonoros.

Como vimos, o movimento iniciado pelos “notenkrakers” na Holanda propunha uma revisão na maneira de interpretar as peças musicais do passado, assim como reivindicava mais atenção e apoio às criações musicais contemporâneas. Existe hoje grande número de obras contemporâneas escritas para a flauta doce (somente na lista da Stichting Blokfluit figuram,

hoje, 5.128 composições catalogadas)<sup>10</sup>, e muitos compositores continuam colaborando com o crescimento desse repertório.

Frans Brüggen, nos anos sessenta, colaborou, como precursor, na criação de uma diversidade de peças novas para flauta doce, dentre elas a legendária *Gesti* (1966), de Luciano Berio – que em essência é uma peça no estilo das *Sequenzas* para instrumentos solo – e a composição de Louis Andriessen intitulada *Sweet* (1964), que apresenta pela primeira vez o uso da acusmática como parte integrante da composição. *Gesti* é uma composição muito singular, de grande complexidade, tanto técnica como de conteúdo, que Frans Brüggen considera obra mestra. A proposta singular da peça é a de desvincular o intérprete de seu instrumento, gradualmente aproximando-o da maneira “normal” de tocar a flauta doce. Tem a duração de 5 minutos e é dividida em três partes: a primeira usa um *ostinato*, que pode ser inventado pelo intérprete, ao qual se sobrepõem interjeições da voz e sopro que são indicadas por meio de uma partitura gráfica. Como o *ostinato* é independente, o resultado esperado é produto da imprevisibilidade, pois é impossível (e não desejável) executar a peça fazendo com que um dedilhado sempre coincida com determinada indicação gráfica. A segunda parte indica uma série de *glissandi* para os dedos em três registros – grave, médio e agudo – enquanto apresenta células rítmicas de extrema atividade que, em crescendo contínuo, chega a uma poderosa e longa passagem com indicação para ser tocada o mais forte possível. Esta segunda parte sofre uma metamorfose, que a transforma em introdução à terceira seção da peça, composta usando a técnica de composição serial.

*Gesti*, *pièce de résistance* do repertório solo contemporâneo para flauta doce, indica o uso de uma flauta doce contralto ou tenor. Geralmente se utiliza a flauta contralto, pois a tenor gasta mais ar e exige que o intérprete tenha mãos grandes. Normalmente, um profissional muito provavelmente usará um modelo feito por um *luthier*, que se aproxima dos modelos barrocos. Pode-se constatar isso até mesmo na internet, em filmagem onde Brüggen aparece executando *Gesti* em uma flauta contralto<sup>11</sup>. Como veremos, contudo, essa contundente informação histórica sobre *Gesti* não coincide com a melhor opção instrumental para sua execução. O acaso e a intuição ajudaram a encontrar um caminho mais “autêntico” para interpretar a peça.

---

<sup>10</sup>Catálogo de obras para flauta doce idealizado por Walter van Hauwe em 1988.  
<http://www.blokfluit.org/modern/> (acesso em 28/4/2011)

<sup>11</sup><http://www.youtube.com/watch?v=VYO35N3t1nQ>

Logo antes de um concerto na *University of East Anglia*, em 1997, após um acidente que inutilizou minha flauta contralto, fui obrigado a pedir um instrumento substituto para interpretar *Gesti*. Curiosamente, foi-me emprestada uma flauta doce contralto *Arnold Dolmetsch*, fabricada por volta de 1950. A diferença principal entre a flauta acidentada e a *Dolmetsch* era o tamanho do canal de ar. O canal da *Dolmetsch* era quase o dobro em dimensão. Surpreendentemente, foi muito mais confortável tocar *Gesti* com esse instrumento, porque ele exerce menos resistência ao sopro e produz mais harmônicos, fatores básicos para a interpretação da composição de Berio. À luz dessa experiência, solicitei a Ricardo Kanji que pedisse a Frans Brüggen informações sobre o assunto. Brüggen revelou que de início tocava *Gesti* com uma flauta contralto do construtor holandês Hans Coolsma, mas que logo decidiu, por causa da dificuldade em produzir harmônicos, passar a usar uma flauta tenor da fábrica alemã *Moeck* – uma flauta tenor também oferece um canal maior. Temos aqui um exemplo da necessidade de estar historicamente informado para a execução de uma peça contemporânea. Essa informação oral, ainda não alterada pelo tempo, provou de forma contundente a importância da escolha do instrumento adequado para a execução de uma peça, no caso a flauta tenor, ainda que a partitura e o filme veiculados pela internet indicassem o uso da flauta contralto.

Os pupilos de Brüggen, Kees Boeke e Walter van Hauwe, também se detiveram na execução e criação de repertório contemporâneo para flauta doce. Criou-se, então, toda uma tradição no ensino da flauta doce que unifica, em uma só escola, os repertórios dos séculos XVI, XVII, XVIII e XX. É provável que essa nova tradição no ensino da flauta doce tenha estimulado intérpretes e compositores a criarem novas peças nos séculos XX e XXI, e não a tão culpada “quantidade limitada” de obras dedicadas ao instrumento no repertório antigo.

Outra questão que vale a pena abordar é o uso das possibilidades trazidas pela eletrônica na música. Quando O’Kelly se refere à *Electrified recorder* de Michael Barker, menciona que o instrumento “tem sido considerado um dos novos caminhos mais promissores”, e logo depois conclui que “a atitude predominante atualmente é a de aceitar a flauta doce pelo que ela é, e buscar soluções musicais no lugar de tecnológicas” (O’KELLY, 1990, p. 36 – trad. do autor), imediatamente podemos fazer dois comentários.

Primeiro: o conceito de buscar um caminho promissor hoje, na tentativa de encontrar um resultado perene, não mais se aplica à nossa maneira de inventar instrumentos. Devido aos velozes avanços tecnológicos, é difícil, e provavelmente sem sentido, desenvolver um instrumento com objetivos permanentes como, por exemplo, um piano. Na atualidade chega-

se até a inventar instrumentos para um evento específico. O que me pareceu promissor no projeto de Barker, com o qual me familiarizei enquanto realizava estudos no Conservatório Real de Haia, em 1993, foi a ideia de manter o som da flauta intacto, somente com amplificação, sem transformá-lo diretamente com o uso de efeitos. Em outras palavras, o som do instrumento acústico é amplificado, gravado no momento da performance e transformado por meio de uma série de sensores instalados no corpo da flauta. Cria-se assim, usando a eletrônica, uma nova camada sonora, paralela ao som acústico da flauta doce. Mais do que uma mudança, pode-se considerar que há uma ampliação do instrumento. A *e-recorder*<sup>12</sup> segue, neste sentido, o mesmo princípio da *Electrified recorder* de Barker (BARKER, 1989, p. 14). A diferença entre os dois instrumentos está somente na geração de sensores que cada um utiliza. Cabe apontar o fato de que o espaço de cinco anos que permeou a idealização de ambos os instrumentos foi suficiente para que toda uma geração de componentes eletrônicos fosse substituída.

Segundo: afinal, qual mudança sofrida pela flauta doce na história poderia não ter relação com algum tipo de tecnologia? Medidas dos furos, do bisel, vários tipos de conicidade, as ferramentas usadas, tornos, alargadores, madeiras e seu tratamento, etc. pertencem ao campo das tecnologias tanto quanto a invenção de computadores.

A *e-recorder* tem já uma década de existência, tempo durante o qual usou a mesma plataforma eletrônica e um *patch* elaborado com o software *Max/MSP*<sup>13</sup>, que, no lugar de sofrer mudanças radicais em sua estrutura, foi se transformando de um sistema com possibilidades simples para outro de grande complexidade funcional. Um instrumento que começou com sete sensores instalados na parte posterior (todos ativados pelo polegar da mão direita) possui hoje quatorze, e alguns executam diferentes tarefas, dependendo da duração em milissegundos com que são pressionados. Os sensores já mudaram novamente e, paralelamente, os processos de transformação sonora também evoluíram. Hoje, os componentes eletrônicos são menores e mais poderosos, e mudanças sonoras cuja realização exigia, há dez anos, longas horas, agora podem ser feitas ao vivo.

Chegou a hora de mais uma mudança, que está em elaboração: a criação da *Flauta Mobile*, que acontece no Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, com apoio do Grupo Temático *Mobile* e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp). O projeto envolve a construção de um sistema

---

<sup>12</sup>Mais informações sobre a *e-recorder* no <http://www.cevill.com/pt/erecorder.html>

<sup>13</sup>Mais informações sobre o *Max/MSP* no: <http://cycling74.com/>



interativo integrado em uma flauta baixo em dó de última geração. Dentre os primeiros objetivos estão o uso de um sistema que dispense qualquer tipo de fio (para fornecer mobilidade ao instrumento), que independa do uso de um “laptop” e que possua um sistema de amplificação integrado.

## **Conclusão**

Espero que este artigo enriqueça o mundo da música, em especial aquele dos mestres e futuros mestres da flauta doce. Minha intenção, ao escrevê-lo, que inevitavelmente entrelaçam o acadêmico com o informal e o anedótico, foi despertar o interesse por estudos interpretativos que incluam, de forma mais holística, além dos estudos técnico-estilísticos, uma conscientização perceptual apropriada para render discursos sonoros nobres e eloquentes. Ao mundo da flauta doce, especificamente, espero ter demonstrado que o estudo de nosso instrumento não pode se limitar à interpretação da música antiga, mas que deve também agregar o repertório dos séculos XX e XXI. É, no mínimo, singular, que um instrumento tenha se readaptado a outra estética e forma de pensamento depois de quase um século de dormência. Resta aos flautistas aproveitarem a possibilidade de se expressarem através das “línguas” musicais do passado e daquelas do mundo contemporâneo.

O termo Música Retórica, com o qual Bruce Haynes se refere à música anterior ao século XIX, é aquele que melhor aponta para as características dessa arte, ou, simplesmente, música dos séculos XVI, XVII e XVIII, na Europa. Minha intenção, ao empregar a expressão Interpretação Historicamente Informada no título deste artigo, foi descreditar a expressão, dada a necessidade, intrínseca ao bom músico, de ser historicamente informado, independentemente de estilo musical ou época. Percebemos, no caso de *Gesti*, a importância de informação de primeira mão para nos ilustrarmos melhor historicamente, mesmo com respeito a uma peça contemporânea. Além do mais, Interpretação Historicamente Informada cunha uma legitimação defensiva, provocada quiçá pelos constantes embates contra a Música Retórica promovidos por seus críticos, como que a sugerir que a Interpretação Historicamente Informada se aproxima mais da verdade do que outras interpretações. Usemos, então, Música Retórica.

Vimos neste artigo como o trabalho iniciado pelo flautista doce e maestro Ricardo Kanji está dando ao Brasil importante papel no renascimento da Música Retórica. Hoje, porém, embora o movimento venha ganhando atenção e prestígio, além de lugares para seu desenvolvimento em diversas instituições de ensino musical, resta ainda uma relutância, baseada em especulações sem fundamento, como: “Se Bach tivesse conhecido o piano...”.

Considerações desse tipo envolvem a crença de que o processo de mudança dos instrumentos musicais evolui de pior para melhor. Enquanto na Europa interpretações com instrumentos originais são apresentadas nos mesmos circuitos de música erudita em geral, no Brasil ainda são vistas por muitos como um preciosismo, uma curiosidade. Ao mesmo tempo, persiste certa veneração por interpretações desinformadas historicamente, encaradas como marcos tradicionais do sublime: a ideia da interpretação perfeita, a versão! É evidente que ao ser humano é permitido gostar do que quiser, seja com base em gosto depurado ou em simples saudosismo temporal, mas este não é o tema de nossa discussão.

Nosso caso é especificamente voltado a nos aproximarmos de uma interpretação musical consciente não somente do estilo, mas da maneira de aprender e da postura perante a música, o que somente é possível através do estudo dos tratados e dos instrumentos, por meio de um processo pedagógico distinto do normalmente usado em instituições de ensino. Visto que todos os documentos antigos aos quais temos acesso revelam maneiras de descobrir como tocar, não estipulando um *set* de instruções específicas a serem seguidas em ordem rígida rumo ao progresso, as descobertas interpretativas e a adoção de instrumentos adequados precisam estar ligadas a um processo de restauração da postura do artesão da música. O artesanato implica uma postura pluralista, aberta para a ampliação do conhecimento e para a criação artística espontânea, comparativa, colaborativa e circunstancial, que busque na partitura modos de enriquecer as pessoas: *delectare, movere et docere*<sup>14</sup>, como especifica a preocupação retórica da arte de educar o homem bom – algo muito diferente do conceito de “show”, intrínseco ao virtuosismo propagado a partir do século XIX, hoje muito explorado comercialmente em todos os estilos musicais. Obviamente, é recorrente encontrarmos hoje interpretações com o *instrumentarium* adequado que se rendem ao populismo do “show”, as quais deviam ser conhecidas também outrora, pois evidenciam-se os vícios retóricos chamados de *bomphiologia* – exagero feito para autoengrandecimento, e *macrologia* – utilização de mais palavras do que necessário, na tentativa de parecer eloquente.

Por outro lado, algumas críticas recorrentes a nosso tipo de interpretação musical parecem querer vincular as características, digamos, “acadêmicas” da pesquisa inerente a esta prática, a resultados interpretativos calculistas, fracos em expressão, como se o intérprete, preocupado

---

<sup>14</sup>[...] o *delectare* atinge a sensibilidade e desperta um primeiro nível de intencionalidade do destinatário, ao afetar as potências sensoriais externas e internas (conforme a categorização aristotélico-tomista), o *movere* põe em jogo os afetos e a vontade e o *docere* envolve o entendimento e o livre arbítrio. Nesta concepção, atribui-se grande importância à esfera do sensível, do corporal e do pré-conceitual, ou seja, dos assim chamados sentidos internos, compostos pelo senso comum, a memória, a potência cogitativa (ou imaginativa) e a fantasia. Estes sentidos constituem-se em lugar interior no qual razão e afetividade se unem (MASSINI, 2008 p. 56).

em acumular conhecimento que possa lhe dar melhor aproximação do estilo musical, esteja automaticamente condenado a abandonar, ou medir de maneira diferente, a forma natural humana de se expressar através de sons. Um intérprete inexpressivo muito provavelmente continuará proferindo um discurso musical impotente, não importa o conhecimento que tenha ou o instrumento que use. Interpretações fracas ou inexpressivas também podem ser relacionadas a vícios retóricos, no caso a *perissologia* – superficialidade de expressão em geral – e a *parrésia* – falar candidamente, quase pedindo desculpas por assim fazê-lo.<sup>15</sup>

Na busca pela expressão por meio de sons, vimos como o conceito estético de Dewey pode nos servir para compreender o processo relacionado às resistências. Além de um controle instrumental que permita “falar” com o som, resistências decorrentes do acúmulo de conhecimento sobre o estilo, a ornamentação e a retórica, junto a uma predisposição para interagir eticamente com as características circunstanciais, podem ajudar na obtenção de riqueza e poder do discurso sonoro transmitido de maneira clara e eloquente. Na música, afinal, as regras passam logo a agir de maneira subliminar, deixando a cargo do que chamamos de inspiração, gosto e instinto, a responsabilidade de levar a obra a sua máxima plenitude. Mas gosto se discute, pois está sujeito ao enriquecimento.

### **Agradecimentos**

Meus sinceros agradecimentos a Ricardo Kanji. Gostaria de agradecer à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP proc. n.º 2008/09633-8) pelo apoio financeiro a esta pesquisa – *Kairos e a Ética da Interação na Improvisação Contemporânea* – e ao projeto temático *Mobile: Processos Musicais Interativos* (FAPESP proc. n.º 2008/08632-8).

### **Bibliografia**

BARKER, Michael. **The Modified Blockflute**. Em: RAAIJMAKERS, Dick (Ed.) *Anti Qua Musica*. Haia: Haags Gemeentemuseum/SDU uitgeverij, 1989.

BARROS, Daniele. **Flauta Doce no Século XX: O Exemplo do Brasil**. Recife: Editora da UFPE, 2010.

---

<sup>15</sup>Silva Rhetoricae on-line: <http://humanities.byu.edu/rhetoric/silva.htm>. Acesso em 12/12/2011.

DEWEY, John. **Art as Experience**. New York: Perigee Books, 1934.

HAUWE, Walter van. **The Modern Recorder Player**. Vol. III. Londres: Schott, 1992.

HAYNES, Bruce. **The End of Early Music**. New York: Oxford University Press, 2007.

HEYGHEN, Peter van. **The Recorder in Italian Music, 1600-1670**. Em: LASOCKI, David (Ed.) Proceedings of the International Symposium on the Renaissance Flute and Recorder Consort, Utrecht 1993. Utrecht: STIMU, 1995.

HEYGHEN, Peter van. **The Recorder Consort in the Sixteenth Century: Dealing with the embarrassment of riches**. Em: LASOCKI, David (Ed.) **Musicque de Joye**. Proceedings of the International Symposium on the Renaissance Flute and Recorder Consort, Utrecht 2003. Utrecht: STIMU, 2005.

KUIJKEN, Barthold. **Lack of Seventeenth-Century Recorder Repertoire: Consequences for the Practical Musician**. Em: LASOCKI, David (Ed.) Proceedings of the International Symposium on the Renaissance Flute and Recorder Consort, Utrecht 1993. Utrecht: STIMU, 1995.

MASSIMI, M. **Delectare, movere et docere: retórica e educação no Barroco**. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.º 17, 2008, p. 54-59.

O'KELLY, Eve. **The Recorder Today**. Cambridge University Press, 1990.

POLK, Keith. **The Recorder and Recorder Consorts in the Fifteenth Century**. Em: LASOCKI, David (Ed.) **Musicque de Joye**. Proceedings of the International Symposium on the Renaissance Flute and Recorder Consort, Utrecht 2003. Utrecht: STIMU, 2005.

QUINTILIANO, Fabius Marcus. **Institutio Oratoria, Books X-XII** (trad. Butler, H. E.). London: Harvard University Press, 1998.

TETTAMANTI, Giulia. **Silvestro Ganassi: Obra Intitulada Fontegara. Um Estudo Sistemático do Tratado Abordando Aspectos da Técnica da Flauta Doce e da Música**

**Instrumental do Século XVI.** Dissertação de Mestrado. Campinas, 2010.  
<http://cutter.unicamp.br/document/?code=000778880>

TARLING, Judy. **The weapons of Rhetoric.** Hertfordshire: Corda Music Publications, 2005.