

Sistema de ações pedagógicas na performance da flauta do professor Lucas Robatto (UFBA).

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: PERFORMANCE

João Batista Sartor

UNIRIO-UFSM – titasartor@yahoo.com
Bolsista da CAPES – processo 010414/2014-02

Sérgio Azra Barrenechea

UNIRIO – sergio.barrenechea@gmail.com

Resumo: Este artigo versa sobre um dos quatro professores envolvidos no estudo de casos múltiplos da tese "Performance da pedagogia da flauta nos PPGs em Música do Brasil". Partindo do conceito de *esquemas de ação* de Piaget e as classificações de Toff sobre a performance da flauta, foi realizado o trabalho de campo junto à classe do professor Robatto na UFBA, e após as análises delineou-se um sistema de ações pedagógicas do professor em relação à performance.

Palavras-chave: Esquemas de ação de Piaget. Pedagogia da Performance Musical. Flauta.

System of pedagogical actions in flute performance of Professor Lucas Robatto (UFBA).

Abstract: This article focuses on one of the four teachers involved in the study of multiple cases of the thesis "flute pedagogy performance in PPGs in Music in Brazil". Based on the concept of Piaget's *action schemes* and Toff's aspects on flute performance, the fieldwork next to Robatto's studio at UFBA was held, and the analysis outlined Robatto's system of pedagogical actions towards performance.

Keywords: Piaget's *action schemes*. Music Performance Pedagogy. Flute.

1. Introdução: aproximando pedagogias e conceitos

Dos atuais treze Programas de Pós-Graduação em Música das universidades brasileiras, oito programas possibilitam a formação em doutorado e mestrado na subárea Práticas Interpretativas ou similares. Dentre estes, os programas da UFBA, UFMG, UFRGS e UNIRIO possuem orientadores nesta subárea que são flautistas e ensinam o instrumento na Pós-Graduação e Graduação (ANPPOM, acesso em 28/02/2016). Neste artigo é apresentada a pesquisa realizada junto ao professor Lucas Robatto da UFBA e seus alunos, que se constitui em um corte da tese "Performance da pedagogia da flauta nos PPGs em Música do Brasil", e que envolve o estudo de casos múltiplos de quatro professores de flauta destas universidades.

A fundamentação teórica deste estudo recorre ao pesquisadores em Educação e à epistemologia da prática docente, que intenta uma aproximação entre teoria e prática e possibilita a "construção de conhecimentos por parte dos professores a partir da análise crítica (teórica) das práticas e da ressignificação das teorias a partir dos conhecimentos da prática (práxis)" (PIMENTA, 2012: 51). Estas abordagens incluem, entre outras, os estudos sobre *saberes docentes*, *competências* profissionais e *professor reflexivo*. A partir destas abordagens, dois conceitos se mostraram aplicáveis às questões colocadas. Eles se entrelaçam

e por vezes se confundem e provém de áreas distintas: o conceito de *habitus*, renovado principalmente pelo sociólogo Pierre Bourdieu (1930-2002), e o conceito de *esquemas de ação*, formulado pelo psicólogo Jean Piaget (1896-1980). A discussão toda sobre a escolha do conceito *esquemas de ação* pedagógicos para esta pesquisa se encontra em outro artigo deste autor (SARTOR, 2014). Piaget define literalmente *esquemas de ação*: "chamaremos *esquemas de ações* o que, numa ação, é assim transponível, generalizável ou diferenciável de uma situação à seguinte, ou seja, o que há de comum nas diversas repetições ou aplicações da mesma ação" (1973: 16). Os esquemas de ação revelam as tendências de ensino do professor para muito além da ocorrência das respectivas ações pedagógicas.

A fim de delimitar os *esquemas de ação* pedagógicos a serem registrados se adota, para este estudo, as classificações de aspectos de performance que constam no *The Flute Book* de Nancy Toff (2012). Este livro é um guia relevante para estudantes e profissionais de flauta onde são abordados, entre outros, aspectos gerais da performance que sintetizam os tópicos frequentemente empregados nesta especialidade: respiração e postura, sonoridade, articulação, técnica digital, estilo e interpretação, e performance em si.

2. Estudo de caso: professor Lucas Robatto

O trabalho de campo junto ao professor Robatto e seus alunos foi realizado entre os dias 26 e 29 de maio de 2014 na UFBA. Foram gravadas onze aulas do professor com os alunos, realizada uma entrevista semi-estruturada com três horas e meia de duração, um pequeno questionário com os alunos, e uma segunda entrevista e revisão com professor via correio eletrônico. Após a transcrição de cada item foram extraídos os esquemas de ação na performance, depois analisados e resumidos nos esquemas gerais e por fim no sistema de ações do professor, que é a articulação em conjunto naquilo que é mais essencial e recorrente nas ações pedagógicas do professor em relação à performance.

Durante os seis anos de estudo na classe de alta performance da professora Renate Greiss-Armin em Karlsruhe, Robatto vivenciou e assimilou a solidez e a coerência de uma tradição pedagógica. No seu retorno ao Brasil, ele adaptou os ensinamentos desta tradição para o ecletismo da nova realidade. Um dos esquemas de ação pedagógicos centrais de Robatto influenciado por essa tradição é a importância atribuída ao estudo técnico: "antes a técnica, depois o repertório". O professor defende a escolha do repertório conforme as condições técnicas e musicais do aluno, embora ele possa disponibilizar alguma peça de desafio. O principal objetivo é alcançar o domínio do instrumento, que significa dominar o próprio corpo; é ser capaz de realizar um conjunto de ações neuro-musculares sobre o

instrumento de maneira que este soe como foi desejado. O objetivo é poder pensar uma determinada ação musical e realizá-la, sem necessitar concentrar-se nos procedimentos técnicos necessários para sua realização, através da automatização de certas ações. Isto permite que a concentração do executante se dirija primordialmente aos aspectos musicais, deixando a realização técnica das ações necessárias a cargo de regiões menos conscientes da mente.

Robatto destaca três aspectos fundamentais para o treinamento da técnica instrumental: consciência, concentração e repetição. A consciência é necessária para planejar e identificar as ações a serem trabalhadas e o seu grau de eficácia. A concentração é o esforço consciente para que os aspectos sejam de fato trabalhados com eficácia. E a repetição é o meio de automatização e inconscientização das ações desejadas. Através da estratégia de estudo se realiza a individualização de problemas específicos no campo técnico com a respectiva reflexão sobre cada problema e a variação do exercício aplicado conforme o objetivo a ser alcançado. A lógica do estudo de Robatto recomenda em primeiro lugar a eliminação dos problemas: se acerta pela eliminação do erro. Para a desconstrução dos erros e idiosincrasias deve-se descobrir na prática como mudar e assimilar um novo padrão. Deve-se estudar aquilo que não se faz tão bem, descobrindo o que aciona o gatilho do erro, os locais com tendência de quebrar o gesto. O trabalho é destrinchar o problema, tirar e tirar. O professor compara a sua pedagogia como um diagnóstico médico ou uma investigação de um detetive na busca para a solução dos problemas do aluno. Muito mais importante que aplicar o "remédio", o professor deve descobrir o que o aluno precisa melhorar.

Robatto deixa claro aos seus alunos o seu rigor técnico e artístico, principalmente sobre a parte mais objetiva da pedagogia musical, que compreende as variáveis musicais e a técnica geral para alcançá-las. Para isso, ele destaca a importância do desenvolvimento da capacidade de percepção auditiva do aluno e do ouvido analítico em oposição à escuta de um conglomerado difuso: perceber se a sonoridade está com foco, as nuances de timbre, dinâmica, afinação, *vibrato*, a precisão rítmica e outras variáveis musicais. Ele indica que esta percepção deve ser aprimorada na audição concentrada de outros flautistas, como em gravações, apresentações ao vivo e principalmente em master classes, ao indicar os aspectos que o aluno precisa aprimorar de forma mais urgente. Para Robatto, quanto maior a percepção auditiva do aluno, mais ele terá condições de se desenvolver musicalmente. Ele também herdou da sua experiência no Doutorado nos EUA o *feed-back* que o professor Felix Skowronek compartilhava com seus alunos através da percepção sobre o desenvolvimento do caráter, estilo e fraseado musical, as intenções do intérprete, e principalmente a eficácia.

A partir destas premissas, Robatto teve subsídios para desenvolver o seu *Esquema de Exercícios* técnicos, um completo rol progressivo de exercícios conhecidos, garimpados ou desenvolvidos pelo professor e aplicados aos seus alunos conforme a necessidade de cada um. Os exercícios estão divididos em grupos musculares ou por determinado tipo de percepção, de maneira lógica, por uma ordem de importância, como se acrescentando em camadas. O professor utiliza o princípio do mais simples para o mais complexo. A sequência parte da postura, passa pela sonoridade, envolvendo a respiração, a garganta e a embocadura (lábios), articulação e a língua e outras ornamentações (variáveis musicais). Robatto define os exercícios como sendo fundamentais, quando devem ser realizados com regularidade durante toda a vida útil do flautista, como os EJs de Taffanel-Gaubert; os exercícios formativos, que necessitam ser vencidos uma vez, como a "ginástica digital"; e por fim os esporádicos ou complementares. A partir destes exercícios o aluno pode inventar, variar e substituir. Ele estimula também a prática de três a quatro Estudos simultâneos como os de Andersen ou Karg-Elert e de solos de orquestra.

Quanto à postura geral o aluno deve tocar expansivamente, com fluidez, solto, relaxado, sem agarrar a flauta e sem apertar os dedos. O tronco deve estar ereto e a cabeça levemente virada para a esquerda. O professor corrige minuciosamente a postura corporal dos alunos conforme a biomecânica individual buscando o alinhamento entre os braços, pulsos, a posição arqueada das mãos, dedos, e a flauta. O movimento dos dedos deve ser pequeno e leve. Para segurar a flauta, utilizar os três pontos de apoio: o polegar da mão direita funcionando como uma alavanca para frente, uma pressão confortável da falange do indicador da mão esquerda, e a região logo abaixo do lábio. O pulso levemente quebrado da mão esquerda pode funcionar como um "amortecedor" (flexível). O movimento do corpo deve ser baseado no gesto musical, junto com o fraseado.

De acordo com a influência da tradição alemã, Robatto advoga pela fidelidade à partitura, ao pensamento da época e à interpretação do texto musical. Muitas decisões são reveladas pelo compositor na partitura e não pelo bom gosto do intérprete. A interpretação tem que passar pelo filtro do que está na partitura. Ele reprova algumas tradições mais permissivas em que intérpretes renomados realizam decisões interpretativas muito pessoais e com liberdades excessivas que não constam na partitura. Robatto assimilou também conhecimentos musicológicos aprofundados sobre performance da música antiga, edições, repertório, tratados de época, organização composicional, gesto, forma, harmonia, andamentos, ornamentação, realização de cadências, e o fraseado. Ele cita especialmente o tratado de Quantz como uma referência fundamental para a música do século XVIII. O

professor destaca a importância do movimento de performance historicamente informada, ele pratica e ensina o *traverso* e orienta pesquisas sobre música antiga. O instrumento moderno prima pela homogeneidade, o *traverso* tenciona a diversidade. Por isso o *traverso* já fornece uma compreensão diferenciada da música antiga porque o instrumento soa diferentemente. A questão das cores e notas diferenciadas é difícil de ser aplicada ao instrumento moderno, mas a compreensão harmônica, as articulações diferenciadas, e a utilização esporádica do *vibrato* como ornamento podem ser aplicadas. Robatto coloca muito importância na compreensão harmônica prática de todo o repertório. Ele trabalha a forma e a estrutura harmônica da peça e solicita ao aluno que execute o esqueleto harmônico do trecho para compreender o fraseado.

De volta ao Brasil, Robatto modificou e aprimorou algumas abordagens que assimilou durante a sua experiência alemã e europeia. Uma delas foi a abordagem de respiração que era baseada na tensão e pressão na musculatura abdominal baixa. O professor, partindo de uma dúvida sobre a real eficácia desta abordagem, foi se distanciando e anos após adotou uma prática respiratória diversa, baseada numa postura mais relaxada e também centrada na região torácica e alta do sistema respiratório, influenciada pelos ensinamentos do trompetista americano Schlueter e outros. Dentro desta perspectiva de expansão do corpo e calma na respiração, ele recomenda praticar Pilates e Yoga aos alunos, pois estas técnicas trabalham o alongamento do corpo e a respiração.

A partir de estudos sobre o funcionamento da acústica da flauta, Robatto formulou seus conceitos sobre os parâmetros de sonoridade e sobre a homogeneidade sonora. Os parâmetros são: quantidade e velocidade do ar (coluna de ar); altura do orifício da embocadura (h), largura (H) e forma do orifício da embocadura; distância do bocal (W) e variação do ângulo da embocadura (θ)¹; tamanho do tubo; ressonâncias corporais do flautista ('abertura' da garganta, forma da cavidade bucal, ativação dos ressonadores faciais, vogais, entre outros); e o tipo de material e da construção do instrumento. Quanto à mudança de registro, o professor recomenda variar os "cinco" primeiros parâmetros, sendo que o tamanho do tudo depende da digitação. Estes parâmetros estão intrinsecamente relacionados, afetando uns aos outros.

O professor argumenta que só é possível alcançar uma sonoridade homogênea em todos registros com a flexibilidade dos lábios, variando-se principalmente a distância (W) ou ângulo do bisel (θ) e mantendo-se os outros parâmetros aproximadamente constantes. Os tubos mudam de tamanho (mesmo dentro de um único registro), e é necessário compensar

estas diferenças seja com as ressonâncias corporais (vogais), seja com a coluna de ar, seja variando 'W', 'Ø' ou 'h', seja variando o tamanho do tubo com digitações alternativas. Não há uma fórmula mágica para a manutenção do timbre em situações de mudança de registro, a receita é utilizar a percepção auditiva. Quanto mais parâmetros for possível controlar, melhor. Cada flautista deve encontrar as soluções que melhor funcionem para si mesmo, dependendo do seu gosto pessoal, da sua habilidade, da situação musical específica e da experimentação, e principalmente da sua percepção.

Robatto argumenta que a "flauta acústica" é a maneira em que o instrumento funciona acusticamente perfeito, e que corresponde à concepção sonora da flauta: dinâmica *mezzoforte*, mais *piano* no grave, mais *forte* no agudo, sem *vibrato*, com a articulação ligada e o meio da nota. Nesse âmbito tudo funciona e a sonoridade é levada ao seu potencial máximo. Muitos flautistas tendem a tocar desta maneira, que não é musical. É importante que se conheça a "flauta acústica" e se entenda quais são os "ornamentos" que vão criar a "vida real": articulação, *vibrato*, nuances de dinâmica, timbre e expressão. São aspectos que devem ser acrescentados depois desta sonoridade básica.

A concepção de Robatto sobre articulação parte do transiente, que coincide com o início da produção da onda sonora. O transiente (início da nota) é acusticamente diferente do meio ou final da nota, que são bem mais similares entre si. A dificuldade é formar um jato de ar e um transiente que se conecte suavemente com o timbre do meio da nota, ou "onda estável", e no tempo desejado. Por princípio, isto se trata de uma questão de jato de ar, e não de articulação da língua. A língua corrige as eventuais imprecisões do tempo inicial dos transientes. Por isso o professor prefere chamar este aspecto de "início da nota" em vez de golpe ou ataque. Os diferentes "inícios" correspondem aos pontos que se pode articular com a língua (céu da boca, dente, lábio), ou mesmo sem a língua. A articulação é o espaço que o flautista cria entre os sons (notas) sem perder a continuidade e qualidade do som. Primeiro deve-se praticar para vencer o transiente; depois, praticar a articulação ligada para se aprender como a flauta deve soar, e imediatamente interromper e recomeçar o ar sem a língua; colocar a língua em movimento de maneira a atrapalhar o menos possível aquela sonoridade atingida; praticar a articulação com golpe "H" (sem língua); e depois colocar a língua aos poucos, com a articulação simples, dupla, tripla, mista, e acelerando gradualmente. Quando se chega a uma velocidade muito rápida este processo é um pouco diferente. A articulação rápida não interrompe a nota, mas o resultado sonoro é como se tivesse sido interrompido com acentos.

As articulações com "T" e "D" são baseadas em consoantes linguodentais ou linguolabiais (dependendo se a língua toca no dente, lábio, ou atrás dos dentes). As

articulações com as consoantes "K" ou "Gue" são alveolares; são executadas com as costas da língua. Neste caso a língua funciona como uma válvula retendo o ar, e ao mesmo tempo aumenta a pressão e libera o ar em uma 'mini explosão'. A diferença entre o "T" e "D" é a força de explosão. A explosão causa um jato de ar extra que achata os transientes, fazendo com que os tubos tenham o mesmo tempo de formação de som. Esta explosão interfere no timbre do transiente e torna-o mais próximo ao timbre no meio da nota. Por este motivo também se argumenta sobre a vogal que sucede à consoante, com o objetivo de tornar esta transição mais suave. O desafio é saber produzir diferentes inícios de notas dependendo da necessidade que a música impõe. Para uma passagem rápida de notas separadas deve-se procurar uma articulação rápida, leve e sem muitas "explosões". O professor utiliza a consoante labiodental "N" para a articulação simples - que não é nada além de um "T" o "D" sem explosão, e para a dupla, "Na-nGa". Quando há uma passagem não muito veloz e em que o rigor rítmico deve ser valorizado, pode-se utilizar uma articulação mais explosiva, como "T" ou "D".

A questão das vogais na flauta é polêmica, pois um ressonador acústico somente vibra quando uma fonte produtora de som está eficientemente conectada ao mesmo. Os ressonadores bucais não vibram facilmente ao contato de uma fonte de som externa. Pesquisas científicas recentes comprovam que a energia acústica de fato tem um componente mensurável que retorna para a cavidade bucal, e isto pode apontar para a eficiência destes ressonadores "internos" na produção de timbre na flauta. O tipo e coluna de ar (laminar ou turbulenta) é fundamental para a interconexão entre os diferentes pontos de pressão acústica na flauta (as pressões anteriores e posteriores aos lábios e bocal). O funcionamento das vogais depende do tipo de jato de ar produzido, o qual varia muito em diferentes "escolas" de flauta, ou seja, as vogais podem ou não funcionar.

O repertório aplicado aos alunos apresenta a predominância do tradicional, complementados pela música antiga, contemporânea e brasileira. O professor procura também expandir o repertório para os compositores menos conhecidos ou atuais, principalmente brasileiros. De acordo com a "seriedade" da tradição alemã, Robatto raramente sugere um repertório virtuoso e ligeiro. O professor estimula um espírito de classe e uma competição natural e saudável entre os alunos através das suas aulas sempre em formato de *master classes*, da prática reiterada de música de câmara e conjunto de flautas, inclusive com a participação do professor, dos recitais temáticos da classe, e da escolha com os alunos de temáticas para o trabalho em grupo. Robatto estimula a difusão da música contemporânea, a realização de estreias mundiais de peças, e projetos de colaboração seus e de seus alunos

principalmente com compositores brasileiros e baianos. Ele busca criar empatia e afinidade do aluno com este repertório através da escuta e do entendimento de como cada peça funciona musicalmente.

3. Considerações finais

A influência do ambiente pedagógico mais relevante na construção da solidez artística e técnica na formação de Robatto junto à tradição alemã é também predominante nos esquemas de ação pedagógicos do professor. Este aspecto possibilitou a sistematização de uma técnica geral da flauta através do seu amplo esquema de exercícios técnicos, o desenvolvimento da percepção e de um rigor artístico apurado. Ao receber novas influências significativas pela sua formação contínua, experiência, readaptação à realidade brasileira e ao questionamento incansável sobre a flauta, Robatto cria, desenvolve e adapta esquemas de ação inovadores na tentativa de aproximar e tornar acessível a prática científica com a prática pedagógica em relação a uma performance de excelência e eclética junto à seus alunos. Apesar dos alunos serem influenciados pela exposição permanente das ações pedagógicas do professor com ou sem a flauta, ele procura desenvolver a autonomia de seus alunos na tomada de decisões interpretativas e na carreira futura, estimulando-os a encontrar seus próprios caminhos pela percepção e compreensão de diferentes abordagens e na recusa à adoção de modelos imitativos.

Referências

- ANPPOM. Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Disponível em <www.anppom.com.br/> . Acesso em: 28 de fev. 2016.
- PIAGET, Jean. *Biologia e Conhecimento*. Vozes: Petrópolis, 1973.
- PIMENTA, Selma Garrido. Professor reflexivo: construindo uma crítica. In: _____ e E. Ghedin. *Professor Reflexivo no Brasil: gênese e crítica de um conceito*. 7ª edição. São Paulo: Cortez, 2012, 20-62.
- SARTOR, João Batista. *Aproximando pedagogias e conceitos: habitus de Bourdieu e esquemas de ação de Piaget na Pedagogia da Performance Musical*. In: SIMPOM, III, 2014, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: UNIRIO, 1076-1086.
- TARDIF, Maurice. *Saberes docentes e formação profissional*. Petrópolis: Vozes, 2011.
- TOFF, Nancy. *The Flute Book*. 3ª edição. New York: Oxford University Press, 2012.

¹ Este parâmetro não está incluído no texto pedagógico de Robatto, mas foi adotado por ele depois da pesquisa de seu aluno Barbosa Júnior, L. F., 2013.