

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

CENTRO DE LETRAS E ARTES

INSTITUTO VILLA-LOBOS

MONOGRAFIA

**AS DIFERENÇAS ENTRE OS CURSOS DE BACHARELADO EM
CLARINETA DA UNIRIO E UFRJ NAS DÉCADAS DE 80 E 90 DO
SÉCULO XX E NA ATUALIDADE**

PEDRO HENRIQUE DE AZEVEDO CESÁRIO SILVA

RIO DE JANEIRO, OUTUBRO DE 2012

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
INSTITUTO VILLA-LOBOS**

**AS DIFERENÇAS ENTRE OS CURSOS DE BACHARELADO EM
CLARINETA DA UNIRIO E UFRJ NAS DÉCADAS DE 80 E 90 DO
SÉCULO XX E NA ATUALIDADE**

PEDRO HENRIQUE DE AZEVEDO CESÁRIO SILVA

**Monografia apresentada junto ao
Curso de Licenciatura em Música**

**da Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro**

**no Instituto Villa-Lobos (IVL) do
Centro de Letras e Artes (CLA)**

**como requisito parcial à obtenção
do título de Licenciado em Música**

Orientador: Prof. Eduardo Lakschevitz

RIO DE JANEIRO, OUTUBRO DE 2012

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO**CENTRO DE LETRAS E ARTES****INSTITUTO VILLA-LOBOS****FICHA CATALOGRÁFICA**

Silva, Pedro

As diferenças entre os cursos de bacharelado em clarineta da UNIRIO e UFRJ nas décadas de 80 e 90 do século XX e na atualidade

vii, 50 f

Orientador: Eduardo Lakschevitz

Coordenadora da Disciplina Trabalho de Conclusão de Curso: Mônica Duarte

Dissertação (Monografia de conclusão de curso), UNIRIO, Disciplina

Trabalho de Conclusão de Curso. Instituto Villa-Lobos.

1-CLARINETA . 2- BACHARELADO . 3- ENSINO.

I. Eduardo Lakschevitz

II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

III. As diferenças entre os cursos de bacharelado em clarineta da UNIRIO e UFRJ nas décadas de 80 e 90 do século XX e na atualidade

RIO DE JANEIRO, OUTUBRO DE 2012

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

CENTRO DE LETRAS E ARTES

INSTITUTO VILLA-LOBOS

ORIENTADOR: PROF. EDUARDO LAKSCHEVITZ

**Monografia apresentada junto ao
Curso de Licenciatura em Música**

**da Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro**

**no Instituto Villa-Lobos (IVL) do
Centro de Letras e Artes (CLA)**

**como requisito parcial à obtenção
do título de Licenciado em Música**

RIO DE JANEIRO, OUTUBRO DE 2012

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

CENTRO DE LETRAS E ARTES

INSTITUTO VILLA-LOBOS

DEDICATÓRIA

Este trabalho é dedicado a minha mãe, Zina Maria Almeida de Azevedo, que sempre me ajudou, me criou e a Eudiléia dos Santos que sempre lhe ajudou nesta difícil tarefa

E ao meu pai, que sempre foi ele mesmo...

Às influências estrangeiras, Mary Jay Louise e Lili Toffles

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO**CENTRO DE LETRAS E ARTES****INSTITUTO VILLA-LOBOS****AGRADECIMENTOS**

Agradeço a todos os professores que me auxiliaram nesta monografia e que cederam um pouco do seu tempo e paciência para a realização deste trabalho acadêmico.

Ao professor Eduardo por sua orientação e ao amigo Vitor Elias pela grande ajuda na edição.

Um agradecimento especial aos mestres Aldemiro de Oliveira Melo, José Botelho, Ricardo Ferreira e Marcos Passos por seus ensinamentos. Além de Cristiano Alves e Paulo Sérgio pelos conselhos e ajuda.

Não posso esquecer dos parceiros musicais do Pixín-Bodega, Black Soul Frevo, Centelha, Íthaca, à Raquel Giersonowicz, Rio Camerata e Trio José Botelho, além de meus alunos que sempre me ensinam.

Obrigado a todos!

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO**CENTRO DE LETRAS E ARTES****INSTITUTO VILLA-LOBOS****ÍNDICE**

Introdução: Uma História de Professores e Alunos	Pg. 10
As diferenças nos cursos de clarineta	Pg.16
I – As diferenças no THE e no curso de graduação	Pg. 16
II – O nível dos alunos nas diferentes épocas	Pg. 26
III - Um novo paradigma de Instrumentos, Mercado, Materiais e Informações.	Pg. 28
IV - A Escola de Música da UFRJ e o Instituto Villa-Lobos da UNIRIO ontem e hoje	Pg.31
V - A Formação do Clarinetista	Pg.33
VI – A Falta de um Curso Técnico Ativo	Pg.37
VII – As diferenças didáticas entre os professores	Pg.41
VIII – Uma possível lacuna no repertório tradicional	Pg. 45
IX – Uma Escola brasileira de clarineta	Pg.46
Conclusão	Pg.48
Referências Bibliográficas	Pg. 50

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

CENTRO DE LETRAS E ARTES

INSTITUTO VILLA-LOBOS

RESUMO

Durante a análise do repertório exigido no Teste de Habilidade Específica para o curso de bacharelado em clarineta na Escola de Música da UFRJ e no Instituto Villa-Lobos da UNIRIO notou-se uma sensível diferença entre as décadas de 80 e 90 do século XX e a atualidade. Através da análise deste repertório e de entrevistas com professores e alunos de cada uma dessas fases, esta monografia visa a demonstrar diferentes abordagens, objetivos e realidades no ensino da clarineta no Rio de Janeiro.

PALAVRAS-CHAVE: CLARINETA, BACHARELADO, ENSINO

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

CENTRO DE LETRAS E ARTES

INSTITUTO VILLA-LOBOS

ABSTRACT

The repertoire of the Test of Specific Skills in the clarinet course of the Music Colleges of UNIRIO and UFRJ had presented several changes along the years. Analyzing the current repertoire and making interviews with the teachers and students from different generations, this monography pretend to show different approuches, objectives and realities on the ensingment of the clarinet in Rio de Janeiro.

KEYWORDS: CLARINET, BACHELOR, ENSIGNMENT

INTRODUÇÃO

Uma História de Professores e Alunos

A importância da relação entre professor e alunos para a formação do clarinetista está presente diretamente na história do bacharelado em clarineta na UNIRIO e na UFRJ. Tratam-se das duas únicas universidades públicas que abrigam cursos de bacharelado em música na cidade do Rio de Janeiro. Na UNIRIO estes cursos estão vinculados ao Instituto Villa-Lobos, já na UFRJ, pertencem à Escola de Música da UFRJ, antiga Escola Nacional de Música. A realidade dos cursos de bacharelado é muito focada no padrão de ensino dos conservatórios europeus. A relação pedagógica professor-aluno característica deste tipo de ensino conservatorial teria muitas semelhanças com a relação medieval do mestre e discípulo, na qual o discípulo seguia piamente os desígnios do mestre:

Os aprendizes tinham que mostrar respeito pelos mestres e estes pelos seus pares.(...) A diferença entre a imitação bruta do procedimento e a compreensão mais ampla de como usar o que se sabe constituir, a oficina medieval se distinguia pela autoridade de que eram investidos os professores e avaliadores desse progresso. O veredicto dos mestres era definitivo sem possibilidades de recursos. No geral, uma pessoa entrava para a guilda ainda jovem, como aprendiz e recebia conhecimento em troca não de dinheiro, mas do seu trabalho.(NAZÁRIO, 2010, p. 24)

Deste modo, apesar da influência da condição econômica dos alunos, da internet, da tecnologia dos instrumentos e da realidade acadêmica das universidades, variáveis específicas dos docentes de clarineta abordados são de suma importância em nossa análise. Apesar de toda problemática inerente na apreensão de depoimentos oriundos da memória oral - interesses pessoais e lacunas de informações que este tipo de registro histórico invariavelmente carrega – as experiências destes professores e alunos são o elemento-chave de toda realidade histórica no meio acadêmico do ensino do clarinete pelos últimos 30 anos. As diferentes personalidades, os desejos e formações pedagógicas únicos destes profissionais podem ter sido determinantes na forma pela qual se construíram os cursos de bacharelado em clarineta no Rio de Janeiro. Por esta razão, as entrevistas com os professores e alunos destes diferentes períodos são fundamentais para a realização deste trabalho.

No segundo capítulo desta monografia, as questões mais recorrentes nas entrevistas com os clarinetistas – as diferenças no THE e no curso de graduação, o novo paradigma de materiais e informações disponíveis para o estudante, as diferenças entre o Instituto Villa-Lobos da UNIRIO e a Escola de Música da UFRJ de outrora e atualmente, o nível dos alunos nas diferentes épocas, a falta de um curso técnico ativo, as diferenças didáticas entre os professores, a formação do clarinetista, uma possível lacuna no repertório tradicional e a existência de uma escola de clarineta no Brasil – serão avaliadas de acordo com o depoimento de cada um dos entrevistados.

Peter Burke, professor da Universidade de Cambridge, lançou um livro em 1991, *A Escrita da História*, que causou grandes inovações no paradigma então presente sobre o que seria aceitável como história, ou melhor, sobre como a disciplina História estava abrangente e galgando campos antes inexplorados, tais como a “História da Publicidade”, a chamada “Ecohistória”, ou uma “História Cultural”:

Embora outros tipos de história – a história da arte, por exemplo, ou a história da ciência – não fossem totalmente excluídos pelo paradigma tradicional, eram marginalizados no sentido de serem considerados periféricos aos interesses dos ‘verdadeiros’ historiadores. (...) Por outro lado, a nova história começou a se interessar por virtualmente toda a atividade humana. “Tudo tem uma história”, como escreveu certa ocasião o cientista J.B.S Haldane; ou seja, tudo tem um passado que pode em princípio ser construído e relacionado ao restante do passado. Daí a expressão “história total”, tão cara aos historiadores dos *Annales*. (...) Nos últimos trinta anos nos deparamos com várias histórias notáveis de tópicos que anteriormente não se havia pensado possuírem uma história, como por exemplo, a infância, a morte, a loucura, o clima, os odores, a sujeira e a limpeza, os gestos, o corpo, a feminilidade, a leitura, a fala e até mesmo o silêncio. O que era previamente considerado imutável é agora encarado como uma “construção cultural” sujeita a variações, tanto no tempo quanto no espaço. (BURKE, 1991, p.11)

Ainda citando Burke (1991):

Por outro lado, vários novos historiadores estão preocupados com a “história vista de baixo”, em outras palavras com as opiniões das pessoas comuns e com sua experiência da mudança social. A história da cultura popular tem recebido bastante atenção. (p12-13)

Pensadores nacionais, como Verena Alberti, têm destacado a importância de uma história oral como forma de conhecer como se dão as articulações; quem participa; como e por que decisões foram tomadas. Alberti (2008, p.85) alude ao trabalho do sociólogo austríaco Michael Pollak em seu artigo “Memória, esquecimento, silêncio”, publicado na revista Estudos Históricos, em 1989.

Não se trata mais de lidar com os fatos sociais como coisas, mas de analisar como os fatos sociais se tornam coisas, como e por quem eles são solidificados e dotados de duração e estabilidade. Aplicada à memória coletiva, essa abordagem irá se interessar, portanto, pelos processos e atores que intervêm no trabalho de constituição e de formalização das memórias (ALBERTI, 2008, p.85 ,apud POLLAK, 1989, p. 4).

As entrevistas permitem que conheçamos um assunto que tem influências no passado, mas discute a realidade, afinal um dos eixos de comparação desta monografia é o ensino atual da clarineta no Rio de Janeiro. Ainda citando Verena Alberti (2008, p.92):

A história oral proporciona acesso a informações empíricas? Sim, por meio dessas “histórias dentro da história”, que, a nosso ver, são mais do que simples ilustrações da realidade. Elas permitem que ampliemos nosso conhecimento sobre o passado. Como são fontes importantes para o estudo da história contemporânea do Brasil, precisam ser adequadamente guardadas e cuidadosamente disseminadas (...) Neste sentido, apresenta-se outra questão interessante: a do conhecimento que permeia a sociedade e que não passa necessariamente pelo espaço acadêmico. É nos saberes sobre o passado que se veiculam as histórias constituídas por um determinado grupo, que parte da experiência é guardada pela memória. A informação, ou seja, aquilo que o depoente guarda em sua memória será construído por ele e pelo pesquisador, gerando um novo saber, uma nova leitura, e para que esta interação ocorra, o encontro é a base. Portanto, a oralidade e o desenvolvimento dos arquivos e fontes nos Programas de História Oral possuem uma enorme possibilidade de construção de novos conhecimentos.

Vários dos depoimentos coletados mostram a forte presença de uma forma de ensino peculiar no bacharelado em música. Em trabalhos acadêmicos recentes, a relação professor-aluno é esmiuçada como um forte vínculo hierárquico e pessoal, que marca profundamente a mentalidade do aluno:

As experiências descritas pelos músicos apontam para a importância do papel desempenhado pelos professores, em primeiro lugar pela própria aprendizagem e, posteriormente, ao longo desse processo, pela orientação que proporcionam para o desenvolvimento de suas carreiras. (PICHONERO, 2005, p.84)

No artigo “O ensino não formal em Música: Reflexões sobre concepções pedagógico-musicais e a formação da identidade profissional de um músico trompista de Orquestra Sinfônica”, de Marcos Alencar Pelizzon, um professor de trompa identificado como JS, demonstra em aulas particulares uma ideologia que perpassa aos seus alunos e que, segundo o artigo, advém das experiências pessoais de JS e dos ensinamentos passados pelo seu professor, maestro Benvenuto:

Fazendo uso de metáforas como a “terra virgem”, para explicar o contexto precário de informações quando de sua iniciação na trompa, JS evoca a figura

do herói “desbravador desta terra virgem” associada à figura da autoridade, representada, nesta etapa, pelo maestro Benvenuto, que o acolheu e iniciou sua formação como trompista profissional, ancorando assim uma representação épica de seu modelo de músico, presente nos signos e valores do romantismo. (...) Esta mesma visão foi transferida mais tarde para sua representação da prática pedagógica, como professor particular de trompa, fundamentando-a. Isso pudemos então constatar por meio de seu discurso e argumentação, em confronto com a análise que fizemos de suas aulas. Em sua representação como professor de trompa, JS se apropria das figuras do desbravador e da autoridade para explicar a visão de si como um dos primeiros trompistas e professores do instrumento da região. A essas associa ainda as figuras metafóricas do garimpeiro, do lapidário e do semeador como argumentos para aludir a sua percepção em descobrir talentos, em desenvolvê-los e aperfeiçoá-los, “semeando” novos trompistas no mercado de trabalho. (PELIZZON, 2010)

O forte vínculo entre o professor e seus alunos seria calcado em uma didática pupilo-mentor de imitação, similar àquela que ocorria nas guildas medievais:

Notamos que esses valores e representações passam a ser partilhados por seus alunos, os quais manifestaram, mediante seus depoimentos, o mesmo núcleo de essencialidade com relação à música e à trompa. Associam-se a isso os argumentos da autoridade e do sacrifício para representar o professor, como modelo a ser seguido, e as renúncias exigidas para o aprendizado até se atingir domínio do instrumento e, conseqüentemente, uma vaga como trompista no mercado de trabalho. (...) Em todos os casos observou-se que o ensino de uma lição ocorre pela explicação verbal acompanhada pela execução de exemplos práticos feitos pelo professor e imitados pelo aluno. (...)

Por fim, a ação do professor JS é determinante sobre a carreira profissional dos alunos:

(...) É justo dizer que esta participação contou decisivamente com os conhecimentos e o apoio fornecidos por JS em viabilizar instrumentos e estágios, para que pudessem aproximar-se da prática orquestral e assim agilizarem suas carreiras como trompistas. Verificamos que a prática pedagógica de JS está fortemente ligada à formação profissional de seus alunos. (PELIZZON, 2010, p.315-317)

Fora do âmbito da música erudita, a ação prática, o conhecimento empírico do professor também marca as aulas no âmbito da música popular:

O músico-professor vem atendendo a uma demanda por saberes profissionais, que reconhece sua competência docente através de seu desempenho artístico-musical, comprovado em situações de performance. O músico-professor é tido como um professor capacitado, já que sua competência produtiva é comprovada através de sua atuação artística. Segundo a perspectiva do aluno, o saber-fazer comprovado do músico-professor é o que legitima sua atividade docente. É o que o educador Pedro Demo chama de “discurso competente”: um discurso “devidamente argumentado, logicamente consistente, fundado em conhecimento de causa, tipicamente reconstrutivo”. (REQUIÃO, 2002, p.64)

Em 2008, quando o Ministério da Educação vetou a formação específica em música, ela se deu por entender que conhecimentos musicais podem ser adquiridos

fora da esfera do ensino tradicional que temos em outras universidades, com livros ou teses:

No tocante ao parágrafo único do art. 62, é necessário que se tenha muita clareza sobre o que significa ‘formação específica na área’. Vale ressaltar que a música é uma prática social e que no Brasil existem diversos profissionais atuantes nessa área sem formação acadêmica ou oficial em música e que são reconhecidos nacionalmente. Esses profissionais estariam impossibilitados de ministrar tal conteúdo na maneira em que este dispositivo está proposto

Ao longo desta monografia, foram entrevistados uma dezena de clarinetistas atuantes e de reconhecido talento musical no Rio de Janeiro. Em uma rápida pesquisa na web, surgem referências aos professores destes instrumentistas em várias ocasiões. Em geral, trata-se de entrevistas, programas de concertos, materiais de divulgação ou textos de apresentação de orquestras ou universidades. O meio musical e artístico legitima a precedência dos professores sobre a carreira dos alunos a partir dos currículos que estão presentes nas mídias ou em qualquer programa de concerto. Vejamos alguns exemplos:

“Cristiano Alves: Vencedor do I Concurso Armando Prazeres para Jovens Solistas, Cristiano Alves iniciou seus estudos de clarinete aos 10 anos na banda de música do Colégio Salesiano Santa Rosa, sob orientação do maestro Affonso Reis. (...) Bacharelou-se em clarinete pela UFRJ em 1995, sob a orientação do professor José Carlos de Castro”.

(<http://www.petrobrasinfonica.com.br>)

“Fernando Silveira: Em 1987, ingressou no Curso Técnico da Escola de Música da UFRJ, sob a orientação do Prof. *José da Silva Freitas* e, em 1994, finalizou o Curso de Bacharelado em clarineta. Como um complemento à sua formação musical universitária, participou dos Festivais de Inverno de Campos do Jordão – SP, nos anos de 1987, 1988 e 1989. Em master-classes, teve a oportunidade de estudar com os professores *José Botelho, Alan Damiens, Sérgio Burgani, Wolfgang Meyer* e *Luis Gonzaga Carneiro*”.

(<http://www.fernandosilveira.com.br>)

“José Carlos de Castro: Formado pela Escola de Música da UFRJ em 1963. Iniciou seus estudos de música na Banda de Música da Escola Celestino Silva, sob a orientação do Maestro Mario Gazanego, em seguida matriculou-se na Escola de Música da UFRJ, na classe do Professor Jayoleno dos Santos. Dentre seus cursos acadêmicos destacam-se o de Professor de Clarineta, Aperfeiçoamento e Mestrado, todos realizados na Escola de Música da UFRJ. Paralelo a estes cursos aperfeiçoou-se na "Academia Musicale Chigiana", no curso de Aperfeiçoamento em Direção de Orquestra na cidade de Siena - Itália, na classe do Maestro Franco Ferrara.

(<http://www.promusica.org.br>)

“José Freitas: graduou-se em clarineta sob a orientação do professor Jayoleno dos Santos, na Escola de Música da Universidade do Rio de Janeiro. Posteriormente, concluiu o Curso de Aperfeiçoamento em Clarineta no Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro”.

(<http://www.petrobrasinfonica.com.br>)

“Marcos Passos: Concluiu seu curso superior de música pela UFRJ em 1998, sob a orientação dos professores José Carlos de Castro e José de Freitas”.

(<http://musicadeprimeira.wordpress.com/>)

“José Botelho: Um dos mais conceituados clarinetistas brasileiros, José Botelho estudou em Portugal com Professor Costa Santos, no Conservatório de Música do Porto”.

(<http://www.palaciosmusicos.com.br>)

“Lucia Morelenbaum: É formada em Licenciatura em Educação Artística na UFRJ e em clarineta no curso de Bacharelado pela UNIRIO, tendo sido aluna do professor José Botelho”.

(www.osb.com.br)

“José Batista Jr: iniciou seus estudos no Conservatório de Música de Sergipe. Em 1998 muda-se para o Rio de Janeiro onde graduou-se na UFRJ sob a orientação de Cristiano Alves”.

(<http://biografiasinfonica.blogspot.com.br>)

“Paulo Passos: Catarinense de Itajaí, Paulo Passos estudou com Romeu Benettollo e Sérgio Burgani na Escola Superior de Música de Blumenau, onde foi bolsista, e na Universidade do Rio de Janeiro com José Botelho”.

(<http://www.multimusica.net.br>)

AS DIFERENÇAS NOS CURSOS DE CLARINETA

I – As diferenças no THE e no curso de graduação

O teste de habilidade específica, THE, é a prova de entrada na faculdade e teoricamente demonstra o nível mínimo de aptidão em um instrumento que o aluno deve ter para começar o curso. No teste são avaliadas algumas habilidades musicais dos candidatos assim como seu nível de desenvolvimento técnico e artístico a partir de um repertório determinado. O THE é aplicado pelos professores do Instituto Villa-Lobos da UNIRIO e da Escola de Música da UFRJ e consta de uma prova teórico-prática; uma prova de emissão (solfejo e leitura rítmica a uma voz); uma prova de percepção com grafia ao piano (reconhecimento auditivo); e uma prova de conhecimentos teóricos (notação musical, acordes, intervalos, tonalidades e modulação a tons vizinhos), além da prova prática do instrumento. Cabe salientar que esta prova é complementar à prova de vestibular tradicional, atualmente relacionada ao Exame Nacional do Ensino Médio, ENEM. Só com a aprovação em ambas às avaliações o aluno se encontra apto ou classificado para a inscrição na faculdade de música. Segundo o professor José Botelho, primeiro docente do curso de bacharelado em clarineta na UNI-RIO, professor da casa de 82 a 92, não existiam alunos capacitados na época como há hoje. Além disso, a quantidade de vestibulandos era bem menor. Por esta razão, o professor “não levava em conta a técnica musical deles, mas sim a capacidade musical deles”. Ele deixa claro que muitos dos alunos que ele aprovara neste teste inicial não tinham o nível indicado para a prova, mas a quantidade de candidatos e, conseqüentemente, de alunos disponíveis era bem menor do que é hoje: “Fazia-se uma aposta no aluno e ele deveria corresponder com dedicação para suprir essas deficiências iniciais”. Afirma o professor:

Os resultados na música são a médio e longo prazo, mas o professor deve ter cartas na manga para estimular o aluno. Eu não impunha ao aluno o que tocar, apenas que executasse sem errar e que tocasse bonito. A minha única exigência obrigatória eram as escalas de cor, toda aula. (BOTELHO, 2010)

O Professor José Carlos de Castro, professor de clarineta da Escola de Música da UFRJ até 96, concorda que em seu tempo de aluno – se formara em 63 – e docente existiam muito poucos alunos na graduação e a cobrança dos estudos também era relativizada: “Existiam 30 estudos no programa, mas se o aluno concluísse 20 estudos até o final do curso, já estava ótimo”.

É importante salientar que ambos os programas, tanto da UNIRIO, quanto da UFRJ, na década de 80 eram iguais. Na época da criação da cadeira de clarinete no Instituto Villa-Lobos da UNIRIO, o professor Botelho consultara o professor Jayoleno dos Santos – docente do curso de bacharelado em clarineta na UFRJ, antiga Escola Nacional de Música, desde o ano de 1949 até os anos 1980 – para que houvesse semelhança entre as provas de admissão no intuito de facilitar o estudo do vestibulando e também permitir a transferência dos alunos entre as faculdades, aproximando o currículo das duas.

O programa do teste de habilidade específica na seguinte época era:

- a) um dos Cinco Grandes Estudos Característicos do método de H. Klosé, à escolha do candidato,
- b) uma peça de livre escolha de um autor brasileiro,
- c) um movimento de sonata ou de um concerto previamente escolhido pelo professor Jayoleno ou Botelho,
- d) execução de escalas maiores ou menores

Além do professor Jayoleno, outros professores lecionaram na Escola Nacional de Música até o final da década de 1990 sem alterar o conteúdo programático do teste de habilidade específica. Foram eles: Florentino Dias (1962 – 1990), José Carlos de Castro (1966 – 1996) e José da Silva Freitas (1981 – 1998). Em 1951, o professor Jayoleno dos Santos provocara uma grande mudança na Escola de Música da UFRJ ao organizar o programa do curso de clarineta. Ficou estabelecido um cronograma de estudos e peças ao longo do curso. Entre os estudos abordados estavam cadernos tradicionais da Escola francesa de clarinete tais como Périer, Paul Jeanjean, Bozza, Garbour, Cavallini, Kell, Klosé e Gabucci. Para o professor Fernando Silveira, Jayoleno

dos Santos fora pioneiro no Brasil ao organizar um programa de clarineta baseado na Escola Francesa:

O prof. Jayoleno era uma espécie de sol para todos os outros cursos do Brasil. O 1º curso de clarineta já era da UFRJ e ele deu aulas para outros professores como Roberto Pires, José Carlos, José Freitas. Todos os cursos de clarineta que vieram posteriormente tinham a Escola de Música da UFRJ como um polo e eram um espelho fiel da UFRJ. (SILVEIRA, 2012)

O professor Cristiano Alves corrobora com esta visão: “o Jayoleno foi um divisor de águas. Um pesquisador apaixonado pela clarineta, pela docência. A forma como ele adequou o curso ao Conservatório de Paris é digna de louvor”. O curso de bacharelado em clarineta na UFRJ é ministrado, desde 2000, pelo professor Cristiano Alves. Ele tem mais de vinte anos na Escola de Música da UFRJ: entrou em 1987 no curso técnico e fez a graduação em clarineta de 92 a 95, com o professor José Carlos de Castro. De 96 a 99 fez mestrado na escola, e em 2000 entrou como professor substituto. Desde 2003, ele é professor efetivo da Escola de Música. Segundo vários dos entrevistados, a dificuldade do teste de habilidade específica aumentou consideravelmente nos últimos anos. Frequentemente, nenhum dos candidatos é aprovado pela banca examinadora. Apenas foi mantida a exigência de execução de um dos Cinco Grandes Estudos do H. Klosé e foram acrescentadas outras peças.

Ressalta-se que, composto por dois cadernos, o método de Clarinete de H. Klosé é um método de referência no ensino da clarineta presente no programa de várias provas de admissão ao redor do Brasil. Ele consta no repertório nas avaliações não só da UFRJ e UNIRIO, como também no THE da Universidade Federal de Pernambuco, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, da Escola de Música de Brasília e das Bandas Sinfônicas do Exército, Marinha e Aeronáutica. Tradicionalíssimo, foi elaborado por Hyacinthe Eléonore Klosé, professor do Conservatório de Paris no Século XIX. Os Cinco Grandes Estudos são a última lição do segundo caderno. Entre as peças acrescentadas ao programa do THE estão a “Sonata para clarineta e piano” de Francis Poulenc e “Melodia para Clarinete Solo” de Osvaldo Lacerda, peças que exploram consideravelmente as capacidades técnicas e expressivas de interpretação na clarineta. Além disso, são exigidos trechos da 6ª sinfonia de Beethoven, peça considerada pelo próprio professor Cristiano Alves, em entrevista ao jornal Opinião e Notícia em 6 de julho de 2009, como um dos grandes momentos da clarineta no repertório orquestral sinfônico.

Em 2011, o programa do teste de habilidade específica do curso de bacharelado em clarineta na UFRJ foi o seguinte:

- a) Um dos Cinco Grandes Estudos Característicos do método de H. Klosé, à escolha do candidato.
- b) Terceiro movimento da Sonata para clarineta e piano de Francis POULENC (edição Chester/ Novello)
- c) Osvaldo LACERDA, melodia, para clarinete solo.
- d) Trechos orquestrais a saber, Ludwig Van BEETHOVEN – Sinfonia no. 6, op. 8, “Pastoral”, 1ª clarineta: 1º movimento - compasso 474 ao fim do movimento; 2º movimento – compasso 68 a 77 inclusive; 3º movimento – 122 a 133 inclusive.
- e) Escalas e arpejos maiores e menores a serem escolhidos pela Banca Examinadora.
- f) Leitura à primeira vista.

O nível da prova de entrada é um dos pontos mais centrais na forma de pensar do professor Cristiano Alves:

A minha avaliação na prova de habilidade específica não é se o aluno tem capacidade de entrar e sim se o aluno tem condição de se formar no curso. O aluno de música é diferente de um estudante de medicina, por exemplo. Um médico pode entrar na universidade sem nenhum conhecimento prático específico, tendo por base o conhecimento adquirido no Ensino Médio. O músico não, ele tem que criar uma história musical. Não adianta, por mais talentoso que seja, alguém com um ano de clarineta prestar vestibular, porque ele não tem ainda a experiência, a vivência necessária. O nível mínimo de entrada é mantido porque senão o curso acaba se tornando deficitário. Eu trabalho muito com os alunos. Na hora da avaliação, eu não posso me ater à capacidade musical daquele candidato. Eu tenho que trabalhar com a realidade do momento e ver se ele possui o nível mínimo necessário para que possamos desenvolver um trabalho de qualidade e que não precise se adaptar o curso à pessoa. (...)

Muitos alunos tentaram uma, duas, três vezes até obterem êxito. Se o candidato não tem o nível esperado hoje, nada impede que daqui a um ano de estudos ele atinja este patamar. (...)

Se o aluno se forma tocando bem, não é por minha causa. Não sou eu que faço o aluno se superar, é mérito dele. O Curso Superior tem que formar profissionais que tenham qualificação para entrar no mercado de trabalho. As grandes universidades avaliam seus professores pelo nível dos seus alunos. (...) Em 2005, o Banco Real entregou um prêmio para as melhores Instituições Universitárias do país em todas as áreas e o Bacharelado em Clarineta da UFRJ foi um dos três indicados. Se não me engano, um dos critérios de análise foi a inserção no mercado de trabalho e a quantidade de alunos que concluem o curso. A indicação para este prêmio foi uma surpresa e só reafirmou que nós estávamos em um caminho válido, em um caminho de futuro. (ALVES, 2012)

O professor Cristiano Alves, em entrevista, relatou as mudanças que propôs para o curso do bacharelado:

Manteve-se a base do programa. Os cadernos de estudos são praticamente os mesmos, aplicados nos mesmos períodos conforme foi determinado pelo professor Jayoleno. Eu até tenho cadernos atualizados que quero incorporar ao curso, mas estou esperando um pouco para termos condição de colocarmos em prática estes cadernos novos, atualizados, que já são usados em outros conservatórios do mundo.(...)

Mas o caderno de estudo para mim é um complemento do curso. Se eu fosse dar uma porcentagem, diria que 50% do curso é calcado no repertório, 25% nos cadernos de estudo e 25% em um estudo, em um aprofundamento de cultura geral. (...)

Agora, no âmbito do repertório houve uma mudança radical. Atualmente o aluno da UFRJ tem que apresentar três recitais por período: uma peça camerística, uma peça solo e uma peça concertante. Destas três, uma delas têm de ser brasileira. Em nosso arquivo, existe repertório disponível para que nenhum aluno repita qualquer peça em pelo menos quatro anos. Ou seja, em quatro anos, o aluno entra em contato com pelo menos 100 peças diferentes do repertório da clarineta, sejam estas executadas por ele, ou por seus colegas. (ALVES, 2012)

O curso de bacharelado em clarineta na UNIRIO é ministrado desde 1999 pelo professor Fernando Silveira. Em 2011, o programa do teste de habilidade específica foi o seguinte:

- a) um dos Cinco Grandes Estudos Característicos do método de H. Klosé, à escolha do candidato.
- b) sonata para clarineta e piano de Francis POULENC, três movimentos (edição Chester/ Novello)
- c) Osvaldo LACERDA, melodia, para clarinete solo.
- d) Escalas e arpejos maiores e menores a serem escolhidos pela Banca Examinadora.

Segundo o professor Fernando Silveira, durante o curso de bacharelado mantêm-se alguns métodos que eram usados no curso da década de 80: “O curso é a mesma coisa, o que muda é a época. Os cadernos de estudo são rigorosamente os mesmos. Você pode até mudar o caderno, mas são as mesmas disciplinas trabalhadas, staccato, articulação. Isso em todas as universidades brasileiras”.

As diferenças entre os cursos de bacharelado em clarineta da década de 80 e da atualidade não se limitam aos programas do teste de habilidade específica. Até a década de 90 do século XX, inexistiam professores contratados como há hoje no intuito de dar vazão ao grande número de clarinetistas, tanto nos cursos de licenciatura, quanto no bacharelado. O professor da cadeira de clarinete era o único responsável por dar aulas para todos e não havia banca examinadora no teste de habilidade específica, apenas o

professor titular. Não havia concurso para a aquisição de professores, a entrada deles na faculdade era feita por meio de convite. Privilegiava-se, durante o curso, o repertório de música de câmara romântico e clássico e grande parte do repertório de concerto e camerístico do instrumento ficava em segundo plano pelo fato de pouquíssimos alunos na época possuírem Clarinete em Lá. Atualmente o repertório de música contemporânea é abordado desde o início do curso e concertos que são considerados dos mais difíceis e virtuosísticos, como Concerto para Clarineta de Nielsen e o Concerto para Clarineta de Jean Françaix, têm presença constante. Fernando Silveira revela que as mudanças no repertório são factíveis:

Hoje o aluno de bacharelado toca peças que para minha geração era algo inimaginável, tais como os concertos de Françaix e Nielsen. O repertório tradicional ficou muito “malhado” e por uma questão até de sobrevivência buscou-se novas peças. Apesar da espinha dorsal do curso ainda ser a mesma, há uma amplitude de repertório maior. Com a circulação da informação, o professor tem a oportunidade de conhecer um novo repertório. Eu tenho um aluno que se interessa pelo clarone, por exemplo, e posso trabalhar com ele peças que são provas de entrada em qualquer orquestra do mundo. (SILVEIRA, 2012)

O professor Cristiano Alves fez a estreia carioca dos concertos de Jean-Françaix, Nielsen e Corigliano, citados por muitos dos entrevistados neste texto:

O nível geral está mudando. No meu tempo de aluno, não se tocava estes concertos. E olha que são peças antigas (o concerto de Nielsen é de 1928, o de Jean Françaix data de 1968 e o de Corigliano é de 1977). Atualmente, eu tive um aluno se formando tocando o concerto de Corigliano e outros tocando Jean Françaix e Nielsen. Na UNIRIO, os alunos também executam estas peças. Se você rodar as classes ao redor do mundo observará que também é um repertório complexo e restrito. Eu acho que, quando os alunos tocam estas peças, eles se elevam ao nível de profissionais. (ALVES, 2012)

Segundo o professor Cristiano Alves, a escolha do repertório em um curso de bacharelado tem que ser uma via de mão-dupla:

Eu sempre quero e até peço para os alunos escolherem as peças que eles desejariam executar em um recital. Geralmente eles acabam deixando por minha escolha. Muitas vezes eu apresento uma peça para um aluno e ele acredita que não vai conseguir executar aquela peça, imaginando que ela esteja em um nível muito acima do dele. Eu insisto, até porque, se eu indiquei, é porque eu acredito que aquele aluno tem capacidade de superar aquele desafio. E é muito bom quando você se surpreende, você vê o aluno superando desafios e interpretando peças que nem você, nem ele eram capazes de imaginar que ele fosse capaz de conseguir em pouco tempo de curso. Algumas vezes, entretanto, o aluno sugere uma peça e eu veto porque é uma peça que não vai representar um desafio para ele. Não que seja necessariamente um desafio técnico, virtuosístico, mas um desafio artístico, de interpretação também. Eu quero uma peça que estimule o aluno, que o faça levantar da cama e estudar. (ALVES, 2012)

Guilherme Garbosa em seu artigo “Formação do Professor de Clarineta no contexto brasileiro” salienta a importância da música contemporânea na formação atual do clarinetista:

O graduando precisa ter amplo conhecimento do repertório existente para o instrumento desde as primeiras obras (Wanhal, Stamitz, Arnold, Danzi, etc), observando a associação do relacionamento entre compositor-clarinetista como Mozart e Stadler, Brahms e Muehlfeld, Weber e Baermann, Bartok, Milhaud, Copland e Goodman, Bernstein e Oppenheim até a música contemporânea e suas novas abordagens com dedilhados complexos, linha melódica fragmentada, dissonância enfatizada, multirítmicos e polirítmicos, atonalidade, predominância de trabalho no registro agudo, arpejos não convencionais, abstenção de barras de compasso, indicações de efeitos como frulato, glissando, vibrato, multifônicos, slaptongue e a sonoridade da instrumentação de câmara não convencional. (GARBOSA, 1999, p. 2)

O mesmo autor (GARBOSA, 1999, p. 3) ainda chama atenção para que os graduandos explorem não só as possibilidades do clarinete em lá e Si bemol, como também o repertório de outros instrumentos da família do clarinete como a requinta e o clarinete-baixo:

Dentro da formação específica complementar, saliento uma introdução à clarineta baixo e à requinta. A clarineta baixo começou a desenvolver-se como instrumento solista a partir da década de 60 com Josef Horak em Praga e logo depois com Harry Sparnaaij e Henri Bok na Holanda, e tem ganhado grande espaço e atenção entre os clarinetistas da atualidade por seu enorme potencial na música contemporânea e no jazz, além de ser muito usada em grupos de clarinetas, bandas e em orquestras, assim como a requinta. O trabalho com grupo de clarinetas desenvolve o equilíbrio timbrístico entre os diversos modelos da família da clarineta (clarineta em lá e sib, requinta em mib, alto em mib, basset-horn, clarone, clarineta contrabaixo), além de ter um repertório grande e muito variado. O estudo da história e literatura da clarineta é uma abertura para a organologia do instrumento e a análise da bibliografia existente. Num momento em que se discute a interpretação histórica com instrumentos originais, com o advento das orquestras de instrumentos de época, é importante o conhecimento dos instrumentos antigos como o chalumeau e a clarineta clássica, bem como a interpretação do repertório antigo para o instrumento. Torna-se importante conhecer o trabalho de instrumentistas e pesquisadores que se dedicam a essa área, como Erik Hoepfich (Holanda), Anthony Pay (Inglaterra), William MacCool (EUA), entre outros.

O professor José Carlos, em entrevista, concorda que o repertório abordado antigamente não abrangia esta gama de instrumentos e épocas que teóricos como Garbosa pregam em seus textos:

As peças eram muito tradicionais: Mozart, Weber, Bozza. Técnicas da música contemporânea praticamente não eram ensinadas na escola. Por exemplo, frulato (técnica de inflexão da língua para um som seccionado) praticamente não se comentava. Na época não era obrigatório clarinete em Lá, nem clarone, nem requinta. Antônio Soares, que foi professor na Escola antes do Jayoleno, não tinha clarinete em Lá. O que tínhamos era um clarinete com a chave do Mi bemol grave (Clarinete com afinação em Si bemol com uma chave extra para o grave, aumentando a extensão do instrumento em um semitom. Muito utilizado

em meados do século XX, fabricado principalmente pela Selmer americana, hoje muito raro) e nós transpúnhamos as peças que eram originárias para clarinete em Lá. (CASTRO, 2012)

Vale lembrar que muitos alunos que são aprovados no THE estudaram no curso Técnico da Escola de Música Villa-Lobos ou em aulas particulares com professores que foram os responsáveis pelos cursos universitários de clarinete, como José Botelho, professor aposentado da UNIRIO; José Carlos de Castro, professor aposentado da Escola Nacional de Música, atual Escola de Música da UFRJ; e José Freitas, professor aposentado da Escola Nacional de Música, atual Escola de Música da UFRJ. Ou seja, muitos alunos que adentram nas faculdades cariocas passam anteriormente por um aprendizado calcado na metodologia de ensino da clarinete utilizada já nos cursos da década de 80. Inclusive os dois professores efetivos da UNIRIO e da UFRJ, Fernando Silveira e Cristiano Alves, além de parte dos professores que são contratados para auxiliarem nas aulas do curso de bacharelado, como os integrantes do naipe de palhetas do Theatro Municipal, Marcos Passos e Ricardo Ferreira, foram alunos de dois destes professores aposentados citados anteriormente, José Carlos de Castro e José Freitas. Em março do corrente ano, o clarinetista José Batista Jr, também ex-aluno da Escola de Música da UFRJ, foi aprovado em concurso para se tornar professor auxiliar de clarinete da mesma instituição.

Ao ingressar na UFRJ em 1999, José Batista Jr foi aluno de José Freitas, mas este estava em um processo de aposentadoria. No semestre seguinte, Cristiano Alves ingressou como professor Substituto e, segundo Batista Jr., aos poucos algumas mudanças ocorreram: “O professor Cristiano Alves acrescentou mais peças de repertório internacional. Como aluno dele, eu toquei peças contemporâneas”.

Segundo Batista Jr., a mudança das peças exigidas no THE estão apenas acompanhando um padrão internacional e servem para nivelar os perfis dos alunos: “em qualquer universidade fora do país é comum se tocar um trecho orquestral na sua prova de admissão no curso. Um 3º movimento de uma sonata de Poulénc, por exemplo, não é mais difícil que alguns estudos do método Klosé, mas exige uma visão diferente do aluno.”

Para Marcos Passos, que estudou na Escola de Música da UFRJ de 95 a 98 e foi professor substituto de clarineta da mesma instituição no ano de 2010 (além de já ter exercido este papel no biênio 2002/2003), quem mudou o paradigma foi o professor Cristiano Alves, “que chegou com uma nova proposta”. O nível de exigência teria aumentado consideravelmente e o repertório ficou mais variado. Segundo o mesmo:

A exigência é alta e o nível de excelência é cobrado. A cobrança que existe no intuito de melhorar é sempre saudável. (...) Hoje em dia, se tocam [sic] nas formaturas concertos muito difíceis, de Nielsen, Jean Françaix. O Vicente (Vicente Alexim, aluno de Cristiano Alves, 2006/2009) terminou o curso tocando o Corigliano. Quem não gostaria de terminar tocando essas peças? Jean Françaix, Corigliano... É legal ver como evoluiu. No meu tempo, este repertório não era abordado. O Fernando (Fernando Silveira, atual professor da Unirio, bacharel em clarinete pela UFRJ), que era mais antigo que eu, chegou a estudar o Jean Françaix e acho que o Moisés (solista do Theatro Municipal, bacharel em clarinete pela UFRJ) também, mas por conta própria. (PASSOS, 2010)

Ricardo Ferreira, que foi aluno da Escola de Música da UFRJ de 96 a 2000 e professor substituto nos anos 2004 a 2006 e em 2009, confirma que houve uma mudança significativa do seu período de aluno até os dias de hoje:

O professor Cristiano atualizou o repertório do curso. A grade curricular sofreu mudanças e atualmente o programa tem maior variedade de peças. Obras compostas no século XX, como os Concertos de Copland e Nielsen, além das sonatas de Bohuslav Martinu não eram executadas. O repertório do período em que o professor Jayoleno lecionava era basicamente espelhado no conservatório de Paris, na Escola Francesa. Atualmente assisti algumas aulas no Conservatório e observei alunos ainda tocando peças tradicionais como *Fantasiestücke* de Schumann, por exemplo. Em outras partes do mundo, a exemplo dos Estados Unidos e da Venezuela, constata-se um intenso trabalho direcionado ao repertório contemporâneo, além de música eletrônica. (FERREIRA, 2012)

Segundo Ricardo Ferreira, a mudança no curso não se resumiu ao repertório: “o professor Cristiano também promoveu recitais periódicos da turma de clarineta.”

Eduardo Lakschevitz lembra de trabalhar um repertório mais tradicional com o professor Botelho e de ter feito um recital inteiro só ao final do curso. Assim também fala Lúcia Morelenbaum: “o repertório era mais tradicional. Eu cheguei a trabalhar algumas peças modernas, uma do Ronaldo Miranda. Mas o meu contato com a música contemporânea foi principalmente nos festivais em que eu tocava”. Paulo Passos, ex-aluno da UNIRIO, lembra que “no início do curso, trabalhou-se um repertório mais tradicional com certeza”. Porém, segundo o próprio, o professor Botelho mantinha-se aberto a sugestões de peças, inclusive contemporâneas.

O Professor Fernando Silveira, da UNIRIO, em seu artigo “Cursos de Bacharelado em Clarineta no Canadá e no Brasil: Um Estudo Comparativo” defende mudanças na forma pelas quais são construídos os cursos de bacharelado em música no Brasil, segundo ele baseados no modelo dos conservatórios europeus:

Apreende-se das reflexões acima que há necessidade premente de uma mudança no currículo do curso de bacharelado em instrumentos no Brasil, partindo-se da formação do professor. Mas, o mais importante, essa mudança deve ser consolidada sob a ótica das necessidades dos alunos e do mercado de trabalho onde serão inseridos. O efeito da globalização e a facilidade oferecida pela internet, no que tange à informação, acabam mudando a perspectiva do músico/aluno brasileiro. Não se tem mais, por objetivo, simplesmente alcançar uma posição de status no mercado musical e/ou educacional brasileiro. A partir da necessidade de uma educação voltada para formação do ‘artista’ – em contraposição de, simplesmente, o ‘instrumentista’ – o currículo dos cursos de clarineta, e o de todos os instrumentos musicais, devem contemplar as novas metas internacionais. Isto significa não somente a inclusão de cadernos de estudo e obras internacionais para o instrumento, mas também capacitar o professor a ministrar aulas consonantes com estas novas metas. A revisão das qualidades para o ingresso nos cursos superiores no Brasil é outra necessidade premente. (SILVEIRA, 2007, p.3)

Apesar das mudanças nas metodologias dos cursos de bacharelado em clarineta do final do século XX para o início do século XXI, algumas práticas são revisitadas e permanecem. O professor Jayoleno dos Santos, nas décadas de 70 e 80, instituía as sextas-feiras como um espaço de apresentação dos alunos com a exigência da vestimenta de concerto, terno ou smoking. Nos dias de hoje, o professor Fernando Silveira também institui esta prática de performance, na última sexta-feira do mês, em aulas chamadas de *masterclass*. São apresentações que ocorrem no palco da Sala Villalobos da UNIRIO com acompanhamento da pianista Kátia Baloussier e, geralmente, há a presença de algum professor de clarineta convidado para analisar os alunos.

II- O nível dos alunos nas diferentes épocas

O professor José Botelho afirmou em entrevista que, no último concurso de ingresso para a Orquestra Sinfônica Nacional da UFF, realizado em agosto de 2010, do qual fez parte da banca examinadora, ele ficou “impressionado com o nível dos candidatos”. Não apenas os candidatos de clarineta, como também das outras palhetas da orquestra - fagote e oboé - o impressionaram. É possível considerarmos este tipo de

declaração como um reflexo de todo um ambiente musical mais desenvolvido na cidade do Rio de Janeiro. A presença de orquestras jovens, como a OSB Jovem, a ampliação das orquestras universitárias, e a criação de diversos grupos independentes de músicas de câmara, moderna e até mesmo de música popular (vide a re-popularização do choro na última década) podem ter contribuído definitivamente para o aperfeiçoamento dos estudantes no instrumento.

A maior concorrência entre os candidatos e alunos do bacharelado é um fato apontado por mais de um entrevistado. Paulo Passos, clarinetista da Orquestra Petrobrás Sinfônica, acredita que “existe mais gente tocando bem, levando a uma competição mais acirrada”. Ricardo Ferreira aponta, porém, que a classe de clarineta no Rio de Janeiro sempre teve um nível muito bom internacionalmente e que “a cobrança sempre houve, eram cobranças feitas de modos diferentes dependendo do professor, mas sempre foi uma cobrança intensa”.

De acordo com Batista Jr, em seu tempo de estudante, ele via alguns alunos que não eram tão dedicados. Segundo ele, eram “pessoas que não tinham a intenção de fazer uma carreira brilhante como clarinetista”, apenas ter o curso de bacharelado como um aperfeiçoamento. Para ele, o nível da classe de alunos depende muito da geração: “Não sinto essa mudança de que exista uma competição mais forte hoje em dia. Vejo o nível dos alunos como uma coisa meio acíclica, irregular. Às vezes aparecem alunos brilhantes, às vezes não”.

Essa mudança de realidade entre a década de 80 e a atualidade, na UNIRIO, é clara para o professor Eduardo Lakschevitz, aluno do bacharelado em clarineta na escola com o professor José Botelho de 86 a 89. Apesar de ter se formado com alunos que seguiram a carreira musical, afirma:

A cobrança hoje é mais apertada. Eu não teria terminado o curso. O nome do Botelho era muito forte no meio musical e no meu tempo tinha muita gente boa estudando lá: o Rui Alvim (clarinetista de música popular), o Paulo Passos (clarinetista da Orquestra Petrobrás Sinfônica), o Davi (clarinetista do Corpo de Bombeiros), o Cosme (fagotista da Orquestra Sinfônica Nacional), o Luiz Fernando (musicólogo, Ph.D. em Musicologia pela Universidade de Helsinque) e o Edu Morelenbaum (ex-clarinetista do Theatro Municipal). O Paulo Passos, por exemplo, estudava muito aqui no IVL. Mas eu nunca me dediquei como deveria. Na verdade eu terminei o curso porque já havia começado. Quando eu entrei, eu ainda não tocava o Concerto de Webber, e estava iniciando os Grandes Estudos do Klosé, peças que hoje em dia a galera que entra já domina com fluência. Eu toquei as Variações de Webber e ganhei uma chance do Botelho. Curiosamente, hoje eu acredito que escolheria o curso de Licenciatura. (LAKSCHEVITZ, 2012)

Muitas vezes, nas décadas de 80 e 90, as obras executadas ao final do semestre eram escolhidas pelos próprios alunos. Segundo José Botelho, “para muitos alunos faltava, na época, capacidade musical para a execução de peças mais difíceis”. O próprio professor afirmava: “música é como médico. O que pode se exigir para um não se pode exigir para o outro”.

Apesar de um aparente menor nível de cobrança e concorrência no curso - o próprio professor Botelho admite em entrevista que “muitos dos alunos que ele aprovava neste teste inicial não tinham o nível indicado para a prova, mas a quantidade de candidatos e, conseqüentemente, de alunos, era bem menor do que hoje” – constam em documentos da faculdade, que alguns dos alunos da classe do professor José Botelho na UNIRIO alcançavam destaque no mercado musical da época.

Em uma portaria da Reitoria de Universidade de junho de 1988, consta entre as notícias do Centro de Letras e Artes (CLA) que:

Já pertencem aos quadros da OSTM e da OSB, os alunos formados na classe do Professor José C. Botelho, Eduardo Morelenbaum e Lúcia Morelenbaum. Os alunos Paulo dos Passos (formado) e Luiz Fernando Nascimento, também da classe de Clarinete do Professor Botelho, atuam semiprofissionalmente na Orquestra Juvenil do Teatro Municipal.” (Boletim de Junho de 1988 – Notícias do CLA UNIRIO)

III-Um novo paradigma de instrumentos, mercado, materiais e informações

Para o professor José Carlos de Castro, o que o professor Cristiano Alves fez foi fruto de uma evolução, ampliando o programa. Segundo o próprio, “não houve uma mudança”:

Veja bem, eu sou testemunha desta evolução. No meu tempo, o aluno tinha dificuldade de se desenvolver, não tinha boquilha, não tinha instrumento. Muita coisa mudou. Há um grande número de fabricantes de instrumentos, de ateliers particulares. Houve um progresso também dos alunos. No meu tempo, 90% dos alunos eram militares que tinham dificuldades financeiras. Hoje

existem alunos capazes de adquirir instrumentos melhores. Antigamente no Brasil só existia o Rio de Janeiro como centro musical. Hoje, você tem São Paulo, Brasília, o Sul do Brasil. Há a possibilidade de viajar. A internet faz muita diferença, o aluno pode pesquisar outros clarinetistas. O progresso hoje explodiu. É claro que uma concorrência maior obriga uma maior cobrança, o que tinha há 50 anos atrás inexistia hoje em dia. Não se trata de melhor ou pior. É uma evolução natural dos músicos. (CASTRO, 2012)

Fernando Silveira, ex-aluno de José Freitas na Escola de Música da UFRJ de 89 a 94, corrobora com esta versão, mas vê as informações advindas da internet, por exemplo, com ressalvas:

A quantidade melhora a qualidade. Eu acho que hoje os cursos de bacharelado são mais procurados. Muitos profissionais naquela época não tinham graduação. Hoje tudo é mais acessível, os instrumentos antes eram muito caros. Para você comprar palheta era um problema, instrumento era um problema, imagina informações? (...) A internet é um excelente instrumento para o professor e para o aluno, mas devemos ter restrições quanto às informações ruins. (SILVEIRA, 2012)

Paulo Passos foi aluno de José Botelho na UNIRIO de 1983 a 1990. Ele vê grandes diferenças no acesso aos materiais e acessórios de clarineta no mercado:

Era difícil conseguir materiais diferentes, outras boquilhas e palhetas que não fossem as mais tradicionais como a Vandoren. As gravações e o repertório também demoravam um pouco mais para chegar aqui. (PASSOS, 2012)

Para José Freitas, professor da Escola de Música da UFRJ de 1981 a 1998, formado na mesma escola em 1980 e ex-aluno do curso técnico, “hoje em relação ao passado, as coisas estão bem mais fáceis”:

No meu tempo de aluno não tinha fotocopiadora e material importado a gente só conseguia na Oscar Arany (loja da Rua das Marrecas, Centro do Rio, especializada em partituras). Na ditadura era muito difícil conseguir palhetas, instrumentos vindos de fora. A gente dependia de uma pessoa que viesse de fora e trouxesse escondido na mala uma caixa de palhetas, por exemplo. A partir do final da década de 70, 80, ficou um pouco mais fácil. Na Mesbla, tinha uns instrumentos importados, apesar de todos eles serem instrumentos alemães. E, atualmente, você tem Xerox, Internet e você consegue todas as informações. (...) Eu comecei tocando clarinete na Igreja com um instrumento ultrapassado, de 13 chaves. Hoje, qualquer menino de Igreja já tem um instrumento Yamaha, com o sistema Boehm, ou seja, ele já começa com um caminho muito mais facilitado do que o meu com um 13 chaves. (FREITAS, 2012)

Para o professor José Freitas, “esta demanda de alunos depende muito do momento”. Mas o nível de acesso à informação é com certeza um diferencial:

Hoje, eu acredito que o maior número de alunos está relacionado à maior divulgação da clarineta. Você tem no computador acesso a gravações do mundo inteiro. Eu, por exemplo, só fui conhecer uma orquestra sinfônica quando eu tinha 20 anos. Antes, eu só conhecia banda de música. Quando eu vi aquele troço, eu fiquei admirado, e falei assim, “poxa eu quero tocar aí”. (FREITAS, 2012)

José Batista Jr. foi aluno da Escola de Música da UFRJ de 99 a 2004. Ele concorda que as indústrias de instrumentos e luthiers de sopro evoluíram muito, assim como o fluxo de informações. Existia uma dificuldade de acesso que, segundo ele, está desaparecendo:

A internet é sem dúvida uma grande ajuda. Mas eu, particularmente, tenho grandes ressalvas. Assim como você não deve permitir que uma criança tenha acesso a todo o conteúdo disponível na internet, na música também devemos monitorar o conteúdo e ter sempre um olhar crítico em relação ao mundo de informações disponíveis. Hoje, às vezes ocorre de um aluno tocar de um jeito diferente porque viu numa gravação ou em um vídeo da internet. Isso não existia antes. Era uma escola muito baseada na tradição oral e no ensinamento direcionado pelo professor. (BATISTA JR., 2012)

Para o professor Fernando Silveira, estas mudanças na infraestrutura e no acesso as informações são perceptíveis:

No meu tempo não tínhamos um pianista acompanhador para a classe de clarineta. Os professores obtinham um ou outro LP, gravações que chegavam do estrangeiro. Há uma maior quantidade de cursos de bacharelado, de orquestras. A qualidade não mudou muito, mas pode-se viver mais facilmente de música. Há uma maior gama de informação para o professor. O aluno não se prepara mais para uma coisa local, regional, mas se encontra preparado para tocar em qualquer lugar do mundo. Há uma percepção mais global. A diferença que existe no ensino daqui para quem vem de fora é a organização, mas apesar disso há clarinetistas hoje que possuem uma projeção internacional que nunca se sonhou. Com a internet as oportunidades aparecem. O CD, uma página na internet é uma vitrine. Você pode divulgar e assistir performances ao vivo no youtube e no myspace. Hoje o Brasil está no mapa. Muito por investimento próprio do Cristiano, meu, do Ricardo Freire. A Pamela Weston publicou um livro intitulado Clarinet Virtuosi of Today, que seria uma espécie de compêndio mundial dos grandes clarinetistas. Em sua 1ª edição citava apenas dois sul-americanos. Na edição mais recente acho que já havia 10 sul-americanos no livro. O clarinetista brasileiro pode tocar fora do Brasil porque não deve nada a ninguém. É um caminho apreciado pelos profissionais e não adianta ir pra fora para tocar Brahms. Tem que tocar música brasileira, até pela influência da música popular que nos diferencia. (SILVEIRA, 2012)

Ricardo Ferreira vê grandes mudanças materiais no cotidiano e nos paradigmas de referência para o clarinetista em relação à sua época de aluno:

A internet permitiu maior acesso à informação. Antigamente quase todos os clarinetistas brasileiros utilizavam boquilha b45. Hoje já existe grande variedade, não só de boquilhas, mas também de palhetas e instrumentos. Na minha época a maioria dos clarinetistas utilizavam palhetas Vandoren. Hoje em dia há outras marcas de qualidade reconhecida, tais como Rico, Gonzalez dentre outras. Não é que a escola tenha evoluído, eu acredito que apenas houve uma natural expansão dos referenciais, por exemplo, em meados do século XX, o padrão mundial dos clarinetistas eram Stanley Drucker na Filarmônica de Nova York, Harold Wright na Sinfônica de Boston e Karl Leister em Berlim. A maioria deles usavam clarinetas Buffet (com exceção de Karl Leister que

usava clarinete modelo alemão), logo o tipo de som era semelhante. Atualmente os clarinetistas de notoriedade, como Wenzel Fucks, Alessandro Carbonare, Julian Bliss, Ricardo Morales e Martin Frost utilizam instrumentos completamente diferentes o que lhes atribui características sonoras totalmente distintas. (FERREIRA, 2012)

Para o professor Cristiano Alves, os clarinetistas que surgem como exemplo são muito atrelados ao cargo que ocupam:

Esta admiração muitas vezes tem a ver com a prática de seguir um ídolo, ou uma referência de cargo, como o primeiro-clarinetista da Filarmônica de Berlim, ou o clarinetista da Filarmônica de Nova Iorque. (...) Mas no Brasil mesmo você tem e teve excelentes clarinetistas. Existe uma história muito conhecida acerca da admiração do maestro Kurt Masur pelo professor José Freitas. Décadas atrás, durante um ensaio do ciclo Beethoven, o maestro perguntou para o Freitas, “com quem o senhor estudou?”. E o Freitas respondeu, “Jayoleno dos Santos”. E o Kurt Masur, no auge da cobrança, do perfeccionismo dele, disse: “Então diga ao seu professor que ele fez um excelente trabalho e poucas vezes eu vi um clarinetista do seu nível”. (...) Assim como o Botelho também já foi reconhecido em seu talento por maestros que vieram no Brasil. (ALVES, 2012)

Ele conta que apesar de existir uma gama maior de fabricantes de instrumento, questões de mercado às vezes afetam seus alunos em cursos e *masterclasses* no exterior:

A Buffet Crampon dominava muito mais o mercado de instrumentos. Você tem muito mais marcas disputando o mercado atualmente, uma maior circulação da informação. Porém, hoje, ao redor do mundo, eu vejo uma atitude muito ruim com os alunos que não usam determinadas marcas. Hoje tudo é determinado pelo mercado. Tenho alunos que chegam lá fora com um instrumento Rossi e uma boquilha Charles Bay e o professor determina uma mudança de materiais em contextos artísticos totalmente funcionais, guiados, certas vezes, por interesses comerciais. Ora, eu uso palheta Rico e jamais vou obrigar um aluno a utilizar uma palheta Rico. Tenho alunos que utilizam boquilhas, instrumentos diferentes dos meus. Felizmente esta rejeição, esta ignorância, não acontece no Brasil. (ALVES, 2012)

Para Lúcia Morelenbaum, apesar da maior quantidade de recursos, é difícil avaliar se o nível dos clarinetistas está melhor:

Sempre teve gente boa. Há um grande número de bons clarinetistas, mas você também tem muito mais recursos. Você tem aulas via internet, a pessoa que corre atrás encontra material, encomenda palhetas na Howarth (loja londrina especializada em acessórios de clarinete e oboé), conhece no Youtube outros clarinetistas, vê gravações ao vivo. Mas no meu tempo tinha clarinetistas como Paulo Sérgio, José Botelho, José Freitas, no Municipal tinha um moço chamado Armênio (Armênio Suzano, clarinetista do Teatro Municipal na década de 80) que tocava muito bem. Não tem como falar que antes o nível não fosse alto. (MORELENBAUM, 2012)

O professor José Carlos aponta que atualmente existe uma maior prolixidade dos alunos:

O mercado é muito grande e com muitos compositores novos. Hoje em dia existe uma orquestra da escola, o que no meu tempo não havia. O aluno pode

solar com o conjunto. Em minha época, nós criávamos trios, quartetos de clarinetas, mas a obrigação de se apresentar semestralmente não existia. Só era obrigatório o recital de formatura. (CASTRO, 2012)

Lúcia Morelenbaum conta que em seu bacharelado na UNIRIO fez vários recitais, mas sempre de música de câmara, com pianistas. Não havia uma orquestra e nem prática orquestral para os alunos na universidade. Batista Jr. vê uma diferença de infraestrutura para melhor no curso de clarineta que cursou como aluno, e onde ele agora leciona:

A orquestra na UFRJ está em um nível mais alto que no meu tempo. A estrutura do curso de clarineta está bem diferente, a sala de clarineta na UFRJ é um exemplo disso. O aluno de clarineta hoje tem acesso a gravações do mundo inteiro dentro da universidade, bem como um enorme acervo de partituras. Isso é sem dúvida uma evolução que aconteceu com o ingresso do Cristiano. (BATISTA JR., 2012)

IV- A Escola de Música da UFRJ e o Instituto Villa-Lobos da UNIRIO ontem e hoje

Parte das mudanças também podem ter sido influenciadas pelas diferenças na realidade das universidades, se comparados os dois períodos, o Século XX e os dias de hoje. Quando o professor Jayoleno dos Santos criou a grade curricular de clarineta que viria a ser adotada pelo professor Botelho também na UNIRIO, a figura do catedrático dentro da instituição era muito forte. O professor José Carlos conta que virou professor da UFRJ graças ao juízo de valor do professor Jayoleno:

Eu entrei como colaborador e virei professor por convite. Eu não tinha qualquer experiência pedagógica fora a graduação e também nenhuma grande atuação como músico concertista ou coisa que o valha. O professor me convidou para atuar junto com ele e na época de minha efetivação encaminhou uma carta à direção, ao Conselho da Escola me indicando como jovem de grande potencial. Pronto, bastou para que fosse efetivado. A força do catedrático dentro da instituição era muito grande. (CASTRO, 2012)

O Instituto Villa-Lobos é remanescente do Conservatório de Canto Orfeônico idealizado por Heitor Villa-Lobos durante a Era Vargas. Em 1968, foi criado pelo presidente Costa e Silva, por decreto, o Instituto Villa-Lobos como um núcleo de

pesquisas musicais. Ele fazia parte das Faculdades Isoladas do Estado da Guanabara, quando, em 1979, o reitor Guilherme Figueiredo, irmão do presidente da república João Figueiredo, consegue a criação de uma universidade, a UNIRIO, que engloba o Instituto Villa-Lobos. O professor Silvio Merhy, contemporâneo do início do IVL conta a importância-chave que Guilherme Figueiredo teve na formação dos cursos de bacharelado:

A nossa tradição era de Educação Musical. E o Guilherme Figueiredo era um dramaturgo que dava uma importância imensa à música. Ele privilegiava o curso de música frente ao próprio curso de teatro, de medicina. E ela tinha o sonho de formar uma orquestra. Era um homem muito culto, educado na França e que colocou essa ideia na cabeça e lutou do modo dele para que se tornasse realidade. Queria uma orquestra sinfônica e professores de cada instrumento, clarineta, fagote, violino, viola, para formar esta orquestra. E a professora Salomea Gandelman foi chamada com essa missão de angariar professores para formar a orquestra. E aí ao longo dos anos foram chegando o Lehninger, de violino, o Noel Devos, de fagote, o Botelho, de clarineta. E estes professores que foram chamados criaram as ementas dos cursos. (MEHRY, 2012)

A professora Salomea Gandelman era diretora do Seminário de Música Pró-Arte quando foi convidada pelo Reitor Guilherme Figueiredo com a incumbência de montar uma orquestra sinfônica da UNIRIO. Guilherme Figueiredo é definido por ela como o “grande impulsionador do bacharelado” no Instituto Villa-Lobos. Diretora de 1981 a 1984 e professora do instituto até o ano 2000, ela hoje ainda atua no Programa de Pós-graduação em música, da qual foi co-fundadora. Ela relata um universo acadêmico musical ainda incipiente em seus primeiros anos na escola:

Quando eu entrei no IVL, ainda na Av. Pasteur, não tinha prova de percepção no Teste de Habilidade Específica e apenas os ingressantes de bacharelado faziam a prova de instrumento. Não tinha monografia também na licenciatura, isto é uma influência da pós-graduação. Não era obrigatório o recital de formatura e não tinha uma reitoria de graduação, pós-graduação, pesquisa, planejamento ou extensão. O que existiam eram diretores. Os poucos professores que tínhamos na época de bacharelado, que eu me lembro, eram de violão (Turíbio Santos), piano (Silvio Mehry e Nereida), flauta (Carlos Rato) e canto (Nilze Miriam e Maria Silva). Os professores de violoncelo (Watson), violino (Lehninger) e clarinete (José Botelho) ainda eram muito recentes na escola. Anos depois viriam os professores de fagote (Noel Devos) e oboé (Justi), por exemplo. (...) Por esta razão, a própria orquestra que existia era deficitária, pois não possuía todos os instrumentistas que demandam uma orquestra sinfônica. (...)

Nós formamos um coro, incentivávamos a apreciação musical com concertos toda segunda-feira... a escola mudou muito desde então. Hoje temos uma orquestra quase completa, por exemplo. (...)

Eu particularmente considerava a qualidade da produção musical dos alunos quando eu cheguei muito fraca. O número de alunos foi aumentando e, com o desenvolvimento da escola, a qualidade foi aumentando gradualmente. Antigamente eram muito poucos alunos na escola. (GANDELMAN, 2012)

Os professores de instrumento do bacharelado ingressavam por convite, através de uma análise do currículo do profissional. As ementas eram aprovadas pelo colegiado do departamento, mas evidentemente que os programas e repertórios, segundo a professora Salomea, dependiam muito da relação professor-aluno. O professor Eduardo Lakschevitz foi aluno do bacharelado em clarineta entre 1986 e 1989 e é professor de matérias teóricas da UNIRIO desde 1996. Ele concorda que o Instituto Villa-Lobos mudou muito desde os seus tempos de aluno até os dias de hoje:

O IVL cresceu muito, mas os tempos também mudaram. Hoje em dia é cada vez mais difícil justificar a existência de uma escola de música sob a ótica da realidade do mercado, na qual a relação professor-aluno é muito desfavorável em função das aulas individuais, o que é muito diferente do perfil dos outros cursos da universidade. Também o perfil dos alunos mudou consideravelmente. Quando eu entrei éramos somente três alunos vindos diretamente do Ensino Médio. O resto todo dos ingressantes tinha 25, 30 anos ou mais. O aluno de música já tinha uma posição atuante no mercado, trabalhando na graduação, como é hoje. Mas era muito menos gente, era mais difícil também ter acesso ao ensino musical. (LAKSCHEVITZ, 2012)

V - A formação do clarinetista

Segundo o professor Cristiano Alves, as aulas de Requisitos Curriculares Complementares, o RCC, são umas das bases do bacharelado:

Eu não acredito somente em música para o desenvolvimento do profissional, toda a Arte e cultura geral está relacionada. O artista tem que ter uma base cultural e é preciso fazer os alunos pensarem. Eu indico exposições, livros e peço para os alunos fazerem relatórios. Eu faço questão de ler as redações e corrigir os erros de português. Porque se o aluno não sabe falar uma frase com começo, meio e fim como é que ele vai conseguir executar uma frase com começo, meio e fim? Às vezes o problema não é “clarinetístico”, é cognitivo. (...)

Um bom estudante de clarineta deve escutar diversas vezes a obra, ler sobre o compositor, ler livros sobre música, sobre arte, sobre história. Atualmente, em

nosso arquivo, nós temos 800 Cds de clarineta disponibilizados para o aluno. Quando eu toquei o concerto de Nielsen pela 1ª vez, eu tinha um CD com uma interpretação do concerto. Hoje, no arquivo, deve ter uns quinze. Há um investimento na minha classe, no meu futuro profissional. Eu, particularmente, gosto mais de dar aula do que de tocar.(...)

O RCC é uma criação da escola que eu resolvi transformar em uma atividade multifacetada. Em um dos RCCs, nós visitamos a casa do Noel Devos (antigo fagotista do Rio de Janeiro, ex-professor da UFRJ e da UNIRIO e solista conceituado do instrumento) e cada aluno pode ter contato com este músico excepcional. Nas aulas de RCC também trabalhamos a história da clarineta, repertório, interpretação em sala de aula. (...) (ALVES, 2012)

Para Fernando Silveira, professor da UNIRIO, o aluno formado pelo bacharelado não deve almejar só os aspectos técnicos como clarinetista:

O aluno não entra para tocar clarineta. Ele entra para se desenvolver artisticamente em todas disciplinas. Tocar bem não é a única coisa. Existe uma pesquisa intrínseca que está no curso de graduação hoje em dia. O aluno tem que saber escrever e pesquisar academicamente e, com tanta informação globalizada, eu não vejo como um aluno possa se formar, ou melhor, possa aproveitar tudo o que o bacharelado pode lhe proporcionar se não souber ler em inglês, por exemplo. (SILVEIRA, 2012)

Para o professor Cristiano Alves, o centro do sucesso do aluno ao longo do curso de bacharelado está na prática deliberada. “Prática deliberada” foi um conceito cunhado pelo psicólogo Karl Anders Ericksson, professor da Florida State University, que se refere a questões da prática em diversas áreas, como por exemplo, esportes, xadrez e a prática instrumental em música:

Ericsson *et al* (1993), fazem uma revisão de trabalhos que discutem a relação entre o nível de desempenho de determinadas atividades e a quantidade de anos em que se praticou esta atividade. Para entender melhor a relação da prática com os níveis de especialização de habilidades é necessário caracterizar o que os autores consideram como prática deliberada. Segundo os autores, a prática deliberada “constitui-se de um conjunto de atividades e estratégias de estudo, cuidadosamente planejadas, que têm como objetivo ajudar o indivíduo a superar suas fragilidades e melhorar sua performance” (ERICSSON; KRAMPE; TESCHROMER, 1993, p. 368 *apud* SANTIAGO, 2006, p. 53).

As pesquisadoras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Regina Antunes Teixeira dos Santos e Liane Hentschke apresentam a prática deliberada como “padrões de condutas otimizadas que privilegiam uma natureza racional e calculada das ações para gerenciar tais situações, implicando postura intencional frente às situações de prática, onde o foco de interesse é atingir o domínio das condições de performance” (SANTOS; HENTSCHKE, 2009, p.73).

Segundo as autoras, a prática é deliberada somente quando busca:

- i) estabelecer uma tarefa bem definida que represente um desafio pessoal a ser vencido;
- ii) manter-se o mais consciente possível no curso da tarefa a ser vencida;
- iii) dispor de persistência para repetir trechos e corrigir eventuais erros;
- iv) buscar estratégias alternativas para persistir e esforçar-se no comportamento frente às tarefas difíceis de serem realizadas.

Ericsson *et al* (1993), então, propõe uma estrutura teórica que sustenta que a quantidade de tempo que um indivíduo pratica deliberadamente, ou seja, empreendendo estratégias adequadas e estabelecendo metas, está proporcionalmente relacionado ao desempenho adquirido por essa pessoa.

Por outro lado, Willamon e Valentine (2000) discutem a relação entre a quantidade e a qualidade na prática deliberada. Os autores partem da seguinte questão: “Se os indivíduos mantêm uma prática por extensos períodos e adquirem automatismo de diversas habilidades requeridas para *performance* em seus domínios a sua prática será inevitavelmente perfeita?” (WILLAMON; VALLENTINE, 2000, p. 354, tradução nossa) Segundo eles, não. A quantidade de horas acumuladas não necessariamente resultará em uma *performance* de qualidade. Antes de acumular tempo de prática deve-se pensá-la de forma organizada e planejada. (ROSA, Renato Mendes. A Prática deliberada e o planejamento do estudo de violão de alunos e professores de graduação em música. Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2009.)

Para o professor Cristiano Alves, o conceito de Prática deliberada influencia diretamente os seus estudos e de seus alunos:

No livro “*The Talent is Overrated*, desafiando o talento”, o autor - Geoff Colvin - propõe que Mozart não era um talento e sim fruto de uma prática deliberada. Ele dá argumentos tão bem embasados que fica difícil não concordar, apesar do mito do talento permanecer para 99% das pessoas.(...)

Eu acredito que o aluno tem um pacote de qualidades. Disciplina, organização, força de vontade. E ele deve ter um conhecimento do que ele faz, temos que fazer a cabeça do aluno funcionar. Uma cabeça boa, que escuta diversas vezes uma obra, que lê livros, que lê sobre o compositor, que age deliberadamente voltado à otimização de resultados. Não posso pensar somente em tocar bem ou mal, eu tenho que mudar a cabeça do aluno. E tem alunos que se transformam ao longo do curso. Tem outros que não, e permanecem na mesma mentalidade. (...)

O elemento transformador é o comprometimento. Não existe falta, liberar da aula para chegar atrasado. Eu não admito isso e não tolero. Você tem que ser o melhor professor, pois um aluno dedicado tem direito a isso. O Freitas sempre dizia: “um aluno 100%, merece um professor 100%”. (...)

Se um aluno está ali para repetir a lição apenas, ele não está gerando conhecimento. A qualidade no estudo deve vir antes da quantidade. Deve haver feedback, uma análise do que funciona e o que não funciona. Eu mesmo tenho a obrigação de estudar melhor ao longo da minha vida, sempre estudar cada vez melhor. A minha atitude tem de ser deliberada. (ALVES, 2012)

O professor Botelho também corrobora com uma visão de um curso mais expansionista sem se restringir apenas ao universo do clarinete. Em entrevista ao site “Palácio dos Músicos”, de Portugal, no dia 19 de Agosto de 2009, afirmou:

Em primeiro lugar, não podemos pensar só em tocar clarinete. É preciso criar e desenvolver uma bagagem cultural deste universo tão grande que é o da música. Depois algumas características fundamentais: paciência, insistência, ter uma mente aberta, humildade, pois quem pensa que é o melhor nunca o será. Não nos devemos conformar, mas estarmos sempre prontos a desenvolver o nosso trabalho e as nossas aptidões. Costumo dizer que, quando o jovem se achar pronto para trabalhar, é o começo do fim, pois vai-se acomodar. Estudar um instrumento é a médio-longo prazo. Nunca querer resultados a curto prazo. Tudo leva o seu tempo e há que insistir até ficar satisfeito. (BOTELHO, 2010)

No intuito de suprir essa ausência de um conhecimento artístico mais apurado dos alunos, foram instituídas as aulas de Requisitos Curriculares Complementares (RCC) no curso do professor Cristiano Alves. No quadro geral da universidade, trata-se de quaisquer atividades didáticas cujas características não correspondam às de uma disciplina e que sejam exigidas do aluno para a conclusão de seu curso, tais como monografias, estágios, projetos, trabalhos de campo, internato médico, etc. No caso específico do curso de bacharelado, refere-se a um espaço de discussão, análise de peças, instrumentistas, palestras e demais assuntos e aspectos da arte que podem até estar fora da área da música, tais como exposições, livros e filmes. Para Batista Jr, o RCC é essencial na formação do aluno de bacharelado:

“O RCC é de uma importância gigante no curso. É no RCC que o aluno tem oportunidade de aprimorar outros aspectos da formação. História da clarineta, práticas de grupos de clarinetas, trechos de orquestra, história das obras executadas, a relação dos grandes clarinetistas com os compositores, especificidades das palhetas, entre tantas outras coisas possíveis”. (BATISTA, 2012)

Em entrevista, o professor José Carlos de Castro nos relatou que o professor Jayoleno em sua época de professor – décadas de 50, 60, 70 - promovia por conta própria, ou seja, não era algo presente no currículo, mas que ocorria, “a cada dois meses, uma aula teórica para a classe de clarineta”:

Ele pesquisava, a gente se reunia e eu dava a aula junto com ele. Era escolhido um tema...vamos dizer...harmônicos, ligadura, flexibilidade da embocadura. E ele exigia análise morfológica de todas as músicas que eram executadas. Era um professor muito à frente do seu tempo. (CASTRO, 2012)

VI – A falta de um curso técnico ativo

Para o professor José Freitas, a situação financeira é um fator que deve ser levado em conta no progresso do aluno e até influenciava o número de alunos que tentavam a graduação em clarineta nas décadas de 80 e 90:

O Fernando (Silveira) e o Cristiano (Alves) vieram numa época em que a Banda do Salesiano tinha um nível muito bom e, além disso, ambos são egressos de famílias de classe média, com uma situação melhor. Eu dei aula uma época na Escola de Música Villa-Lobos. Enquanto na graduação a gente tinha uma classe vazia, no Villa-Lobos tinha aluno saindo pela porta! Muita gente da Baixada, das classes mais humildes. Isso ocorria porque o Villa-Lobos era de graça, ou praticamente de graça, e a exigência para entrar era bem menor. Na UFRJ, já era uma cobrança mais elaborada, e o aluno tinha que saber matérias teóricas, repertório. (FREITAS, 2012)

Nas décadas de 80 e 90, esta concorrência, apesar de menor, era mais presente no curso técnico da Escola de Música da UFRJ. Era um curso anterior à graduação, onde muitos dos clarinetistas citados neste estudo estudaram. Atualmente, com o nome de curso intermediário, encontra-se inativo. Ali e na Escola de Música Villa-Lobos, segundo os professores José Botelho e José Carlos, muitos alunos se preparavam para a graduação em clarineta já tendo aulas com os professores do Curso Superior. Para Marcos Passos, no Brasil existe uma necessidade de um curso técnico forte:

Nossa diferença para quem estuda lá fora não é de inferioridade. O problema é que os alunos de graduação chegam com problemas técnicos básicos como emissão, ataque e na graduação não há tempo para corrigir estes erros. Lá fora o aluno inicia o bacharelado com estes problemas resolvidos*. A graduação não é para aprender clarineta, isto é errado. A graduação deveria ser para aprender música, pesquisar, se aprofundar em certos aspectos. Eu mesmo estudei dois anos com o José Carlos para chegar na graduação e acreditei que iria estudar clarinete. Mas percebi que o fundamento do curso é formar bacharéis. E eu reclamava do professor de harmonia, que com aqueles exercícios que ele passava não sobrava tempo para eu estudar clarinete. Ele então me dizia, você está no curso errado, você deveria estar no curso técnico. (PASSOS, 2010)

1 Pode ser notado um paralelo da situação do clarinete do Brasil com o momento do ensino do violino em nosso país. O Professor Paulo Bosísio, da cadeira de violino da UNIRIO, percebe problemas na nova geração de violinistas semelhantes aos indicados pelo Professor Marcos Passos . Para Bosísio, o nível de nossos instrumentistas não deve nada aos alunos estrangeiros. Muitas vezes os superam em sonoridade e na virtuosidade da digitação. Porém, os brasileiros sofrem com uma deficiência básica no que se refere à afinação. Assim como na clarineta, chega-se à graduação com problemas que deveriam ser resolvidos, ou no mínimo, melhor trabalhados no aprendizado inicial do instrumento. “O nível médio da performance do aluno de graduação brasileiro fica abaixo dos padrões internacionais [...]”. (BOSISIO, 1992 apud SCOGGIN, 2003:29)

Para José Batista Jr., atual professor assistente de clarineta da UFRJ e ex-aluno daquela escola, há uma ausência no país de escolas de músicas, cursos técnicos e conservatórios:

Fiz uma pesquisa informal com os alunos que estão na graduação e outros que gostariam de entrar. Hoje em dia existe um esvaziamento dos cursos técnicos e conservatórios. Não existe mais o curso técnico na escola de música da UFRJ, por exemplo. A maioria dos alunos não passa pela experiência de um curso padronizado como você teria em um conservatório. Há um esvaziamento da técnica. Cada vez mais o professor da graduação tem que trabalhar com o aluno questões básicas, técnicas. A responsabilidade do professor aumenta muito e há assim uma maior cobrança para compensar este déficit na formação anterior do aluno. De forma mais ampla, a universidade não é para ele aprender apenas clarineta. Ela visa formá-lo como músico, artisticamente, com o ensino de outras matérias como harmonia, história da música e etc, podendo ele assim estar mais apto a ingressar no mercado de trabalho. (BATISTA JR., 2012)

O professor Cristiano Alves lamenta a falta de cursos técnicos de clarineta no Rio de Janeiro, em especial na escola de música da UFRJ:

Eu sinto total falta do curso técnico. Eu mesmo fui fruto do curso técnico. É uma lástima que ele esteja inativo. Sinto muita falta do ambiente de cursos como o Villa-Lobos, que dão um direcionamento ao aluno. Outro local de aprendizado para o estudante de instrumentos de sopro são as bandas de música, que ainda estão atuantes. As bandas mudaram um pouco de perfil, mas continuam presentes no Estado. Antes eram bandas municipais, escolares e hoje são mais evangélicas. Atualmente, muitos candidatos se preparam em aulas particulares com ex-alunos e professores da escola, mas o nível desta preparação é diferente da que você teria em um conservatório, em uma escola de música. Acho que precisava de uma instituição, de um curso técnico para suprir esta lacuna escolar. (ALVES, 2012)

Ricardo Ferreira corrobora que a principal diferença do aluno nacional para o estrangeiro está numa base de qualidade desde a tenra idade:

Na Venezuela pude observar o Valdemar Rodriguez (solista venezuelano) dando aula para crianças, um menino de onze ou doze anos solando com a Orquestra Simón Bolívar, a principal do país (Venezuela). Nessas circunstâncias o aluno não espera até seus 15, 16 anos, quando já adquiriu vícios no instrumento, para entrar em contato com professores como o Botelho, José Carlos, Freitas, Cristiano e Fernando. O acesso a uma educação de qualidade vem desde o berço. (FERREIRA, 2012)

Para Fernando Silveira, existiam muitos alunos no curso técnico nas décadas de 80 e 90. Ele mesmo foi aluno do curso técnico, porém a concepção que se tinha do curso era errônea:

Era usado como um curso preparatório. Eu também o fiz como preparação. Era a minha oportunidade de estudar com o Freitas. O curso técnico era usado para se ter aulas com o professor que se desejava. O objetivo deveria ser de formar o aluno com uma proficiência que possibilitasse a ele ser um bom músico militar, por exemplo. Tanto que não eram só aulas de clarineta, mas tinham matérias teóricas também. Havia uma falta de conservatórios que tinha de ser suprida. (SILVEIRA, 2012)

O depoimento do professor José Freitas confirma que o curso técnico era uma espécie de preparatório:

O Villa-Lobos funcionava como uma peneira. Eu, o José Carlos e o Botelho, nós víamos que um aluno tinha talento e jogávamos este aluno para a Escola, para fazer a graduação. Às vezes ocorria também que um aluno ia fazer o vestibular e não sabia o que ia tocar, ou seja, não estava preparado para graduação. Eu reprovava, mas indicava o caminho do curso técnico. Se o aluno tinha vontade de estudar, levava o curso técnico adiante e acabava chegando na graduação. Infelizmente, o curso técnico ficou esvaziado porque era um curso da Escola e não da universidade e os professores acabaram que não quiseram mais lecionar. Era um curso completo, com matérias teóricas também.(...)

Eu acho que faz muita falta um curso técnico e as pessoas de poucos recursos acabam ficando marginalizadas. Apesar de existir uma grande diferença de acesso e de informação, se comparado com 20, 30 anos atrás. Eu só fui assistir ao Concerto de Mozart pela primeira vez quando eu tinha mais de 20 anos. Hoje você não precisa mais disso, qualquer menino de 13 anos entra no computador e assiste várias interpretações do concerto. Do mesmo modo, se ele quiser fazer a graduação, o candidato entra em contato com algum professor, ou ex-aluno da Escola, busca informações de repertório e programa e acaba conseguindo, se ele quiser, se preparar para o vestibular. (FREITAS, 2012)

Segundo o Professor Fernando Silveira, da UNIRIO, este problema da falta de conservatórios ainda é uma realidade:

Na Europa, existem os conservatórios, os conservatórios superiores e as universidades. A partir do Acordo de Bolonha², a tendência é a unificação do sistema universitário europeu. O que falta no Rio de Janeiro é um sistema de educação conjugado. As pessoas que entram na graduação muitas vezes não têm uma experiência anterior de uma escola de música, de um conservatório, de uma escola técnica. No Rio, só há a Escola Villa-Lobos e não há uma conversa institucional, por exemplo, entre a UNIRIO e a Villa-Lobos. Em São Paulo há algumas coisas neste sentido. Há diálogo entre as escolas e um sistema conservatorial que abrange a Escola Tom Jobim e as escolas de música do estado com a UNESP. Existe um diálogo entre as instituições. (SILVEIRA, 2012)

2 A Declaração de Bolonha (19 de junho de 1999) — que desencadeou o denominado Processo de Bolonha — é um documento conjunto assinado pelos Ministros da Educação de 29 países europeus, reunidos na cidade italiana de Bolonha. A declaração marca uma mudança em relação às políticas ligadas ao ensino superior dos países envolvidos e procura estabelecer uma Área Europeia de Ensino Superior a partir do comprometimento dos países signatários em promover reformas de seus sistemas de ensino.

Para Fernando Silveira, estas lacunas no ensino de base prejudicam o aluno:

É muito difícil você ter um aluno hoje que entra sem problemas na graduação. Na UFRJ também. No meu tempo também era assim. A gente conversa com o aluno porque estes problemas às vezes atrasam o aluno e se não houver tolerância, você acaba ficando sem alunos. O professor universitário deseja formar bons alunos, mas ele lida com um cronograma bem apertado. É necessário pensar o que existe antes e depois da graduação. No tempo do professor Jayoleno, havia um curso de especialização em clarineta que os professores José Botelho, José Carlos e José Freitas cursaram. Com a valorização que os cursos de mestrado possuem hoje, os cursos de especialização caíram no limbo. Eu desconheço qualquer universidade brasileira que ofereça um curso de especialização em clarineta. (SILVEIRA, 2012)

No artigo “Docentes universitários professores de instrumento: suas concepções sobre educação e música”, de autoria da doutora em música pela UFRGS Ana Lúcia Louro e do pesquisador da UDESC José Luís Arostégui, três professores universitários de bacharelado em música de diferentes universidades públicas do Rio Grande do Sul relatam suas experiências na docência. Uma delas corrobora com esta visão de que muitos alunos chegam à graduação com problemas de base:

Acho que na universidade é muito importante você pensar nos alunos realmente como pessoas que querem ser profissionais. Porque o que eu observo às vezes é o aluno não ser tratado como uma pessoa que vai ser um profissional, ser de uma certa forma menosprezado, eu tenho uma preocupação grande em ajudá-lo a preencher lacunas de sua formação anterior, que muitas vezes o levaram a tocar muito mal. Eu tenho uma preocupação muito grande em resolver esses problemas anteriores para não causar problemas futuros, um problema com a formação de base mesmo. [...] Eu tenho muita preocupação em não maquiagem o que o aluno está fazendo, que eles desenvolvam uma honestidade em relação ao que estão tocando. [...] Outro dia eu ouvi uma pessoa de outra área falando que certos conteúdos eles não davam mais para os alunos porque eles entravam na faculdade sem a capacidade de entender aqueles conteúdos, que eles não entendiam, então não se dava. Eu acho uma atitude péssima, porque se eles entraram sem capacidade para entender certas coisas, eu acho que a função do professor é dar a base para eles entenderem e não começar a baixar o nível da universidade por causa disso. Então, conforme a situação que o aluno chega, o conteúdo vai se tornando o quanto mais objetivo possível, para suprir justamente esses buracos de formação. (Caroline, primeira entrevista) (LOURO, Ana Lucia & AROSTEGUI, Jose Luis, ANO 2003, p. 46)

Paulo Passos, professor da Escola Villa-Lobos e do Seminário de Música da Pró-Arte, vê grandes benefícios na existência do curso técnico:

Eu acho que o curso é uma experiência boa porque você pega muitos alunos com deficiência na parte teórica, de solfejo e também com problemas técnicos, de posicionamento tenso, embocadura, e você pode trabalhar estes pontos com o aluno. Muitos alunos chegam sem ter uma concepção de que podem trabalhar a sonoridade do clarinete e o curso técnico pode ajudar. A Escola Villa-Lobos ainda é mais interessante porque além do curso técnico possui o curso básico também. (PASSOS, 2012)

VII – Diferenças didáticas entre os professores

O professor Marcos Passos relata que na própria graduação da UFRJ na década de 90, os dois professores da casa tinham metodologias diferentes:

O professor José Carlos, quando estudei com ele (na época do curso técnico), eu chegava a apresentar vários estudos numa aula e isso me motivava. E executava os mesmos estudos para outros colegas que estudavam com o professor José Freitas, no caso o Ricardo (Ricardo Ferreira, bacharel pela UFRJ e clarinetista do Theatro Municipal) e eles faziam várias advertências: “não... aí é tenuta, esse staccatto tem de ser mais seco,” vários problemas que eu deixava passar... Meses depois o José Carlos me falava: “olha tem que estudar isso, isso e isso e você tem problemas nesse e nesse aspecto”. O José Freitas, por exemplo, jamais deixaria passar qualquer estudo se tivesse qualquer erro de base. Mas hoje eu entendo o José Carlos. Se ele tivesse me repreendido naquela época, eu provavelmente teria desistido e parado meus estudos. (PASSOS, 2010)

Ricardo Ferreira, aluno de José Freitas, conta que, enquanto o professor José Carlos geralmente abordava questões técnicas do instrumento através de obras virtuosísticas, como “O Arlequim” de Louis Cahuzac, para alguns de seus colegas, seu professor buscava outra linha:

Ele concentrava os aspectos técnicos basicamente nos cadernos e estudos e, só depois, liberava o repertório. Imagino que ele não queria ver o aluno se expor desnecessariamente.. Quando dava aula, eu também tinha vários critérios porém, com o passar do tempo, percebi que não devia procurar ser igual ao Freitas, mas desenvolver meu próprio jeito de ensinar. (FERREIRA, 2012)

Em relação à motivação para continuar os estudos em música, a pesquisa dos pesquisadores do Centre for Research in Arts Education da UNESCO Simy Meng-Yu Chen e Robert D. Howard, -“Musical instrument choice and playing history in post-secondary level music students: some descriptive data, some causes and some background factors” (2004) - sobre a escolha do instrumento pelos músicos demonstra que a satisfação em tocar o instrumento foi o principal fator apontado pelos músicos entrevistados para investirem numa carreira profissional. A visão do professor José Carlos se alinha com a de outra entrevistada em Arostégui e Louro (2003, p.48) no artigo sobre a experiência dos docentes universitários professores de instrumento no Rio Grande do Sul:

Eu tenho muito medo de alguns professores, por exemplo, que interrompem muito o aluno enquanto ele está tocando, medo de criar o mau hábito de não tocar uma peça por inteiro sem interromper: a pessoa não consegue tocar uma obra inteira sem dar umas paradas, por algum acidente que acontece. Então a minha atitude na aula é sempre assim, eu ouço o que eles trouxeram estudado. Eu primeiro ouço, depois eu começo de novo e vou retrabalhando o que eu

acho que tem que ser trabalhado. [...] Então, você ouve a peça toda, já aí dá uma limpada geral no que tá acontecendo. E quase sempre eu procuro mostrar pra eles o que tá bom, entende? Dar um reforço na saída, por exemplo, quando eles acabam de tocar, eu falo assim: “puxa, leu o concerto todo” se tiver tudo horrível, você fala assim: “nossa, leu o concerto inteiro! Que bom” [...].

Segundo Arostégui e Louro (2003), os comentários da professora,

parecem estar relacionados primeiramente com a abordagem prática de ensino; o seu foco principal é motivar os alunos. Tal foco na motivação se evidencia em frases como “eu procuro mostrar para eles o que está bom”. Além disso, o ensino é baseado numa experiência anterior à teorização, que fica demonstrada nesse caso “em ouvir tudo o que eles trouxeram estudado primeiro”. Também parece existir uma preocupação em não criar maus hábitos, como não conseguir tocar a peça toda sem parar, (...)No entanto, a maneira de atingir esse propósito é preocupando-se em ser um ponto de apoio para os alunos, mais do que pensando no resultado final da sua performance.

Eduardo Lakschevitz faz uma análise muito interessante de como ele enxerga sua experiência do bacharelado com o professor José Botelho:

Professores da geração do Botelho, do Devos, tinham uma didática muito calcada na relação mentor-pupilo, da oficina. Lembro várias vezes do Botelho me falando, “olha pra mim e veja como eu faço!”. Essa relação pupilo-mentor ainda existe, e muito forte. Acho que há prós e contras nesse estilo de ensino. Naquela época, um grande instrumentista se tornava professor. Isso bastava. O Botelho é um instrumentista excepcional. Solista, músico sinfônico, camerista. Era como se ter aulas semanalmente com um dos melhores clarinetistas do mundo. Anos depois, eu fiz mestrado nos Estados Unidos, na área de música coral. Continuei tendo aula de clarinete com uma professora de lá e vi uma dinâmica totalmente diferente. Aí que eu vi que procedimentos didáticos do Botelho eram muito baseados no feeling que ele tinha do desenvolvimento de cada aluno, muito diferente do estilo da escola americana de ensino, que é mais baseada em planejamento e estrutura. Por outro lado, o fato de eu ter tido como professor um músico atuante, ou seja, um profissional que, antes de ser acadêmico era um solista respeitadíssimo, me abriu muitas portas. Eu assistia ensaios, gravações e concertos do professor, que os comentava em aula, e acho que os conhecimentos que adquiri nessas oportunidades foram ainda mais marcantes do que a própria técnica clarinetística. As histórias que ele contava do que ocorria na orquestra, na carreira dele. Isso é algo que talvez nenhum outro professor tenha me passado com tanta propriedade e hoje, quase trinta anos depois, vira e mexe, dando aula ou regendo um coro, eu me lembro dos ensinamentos do Botelho. Foram coisas que marcaram muito a minha vida. (LASHKEVITZ, 2012)

Lúcia Morelenbaum, clarinetista da OSB, fez o bacharelado com o professor Botelho de 83 a 86:

Foi maravilhoso. Porque o Botelho é um professor super musical, sempre se deteve muito mais à música do que a questões meramente técnicas. Ensinar através da musicalidade e não através da técnica. Ele não te ensina através de palavras e sim muito mais através de experiências, de como funciona. Ele não tinha a metodologia do Cristiano ou do próprio Jayoleno. Eu cheguei a assistir aulas do Jayoleno e ele tinha uma metodologia muito mais rígida, de técnica. O Botelho já contava muita coisa que ele resolvia na mente, problemas técnicos que ele pensava e resolvia antes de dormir. (MORELENBAUM, 2012)

Paulo Passos fez o curso preparatório e o bacharelado em clarineta na UNIRIO, além de um curso de atualização para Profissionais sob a orientação do professor José Botelho:

As aulas eram muito focadas na musicalidade, na expressividade. Ele tratava tudo com mais atenção neste sentido. O Botelho esperava o que os alunos traziam para as aulas. Lembro de uma vez que eu trouxe uma peça do Cséko, Luís Carlos Cséko, que era basicamente toda calcada em multifônicos e texturas basicamente. Eu achei interessante que ele falou assim: “O problema dessas peças é que elas também têm de ser executadas de forma expressiva e geralmente as pessoas ignoram isso. Elas também têm sua expressividade.” Eu gostei disso e acho também que ele não tinha uma organização definida, ele esperava o aluno se manifestar. O Botelho era um músico atuante, assistia a muitas performances de música de câmara e concertos dele. (PASSOS, 2012)

Um dos mais renomados pensadores de educação musical da atualidade, Keith Swanwick, aborda em seu modelo espiral do desenvolvimento musical um ensino não tão focado em questões teóricas, mas também em experiências e metáforas. Costa (2009/2010) faz uma análise bastante pertinente sobre as contribuições do autor para essa discussão.

A resposta de Swanwick a esta concepção conservadora ou, pelo menos, mais clássica, passa por um outro modo de conceber a relação entre a linguagem e o pensamento. A linguagem verbal não é o único suporte ou expressão do pensamento sobre as coisas: a metáfora e a imagem podem, também, desempenhar essas funções. Neste aspecto, Swanwick partilha as ideias de outros autores sobre a linguagem e o pensamento, tais como Golding (1959), Eisner (1985), e Murdoch (1982). «O pensamento não implica necessariamente a utilização de palavras com significado concreto» (Swanwick, 2006, p.54). Como atrás se referiu, Swanwick defende que na nossa mente há um espaço intermédio, um *space between*, que pode ser o «espaço de interacção entre a mente e a música, onde se situa o centro do compromisso musical» (Swanwick, 1999, Abril, p.4). Swanwick (2006) defende a ideia de que uma actividade artística é tanto mais realista quanto mais directa e imitativa for a sua referência aos factos da vida, e das actividades humanas. Adquire, deste modo, um maior carácter expressivo (Swanwick, 2006, p. 51). Encontramos exemplificações destas actividades realistas, no teatro, com a interpretação de personagens; na literatura, onde podem surgir descrições perspectivadas a partir de um outro olhar; nas artes visuais, onde podem surgir representações de factos ou de pessoas, ou de uma forma mais abstracta, reproduzir uma impressão, um sentimento, ou uma mera propriedade formal como as propriedades geométricas captadas pela nossa experiência sensorial; na dança e na música, do mesmo modo, podemos comunicar um processo dinâmico concreto, tal como, por exemplo, o anoitecer e o amanhecer, ou o sentimento crescente de inquietação ou de determinação. Apesar de estes juízos imitativos serem mais frequentes no processo criativo, existe, sem dúvida, na interpretação da música escrita ou no teatro, margem suficiente para que o intérprete tome decisões sobre a expressão da obra, ou seja, sobre a forma de imitação que lhe quer introduzir para, assim, determinar o seu *carácter expressivo*.

Segundo os depoimentos dos ex-alunos do professor Botelho, a didática própria dele se aproximaria de um ensino calcado na imitação, mas também perpassando lições psicológicas, com muitas imagens metafóricas tais quais - “eu vejo o segundo movimento do concerto de Mozart como se eu acordasse de manhã e visse um belo jardim”, “imagine que você é uma soprano daquelas bem gordas, cantando uma ária” - e depoimentos de sua vida pessoal, em especial sua carreira como solista e músico de orquestra.

Paulo Sérgio Santos, renomado clarinetista carioca, foi aluno de José Botelho na Escola Villa-Lobos e em aulas particulares. Além disso, teve aulas na Escola de Preparação de Instrumentistas da OSB e na Escola de Música da UFRJ com o professor Jayoleno dos Santos. Segundo o próprio, a experiência de ter tido aula com estes dois professores foi muito enriquecedora, mas a didática deles era substancialmente diferente:

O Jayoleno era muito metódico, ele tinha um organograma padrão, era muito organizado do ponto de vista formal. O Jayoleno dava muito importância à parte teórica, ao grande conhecimento de harmonia que ele tinha, um ensino mais focado na estética musical. O Botelho era muito objetivo e se concentrava mais nas questões técnicas. Lembro de um concurso para jovens instrumentistas que eu fiz em que tive que fazer uma partitura para cada um. Para a mesma peça, cada um dos professores dava indicações contrastantes de execução. Eu tocava para o Botelho, ele indicava um tipo de interpretação e depois quando era na aula do Jayoleno a coisa mudava completamente. (...) Eu lembro de, geralmente num sábado, eu estava testando boquilhas e começava a fazer tantas experiências que eu acabava ficando perdido. Aí eu ligava pro Botelho e ia na casa dele. Levava duas horas de ônibus para chegar e a gente ficava conversando, tocava muito pouco. Eu sei que depois eu voltava arrebatando no clarinete e eu quase não tinha tocado. Apenas conversando sobre aspectos do clarinete, tirando dúvidas. Eu acho que o professor tem de conseguir estimular o aluno. A música, a arte, ela tem um teor espiritual, tem algo de fenômeno entre quem executa e quem está te ouvindo. É uma coisa que não tem regras fixas e eu acho que o Botelho tinha essa consciência. (...) O Jayoleno era muito respeitoso, andava de terno, elegante. Era muito polido, educado e também muito mais velho. Quando tive aulas com ele havia anos de distância entre nós, era como se ele fosse meu avô. Ele era muito organizado, com grande conhecimento de harmonia, contraponto, e influenciado pela estética e composição da Escola Francesa. A tese de doutorado dele foi sobre a embocadura do dente apoiado sobre o bisel que ele chamava de “embocadura moderna” em contraste com a embocadura mais comum antigamente, com os dois lábios sobre a boquilha. (...) Inclusive ele não admitia a música popular. Quando o Abel Ferreira no Fantástico me indicou como sucessor dele no choro, o Jayoleno ficou uma onça. Apesar de que o *spalla* da OSB, o Corujo, (Francisco Corujo, *spalla* da OSB de 1966 a 1977) tocava saxofone nos cassinos. Essa fronteira entre o músico popular e o músico de concerto não era tão grande, tão rígida assim (...)

O Botelho era muito prático e objetivo. Quando eu cheguei para ter aula com ele no Villa-Lobos, fui com um instrumento que minha mãe havia me dado que

depois eu descobri até que se tratava de um instrumento com a parte superior de um misturado com a parte inferior de outro clarinete. O Botelho foi logo direto e falou que o instrumento não valia nada e que tinha que arranjar outro porque senão não ia ter condição de ter aula. (...)Ele estava no auge. O Botelho tocava no Sexteto do Rio, no Quinteto Villa-Lobos. O Jayoleno já estava em vias de se aposentar. Ouvi muito pouco o Jayoleno tocar, só uma vez em um projeto Aquarius e em algumas gravações na Rádio MEC. Nas aulas ele não montava o instrumento. Quando eu me formei ele já havia se aposentado e eu terminei o curso com o José Carlos” (SANTOS, 2012)

VIII- Uma possível lacuna no repertório tradicional

Alguns dos clarinetistas entrevistados acreditam que, entre os estudantes do instrumento, o repertório tradicional algumas vezes fica em segundo plano. O professor José Freitas faz algumas ressalvas:

No meu tempo, o repertório não era tão moderno como é hoje. Mas por outro lado, eu venho analisando alguns alunos em festivais (o professor leciona frequentemente em Vassouras pelo PIM - Programa Integração pela Música, pelo festival Vale do Café, pelo projeto Banda Larga que propõe seminários sobre bandas de música ao redor do Estado do Rio de Janeiro, e pelo Painel de Bandas da Funarte). Eu vejo alunos tendo dificuldade em repertórios mais tradicionais, como Mozart e Weber. Até porque Mozart pode ser em Dó Maior, mas é difícil de tocar. Mas é importante da parte didática o aluno passar por autores como Schumman, Weber e Mozart. Tive um aluno uma vez tocando muito bem uma peça contemporânea e que, quando foi apresentado a uma peça de repertório mais tradicional, ele não tinha ideia do que fazer. Ele não sabia conduzir uma frase. A música contemporânea é muito baseada em técnica e efeito. Ele fazia tudo de forma muito aleatório e numa peça mais tradicional, como um Schumman, faltava esse cuidado e ele ficava totalmente perdido. (FREITAS, 2012)

Paulo Sérgio Santos corrobora com esta visão:

Posso lhe garantir também que o que o Freitas disse relacionado com a falta de capacidade de jovens alunos de clarineta em tocar o repertório tradicional procede e isso se deve ao fato de uma grande parte deles se interessar por um repertório de música “contemporânea” (termo utilizado por alguns autores e por seus seguidores) sem terem noções básicas de fraseado e conhecimento de estilos musicais que os precederam, reduzindo-se assim a atividade clarinetística a um treinamento obsessivo de repertório, não raro, de grande dificuldade sem o acompanhamento estético fundamental para a sua compreensão e assimilação.

De nada contribuem as técnicas expandidas se eu tiver que tocar Mozart, Brahms, Messiaen, Villa-Lobos e muito menos música popular. Pessoalmente, eu estou muito mais interessado em tocar de forma a expressar sentimentos e idéias do que me relacionar de forma racional e “papagaica” com o instrumento que inspirou artistas como Mozart e Brahms quando escreveram verdadeiras obras primas consagradas pela humanidade.

Vejo, sim, muitos jovens tocando como se fossem impressoras matriciais, de forma desconectada com a essência do que para mim é música. (...) Habilidade não é arte necessariamente e a prova disso é o fato de, embora podermos tocar uma sonata de Brahms à primeira vista, existe ali, um emaranhado de possibilidades sonoras e interpretativas que denunciam um universo extremamente rico e peculiar embora muitas vezes forjado na simplicidade aparente. (SANTOS, 2012)

Para Ricardo Ferreira, esta lacuna no repertório tradicional é sentida nos alunos atuais:

Percebo que alguns alunos, apesar de tocarem muito bem, não aprofundam suas interpretações nas obras de Mozart, Webber, Brahms que são, ainda hoje, a base do repertório para o instrumento.. (FERREIRA, 2012)

O professor Cristiano Alves, também sentiu que este repertório tradicional estava sendo mal aproveitado:

O repertório standard estava sendo deixado de lado. O RCC acabou sendo uma saída. O aluno do bacharelado possui 2 horas semanais de aula individual, 1 hora de ensaio com o piano e 3 horas de aula coletiva. São 6 horas semanais de clarineta. Dentre outras coisas, aproveitamos este horário do RCC para trabalhar este repertório standard com uma pianista acompanhadora. O RCC é flexível e também se adapta ao que a gente mais precisa no momento. (ALVES, 2012)

IX – Uma escola brasileira de clarineta

Mundialmente, o meio do clarinete é dividido entre dois tipos básicos de modelo de instrumento: a clarineta francesa e a clarineta alemã. As duas apresentam dedilhados completamente diferentes, além de um corte específico de palheta e abraçadeira para ambas. Em cima destas particularidades formaram-se duas grandes escolas, a escola francesa associada a um instrumento de som mais brilhante e de maior projeção e a escola alemã de som mais focado e mais escuro. Além disso, surgiu a chamada escola inglesa com instrumentos de câmara mais larga e um maior volume de som. Os professores entrevistados foram questionados se poderíamos falar em uma escola brasileira da clarineta, uma forma de tocar que fosse associada diretamente aos instrumentistas brasileiros. O professor Marcos Passos já revelou que, em sua opinião, por exemplo, “tradicionalmente os clarinetistas do Rio de Janeiro são conhecidos por tocarem mais forte, com maior volume de som”.

Para Cristiano Alves, “a escola brasileira existe sim, mas com contornos regionais”, tal qual a escola americana:

Existe uma escola muito boa de clarineta. Uma escola muito mais calcada numa linha de ensino comum do que em uma uniformidade musical. Talvez na França ou na Alemanha exista uma escola com maior unidade. Mas as pessoas “se escutam”. A gente sabe o que ocorre em São Paulo, no Nordeste, no Sul, em Minas. Há uma escola brasileira formada por pessoas que comungavam um pensamento comum, numa linha que vem desde o Jayoleno, ou antes ainda, com Antão Soares e seus predecessores. (ALVES,2012)

José Batista Júnior dá a sua visão sobre o tema:

Por conta disso também há hoje em dia uma grande mistura de escolas. A escola brasileira (de clarineta) no Rio começou influenciada pela escola francesa tendo um programa baseado no Conservatório de Paris. Hoje eu vejo a escola brasileira como uma escola mista. Não existe mais uma padronização como havia antigamente em relação às escolas francesa, americana, inglesa ou alemã. (BATISTA JR., 2012)

Fernando Silveira concorda em parte com a visão de José Batista da inexistência de uma “escola brasileira” de clarineta:

(...) Eu não vejo que o Brasil tenha uma escola. Na época do Jayoleno seria possível formar uma escola, tudo era muito pioneiro, todo mundo tocava com o instrumento de Mib grave. Na década de 60 até 90 era clarinete R13, boquilha b45, palhetas 3,5 a 4,0, como se fosse um *setup* comum pra todo mundo. A partir da década de 90 há uma mudança de paradigma, de processo. A escola do Rio de Janeiro tem uma influência francesa, mas, apesar dos cadernos de estudos serem semelhantes, o Brasil é muito grande. Em São Paulo, você tem uma influência italiana muito forte até pela imigração. O Sérgio Burgani estudou com o Francisco Belli. Em Salvador, há uma influência alemã. O Pedro Robatto, professor da UFBA, estudou na Alemanha. Em Belém, há uma influência russa de 15 anos pra cá, com profissionais que vieram depois da queda do muro de Berlim. Algo que pode ocorrer também em Manaus daqui a alguns anos. Então acaba existindo um jeito de tocar paulista, um jeito de tocar carioca, uma influência por regiões. (SILVEIRA, 2012)

Lúcia Morelenbaum concorda que existe um “jeito brasileiro de tocar música brasileira”, mas, segundo ela, na música erudita estas diferenças acabam ficando diluídas:

“Olha, na OSB eu já toquei do lado de um dinamarquês, de um italiano e sinceramente não vi diferença na forma de tocar para o modo como um brasileiro tocaria, por exemplo.” (MORELENBAUM, 2012)

CONCLUSÃO

Há questões que dividem o meio universitário de música até hoje e que estavam presentes na formação dos cursos de bacharelado da UNIRIO. Atenta-se aqui para o que diz a professora Claudia Helena Azevedo Alvarenga (2012, p. 74 a 77) em sua dissertação de mestrado sobre o ensino de música como resgate de identidade social:

A justificativa ao veto (veto presidencial de 2006 à obrigatoriedade do diploma em licenciatura em música para a docência na área, em escolas regulares) é incoerente ao colocar músicos em condições de igualdade com professores de música para o exercício da profissão de professor, ao ressaltar que “no Brasil existem diversos profissionais atuantes na área sem formação acadêmica ou oficial em música e que são reconhecidos nacionalmente. Esses profissionais estariam impossibilitados de ministrar tal conteúdo [...]” (BRASIL, 2008b: 3). Se a formação, tal como dito no veto, equivale ao ensino universitário, então esta pode ocorrer tanto em cursos de bacharelado, como em licenciaturas. O bacharel em música, embora tenha formação superior, não está habilitado a ministrar o conteúdo de música nas escolas regulares, assim como os profissionais “reconhecidos nacionalmente” sem formação acadêmica ou oficial em música - músicos ou artistas da música. Músicos e professores de música são categorias profissionais distintas. "O modelo tradicional de ensino de música ainda transpassa, tanto os cursos de formação docente, quanto as experiências pedagógicas nas escolas regulares, o que foi constatado em pesquisas acerca das práticas escolares no campo da música no Estado da Paraíba. O modelo tradicional ao qual a autora se refere está presente nas escolas de música, em que se prioriza o estudo técnico profissionalizante com poucos alunos, valorizando a música erudita, o ensino instrumental, e os aspectos de leitura e escrita musicais, geralmente consagrados como a música “séria”. (...) Na área da música, a oposição entre essas racionalidades também está presente no ensino universitário: uns pensam que para ser professor de música é suficiente uma formação sólida como músico, por exemplo, a formação equivalente à preparação de um instrumentista, regente ou compositor, típica dos conservatórios, escolas especializadas e bacharelados; diferentemente pensam outros que formam professores, uma vez que na escola regular o ensino de música tem objetivos diferentes dos característicos de uma preparação de instrumentistas, compositores ou regentes. O contexto escolar visa uma formação mais global do aluno, dessa maneira, as metodologias utilizadas são diferentes, e o conhecimento didático e pedagógico para este fim prevalece como o mais relevante."

O ensino da clarineta no Rio de Janeiro carrega este perfil de ensino tradicional e “profissionalizante” desde meados do século XX até hoje. Ricamente influenciado pelo modelo do conservatório de Paris, sem dúvida pela contribuição decisiva do professor Jayoleno dos Santos, ele foi influenciado também pelas didáticas e mentalidades próprias dos profissionais que ocuparam as cadeiras de docência nas universidades federais nas últimas décadas, tais como José Carlos de Castro, José Freitas, José

Botelho, Fernando Silveira e Cristiano Alves. A relação pessoal construída entre estes professores e seus alunos é provavelmente uma das principais ações modeladoras do tipo de ensino, aprendizado e conhecimento que vem sendo transmitido às novas gerações de instrumentistas do Rio de Janeiro. Dificilmente se encontrará qualquer clarinetista profissional nesta cidade que não tenha passado por aulas de um destes cinco nomes citados acima.

Dentre os assuntos abordados nesta monografia, tornou-se inegável, pela análise dos depoimentos, a existência de um maior gama de fabricantes de instrumentos na atualidade se comparados ao número de marcas disponíveis 30 anos atrás no mercado carioca. Além disso, a facilidade de acesso a acessórios tais quais boquilhas e palhetas, além da circulação de informações e gravações via internet é uma das características deste novo paradigma. A presença de novas peças tanto no repertório do THE quanto nos programas ao longo do curso de bacharelado, em especial, àquelas taxadas de modernas e contemporâneas, foi confirmada por todos os docentes entrevistados. Há uma nova realidade nas Escolas de Música também, com uma maior quantidade de alunos e uma outra realidade universitária: o Instituto Villa-Lobos já apresenta singulares mudanças desde a época de sua fundação e a Escola de Música da UFRJ possui uma estrutura diferenciada do seu perfil original conservatorial. E os cursos técnicos de ambas as instituições foram descontinuados, assim como a figura do catedrático.

As diferentes didáticas e programas são frutos de uma realidade sócio-histórica. Não cabe hierarquizá-las até porque não é este o objetivo deste estudo. O único ponto que inegavelmente deve ser levado em consideração na análise destes depoimentos e que eles foram baseados em lembranças pessoais de alunos e professores. Os episódios destacados foram provavelmente os mais marcantes na trajetória destes professores e alunos. Em nenhum momento deste estudo foi feita qualquer pesquisa de campo para acompanhar aulas de clarineta nas universidades, até porque seria um trabalho incompleto, vide que muito dos docentes analisados já se aposentaram. Discordando em parte de uma das afirmativas de Claudia Alvarenga, músico e professores de música no caso do bacharelado em clarineta no Rio de Janeiro seriam categorias profissionais complementares. A pedagogia no instrumento é empírica, particular, calcada no

instrumental, na formação cultural, na constituição biológica e nos anseios de cada aluno. Apesar de ambos docentes atuais da UNIRIO e da UFRJ, Fernando Silveira e Cristiano Alves, terem confirmado uma ampliação do repertório e a maior circulação da informação, o ensino da clarineta manteve seu aspecto conservatorial e da relação entre aprendizes e mestres, vide a manutenção dos cadernos de estudo, dos recitais e do fato preponderante de um aluno ser obrigado durante pelo menos quatro anos de sua formação profissional a ter aulas particulares com o mesmo professor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALBERTI, Verena & PEREIRA, Amilcar Araújo: Possibilidades das fontes orais: um exemplo de pesquisa. Revista Anos 90- Revista do programa de Pós-graduação em História – UFRGS. Vol. 15. No 28. 2008

ALVARENGA, Claudia Helena Azevedo: Ensino de música como resgate de identidade social / Dissertação (Mestrado em Educação)– Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro, 2012.

ALVES, Cristiano. Entrevista concedida a Pedro Silva. Rio de Janeiro, julho de 2012

ALVES, Cristiano. “Um jovem mestre” - Entrevista concedida a Clóvis Marques, Jornal Opinião e Notícia. Campinas. 6 de Junho de 2009

BATISTA JR., José. Entrevista concedida a Pedro Silva. Rio de Janeiro, junho de 2012

- BIOGRAFIAS SINFÔNICAS. José Batista Jr., Clarinete. (criado em 17 de Outubro de 2011) (visto em Outubro de 2012). Disponível na URL: <http://biografiasinfonica.blogspot.com.br/2011/10/jose-batista-jr-clarinete.html>

Boletim de Junho de 1988 – UNIRIO

BOSÍSIO, Paulo. Entrevista concedida a Gláucia Borges Scoggin. Rio de Janeiro: 15 de junho de 1992.

BOTELHO, José. Entrevista concedida a Pedro Silva. Rio de Janeiro, março de 2010

BURKE, Peter. A história dos acontecimentos e o renascimento da narrativa. In: BURKE, Peter (org.) A escrita da História: novas perspectivas. São Paulo: Unesp, 1992.

CASTRO, José Carlos. Entrevista concedida a Pedro Silva. Rio de Janeiro, maio de 2012

CHEN, Simy Meng-Yu; HOWARD, Robert W. Musical instrument choice and playing history in post-secondary level music students: some descriptive data, some causes and some background factors. *Music Education Research* 6, n. 2, p. 217-230, July 2004.

CONDESSA, Janaína. “A motivação dos alunos para continuar seus estudos em música” Tese de Mestrado - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Música 2011

DA COSTA, Maria Manuela Isaías Afonso: O Valor da Música na Educação na Perspectiva de Keith Swanwick. Dissertação de Mestrado em Educação. Instituto de Educação da Universidade de Lisboa. Área de especialização em Formação Pessoal e Social. Ano 2009/ 2010

ERICSSON, K. Anders; KRAMPE, Ralf; TESCH-ROMER, Clemens. The role of deliberate practice in the acquisition of expert performance. *Psychological Review*, v. 100, n.3, p. 363-406, 1993.

- FERNANDO SILVEIRA. Biografia. (revisto em Outubro de 2012). Disponível na URL:http://www.fernandosilveira.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=48&Itemid=53

FERREIRA, Ricardo. Entrevista concedida a Pedro Silva. Rio de Janeiro, junho de 2012

- FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA COLONIAL BRASILEIRA E MÚSICA ANTIGA. Professores. (revisto em Outubro de 2012) (citado em 2011)

Disponível na URL:

http://www.promusica.org.br/eventos_anteriores/festivais/festival2011/curriculos/Jose%20Carlos%20de%20Castro.pdf

FREIRE, Ricardo Dourado (2000). “Currículo de clarineta baseado na música brasileira” in Revista da Associação Brasileira de Clarinetistas. Vol.1. Salvador: ABCI, p. 2-11.

FREITAS, José. Entrevista concedida a Pedro Silva. Rio de Janeiro, julho de 2012

GANDELMAN, Salomea. Entrevista concedida a Pedro Silva. Rio de Janeiro, junho de 2012

GARBOSA, Guilherme (2000). “Formação do professor de clarineta no contexto brasileiro” in Revista da Associação Brasileira de Clarinetistas. Vol.1. Salvador: ABCI, p. 12-19.

LASHKEVITZ, Eduardo. Entrevista concedida a Pedro Silva. Rio de Janeiro, junho de 2012

LOURO, Ana Lucia de Marques e AROSTÉGUI, José Luis. “Ser docente universitário-professor de música : dialogando sobre identidades profissionais com professores de instrumento”.

Revista EM PAUTA - v. 14 - n. 22 - junho 2003

MEHRY, Silvio. Entrevista concedida a Pedro Silva. Rio de Janeiro, maio de 2012

MORELENBAUM, Lúcia. Entrevista concedida a Pedro Silva. Rio de Janeiro, julho de 2012

- MULTIMUSICA. Paulo Passos. (revisto em Outubro de 2012) Disponível na URL:
<http://www.multimusica.net.br/?q=node/1908>

NAZARIO, Geisi Fabiane. Prática artesanal e moda: um alicerce social. Monografia de Conclusão de Curso, Florianópolis, 2010, UDESC.

- ORQUESTRA PETROBRÁS SINFÔNICA. Orquestra. Cristiano Alves. (revisto em Outubro de 2012)

Disponível na URL: <http://www.petrobrasinfonica.com.br/en/a-orquestra/musicos/76-cristiano-alves.html>

- ORQUESTRA PETROBRÁS SINFÔNICA. Orquestra. José de Freitas. (revisto em Outubro de 2012) (citado em 1º de Outubro de 2007)

Disponível em: <http://www.petrobrasinfonica.com.br/en/a-orquestra/musicos/108-jose-de-freitas.html?date=2007-10-01>

- ORQUESTRA PETROBRÁS SINFÔNICA. Orquestra. Paulo dos Passos. (revisto em Outubro de 2012)

Disponível na URL: <http://www.petrobrasinfonica.com.br/en/a-orquestra/musicos/108-paulo-dos-passos.html>

- ORQUESTRA SINFÔNICA BRASILEIRA. Músicos. Lúcia Morelenbaum. (revisto em Outubro de 2012). Disponível na URL:

<http://www.osb.com.br/orquestra/musicos.aspx?m=orquestramusicos&a=4667>

- PALÁCIO DOS MÚSICOS. Entrevista com o Professor José Botelho. (criado em 19 de Agosto de 2009) (revisto em Outubro de 2012) Disponível na URL:

http://www.palaciodosmusicos.com/index.php?option=com_content&task=view&id=726&Itemid=670

PASSOS, Paulo. Entrevista concedida a Pedro Silva. Rio de Janeiro, agosto de 2012

PASSOS, Marcos. Entrevista concedida a Pedro Silva. Rio de Janeiro, maio de 2010

PELLIZZON, Marcos de Alencar: O ensino não formal em Música: Reflexões sobre concepções pedagógico-musicais e a formação da identidade profissional de um músico trompista de Orquestra Sinfônica. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. PPGM – Mestrado em Música e Educação. SIMPOM: Subárea de Educação Musical

PICHONERO, Dilma Fabri Marão. Músicos de orquestra : um estudo sobre educação e trabalho no campo das artes / Campinas, SP : [s.n.], 2005.

REQUIÃO, Luciana Pires de Sá. Saberes e competências no âmbito das escolas de música alternativas: a atividade docente do músico-professor na formação profissional do músico. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 7, 59-67, set. 2002

ROSA, Renato Mendes. A Prática deliberada e o planejamento do estudo de violão de alunos e professores de graduação em música. Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2009.

ROSA, Renato Mendes. Estudo de violão de professores e alunos de graduação em música: procedimentos e estratégias. 2009. 71 f. Monografia (Graduação) – Curso Superior de Música, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2009.

SANTOS, Paulo Sérgio. Entrevista concedida a Pedro Silva. Rio de Janeiro, agosto de 2012.

- SÉRIE MÚSICA DE PRIMEIRA. Duo de Clarinete e Piano em Setembro. (criado em 27 de Agosto de 2011) (revisto em Outubro de 2012). Disponível na URL:
<http://musicadeprimeira.wordpress.com/2011/08/27/duo-de-clarinete-e-piano-em-setembro/>

SHIKIDA, Aparecida Maciel da Silva & MOURA, Maria Aparecida: O Papel Das Fontes Orais Na Construção Social Do Conhecimento. Escola de Ciência da Informação/Universidade Federal de Minas Gerais

SILVEIRA, Fernando José. Entrevista concedida a Pedro Silva. Rio de Janeiro, junho de 2012

SILVEIRA, Fernando José: “Cursos de Bacharelado em Clarineta no Canadá e no Brasil: Um Estudo Comparativo” - Trabalho apresentado no XVI Encontro Anual da ABEM e Congresso Regional da ISME na América Latina – 2007