

# O USO DAS TÉCNICAS ESTENDIDAS NO ENSINO DA CLARINETA NA ATUALIDADE BRASILEIRA

*GTE 15 – Ensino Instrumental*

## Comunicação

*Jéssica Gubert Silva*  
*Universidade de São Paulo (CMU/ECA/USP)*  
[\*jessicaubert@usp.br\*](mailto:jessicaubert@usp.br)

*Luís A. E. Afonso Montanha*  
*Universidade de São Paulo (CMU/ECA/USP)*  
[\*lamontanha68@gmail.com\*](mailto:lamontanha68@gmail.com)

**Resumo:** A clarineta pela sua versatilidade e riqueza timbrística, tornou-se um instrumento muito utilizado na música dos séculos XX e XXI. Na contemporaneidade, percebe-se a importância do clarinetista ser flexível e ter condições de ir além do repertório tradicional europeu do instrumento, dominando outras sonoridades como multifônicos, *glissandos*, *frulato*, *slaptongue*, *overdrives*, etc. Todavia, é notória a ausência do uso dessas sonoridades expandidas na maioria dos programas de ensino da clarineta no Brasil, desde os desenvolvidos em projetos ou conservatórios, até mesmo nos ambientes acadêmicos. Este trabalho trata da utilização e dos benefícios do estudo das técnicas estendidas na assimilação do repertório tradicional, brasileiro e contemporâneo da clarineta. Primeiramente, será exposto o conceito de técnicas estendidas, como a tradição no ensino musical influencia na não proficiência e/ou na não realização do estudo das técnicas estendidas durante o processo de aprendizado e como isso pode impactar a execução do repertório atual. Contrapondo a tal percepção, também serão apresentadas as possibilidades e consequentes benefícios do estudo de técnicas estendidas para o domínio do instrumento musical em diferentes aspectos. Com base no referencial teórico das pesquisas de Santana (2016) e Queiroz (2020) na segunda parte será realizado uma breve reflexão acerca de como o ensino musical brasileiro tem influência, ainda nos dias atuais, do padrão europeu de ensino e performance musical, e como isso tem impactado toda uma geração de instrumentistas.

**Palavras-chave.** Performance. Clarineta. Técnicas estendidas. Pedagogia da clarineta no Brasil.

## 1. Técnicas Estendidas e o ensino da clarineta

### 1.1. Técnicas estendidas

Em meados do século XX as técnicas estendidas foram evidenciadas na prática instrumental do ocidente, passando a ser difundidas e utilizadas no meio musical. Por meio da exploração de recursos diversos dos instrumentos musicais, os músicos encontraram “novas” formas de abordar o instrumento, na busca por novas possibilidades sonoras.

Na definição de Silvio Ferraz (2007, p. 3) “técnica estendida ou expandida (extended technique) diz respeito ao uso de técnicas não tradicionais de instrumentos tradicionais”. O conceito de tradicional é um tanto complexo e mesmo ambíguo, todavia neste contexto, entende-se que tradição está vinculada aos padrões europeus, já bem estabelecidos e estruturados nos períodos clássico e romântico (FERRAZ, 2019). Para a pesquisadora e contrabaixista Sonia Ray (2011, p. 16) o principal ponto de conflito acadêmico referente ao uso do termo técnica estendida se dá no momento em que buscam definir se “[...] ‘estendidas’ são ‘técnicas inovadoras’ ou ‘técnicas tradicionais que evoluíram’ até se transformarem em uma nova técnica”. Mesmo atualmente, o conceito de técnica estendida não apresenta um consenso entre os compositores e instrumentistas devido a sua constante transformação.

Todavia, desde o início do século XX compositores aprofundaram seus estudos referentes às sonoridades expandidas por meio de pesquisas timbrísticas. Considerado um pioneiro neste caminho, o francês Claude Debussy (1862-1918) valorizou em sua música os aspectos relacionados ao timbre. Bem mais recente, o compositor alemão Helmut Lachenmann (1935) trouxe outras possibilidades sonoras por meio de novas técnicas instrumentais, resultando na música concreta instrumental, na qual Lachenmann propõe uma reflexão por meio da sua música e textos teóricos sobre a natureza do som e dos costumes de escuta do ser humano, questionando muito daquilo que nossos ouvidos estão habituados a ouvir (WEISS, 2019).

De certo modo, no contexto apresentado os instrumentos musicais passaram a ser tratados como objetos e utensílios, com a intenção de serem explorados pelo tato do objeto-instrumento musical na busca por novas dimensões sensoriais, sonoras, auditivas e visuais. Esta forma de abordar o uso do instrumento, inovadora para a época, “promove a exploração sonora de toda e qualquer parte do instrumento musical, incluindo partes em madeira, pele, corda arco, elementos mecânicos, incluindo o corpo do instrumentista” como sua respiração e membros superiores, proporcionando uma nova forma de se pensar e fazer música (WEISS, 2019, p. 5). Tudo isso fez com que a relação entre compositor e intérprete

fosse acentuada tornando-se uma prática comum na música contemporânea dos últimos anos, em contraponto aos conceitos românticos de *Werktreue* (fidelidade às intenções do compositor) e *Texttreue* (fidelidade ao texto), conceitos que implicaram no distanciamento entre o intérprete e o compositor. A grande mudança então, ocorre durante o século XIX, especialmente por conta da busca inovadora de novas sonoridades e de exploração do instrumento musical, quando a relação entre performers e compositores foi intensificada abrindo caminhos para um leque cada vez maior de possibilidades de pesquisa sonora (DOMENICI, 2012).

Sobre as técnicas estendidas, Ribeiro (2019) aponta para a existência de quatro modelos. O primeiro seria a hibridização de técnicas instrumentais, na qual a junção de duas ou mais técnicas, resultaria em uma terceira, esta então a técnica estendida. Como exemplo, a utilização de um trinado e um trêmulo num violino, que como resultado teria uma sonoridade mais complexa e diferenciada.

O segundo modelo de técnicas estendidas é a transformação do instrumento musical, tendo como um dos principais precursores o compositor John Cage (1912-1992). “A transformação, modificação ou mesmo ampliação de um instrumento musical com a inserção de um objeto”, são consideradas possibilidades de técnica estendida (RIBEIRO, 2019, p. 3).

O terceiro modelo compreende a expansão de técnicas instrumentais consolidadas, como o *pizzicato* Béla Bartók (1881-1945), que é a expansão do *pizzicato* ordinário ou a respiração normal do instrumentista de instrumento de sopro com a respiração circular.

A invenção de modos de realização instrumental é o quarto modelo de técnicas estendidas, na qual o compositor não utiliza nenhuma técnica pertencente ao passado do instrumento. Ribeiro (2019) cita a peça-estudo para piano Guero (1969) do compositor alemão Helmut Lachenmann (1935), na qual são criadas novas abordagens de manusear e utilizar o instrumento.

Importante apontar que por caminhos e compreensões muitas vezes diversas, na música popular norte-americana esses aspectos exploratórios na busca por novas sonoridades também estão presentes nos improvisos de *jazz* a partir da década de 1920. Neste tipo de música, nota-se a utilização das técnicas estendidas como *bends*, *glissandos*,

frullatos, especialmente nas produções musicais dos músicos Duke Ellington<sup>1</sup>, Cootie Williams<sup>2</sup>, Don Byron<sup>3</sup>, Claudio Puntin e Jeff Denson<sup>4</sup>, Jimmy Giuffre<sup>5</sup>.

Percebe-se que essas questões de pesquisa, de expansão e exploração das sonoridades são naturalmente vivenciadas diariamente pelos músicos, em seus estudos na busca por soluções técnicas e sonoras. É notório que o padrão sonoro europeu estabelecido pelo modelo conservatorial de ensino proporcionou uma única sonoridade e uma única concepção no uso do instrumento, tornando-se uma espécie de medidor daquilo que é considerado certo ou errado, feio ou bonito. Aponta-se também que nas diversas manifestações culturais, nas músicas populares, nota-se a presença de outras sonoridades e de outras formas de abordar o instrumento que estão relacionadas ao contexto, idioma e costumes de cada sociedade.

## 1.2. Técnicas estendidas e a tradição no ensino da clarineta

Na contemporaneidade, percebe-se a importância do clarinetista ser flexível e dominar elementos técnicos como multifônicos, *glissandos*, *frulato*, sons guturais, *slap tongue*, *bend*, *overdrives*, respiração circular, etc. Tudo isso denota a necessidade de uma atualização metodológica, contudo, ainda hoje, o que se observa são escolas desconectadas dessa realidade e num contínuo processo de repetição de métodos voltados exclusivamente para a tradição, resultando em instrumentistas que, uma vez profissionais, se deparam com a oportunidade de atuação no repertório contemporâneo, e trazem para a performance todo o espectro de elementos técnicos do repertório tradicional. Nesse sentido, Assis (2018) exemplifica com a seguinte experiência:

---

<sup>1</sup> - Passion Flower (Johnny Hodges) - Disponível em: [https://youtu.be/\\_ww-XDuaxcw](https://youtu.be/_ww-XDuaxcw)

- The Mooche - Disponível em: <https://youtu.be/hP6pnM04PCo>

<sup>2</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2ErlcwMVGdw&feature=youtu.be>

<sup>3</sup> - Blue Bubbles - Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-JzAd6s2ILO>

<sup>4</sup> - Plan B - Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gsx5Mjji0NI>

<sup>5</sup> Ornothoids - Disponível em:

[https://www.youtube.com/watch?v=93AGgbZnDQU&list=OLAK5uy\\_kwZ8HgC2pCr2CrOEtKbl-Y8BHWk0yNOY8&index=3](https://www.youtube.com/watch?v=93AGgbZnDQU&list=OLAK5uy_kwZ8HgC2pCr2CrOEtKbl-Y8BHWk0yNOY8&index=3)

- Time will tell - Disponível em: <https://youtu.be/3fw-D6qit2g>

Ao longo de sua apresentação fui percebendo que havia um desajuste entre o que eu ouvia e o que lia simultaneamente na partitura. As notas estavam absolutamente certas, as dinâmicas minuciosamente trabalhadas, as partes rítmicas rigorosamente perfeitas, o aluno era dotado de grandes méritos sob o ponto de vista do desempenho técnico, mas, por algum motivo que eu ainda não conseguia compreender, a música não se permitia revelar (ASSIS, 2018, p. 137).

Assis prossegue seu relato dizendo que somente após um tempo de reflexão, pode perceber “uma espécie de superposição de contextos e tempos históricos diferentes” (ASSIS, 2018, p. 137). E que mesmo a peça negando todas as estruturas clássicas já estabelecidas, os conceitos da tradição permaneciam ali, pelas experiências anteriores internalizadas pelo intérprete.

O processo de criação e construção de um instrumento musical muitas vezes atravessa séculos. Com a clarineta observa-se que ainda hoje é um instrumento em constante evolução. A clarineta foi desenvolvida por Johann Christoph Denner (1655-1707) a partir do chalumeau. A este instrumento Denner adicionou uma chave aumentando a extensão do mesmo, criando um novo registro denominado clarino, daí o nome clarineta.

Na perspectiva de Pinto (2006), com a evolução organológica do instrumento ao longo dos anos, a conseqüente ampliação em aspectos da escrita musical e o aumento da virtuosidade levaram os clarinetistas a procurar um instrumento mais ágil, homogêneo e afinado, demanda esta que fez com que no início do século XIX ocorresse uma verdadeira revolução no processo de construção do instrumento. Isso porque compositores e clarinetistas se mantiveram em contato na exploração dos recursos técnicos e expressivos da clarineta, que, durante o século XX, emergiu como um dos instrumentos protagonistas na realização musical de então, chegando com força cada vez maior nos dias atuais.

Na música atual, os compositores passaram a reivindicar de seus intérpretes formas cada vez mais inusuais de abordar o instrumento criando, por seu turno, um vasto repertório de novas atitudes instrumentais conhecidas como técnicas estendidas (ou expandidas) e que, como o nome indica, transcendem as técnicas das antigas escolas de interpretação. Assim como as estéticas musicais pós-1950, as técnicas estendidas encontram-se num processo contínuo de transformação (ASSIS, 2018, p. 133).

Contudo, pode-se refletir sobre o momento ideal para o clarinetista da atualidade ter contato com essas novas possibilidades sonoras. Observa-se que tais sonoridades são muitas vezes favorecidas pela própria natureza do instrumento, que guardada as devidas particularidades, o instrumentista passa anos de seus estudos buscando um resultado antagônico à esta naturalidade, ignorando aquilo que flui naturalmente no instrumento. Isso não significa negar a necessidade desse tipo de estudo e sim buscar uma nova compreensão e utilização musical de todos os aspectos sonoros do instrumento. Características do que chamadas acima de naturalidade sonora, são percebidas em vários níveis musicais, seja quando um aluno iniciante/intermediário está tentando dominar um som agudo e a resultante grave da posição soa simultaneamente na clarineta, isto seria o princípio do multifônico ou quando o clarinetista profissional busca afinar determinada nota na orquestra e acaba utilizando posições não usuais, *vibrato*, ou alterações timbrísticas, ou até mesmo o controle do guincho<sup>6</sup> – que é tão comum na vida dos clarinetistas. A compreensão e proficiência dessas técnicas, na busca da solução destes aparentes “problemas”, acabam fornecendo ainda mais “percepções” técnicas ao clarinetista, proporcionando flexibilidade no domínio que irá auxiliá-lo na resolução de outros problemas que surgirem na performance.

A relação entre a formação oferecida pelos programas tradicionais de ensino da clarineta e a consequente não proficiência do aluno formado, na realização do repertório contemporâneo, pode estar no cerne da questão do distanciamento da maioria dos intérpretes, da música do nosso tempo. Para Daldegan (2009), os “alunos adiantados têm maior dificuldade em começar a produzir sons ‘estendidos’ do que os iniciantes, que geralmente conseguem fazê-lo brincando”, ela acredita que o “incentivo e o trabalho com estas técnicas desde o início, inclusive com crianças, pode ser de grande valia para o seu desenvolvimento”. Entretanto, observa-se na metodologia musical pré-estabelecida por conservatórios o uso de métodos tradicionais e muitas vezes fechados na busca por um som ideal, ou por aquela articulação “perfeita”, que deixam essas sonoridades, denominadas por alguns como “estranhas”, de lado, dando o foco musical apenas a uma maneira específica de se tocar, engessando o processo musical.

---

<sup>6</sup> O guincho na clarineta é uma sonoridade causada pela vibração excessiva da palheta, geralmente ocasionada de forma não intencional por um descontrole do clarinetista. Trata-se de sons presentes na série harmônica, sendo estes mais agudos do que a nota original.

A influência das tradições sonoras hegemônicas ainda é muito forte na pedagogia aplicada para o ensino dos instrumentos, forçando a manutenção de apenas uma concepção no uso, modelando e perpetuando uma prática não condizente com os imperativos futuros para os jovens alunos. Observa-se que a continuidade desse sistema de ensino que utiliza formas delimitadas pelos conservatórios europeus, nas quais sistematizaram um modo de ensino em regras absolutas, não necessariamente agrega de forma positiva na solução da problemática da realização da música contemporânea e da música brasileira da atualidade.

Enquanto isso, nota-se que a partir da década de 1970 verifica-se na literatura do instrumento trabalhos escritos com o foco no ensino das técnicas estendidas para clarineta, como exemplo são apresentados as publicações *Multiphonics and other Contemporary Clarinet Techniques* escrito por Gerald Farmer (1982), *Contemporary techniques for the clarinet: a selective, sequential approach through prerequisite studies and contemporary études* desenvolvido por Frank J. Dolak (1980) e o método *Preliminary Exercises and Etudes in Contemporary Techniques for clarinet: Introductory Material for the Study of Multiphonics, Quarter Tones & Timbre Variation* estruturado por Ronald L. Caravan (1979).

Com base nesta realidade há que se perguntar, por que apesar da quantidade de trabalhos de clarineta já desenvolvidos tendo como foco o ensino das técnicas estendidas, bem como o repertório já estabelecido, além da enorme produção contemporânea naturalmente ainda em curso, os programas pedagógicos para o instrumento, na maioria das instituições, estagnam em algum ponto do repertório romântico, e com isso deixam de oferecer uma parte essencial na formação do instrumentista do século XXI, que o habilitaria para a realização da música produzida em seu tempo?

Enfim, nota-se que mesmo para desenvolver domínio técnico interpretativo no repertório tradicional europeu é mais fácil para os alunos que dialogam com o universo musical contemporâneo, ao passo que na situação inversa, onde a tradição cultural tradicional de ensino musical já está incorporada, é possível constatar a perda especialmente do controle das intenções interpretativas no processo de produzir um significado expressivo a uma ideia musical. Isso ocorre porque foram habituados ao manuseio do fluxo energético para a expressão em apenas uma única linguagem e não compreendem que podem transmitir as intenções expressivas da mesma forma por meio de outras estéticas. Por essa razão, acredita-se que a diversificação dos contextos sonoros e a inclusão dos aspectos contemporâneos no aprendizado e domínio da clarineta se fazem

necessários ao aluno, desde o início de seus estudos, em oposição ao modo lento ou quase inexistente empregado nos métodos tradicionais.

### 1.3. Possibilidades e benefícios do estudo de técnicas estendidas na clarineta

Os melhores solistas do nosso tempo – modernos pela inteligência, sensibilidade e técnica – são aqueles que sabem evoluir numa ampla perspectiva histórica e resolver as tensões entre a criatividade do passado e a de hoje, utilizando o seu instrumento como meio de pesquisa e expressão. O seu virtuosismo não se limita à agilidade dos seus dedos ou à sua especialização filológica. Eles são capazes de se empenhar, por ventura a diversos níveis de consciência, no único virtuosismo hoje aceitável, o da sensibilidade e inteligência (BERIO *apud* PINTO, 2014, p. 14-15).

Atualmente, percebe-se uma urgente necessidade de adequação no direcionamento da metodologia de ensino para uma maior aproximação do clarinetista com a criatividade artística, por meio de diálogos entre a prática mecânica tradicional e as variadas maneiras de utilização do instrumento por meio das técnicas estendidas, para então, gerar reflexões sobre as possíveis elaborações desses processos de aprendizagem na assimilação das informações.

Deste modo, observa-se que um caminho seguro rumo a este estágio é incentivar os alunos a interagir com o desconhecido, a treinar a transferência e aplicação das energias expressivas já dominadas em outras estéticas musicais para os novos desafios da organização sonora. Em grande medida porque parte das criações musicais contemporâneas representam intenções artísticas humanas e devem ser encaradas e executadas utilizando-se, dentre outras abordagens, por meio do princípio da representação expressiva, com o controle do fluxo energético. Para Silvio Ferraz e Willian Teixeira (2019) a compreensão do conceito de fluxo de energia se dá:

[...] como a manifestação de um movimento pendular, podendo ela estar apresentada em um fluxo que tenda a se conservar, passando de um ponto a outro, ligando os momentos e objetos da sequência musical. No caso da energia musical, de modo geral, propomos aqui que a energia está relacionada ao fluxo da dinâmica temporal, este ligado tanto às estruturas rítmicas como aos campos de ressonância harmônico, à sonoridade ou à gestualidade. São nestes domínios pulsantes, rítmico, harmônico, textural e gestual que pensaremos a noção de continuidade imanente, em

contraponto à unidade formal transcendente ou mesmo abstrata (FERRAZ e TEIXEIRA, 2019, p. 245).

Adentrando um pouco mais, é fundamental delimitar em que campo o fluxo de energia está inserido, mesmo diante da complexidade na definição do conceito. Para a utilização de qualquer tipo de sonoridade, tanto para o compositor como para o intérprete, a função intrínseca motivadora deve estar na compreensão deste fluxo. Com a consciência de repassar os elementos musicais de um ponto ao outro ligando às estruturas rítmicas, harmônicas, textuais e gestuais num processo de continuidade, são essenciais na compreensão musical do repertório a ser executado pelo instrumentista.

O ensino tradicional da clarineta, infelizmente, também não incentiva plenamente o reconhecimento da importância dos significados expressivos necessários para a execução de uma obra musical, não diferenciando claramente o modo mecânico de tocar empregado nos exercícios técnicos e os modos flexíveis necessários para as expressões no ato da interpretação. Considerando ainda a interpretação como último estágio do processo de realização musical, a intenção fundamental no uso desse “instrumento” clarineta, deve ser sempre a da expressão, utilizando-se do domínio técnico na organização das intenções corporais/psíquicas para dar significado artístico a uma execução musical. As intenções expressivas precisam ser compreendidas, sentidas e dominadas, da mesma forma como outras questões do aprendizado que aparentam ter um caráter mais técnico.

Presgrave (2008) insere em sua tese uma reportagem com o violoncelista alemão Siegfried Palm, publicada na revista *The Strad*, em outubro de 2005 que diz: “algumas vezes eu recomendo aos alunos tocarem música nova, e então voltar para o repertório clássico e romântico, pois na minha experiência é que, com isso, o aluno tocará Brahms e Beethoven com mais sentimento e compreensão”.

Com esta ideia de que o repertório moderno pode influenciar o estudo e a performance do repertório canônico, ele continua dizendo:

Ao analisarmos o currículo das escolas brasileiras, vemos que grande parte dos alunos concluem um curso de Bacharelado sem terem ao menos lido uma peça escrita a partir de 1950. As vantagens de se estudar peças provenientes desse tipo de repertório seriam muitas, citamos algumas: 1– O músico que sabe tocar e ouvir quartos de tom, tem sua sensibilidade aguçada para a afinação; 2– Aquele que lê e executa bem ritmos complexos, dificilmente cometerá falhas básicas de leitura, constatadas em

todo meio profissional brasileiro como: confundir ritmos pontuados com tercinas; 3– Observar os pedidos mais específicos dos compositores quanto à forma de tocar (ex: sul tasto<sup>3</sup> , ponticello<sup>4</sup> , pizzicato Bartok<sup>5</sup> amplia a exigência auditiva em todo tipo de repertório; 4– O simples contato com peças excelentes que vêm sido escritas, que muitas vezes são desconhecidas pela maior parte dos intérpretes, fazendo assim com que o aluno trabalhe em fase com o tempo atual (PRESGRAVE, 2008, p. 2).

Esta questão leva a uma reflexão sobre a importância do estudante de um instrumento musical se envolver também com o novo arcabouço técnico voltado para a realização da música contemporânea, e, indo além, o possível impacto técnico para o intérprete, na realização do repertório tradicional, uma vez que mesmo sendo obras já canonizadas em suas possibilidades interpretativas, a cada nova execução, especialmente na relação intérprete/espectador, diversos aspectos inerentes à realização da mesma passam por processos de alteração.

[...] sendo as práticas interpretativas da música contemporânea um convite ao desenvolvimento de uma escuta ativa e à leitura radical da obra, não seria também através dela, da música contemporânea, que os intérpretes que se dedicam à música do passado conseguiriam superar o conformismo da tradição e surpreenderem-se a si próprios com interpretações pessoais, criativas e, de fato, históricas? Sob o ponto de vista teórico adorno poderíamos concluir que sim, pois as novas obras que surgem abrem ao intérprete novas perspectivas também sobre as obras do passado, e suscitam uma nova escuta que poderia repercutir em sua maneira de abordar os clássicos. Assim, a convivência do intérprete com a música contemporânea pode oferecer-lhe a chance de lançar nova luz sobre o repertório canônico, pois toda obra é um processo inconcluso e as próprias obras mudam no tempo, cada nova obra muda a anterior, cada obra vai se tornando.. (ASSIS, 2018, p. 140).

## 2. Breve reflexão sobre o ensino da clarineta na contemporaneidade brasileira

No Brasil o uso da clarineta é muito diversificado, estando presente em várias manifestações culturais do país. Efraim Santana (2016) em seu trabalho de conclusão de curso na Universidade de São Paulo (USP), procurou identificar a presença e uso da música brasileira para clarineta como material didático nas escolas e faculdades de música de maior proeminência na cidade de São Paulo e região. Com base em entrevistas realizadas com

professores dessas instituições foi possível refletir sobre a construção dos currículos da clarineta, conexões com a música brasileira e suas relações com a prática da profissão do clarinetista hoje.

No entanto, o resultado alcançado nesta pesquisa aponta que no Brasil, no ensino tradicional da clarineta, a despeito do foco ser a formação de artistas que atuarão na cena musical brasileira, se utiliza um número muito maior de materiais didáticos estrangeiros. Compreendo que para a grande maioria dos estudantes o objetivo seja a prática orquestral tradicional, de origem eurocêntrica, o que demonstra a necessidade urgente desse universo possível de atuação profissional ser ampliado. O fato é que os poucos métodos brasileiros de ensino da clarineta existentes são de nível iniciante. Nos níveis intermediário e avançado a utilização desses elementos musicais são realizados por meio do repertório, das peças escritas pelos compositores, o que traz uma outra problemática também observada por Santana (2016). Se trata de como o repertório brasileiro é construído, geralmente por peças tonais e/ou modais, muito simples tecnicamente, ou peças contemporâneas, com várias técnicas estendidas, atonais e conseqüentemente complexas por um caminho ou por outro, é observado o desinteresse dos alunos por esses tipos de abordagens.

Percebe-se que esta ausência da música brasileira na formação dos clarinetistas do país é uma situação que precisa ser aprofundada na busca por soluções práticas de ensino musical que atenda de modo mais amplo as necessidades dos estudantes. Segundo o flautista Antônio Carrasqueira “provavelmente devido à formação dos nossos professores, nossas escolas geralmente têm uma visão eurocêntrica, herança de uma mentalidade de tempos coloniais” (CARRASQUEIRA, 2011, p. 37). Observa-se que tanto a formação dos professores como a estrutura curricular dos planos pedagógicos das instituições de ensino no Brasil são construídas e estruturadas no padrão de ensino europeu.

Queiroz (2020) adverte que enquanto a música e o modelo de ensino europeu consolidavam-se no Brasil no período colonial, uma parte da cultura brasileira era esquecida:

Mas é importante destacar também que a imposição da colonialidade fez com que, enquanto tecíamos redes institucionais para abrigar o ensino e a prática da música “cultura”, fato que nos permite hoje reconhecer a grandeza de heróis e pioneiros da música erudita nacional, saberes musicais diversos produzidos por indígenas, mestiços, negros, mulheres, entre outros grupos subalternizados de diferentes formas pelas forças da modernidade, foram negligenciados e dizimados da nossa história musical (QUEIROZ, 2020, p. 162).

Queiroz analisou o currículo de vinte universidades brasileiras e constatou que há grande influência da colonialidade nos cursos de música na atualidade, com ampla presença da música erudita ocidental, sendo considerada como única alternativa de organização curricular. Segundo ele, 82,7% dos professores universitários têm formação e atuação exclusiva no repertório canônico da música europeia tradicional e 88% dos cursos de graduação no país são “prioritariamente a música erudita ocidental ou músicas decorrentes de suas bases históricas e estéticas” (QUEIROZ, 2020, p. 169).

Ainda hoje lidamos com as consequências da colonialidade que o Brasil viveu por mais de 300 anos. Além da predominância do repertório europeu, o possível desconhecimento, ou até mesmo o preconceito por parte dos clarinetistas com o repertório nacional é um dos aspectos que precisam ser discutidos. Por isso, a necessidade de ouvir e tocar o repertório brasileiro com o propósito da difusão e proliferação no meio musical são estratégias para o rompimento deste padrão consolidado no ensino musical da clarineta atual. Outra importante iniciativa para inserir a música contemporânea nos locais de ensino e performance da clarineta é o incentivo da aproximação dos intérpretes com os compositores na criação de novas obras instrumentais para clarineta na atualidade.

Vale ressaltar a importância de se refletir na conexão do ensino com as demandas profissionais da atualidade e do local, na interação com a pluralidade dos gêneros musicais, da cultura e da própria clarineta. Com isto, observa-se a importância dos estudos das técnicas estendidas com o repertório contemporâneo, pois ensinar a clarineta utilizando apenas um único modelo pedagógico ou/e uma única sonoridade como é proposto pela tradição europeia, dificilmente dialogará com a realidade musical do país na atualidade.

## Referências

ASSIS, Ana Cláudia. *Fazer música, fazer história: indagando o papel do intérprete contemporâneo*. São Paulo: Revista Música – Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, v. 18, n. 1, 2018.

CARAVAN, L. Ronald. *Preliminary Exercises and Etudes in Contemporary Techniques for clarinet: Introductory Material for the Study of Multiphonics, Quarter Tones & Timbre Variation*. 1979.

CARRASQUEIRA, Antonio Carlos Moraes Dias. *Estudos criativos para o desenvolvimento harmônico do instrumentista melódico: uma contribuição para a formação do músico*. Tese

de doutorado, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

DALDEGAN, Valentina. *Técnicas estendidas e música contemporânea no ensino de flauta transversal para crianças iniciantes*. 2009. 152 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música do Departamento de Artes, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.

DOLAK, Frank. *Contemporary techniques for the clarinet: a selective, sequential approach through prerequisite studies and contemporary études*. 1980.

DOMENICI, Catarina Leite. *His master's voice: a voz do poder e o poder da voz*. Revista do Conservatório de Música da UFPel, Pelotas, n. 5, 2012, p. 65-97.

FARMER, Gerald. *Multiphonics and other Contemporary Clarinet Techniques*. 1982.

FERRAZ, S. *De Tinnitus a Itinerários do Curvelo*. In: CONGRESSO da ANPPOM (17.), Sao Paulo, 2007. Anais do Congresso. 10 p.

FERRAZ, Silvio e TEIXEIRA, Willian. *Continuidade concreta: complicatio-explicatio-implicatio*. 2019. ORFEU, v.4, n.2, dezembro de 2019. P. 242 de 268.

PADOVANI, José Henrique. *O instrumento imaginário: o paradigma instrumental na criação musical*. In: Congresso da ANPPOM (27.), 2017, Campinas. Anais do Congresso. 10 p.

PINTO, Nuno Fernandes. *A influência dos clarinetistas no desenvolvimento do clarinete e do seu repertório*. 2006. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Artes, Aveiro, 2006.

PRESGRAVE. Fabio Soren. *Aspectos da música brasileira atual: violoncelo*. Campinas: UNICAMP, 2008.

QUEIROZ, Luiz Ricardo Silva. *Até quando Brasil? Perspectivas decoloniais para (re)pensar o ensino superior de música*. PROA: Revista de Antropologia e Arte, UNICAMP, 10 (1), p. 153-199, jan./jun. 2020.

RAY, Sonia. *A pedagogia da performance musical*. Tese de pós-doutoramento. UFG, 2015.

RIBEIRO, Guilherme. *Os quatro modelos de técnica instrumental estendida*. XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Pelotas, 2019.

SANTANA, Efraim. *A música brasileira no ensino da clarineta: uma proposta pedagógica*. São Paulo, 2016. Trabalho de conclusão de curso. ECA, USP, São Paulo, 2017.

SILVEIRA, José Fernando. *Antonio Luis de Moura: O primeiro clarinetista virtuoso brasileiro e fundador da cátedra de clarineta no Brasil*. Música Hodie, Goiânia, Vol. 9 – nº 1, 2009.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2nd Ed.; New Grove Dictionary of Jazz, 2nd Ed.; New Grove Dictionary of Opera; Oxford Dictionary of Music; Oxford Companion to Music; Grove Dictionary of Musical Instruments, 2nd Ed.; e Grove Dictionary of American Music, 2nd Ed.

WEISS, Ledice Fernandes de Oliveira. *Corporificando a criação de sonoridades expandidas*. XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Pelotas, 2019.