

Estratégias de improvisação por meio de cantigas de capoeira na iniciação em clarineta: uma abordagem pedagógica

Felipe Gomes de Freitas

Universidade Federal da Bahia - Doutorando
felipeclarinete@hotmail.com

Joel Luís Barbosa

Universidade Federal da Bahia
jlsbarbosa@hotmail.com

Resumo: Este artigo trata da inclusão da improvisação na iniciação da clarineta. Ele apresenta um relato de pesquisa que teve por objetivo experimentar um conjunto de estratégias didáticas de improvisação em música (CEDIM) fundamentado na música da capoeira e voltado à iniciação do instrumento. A abordagem C(L)A(S)P de Keith Swanwick (1979) também embasou o CEDIM. O conjunto didático consiste em atividades que buscam, primeiramente, a internalização e memorização do acompanhamento rítmico e da melodia para, então, trabalhar a improvisação. A pesquisa utilizou-se do método qualitativo de pesquisa-ação, que contou com questionários aplicados antes e após as atividades didáticas. As melodias escolhidas para a pesquisa foram melodias conhecidas na prática da capoeira, Paranaê e Marinheiro Só, considerando o nível técnico dos participantes. Participaram da pesquisa três estudantes, entre 9 e 10 anos, do curso de musicalização do Conservatório de Música de Sergipe. Já o processo de análise e avaliação dos improvisos dos participantes foram fundamentados nos três princípios do livro *Ensinando Música Musicalmente* (Swanwick, 2003), com os critérios de avaliação oriundos de sua Teoria Espiral de Desenvolvimento Musical também de Swanwick. Os improvisos foram analisados em dois aspectos: os parâmetros composicionais e os de performance. A análise dos improvisos e dos questionários indicou que o CEDIM promoveu uma ambientação favorável para os participantes trabalharem e desenvolverem sua criatividade musical coletivamente. Por fim, os participantes demonstraram possuir uma intuição musical para improvisar que questiona a ausência da improvisação na pedagogia convencional na iniciação da clarineta.

Palavras-chave: Improvisação, Clarineta, Pedagogia instrumental, Capoeira.

Improvisation strategies through capoeira songs in clarinet initiation: pedagogical approach

Abstract: This article is about the inclusion of improvisation in clarinet initiation. This is a research report that aimed to experiment with a set of didactic methods of music improvisation (CEDIM) based on capoeira music and aimed at the initiation of the instrument. In addition to capoeira music, a pedagogical proposal by Swanwick, known as C(L)A(S)P (1979), also served to support the didactic approach. CEDIM consists of activities that seek, prioritizing the internalization and memorization of rhythmic accompaniment and melody, to then work on improvisation. The qualitative method of action research was used, which also included questionnaires before and after the didactic activities. The melodies chosen for the study were known tunes in the Capoeira practice, Paranaê and Marinheiro Só, considering the technical and musical levels of the participants. Three students, aged between 9 and 10 years, from the music education course of the state Music Conservatory of Sergipe participated in the research. The analysis and evaluation process of the research participants' improvisations were based on the three principles of the book *Teaching Music Musically* (Swanwick, 2003), with the evaluation criteria derived from his Spiral Theory of Musical Development. The students' improvisations were analyzed in two aspects: the compositional parameters and the performance ones. An analysis of the improvisations and of the questionnaires indicated that CEDIM promoted a favorable environment for participants to work and develop their musical creativity collectively. Finally, the participants demonstrated that they have a musical intuition to improvise that questions the absence of improvisation in conventional pedagogy in clarinet initiation.

Keywords: Improvisation, Clarinet, Instrumental pedagogy, Capoeira.

Introdução

Este artigo tem por tema a inclusão da improvisação na iniciação da clarineta. Trata-se de um relato de pesquisa que testou uma abordagem didática voltada ao ensino da clarineta. O objetivo geral foi experimentar um conjunto de estratégias didáticas de improvisação em música (CEDIM) voltadas à iniciação da clarineta e fundamentadas na música da capoeira. A pesquisa investigou a seguinte questão: A aplicação do CEDIM desempenhou alguma função didática e/ou musical significativa na atividade de improvisação do iniciante em clarineta?

A literatura da educação musical advoga em favor da criatividade musical nas aulas de música, incluindo a improvisação. Desta literatura, vale citar a abordagem C(L)A(S)P de Keith Swanwick (1979), e a Filosofia Praxial da Educação Musical de David Elliott (1995). Elliott (1995, p. 170) afirma que "As implicações educacionais são claras. Em primeiro lugar, o ensino e a aprendizagem da improvisação devem incluir tanto a performance quanto a composição." Embora as propostas desses autores não estejam apresentadas especificamente para o

ensino da clarineta, elas estão diretamente relacionadas à formação musical. Contudo, na literatura sobre a pedagogia da clarineta são raros os materiais didáticos, abordagens didáticas e trabalhos de pesquisa que tratam da improvisação na iniciação da clarineta no Brasil. Dentre estes trabalhos, encontram-se o estudo de Tossini (2014) e o método Da Capo Criatividade de Barbosa (2010).

Fundamentação Teórica

A música na capoeira está presente em toda a roda, determinando o desenvolvimento do jogo. Castro Júnior escreve:

Na roda de capoeira, não se canta por cantar: o canto tem sentido e significado. E o cantador canta a partir do jogo. No canto, acontecem dois momentos complementares: o primeiro momento, em que o cantador puxa o canto; o segundo é o refrão, no qual todos os participantes daquele contexto cantam em conjunto. (Castro Júnior, 2004, p. 147)

Além das cantigas, a música de capoeira se constitui pelas diversidades de toques. “O desenho rítmico-melódico dos berimbaus e dos outros instrumentos de percussão é chamado toque e serve para diferenciar jogos diferentes”. (Candusso, 2009, p. 95) Apesar da capoeira angola ter essa diversidade de toques, Candusso (2009) afirma que os toques mais frequentes são: Angola, São Bento Grande e São Bento Pequeno. Larraín (2005) salienta que as estruturas rítmicas executadas pelos pandeiros, agogô, reco-reco e atabaque são idênticas em todos os toques.



Figura 1 - Estrutura rítmica do pandeiro, agogô, reco-reco e atabaque.

Além da capoeira, a proposta C(L)A(S)P de Swanwick (1979) serviu para embasar o CEDIM. Em seu livro *A Basis for Music Education* (1979), Swanwick propõe que o ensino da música deve incluir Composição (*Composition*), Literatura (*Literature*), Audição (*Audition*), Aquisição de Habilidades (*Skill acquisition*) e Performance - C(L)A(S)P. Ele considera Composição, Audição e Performance como atividades centrais, e Literatura e Aquisição de Habilidades parâmetros secundários.

Para a análise dos improvisos foram utilizados três princípios do livro *Ensinando Música Musicalmente* (Swanwick, 2003). Ao identificar os três modos metafóricos da música, Swanwick (2003, p. 56) os descreve: “1. transformamos sons em melodias, gestos; 2. transformamos essas ‘melodias’, esses gestos, em estruturas; 3. transformamos essas estruturas simbólicas em experiências significativas”. Assim, ele propõe três princípios de ação que podem informar o ensino musical: 1) considerar a música como discurso; 2) considerar o discurso musical dos alunos; 3) fluência do início ao final. Ao discorrer sobre avaliação, o autor indica a sua Teoria Espiral do Desenvolvimento Musical. Ele sugere considerar a música como metáfora e se concentrar nas “camadas externas visíveis em ambos os lados de cada transformação metafórica”. (Swanwick, 2003, p. 85) São quatro camadas com dois níveis cada, que sintetizam os critérios de avaliação para Composição, Performance e Audição:

Materiais

Nível 1 - reconhece (explora) sonoridades; por exemplo, níveis de intensidade, grandes diferenças de altura, trocas bem definidas de colorido sonoro e textura.

Nível 2 - identifica (controla) sons vocais e instrumentais específicos - como tipos de instrumentos, timbres ou textura.

Expressão

Nível 3 - (comunica) o caráter expressivo da música - atmosfera e gesto - ou pode interpretar em palavras, imagens visuais ou movimento.

Nível 4 - analisa (produz) efeitos expressivos relativos a timbre, altura, duração, andamento, intensidade, textura e silêncio.

Forma

Nível 5 - percebe (demonstra) relações estruturais - o que é diferente ou inesperado, se as mudanças são graduais ou súbitas.

Nível 6 - (faz) ou pode colocar a música em um contexto estilístico particular e demonstra consciência dos aparatos idiomáticos e processos estilísticos.

Valor

Nível 7 - revela evidência do compromisso pessoal por meio de um engajamento mantido com determinadas obras, intérpretes e compositores.

Nível 8 – desenvolve sistematicamente (novos processos musicais) ideias críticas e analíticas sobre música. (Swanwick, 2003, p. 92)

Assim como nesta pesquisa, diversos autores têm se baseado na Teoria Espiral do Desenvolvimento Musical de Swanwick para avaliar alunos instrumentistas (França, 2000; Tourinho, 2001; França & Swanwick, 2002; França, 2004; Costa & Barbosa, 2015). França (2000) estudou a possibilidade de aplicação da Teoria Espiral como critério de avaliação para o ingresso no vestibular da Escola de Música da UFMG, e posteriormente (França, 2004) apresentou os resultados da pesquisa, referente à avaliação da performance de candidatos de piano no vestibular e no curso de bacharelado em música da UFMG. Em sua tese, Tourinho (2001), estudou a maneira como professores de violão avaliavam seus alunos em comparação com a Teoria Espiral. França & Swanwick (2002) realizaram um estudo sobre a aplicação da abordagem C(L)A(S)P com adolescentes, e utilizaram-se da Teoria Espiral para avaliar os aspectos Composição, Apreciação e Performance dos resultados. Costa & Barbosa (2015) elaboraram um modelo de avaliação de performance baseado na Teoria Espiral e verificaram sua aplicação com um grupo de professores de trompete.

Metodologia

O estudo utilizou-se do método qualitativo de pesquisa-ação. Para Leon e Montero (2002 como citado em Sampieri, 2013, p. 514), a pesquisa-ação “é o estudo de um contexto social no qual ... o pesquisador ao mesmo tempo pesquisa e intervém”. Assim, o pesquisador é também o professor desta atual pesquisa.

A coleta de dados constituiu-se em quatro etapas: 1) revisão da literatura; 2) aplicação de questionário anterior às atividades didáticas; 3) aplicação do CEDIM com iniciantes em clarineta; 4) Aplicação de questionário após as atividades didáticas; 5) registro e transcrição das gravações das atividades didáticas, incluindo os improvisos. Foram realizadas cinco atividades semanais, com 50 minutos cada. Elas foram gravadas em vídeo e em registro escrito de campo.

O experimento e os participantes

Foram três participantes da pesquisa, entre 9 e 10 anos de idade, do curso de musicalização do Conservatório de Música de Sergipe - CMSE. Eles tinham entre 19 e 24 meses de clarineta e seus nomes foram substituídos por pseudônimos.

Quadro 1 – Perfil dos participantes do Curso de musicalização. Fonte: Elaboração do autor.

Nome do participante	Idade	Tempo que toca clarineta
Daniel	9 anos	2 anos
Marcos	9 anos	1 ano e 7 meses
Evandro	10 anos	1 ano e 10 meses

Daniel iniciou seus estudos de clarineta na igreja e desde 2019 participa das aulas de clarinete no conservatório. Ele tem um irmão mais velho que toca bateria, baixo, guitarra e violão, mas eles não costumam estudar juntos. O aluno costuma estudar clarineta três vezes por semana e, em média, por uma hora. Ele também toca flauta doce há cerca de oito meses. Daniel é extrovertido e risonho, e se frustra quando tem dificuldade em tocar algum exercício ou melodia. Marcos começou a estudar clarineta no conservatório. Seu pai também estuda flauta transversal na mesma instituição e eles costumam tocar juntos. Ele estuda clarineta, em média, três vezes por semana e por cerca de meia hora. Antes de estudar clarineta, ele já tocava flauta doce há cerca de 5 anos. É um aluno aplicado, esforçado e costuma ser participativo nas aulas. Evandro começou a estudar clarinete na igreja. Seu pai toca sax-tenor e sua irmã teclado. Em casa, costuma tocar junto com o pai. Ele pratica clarineta quatro vezes por semana por cerca de 90 minutos. Ele ainda toca flauta doce há dois anos. É um aluno atencioso, estudioso e costuma ajudar os colegas. Em relação à improvisação, somente o Evandro respondeu que já havia tentado realizar.

O CEDIM

O CEDIM consiste em atividades realizadas com iniciantes em clarineta, e busca, primeiramente, a internalização e memorização do acompanhamento rítmico e da melodia, para então trabalhar a improvisação. As melodias escolhidas foram Paranaê e Marinheiro Só, bem conhecidas na capoeira. A escolha considerou o nível técnico dos clarinetistas. Para o aluno internalizar o acompanhamento rítmico e as melodias, são realizadas práticas cinestésicas que combinam bater palmas, bater pés, gingar e cantar (sem partitura), primeiramente. Depois, aprende-se as melodias no instrumento “de ouvido”, as memoriza, e improvisa, com o uso de *playbacks*.

Os *playbacks* foram gravados em dó maior para a clarineta, em três andamentos e utilizando-se de voz, berimbau, pandeiro, agogô e atabaque.

Os Improvisos

Os improvisos foram gravados e transcritos para serem analisados e avaliados, seguindo a proposta e os critérios de avaliação de Swanwick. Foram analisados 21 improvisos dos três participantes. A fim de demonstrar como se realizou o processo de análise e avaliação, estão incluídos dois exemplos, um com a música Paranaê e outro com Marinheiro Só. Abaixo segue o primeiro exemplo.

Daniel

Paranaê Atividade 1

Com playback Improviso de Daniel

♩ = 75

The musical score is presented in three systems. The first system shows the beginning of the improvisation with a whole note G4 (sol 4) marked with a forte *f* dynamic. The second system includes a triplet of eighth notes. The third system concludes the improvisation. The piano accompaniment (R. 2) consists of chords and rhythmic patterns that support the improvisation.

Figura 2 – Improviso de Daniel na música Paranaê (Atividade 1).

Este foi o primeiro improviso do Daniel. No primeiro momento, o Daniel se resumiu a tocar a nota sol 4 durante todo o tempo, tocando sempre forte na região aguda, em alguns momentos com *vibrato*. Para ele compreender em qual trecho do *playback* se realizaria o improviso, o professor indicava com as mãos durante a atividade. O Daniel também quis tocar o refrão após o segundo e terceiro trechos do solo, mas se perdeu na forma de quatro compassos e acabou adiantando o refrão. Talvez isso ocorreu porque o toque da capoeira pode confundir o iniciante, considerando que o segundo tempo do compasso é enfatizado. Assim que percebeu o erro, parou e aguardou a indicação para iniciar o improviso seguinte.

Juntando os três trechos de improvisação em uma única sequência melódica, provocada, intercalada e finalizada pela melodia Paranaê, nota-se um discurso coerente e fluído. Ele é composto de três partes: proposição, argumentação e conclusão. A proposição (c. 5-8) parece ser a unidade gerada da fusão entre um chamado e a nota sol 4. É como se o chamado clamasse pela atenção dos ouvintes para os atributos sonoros da própria essência que o constitui e que lhe dá vida simbólica, o som. A argumentação se dá pela continuação ao chamado (c. 13-15) e a finalização (c. 21-23) por um gesto conclusivo. O chamado tem um ritmo muito popular da nossa cultura que é composto por um som curto e anacrústico seguido por um longo e tético, intercalados por uma pausa curta, igualmente ao pé poético iâmbico. Essa figura rítmica é muito popular para chamar as pessoas ou à atenção delas. Além disso, o improvisador chama a atenção para os atributos do sol 4 com o uso de recursos expressivos da dinâmica forte e de vibrato. A continuidade lógica do discurso se dá por uma argumentação que consiste em intensificar a proposição. Ela é intensificada pelo aumento da atividade rítmica do discurso. A figura rítmica de duas notas do chamado é ampliada para 10 notas. A nota curta (semínima) que ocupava um tempo do compasso, agora é ampliada por uma sequência de nove colcheias, incluindo uma tercina, e ocupa quatro tempos, dois compassos (c. 13-14). Elas se direcionam à nota longa do compasso 15, o que mantém o movimento anacrústico-tético da proposição, porém amplificando o chamado. A continuidade e conclusão do discurso se dá no terceiro

trecho de improvisação pela finalização realizada com uma nota longa de três compassos (c. 21-23), um longo e conclusivo ponto final. A longa duração da nota final parece demonstrar também o encantamento do improvisador, tanto com os atributos da nota como com o prazer de tocá-la junto com a gravação em seu *début* improvisado.

Considerando os critérios de avaliação de Swanwick, observa-se que o improviso de Daniel corresponde ao nível 1 da camada material, no parâmetro da Composição. O aluno se preocupou em explorar o Sol 4 ritmicamente e sonoramente, ao variar os ritmos em cada trecho do improviso e usar os efeitos expressivos de forte e vibrato. Nesta primeira atividade, Daniel estava compreendendo em qual momento deveria improvisar com o *playback*.

No parâmetro da Performance, observa-se também elementos característicos do nível 1, pela preocupação que o aluno teve em controlar e manipular o som do Sol 4. Podemos observar isto em seu improviso, quando o aluno teve o interesse sonoro pelo timbre na nota aguda, demonstrando a evidência de prazer pelo próprio som diante da possibilidade de criar naquele espaço de tempo com o *playback*. Neste sentido, sua performance se insere no nível 1 do critério de avaliação de Swanwick.

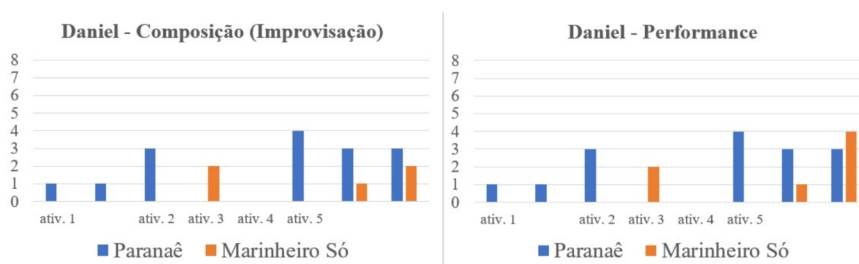


Figura 3 – Avaliação dos improvisos de Daniel durante as atividades.

Daniel participou das cinco atividades e improvisou em quatro. No decorrer das atividades de improvisação, ele teve considerável desenvolvimento, tanto no aspecto do improviso quanto da performance. Entretanto, observa-se que o aluno se desenvolveu melhor na música Paranaê. Inicialmente, os dois improvisos de Daniel na primeira atividade corresponderam ao nível 1 da camada material. Na atividade 2, o improviso de Daniel na música Paranaê correspondeu ao nível 3 da camada de expressão, quando ele passou a se utilizar da figuração rítmica do refrão de Paranaê para construir seus solos. Nesta atividade, foi sugerido aos alunos que tocassem o trecho do refrão na primeira e segunda vozes, que criassem improvisos baseando-se no ritmo do toque angola, e que imitassem algumas frases que o professor criou. Nos demais improvisos de Daniel, em Paranaê, observou-se também, características relacionadas à camada de expressão, entre o nível 3 e 4.

Já na música Marinheiro Só, os improvisos de Daniel estiveram relacionados à camada material, entre o nível 1 e 2. Nesta música, o participante teve mais dificuldade em improvisar por diversos motivos: 1) os trechos para improvisar eram mais curtos (dois compassos), dialogando com as respostas do refrão; 2) o andamento da música era mais rápido; e 3) a harmonia da peça era mais complexa, contendo três acordes. Entretanto, no seu último improviso em Marinheiro Só, no aspecto da performance, percebe-se que o participante teve um melhor rendimento no aspecto de Performance, se comparado ao aspecto da Composição. Isto se deve ao fato dele ter feito o uso de um tratamento de acentuação e articulação que refletia o toque Angola e o caráter da melodia de capoeira.

Evandro

Segue o segundo exemplo do processo de análise dos improvisos.

Com playback

Marinheiro Só
Improviso de Evandro

Atividade 5

Figura 4 – Improviso de Evandro na música Marinheiro Só (Atividade 5).

Este improviso foi o último do Evandro. Ele tocou dentro do andamento, conseguiu criar frases dentro da métrica e coerentes com a música da capoeira. Evandro tocou algumas notas que não correspondiam ao acorde. Entretanto, se utilizou da figura rítmica do refrão para criar suas semi-frases e desenvolveu algumas variações rítmicas durante o seu improviso. Além disso, ele trabalha nos registros grave, médio e agudo do instrumento. Considerando o tratamento rítmico e de altura de notas, observa-se que seu improviso está relacionado à camada de expressão de nível 4, dos critérios de avaliação de Swanwick. Em termos de performance, Evandro demonstra que está familiarizado com a linguagem musical da capoeira. Ele tocou as repetições do padrão rítmico de maneira a enfatizar as duas colcheias do segundo tempo do compasso, executando-as mais forte e com duração plena em *tenuto*, em contraste com as durações curtas e dinâmicas mais tênues das notas do primeiro tempo. Observa-se nesta performance um discurso musical expressivo com desenhos melódicos que soam como uma redução da melodia cantada em alguns trechos. Sua performance também possui características expressivas do nível 4.

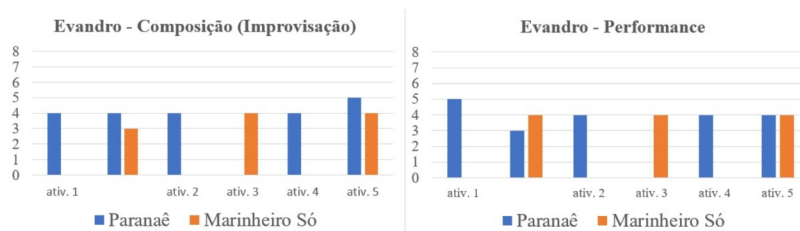


Figura 5 – Avaliação dos improvisos de Evandro durante as atividades.

Evandro participou das cinco atividades. Desde o início das atividades, ele fez improvisos criativos, mantendo-se em grande parte no nível 4 da avaliação, camada de expressão, tanto no aspecto da Composição quanto da Performance. Observou-se no participante uma criatividade musical intuitiva. Desde os primeiros improvisos na música Paranaê, quando ainda não tinham sido dadas sugestões de improvisação, Evandro já apresentava um discurso musical coerente ao criar frases simétricas de pergunta e resposta, além de utilizar elementos rítmicos variados e condizentes com a música de capoeira de maneira sistemática. Confrontando com as respostas de Evandro no questionário, observa-se que o aluno já havia tentado improvisar. Ele mencionou que para improvisar, tinha que criar algo dentro da escala da melodia.

Nas atividades seguintes, ainda na música Paranaê, Evandro passou a utilizar figurações rítmicas com variações semelhantes ao toque Angola. Em Marinheiro Só, ainda na atividade 1, Evandro fez o improviso se

baseando mais na melodia da parte solo. Já nas atividades 3 e 5, o participante se distanciou da melodia e passou a utilizar figurações rítmicas mais próximas do toque angola.

Marcos

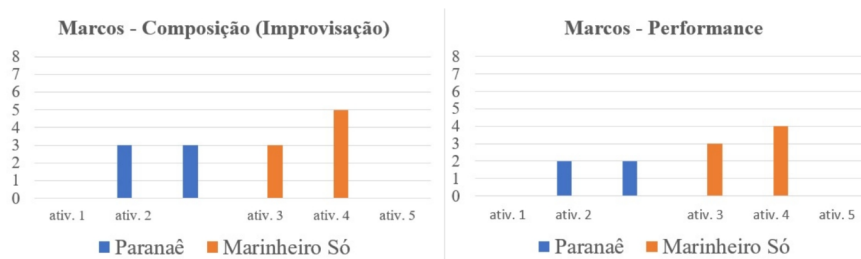


Figura 6 – Avaliação dos improvisos de Marcos durante as atividades.

Marcos participou somente nas atividades 2, 3 e 4. Através das respostas do questionário e durante sua primeira aula, observa-se que ele nunca havia improvisado antes, e imaginava o improviso como uma criação livre, sem regras. Em Paranaê, ele improvisou apenas na atividade 2 e por duas vezes, o que limitou a análise. Os dois improvisos tiveram mais liberdade rítmica e se relacionaram à camada de expressão de nível 3, expressão, quando já é possível encontrar evidências de construção de frases. Nestes improvisos, observa-se que o participante desenvolveu de forma intuitiva algumas frases, criando contornos melódicos por movimentos de graus conjuntos com as notas agudas dedilhadas com a mão direita. Esse uso de dedilhado diz respeito à parte organológica e idiomática do instrumento, o que se reflete em seus improvisos. O participante faz uso de uma digitação que domina facilmente para se experimentar no ato de improvisar. Entretanto, sua performance em Paranaê se relacionou ao nível 2, camada material, pois demonstrou mais preocupação pelo domínio técnico do instrumento do que pela expressividade.

Na música Marinheiro Só, ele realizou dois improvisos, um na atividade 3 e outro na 4. Foi possível observar um considerável desenvolvimento nos improvisos de Marcos, tanto no aspecto da Composição quanto no da Performance. Percebe-se que o participante obteve uma melhora em seus improvisos, quando passou a utilizar mais os ritmos da música de capoeira, e conseguiu memorizar a melodia. No improviso da atividade 3, ele usou apenas uma figura rítmica relacionada à melodia do refrão (três colcheias anacrústicas conduzindo para uma nota longa). Apesar da monotonia rítmica, ele criou contornos melódicos variados que mantiveram a imprevisibilidade e o frescor da linha melódica. Contudo, ele teve problemas com a harmonia. Em termos de Composição, seu improviso corresponde ao nível 3. A Performance de Marcos foi espontânea, seguindo a métrica do compasso e com execução fluente, o que corresponde também ao nível 3.

Na atividade 4, Marcos tocou a melodia várias vezes antes de improvisar. Além de expandir a proposta rítmica-melódica usada no improviso anterior, ele conseguiu improvisar dentro da harmonia. Os contornos melódicos foram por graus conjuntos, mais sinuosos e variáveis, e estruturantes em relação à forma, o que justifica o nível 5. Sua performance usou a articulação de maneira estrutural e fluida com o uso do *tenuto*, coerentemente à melodia, correspondendo ao nível 4.

Considerações finais

Recapitulando a questão da pesquisa, podemos observar que o CEDIM promoveu uma ambientação favorável para os participantes trabalharem e desenvolverem sua criatividade musical coletivamente. Os improvisos demonstram que os participantes foram combinando, gradativa e coerentemente, os conteúdos musicais criados e a performance dos mesmos com as características do toque e das cantigas de capoeira. Sobre a experiência de terem participado da atividade, os alunos avaliaram-na como ótima. Além disso, Evandro informou no questionário que procurou estudar os improvisos fora das atividades. A análise dos dados indica a existência de uma intuição musical criativa latente nestes iniciantes em clarineta, possivelmente não aprendida e ensinada objetivamente. De onde vem seus procedimentos criativos? Será resultado de uma intuição musical formada por audições e práticas musicais? Qual a importância de provocá-la e trabalhá-la na práxis pedagógica? A evidência de que os participantes possuem uma verve musical ativa para improvisar constata a importância de incluir essa atividade na iniciação do instrumento, apontando, inclusive, a necessidade de mais pesquisas.

Referências

- Barbosa, J. L. (2010). *Da Capo Criatividade*. São Paulo: Keyboard.
- Candusso, F. (2009). Capoeira angola, Educação Musical e Valores Civilizatórios Afro-Brasileiros. (Tese de doutorado não publicada) Universidade Federal da Bahia, Salvador, Brasil.
- Castro Junior, L. V. (2004). Capoeira Angola: olhares e toques cruzados entre historicidade e ancestralidade. *Revista Brasileira de Ciência e Esporte*, n. 2.
- Costa, M. C.; Barbosa, J. F. (2015). Avaliação da performance instrumental pelos professores de trompete: questões e desafios. *Per Musi: Revista acadêmica de música*, 31, 134–148.
- Elliott, D. J. (1995). *Music matters: A new philosophy of music education*. New York: Oxford University Press.
- França, C. C. (2000). A natureza da performance instrumental e sua avaliação no vestibular em música. *Opus: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM*, 7, 121–132.
- França, C. C.; Swanwick, K. (2002). Composição, apreciação e performance na educação musical: teoria, pesquisa e prática. *Em Pauta: Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*, 21, 5–41.
- França, C. C. (2004). Dizer o indizível?: considerações sobre a avaliação da performance instrumental de vestibulandos e graduandos em música. *Per Musi: Revista acadêmica de música*, 10, 31–48.
- Larrain, N. R. S. (2005). Capoeira Angola: música e dança. (Dissertação de mestrado não publicada) Universidade Federal da Bahia, Salvador, Brasil.
- Sampieri, R. H. (2013). *Metodologia de Pesquisa*. Porto Alegre: Ed. Pendo.
- Swanwick, K. (1979). *A Basis for music education*. Londres: Routledge.
- Swanwick, K. (2003). *Ensinando música musicalmente*. Trad.: Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Moderna.
- Tossini, R. B. (2014). Aprender improvisando: o papel da improvisação na aprendizagem da clarineta com crianças em 6 a 11 anos. (Dissertação de mestrado não publicada). Universidade de Brasília, Brasília, Brasil.
- Tourinho, C. (2001). Relações entre os Critérios de Avaliação do Professor de Violão e uma Teoria de Desenvolvimento Musical. (Tese de doutorado não publicada). Universidade Federal da Bahia, Salvador, Brasil.