



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA

FELIPE DANIEL DIAZ VILA

TREINAMENTO INTERVÁLICO NO REGISTRO DO CLARINETE

Salvador-BA
2020

FELIPE DANIEL DIAZ VILA

TREINAMENTO INTERVÁLICO NO REGISTRO DO CLARINETE

Trabalho de conclusão final apresentado ao Programa de Pós-graduação Profissional em Música (PPGPROM) da Escola de Música (EMUS) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), **contemplando o Memorial; o Artigo; os Relatórios Finais; o Produto Final;** como requisito final para obtenção do grau de Mestre em Música na área de Criação Musical e Interpretação Musical.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Robatto

Salvador-BA
2020

Ficha catalográfica elaborada pela
Biblioteca da Escola de Música - UFBA

V695 Vila, Felipe Daniel Díaz
Treinamento interválico no registro do clarinete / Felipe Daniel Díaz Vila.-
Salvador, 2020.
86 f. : il. Color.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Robatto
Trabalho de Conclusão (mestrado profissional) – Universidade Federal da
Bahia. Escola de Música, 2020.

1. Clarineta - Instrução e estudo. 2. Performance (Arte) - Clarineta. 3. Música –
Execução - Clarineta. I. Robatto, Pedro. II. Universidade Federal da Bahia. III. Título.

CDD: 788.62

Bibliotecário: Levi Santos - CRB5:1319



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA

Avenida Araújo Pinho, Nº 58; Bairro: Canela – Salvador / Bahia
Telefone: (071) 3283-7888. E-mail: ppgprom@ufba.br

O Trabalho de Conclusão de **FELIPE DANIEL DIAZ VILA** intitulado: “**TREINAMENTO INTERVÁLICO NO REGISTRO DO CLARINETE.**” foi aprovado.

Dr. Pedro Robatto (orientador)



Documento assinado digitalmente
JOEL LUIS DA SILVA BARBOSA
Data: 09/01/2025 20:58:44-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Dr. Joel Luís da Silva Barbosa

Ivan Medeiros Sacerdote

Salvador / BA, 13 de março de 2020.

Dedico a minha filha Ailín Vila Rosa, e às raízes que ela me deu com a Bahia.

AGRADECIMENTOS

Agradecer na vida é um dos hábitos mais importantes a se ter em conta e integrar como filosofia no nosso andar. Só a gratidão nos desprende do nosso ego de forma mais direta, dando valor ao que o outro pode nos entregar. É por isso, que sempre é necessário expressar esse sentimento quando se tiver oportunidade.

Quero poder manifestar meus agradecimentos nesta ocasião, com as pessoas que permitiram este mestrado acontecer, começando por minha companheira Juliana Rosa, quem me motivou a me embarcar neste caminho do mestrado, me apoiando em todo momento. Também ao meu orientador Prof. Dr. Pedro Robatto, quem me fez o convite acreditando em mim, me brindando informação para a construção do meu artigo, e guiando em todo este processo.

Também quero agradecer a minha família que sempre me apoiou até nos momentos mais difíceis, à família de Juliana que me adotou e acolheu como mais um integrante. Não pode faltar também o agradecimento a todos meus amigos da Bahia, aos antigos e aos novos que fui fazendo neste tempo, que sempre foram de uma grande inspiração musical. A OSUFBA por me dar a oportunidade de tocar em orquestra, a Escola de Música por me brindar de conhecimento e interessantes pessoas, e a UFBA em geral.

Ao Brasil, por me abrir sua casa, me aceitar, e me nutrir da sua riqueza cultural e humana. E sobretudo a minha filha Ailín Vila Rosa, que nasceu em todo este processo, me arraigando já de vez com esta terra, me inspirando com júbilo a encontrar sempre novos caminhos por trabalhar em fazer um mundo melhor.

RESUMO

Este trabalho trata-se do produto final do curso de Mestrado Profissional em Música, composto de um Memorial, onde relato sobre meu caminho na música e meu trabalho como clarinetista, relatório de disciplinas cursadas e eventos realizados durante o curso, e um artigo, sobre o desenvolvimento de um esquema de treinamento intervalar no registro do clarinete, como base de exercitação dos movimentos interválicos em estado puro, sem focar em musicalidade nem estilística. Esta forma de malear o instrumento, é uma proposta que pode servir para o praticante se adentrar posterior ou paralelamente em aprender mais aceleradamente novos contextos.

Palavras-chave: Clarinete; Intervalar; Treinamento; Registro Completo.

ABSTRACT

This work is the final product of the Professional Master's Degree in Music, consisting of a Memorial, where I recount my path in music and my work as a clarinetist, a report on the courses taken and events held during the program, and an article on the development of an interval training scheme in the clarinet's register, as a basis for exercising intervallic movements in their pure state, without focusing on musicality or stylistic aspects. This method of shaping the instrument is a proposal that can help the practitioner to subsequently or concurrently delve more rapidly into learning new contexts.

Keywords: Clarinet; Intervallic; Training; Complete Register.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01	Clarinete relíquia de casa	20
Figura 02	Capa disco Valsas Morenas	28
Figura 03	Foto em concerto OSUFBA	37
Figura 04	Programa OSUFBA 24 de abril de 2018	38
Figura 05	Programa OSUFBA 20 de junho 2018	39
Figura 06	Programa OSUFBA 26 de julho de 2018.....	40
Figura 07	Programa OSUFBA 9 de abril de 2019	41
Figura 08	4º colóquio de clarinetistas da UFBA	44
Figura 09	Cartaz Varanda do Sesi solista.....	45
Figura 10	Cartaz FLIB – Festival Internacional de flamenco e cultura ibérica	46
Figura 11	Foto ao vivo com Ailín no palco na Varanda do Sesi.....	47
Figura 12	Cartaz de vendedor no 1º Encontro Feminino de clarinetistas da UFBA	48
Figura 13	Cartaz das segundas de Chorinho da Varanda do Sesi	49
Figura 14	Cartaz ao vivo em Santiago do Chile.....	50
Figura 15	Cartaz entrevista em rádio Câmara Salvador.....	51
Figura 16	Cartaz 2º Festival de Choro no Conde	52
Figura 17	Cartaz ao vivo em dupla com Estevam Dantas.....	53
Figura 18	Escalas por terças	64
Figura 19	Terças estendidas	64
Figura 20	Quartas estendidas.....	65
Figura 21	Quintas estendidas.....	65
Figura 22	Sextas estendidas.....	65
Figura 23	Sétimas estendidas	65
Figura 24	Oitavas estendidas.....	65
Figura 25	Quartas justas simétricas estendidas	66
Figura 26	Tritono simétrico estendido	66
Figura 27	Quintas justas simétricas estendidas	66
Figura 28	Sextas menores simétricas estendidas.....	66
Figura 29	Cromatismo em intervalo de segunda maior.....	67

Figura 30	Arpejo de tríade em fundamental descendente em Campo	
	Harmônico ascendente	67
Figura 31	Arpejo de téttrade em 1ª inversão ascendente em Campo	
	Harmônico ascendente.....	67

SUMÁRIO

1. MEMORIAL	12
1.1 Introdução.....	12
1.2 Infância e escola.....	12
1.3 Universidade e intercâmbio.....	14
1.4 <i>Habemus clarinetus</i> , chegou a hora.....	20
1.5 O choro sempre presente.....	24
1.6 Visitas esporádicas e novas relações.....	25
1.7 De tudo se colhe, a academia faz parte.....	25
1.8 Aqui começa uma nova história, de volta na Bahia... ..	26
1.9 Não é fácil ser músico.....	28
1.10 Por fim uma orquestra.....	32
1.11 Algumas outras experiências na música e em relação a ela.....	33
1.12 Disciplinas cursadas pré-mestrado (aluno especial).....	35
1.12.1 Educação musical informal e alternativa.....	35
1.12.2 Primeira orientação com Pedro Robatto.....	35
1.13 Disciplinas cursadas.....	36
1.13.1 MUS502/20151 – Estudos bibliográficos e metodológicos.....	36
1.13.2 MUSD45/20151 – Estudos especiais em interpretação.....	36
1.13.3 MUSD48/20151 – Oficina de prática técnico-interpretativa.....	36
1.13.4 MUSD49/20151 – Prática orquestral.....	36
1.13.5 MUSD50/20151 – Prática camerística.....	42
1.13.6 MUSD42/20151 – Métodos de pesquisa em execução musical.....	42
1.13.7 MUSD45/20151 – Estudos especiais em interpretação: composição.....	42
1.13.8 MUSE92/20181 – Exame qualificativo.....	43
1.13.9 MUSE95/20181 – Oficina de prática técnico-interpretativa.....	43
1.14 Atividades oficiais da UFBA em relação ao clarinete.....	44
1.14.1 4º Colóquio para clarinetistas.....	44
1.14.2 1º Encontro feminino de clarinetistas da UFBA.....	48
1.15 Alguns outros cartazes durante o período do mestrado.....	49

2.	ARTIGO - TREINAMENTO INTERVÁLICO NO REGISTRO DO CLARINETE	54
2.1	Introdução.....	55
2.2	Um pouco de história.....	56
2.3	O mundo laboral é um mundo muito maior ao circuito e especialização acadêmica	58
2.4	Contextualização	60
2.5	Que tem de novo a oferecer em relação aos métodos tradicionais.....	64
2.6	Escritura.....	68
2.7	Articulação.....	69
3.	CONCLUSÃO	69
	BIBLIOGRAFIA	70
4.	APÊNDICE A – SOBRE A CRIAÇÃO DO PRODUTO	71
5.	APÊNDICE B - ALGUNS CONCEITOS IMPORTANTES DE REFLETIR E CONSIDERAR POR UM MÚSICO	72
5.1	Liberdade.....	72
5.2	Individualidade	72
5.3	Erudição.....	72
5.4	Capital técnico: leitura, pureza, som, versatilidade, improvisação, repertório....	73
5.5	O assunto do dinheiro	74
5.6	Outros tipos de capitais.....	75
5.7	O tempo	76
5.8	Retorno de investimento	77
5.9	Prioridades	77
5.10	Ajuda ao próximo	78
5.11	Empreendedorismo: outros trabalhos relacionados à música e/ou seu instrumento	79
5.12	Os concursos não são para todos	81
5.13	Como inserir na sociedade.....	83
5.14	Impacto social.....	84
6.	APÊNDICE C - MÚSICOS COM QUEM TOQUEI DURANTE O PERÍODO	85

1. MEMORIAL

1.1 INTRODUÇÃO

Minha vida musical, à diferença da maioria dos clarinetistas, não começou com o clarinete; para eu chegar a tocar este instrumento, teve que passar muita água pelo rio.

Minha relação com a música começou cedo, antes dos 10 anos de idade. O clarinete, só vim conhecer depois dos 20 e só me tornei um deles aos 24 anos. Começarei fazendo uma breve passada pela minha vida musical antes do clarinete, para logo me focar na minha vida depois dele. Acho que é importante comentar certos tipos de encontros e vivências, já que elas vão determinando os caminhos que irão criando nossa individualidade, perspectivas, interesses musicais e da vida. Às vezes, pequenos acontecimentos, muito que pareçam despercebidos, são de suma importância no seu modo de enxergar as coisas e, especialmente, a música.

1.2 INFÂNCIA E ESCOLA

Não sei exatamente qual foi o momento ou o primeiro impulso de me aproximar do universo da música. Tenho algumas lembranças de ter um teclado Casio ToneBank Keyboard MA-120 que ainda conservo para minha filha brincar, no qual eu também brincava de forma autodidata, improvisando e explorando os seus sons.

A música para mim começou no bairro, meu interesse verdadeiro por ela foi com meus amigos da rua Mar Chileno, onde eu morava e onde meu vizinho da casa da frente tocava o teclado já com maior conhecimento, possuindo ouvido absoluto e uma grande criatividade que nos inspirava. Devido a isso, com a música rock que ouviam nossos pais, nos interessamos por instrumentos de 'Banda' de Rock; meus amigos adquirindo primeiramente uma guitarra e um baixo elétrico, e eu posteriormente uma bateria velha em desuso que minha mãe conseguiu permutar por algo que nem ela lembra, com um primo dela.

Assim foi como começamos a fazer nosso primeiro grupo musical, acompanhando nossos pais que tocavam de forma amadora as músicas de juventude, e logo ouvindo rádio, começamos a ter nossos próprios interesses musicais, esperando dias para voltar a passar as músicas que gostávamos, para poder gravar via cassete e ter uma coleção de músicas de inspiração para ir tirando de ouvido.

Logo no Chile começou a se implementar em 1997 a jornada escolar completa, o que significava que no ensino escolar o aluno devia passar praticamente o dia todo na escola, desde as oito da manhã, até as quatro ou cinco da tarde, e ainda com escassa educação musical e artística, em parte pelos resíduos da ditadura militar e o exagerado foco de investir mais tempo em repetir as disciplinas tradicionais, que supostamente eliminaria as tarefas em casa, mas que na prática nunca foi assim. Diante de tais mudanças, nossa inquietude por música ia sendo deixada de lado por causa das prioridades da escola que absorviam todo nosso tempo e energia, fazendo com que a música ficasse como passatempo de veraneio, o que não permitia avançar muito nem muito menos gerar disciplina para melhorar.

No meu caso pessoal, também a bateria numa casa pequena ocupava muito espaço, e num bairro de casas coladas umas com outras, nem toda a vizinhança aceitava de bom grado. Teve um momento que minha mãe, chegando cansada do trabalho, e tendo que me ouvir com a bateria, não quis me deixar mais tocar o instrumento, dando uma pausa grande na minha relação com a música, fazendo com que ela ficasse guardada no esquecimento.

Somente no ano 1999, quando me mudei de escola, que dava aos alunos maior oportunidade de explorar tocar em conjunto, e ao conhecer novos colegas interessados em música, os quais tocavam violão, pude participar de agrupações de rock pesado, e despertar o interesse em tocar guitarra com distorção, tirando músicas de heavy metal como *Metallica* ou *Iron Maiden*. Com 15 anos de idade, com estas influências e podendo adquirir minha primeira guitarra, iniciei uma afeição pelo virtuosismo da velocidade de notas frenéticas, passando a encontrar novas inspirações com guitarristas americanos como Steve Vai, John Petrucci, Joe Satriani, Paul Gilbert e o virtuoso guitarrista sueco Yngwie Malmsteen.

No Chile também tínhamos a nossa versão, o compositor e guitarrista Alejandro Silva, que foi uma grande inspiração para toda essa geração, surgindo muitos guitarristas alunos dele, aprendendo suas músicas e a técnica de *sweep picking*, a qual permitia fazer arpejos a uma velocidade impressionante, deixando a todos enlouquecidos. Foi com ele que eu aprendi uma base musical antes de começar meus estudos formais em música.

Por outro lado, tanto na escola como por influência dos nossos pais, começamos a tocar músicas contestatárias, de agrupações famosas e influentes no país como Inti-illimani, Quilapayún e Illapu, que misturavam o folclore andino do norte do país com folclore latino-americano e temáticas socialistas de esquerda, como também a mistura da

música de rock psicodélico com o folclore do grupo Los Jaivas. Por outro lado, foi muito influente a música de Victor Jara, um dos pais de todo esse movimento dos três primeiros grupos nomeados anteriormente, quem misturou ritmos do campo feitos pelas suas pesquisas, do mesmo modo fez Violeta Parra, mãe e antecessora de todo esse movimento, da qual todos os chilenos tivemos influência desde pequenos.

Paralelamente, a irmã do meu pai, Maria Eliana, aficionada em música erudita, sempre mostrava música sinfônica de Beethoven, Mozart e música coral e de canto, o que começou a despertar um certo interesse na minha atenção musical. Logo conhecendo mais os primos do meu pai, Mauricio e Juan Pablo Rojas, que eram músicos profissionais, pianistas e cantores eruditos; compositor e arranjador de música vocal no caso de Juan Pablo, aos poucos fui valorizando todo esse universo musical e aprendendo um pouco do que eles faziam, chegando a ter aulas de música com eles.

Já quase terminando a escola, ficando cada vez mais intenso o foco em nos preparar para a prova de ingresso na universidade, e eu com um interesse cada vez mais forte na música, acabei repetindo o penúltimo ano, tendo que migrar para uma escola mais conforme às minhas necessidades, onde acabei meus dois últimos anos de escolaridade.

Nessa terceira escola, consegui ter mais possibilidades de me desenvolver musicalmente, tendo, além da aula comum de música, outras disciplinas eletivas, de composição musical e interpretação musical, com o professor Hugo Lagos, que pertencia a agrupação Barroco Andino, que tocava músicas do período barroco, clássico e romântico, com instrumentação andina, como charango, quenens e zamponhas. E, por causa da escola desse professor, tive a possibilidade de aprofundar em diversos estilos musicais, com diversos tipos de montagens, me abrindo a todo tipo de música.

1.3 UNIVERSIDADE E INTERCÂMBIO

Terminando a escola, e tendo que entrar na universidade de qualquer jeito, por causa da pressão familiar de ter que seguir o caminho que supostamente me daria segurança na vida, mesmo que fosse para estudar música, já que não tinha nenhuma outra opção na cabeça além do que querer continuar o caminho da música, e ainda que em alguma das duas melhores universidades do país, mesmo que não soubesse o curriculum musical. Dessa forma, fui parar no curso de composição contemporânea na Pontifícia Universidade Católica do Chile, tendo que aprender uma nova linguagem que apenas tinha ouvido na rádio ou na internet, sem sequer ter tido tempo de me perguntar se gostava

ou não disso.

Esse foi um período de muita frustração, já que a música que eu gostava de fazer com a guitarra ou o violão, pouco tinha a ver com o universo ‘atonal’ do dodecafonismo, serialismo, música espectral e todas essas categorias que fui aprendendo como a ‘música atual’ ou ‘as novas tendências’ dos ‘tempos de hoje’, mesmo que já tivessem quase um século defasadas.

Pois parecia ser um decreto, que por imposição da autoridade, de forma totalmente ideológica, tinha que deixar de um dia para outro meu gosto pelo ‘tonalismo’, já que este era ‘antiquado’, ‘passado de moda’, e ‘não de acordo com a minha época’. Hoje olhando para atrás, só me faz lembrar daquele conto da parábola O Rei Está Nu, o qual tratava da hipocrisia das pessoas sobre a nova roupa do rei que só podia ser vista por inteligentes ou capacitados das suas funções pelo que, ante a evidencia do rei não possuir nenhuma roupa _já que esta tinha sido um engano de um ladrãozinho que não fez nenhuma coisa mais que mentir sobre um traje que não existia_, os serventes do rei e o resto do povo para não serem vistos como tolos ou em cargos que não deviam estar, fingiam que a roupa que exibia o rei era incrivelmente formosa, até que apareceu uma criança com sua inocência que gritou: o rei está nu!.

Dentro do ambiente musical, ao longo da minha carreira e experiência tocando diversos estilos musicais, conversando com músicos tanto no Chile como no Brasil, naquelas conversas ‘entre nós’, como se fala coloquialmente, a grande maioria se queixa de ter que tocar esse tipo de composição, mas não expressa publicamente sua opinião, por receio de receber algum tipo de repreensão, ser tratado de ignorante, ou simplesmente perder um possível trabalho remunerado.

Além delas darem muito esforço de estudo para concretar seus resultados, as peças se tocam poucas vezes, já que geralmente é a estreia e pronto, como também quase não existe um prazer muito estético de tocá-las, mas sim um prazer de mostrar técnica instrumental. Uma das coisas engraçadas é ver o rosto do público, que de falar com algum músico envolvido no espetáculo não diz nada a mais que ‘interessante’, por simples respeito educacional, mas quando sento do lado do público comum, tendo uma dessas peças soando, só escuto falar ‘que diabos é isso’, por lembrar algo suave, ou uma vez que escutei um casal de velhinhos comentando: ‘querida, anota o nome desse compositor aí, para nunca mais assistir um concerto que tenha esse nome!’

Pois acaba sendo a mesma sociedade que não demanda estas ‘novas tendências’, o que desmorona todo o argumento de ser o ‘transcurso natural da contemporaneidade

musical', e tão só ser uma imposição ideológica do que deve ou não deve ser tocado, ouvido ou aplaudido.

Com isto não estou querendo dar a ideia de que todos os trabalhos que têm gozado de liberdade rupturista sejam mero lixo, nem nada pelo estilo; muitas peças chamadas contemporâneas ou atonais são de uma qualidade imensa, e temos respeitados compositores dentro do século XX. Mas nos liberar de regras impostas por modas de época, se bem concordo, que é uma tendência natural da emancipação da música, esta inevitavelmente vem desde baixo, e não desde cima, desde a prática e o fazer musical, e não desde uma cúpula acadêmica intelectual com boa retórica impondo uma ideologia musical quase que por decreto administrativo.

Mesmo assim, no resto da sociedade onde as pessoas querem ser aceitas e não rechaçadas, e nisso eu me incluo, ficamos nos comportando de uma forma _mesmo que não acreditemos ou que vejamos que a evidência diz outra coisa_, por causa do que pode dizer a pessoa do lado ou o resto da sociedade sobre nós, acabamos repetindo o que a ideia predominante hegemônica impõe como certo. Pois ninguém quer ser linchado na praça pública ou ser o foco de recriminação sobre nada, nos levando a atuar de forma hipócrita dentro das nossas comunidades e círculos sociais.

Porém, quando a ideia hegemônica já tem tempo se construindo, predominando o discurso público, tendo se instalado uma certa estrutura de raciocínio com explicações para tudo, pois, para toda 'criança falando o rei está nu' que possa aparecer, sempre tem um mecanismo de recriminação que anula socialmente à pessoa.

Tanto foi assim que, com apenas 19 anos de idade, já chegando com uma certa confusão musical adolescente, somado à necessidade de encontrar novas referências musicais, das quais o sentimento intrínseco era que de as acharia na universidade, tentei me envolver e ser parte das ideias que estavam me apresentando quando entrei.

Além dos meus estímulos de continuar nas seis cordas terem se esvaído pelo suplemento do tempo que consumia a carga horária do ensino superior, os professores de composição insistiam em nos desprender dos nossos instrumentos argumentando de que o compositor de hoje não precisava tocar nada, nos incentivando a ter que compor mentalmente sem referência instrumental nenhuma, tentando de nos aderir a uma filosofia do compositor isolado de toda prática sonora.

Isso no começo soava poeticamente interessante, sobretudo para um adolescente meio perdido ainda no fazer musical, parecia ser sinônimo de ser culto e inteligente poder criar música da cabeça para o papel sem precisar mais de nada, tal qual o exemplo que

expôs o professor de composição Alejandro Guarello, dizendo que, ‘mesmo ele estando na cadeia, poderia escrever uma sinfonia inteira desde sua mente’. Tal conversa pode impressionar a qualquer leigo ou iniciante; a realidade que tal habilidade não pode ser considerada como um fim em si mesmo, já que é só a consequência da experiência musical que ajuda a agilizar o ofício de compor, mais que querer demonstrar para os outros algo impressionante de fazer, a ideia de que não precisa de jeito nenhum tomar a postura de se radicalizar em deixar a vida instrumental em si mesma. Até mesmo se o objetivo fosse esse, o não ter a experiência instrumental, só atrapalharia para consegui-lo.

Passando um ano e meio nesse transcurso musical frustrante, sentindo, mas não aceitando racionalmente, ainda que esse caminho não iria me levar para lugar nenhum, e que estava perdendo tempo de aprendizado musical em algo que inconscientemente já estava me afastando, me fazia agir só mais ou menos em cumprir com o que era pedido, e cada vez menos me integrar nesse mundo, procurando saídas que não intervissem no caminho da faculdade, como tomar disciplinas de musicologia e procurar outras áreas onde poderia encontrar algo que realmente pudesse contribuir para meu fazer musical.

Ironicamente, primeiramente já tinha descartado a ideia da interpretação musical, por causa dessa ideia hegemônica preestabelecida na nossa cultura mental, de que para isso é necessário começar de criança, e que me jogar em algo assim, significaria estender meu passo pela faculdade pelo dobro do tempo.

Nesse vai e vem de coisas, onde aquela frustração estava me levando a uma depressão, onde também nesse universo de paralisações e tomadas das faculdades com o movimento estudantil, que é sempre uma constante cada ano no Chile, me fez perder muitas matérias, me atrasando até em anos, com a ideia de que estávamos mudando o mundo e não importava sacrificar nosso tempo e dinheiro por aquilo, e que estávamos fazendo mudanças estruturais da sociedade por um futuro melhor que se avizinhava, quando na verdade prática não era mais nada que um espaço para beber álcool e curtir a vida, longe de toda responsabilidade, além de ficar ‘aprendendo’ que o Estado é o ‘papai’ que brindaria de todo para todo mundo, graças à cortesia dos partidos políticos infiltrados com seus jovens rostos das suas juventudes militantes nas nossas eternas e inacabáveis assembleias, fazendo as diretrizes do que nós estudantes devíamos seguir e ‘combater’.

Nesse contexto todo recebi um e-mail do departamento de intercâmbio que oferecia realizar meus estudos por um semestre em outra universidade fora do país. Aí achei interessante e vi minhas possibilidades em música. Como não sabia inglês fluente, só podia postular para países que falassem espanhol, português ou italiano, sem precisar

saber a língua previamente.

E as duas opções que consegui foi Salamanca na Espanha, como primeira opção, e Salvador da Bahia, no Brasil, como segunda opção. Fazendo a postulação por brincadeira, um tempo depois recebo um e-mail dizendo que fui aceito para fazer a postulação oficial para a Universidade Federal da Bahia, quando só aí contei para meus pais para ver se apoiariam a decisão. Eles não demoraram muito em me apoiar já que era algo novo e impensado na época deles, além do que, por acaso conhecíamos Salvador, por causa de ter sido a única cidade na qual a família tinha feito férias fora do país graças ao crescimento econômico nacional, que estava começando a colher os frutos de uma maneira mais generalizada.

Em julho de 2008, já estava chegando em Salvador, aberto para começar a encontrar novos desafios e experiências em torno da música; e sem saber quase nada da cultura local, nem da própria língua, estava disposto a conhecer tudo o que vier.

Assim foi, como uma vez chegando na primeira capital do Brasil, procurando anúncios onde morar, fui parar com a minha primeira locatária, a qual me apresentou um filho de uma amiga dela, um tal João Weber, estudante da mesma universidade da qual começaria a fazer parte, para assim entrar já com um conhecido. Como são essas coisas da vida, coincidentemente ele era sobrinho de um baiano músico que morava no Chile, com quem fiz aulas de violão brasileiro durante um mês, chamado Zeca Barreto.

Foi com João que comecei a me envolver socialmente com os estudantes e conhecer uma nova realidade musical fora do que estava acostumado no meu país, e também me libertando de todas as frustrações e preconceitos que recebi pela ideologia do atonalismo e seu fechamento social elitista. Comecei a conhecer um círculo musical mais amigável com o pessoal que estava ao redor dele. Foi assim que conheci e vi tocar por primeira vez, no restaurante grão de arroz, o clarinetista Ivan Sacerdote, pelo qual me impressionei à primeira vista, pois lembrei dos tempos que eu tocava guitarra, já que tocava um instrumento tão virtuoso como ela. Esse dia, sem saber, marcou o futuro que estava por vir.

Aos poucos fui conhecendo ainda mais pessoas desse círculo, como o pianista Estevam Dantas, e logo ampliando as novas amizades dentro do circuito de músicos da UFBA, músicos como Rafael Topázio, Mario Soares, Jefferson Souza, Daniel Neto, Urú Pereira, entre outros. Dessa forma, fui criando uma nova identidade, conhecendo tanto um mundo da música orquestral como da música popular brasileira.

Mesmo fazendo aulas de composição com o professor Agnaldo Ribeiro, com quem vi um lado mais amigável da composição contemporânea pela metodologia de trabalho dele, meu interesse era voltar a tocar algo, não importava o que, mas devia tocar algo. Nesse contexto, a universidade me deu a oportunidade de aprender um instrumento suplementar, do qual escolhi o oboé, onde fiz minhas primeiras aulas de sopro com o professor Luiz Moreira e seu aluno Rodrigo Rodrigues, com um instrumento emprestado por Guilherme Gentil, já que o oboé da escola estava totalmente estragado.

Esse foi meu primeiro ano nos sopros, ano de 2009, e em paralelo fui aprendendo de forma autodidata um instrumento de lá da minha terra chamado quena, de origem pré-colombiana, o qual originalmente tem um repertório de música andina, compartilhada por Chile, Peru, Bolívia, Equador, Argentina e até Colômbia. Só que, ao estar longe do contexto da música acostumada a ser tocada com esse instrumento, comecei a tirar as músicas que tocavam meus amigos daqui do Brasil, me adentrando até no chorinho.

Logo em um ano e meio de muitas experiências, convivências e aprendizado com a galera, chegando minha hora de voltar para o Chile, resolvi renunciar minha passagem de avião e chamar quem quisesse aventurar em ir para minha casa em Peñalolén.

Daniel Neto e Jefferson Souza toparam em embarcar nessa aventura, saindo pelo ferry-boat para a ilha de Itaparica, adentrando o continente até chegar em Ilhéus, passando por Vitória da Conquista, sair da Bahia em uma carona de Caminhão para entrar em Minas Gerais. Primeiro à cidade de Governador Valadares, até chegar em trem em Belo Horizonte, passar por Betim. Até chegar em Mato Grosso do Sul a Campo Grande, procurando alguma fronteira para sair do Brasil, chegando a Corumbá, saindo em um taxi boliviano para entrar na Bolívia sem papéis e pegar o trem da morte para Santa Cruz de la Sierra, Cochabamba, La Paz, e logo por fim chegar ao Chile entrando por Arica, descendo para Iquique, logo Coquimbo, Santiago e Peñalolén, onde vivenciamos o terremoto de 8.8 graus em escala Richter.

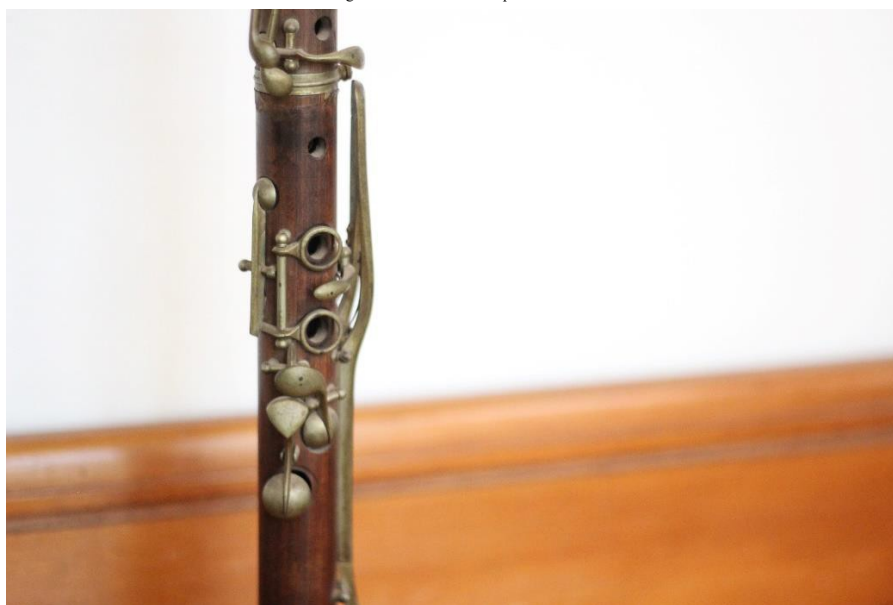
Após os tempos difíceis em 2010, e os baianos podendo por fim voltar para o Brasil em um avião da FAB, retomei meus estudos musicais na Pontifícia Universidade Católica do Chile, dessa vez já podendo fazer o bacharel em música sem necessidade de menção em composição, me mudando assim para a menção de Literatura e Teoria Musical, me eximindo de compromisso com as ‘novas tendências’.

1.4 *HABEMUS CLARINETUS*, CHEGOU A HORA

Logo da experiência brasileira eu já sabia o que queria, e precisava urgente aprender algum instrumento que me permitisse desenvolver um lado erudito e um lado popular, para não perder nenhum dos dois mundos que estava gostando. O oboé estava descartado, primeiro porque não tinha e era muito caro arranjar um, e segundo porque não se desenvolvia no mundo da música popular.

Então foi daí que apareceu um amigo saxofonista e compositor Matías Fernández, vendendo um clarinete de plástico chinês usado a preço de banana, pelo que não hesitei em comprá-lo e falar: *tá bom, se este é o instrumento que me escolheu para as necessidades que estou procurando, será ele quem estudarei fortemente queimando horas da minha vida*. Ironicamente ele se mostrou em diversas ocasiões em minha vida, e eu nunca cheguei a considerá-lo como opção. Uma delas era que na minha casa sempre teve um clarinete de enfeite, muito velho, intocável, mas sempre ali à mostra. Outra oportunidade de ele aparecer foi a que sempre ouvi a história que meu bisavô tocava o clarinete em bandas, e morreu tocando a *cumparsita* ardendo em febre.

Figura 01 – Clarinete relíquia de casa



Pois, só perto de fazer 24 anos que comecei a travessia desde zero com este magnífico instrumento. Agora começa a história de como poderia adiantar de forma rápida um nível para começar a entrar no circuito musical de forma mais profissionalizante.

Quanto demoraria? Valia a pena o sacrifício? Sabia bem como fazer? Na verdade, eram perguntas nas quais todas eram respondidas com meu objetivo claro, de que vou conseguir, sem importar o quanto errar, porque só assim poderia dar certo. Isso me deu uma mentalidade aberta para testar vários caminhos, e não me fechar a fazer só de uma forma.

Num primeiro momento, por causa dos meus conhecimentos musicais prévios, achei que poderia levar o caminho do autodidata, já que sabendo solfejo e teoria musical só bastaria aprender o funcionamento do clarinete. Mas com o passar dos primeiros meses, fui percebendo que assim, sem adquirir a técnica, poderia me trazer deficiências difíceis de corrigir no futuro, além de que, sem a supervisão de alguém, estava demorando mais em integrar os preceitos técnicos.

Foi por isso que procurei um estudante de clarinete que tinha conhecido na Universidade Católica chamado Carlos Cabrera, mas que agora tinha se mudado para a Universidade do Chile, a quem pedi aulas do instrumento, e as quais fazia junto com um outro amigo, quando fui me instruindo na técnica por um ano, conhecendo clarinetistas como Álvaro Quinchagual, que improvisava e mexia muito com a música popular.

Comecei a fazer amizade e aprender nas suas aulas grupais, até a lamentável morte dele num acidente caindo de um sétimo andar, o qual acabou com uma semente de clarinetistas que estava surgindo na música popular, tomando cada um o próprio caminho separadamente, sem uma união mais organizada como a que estava se formando. Um tempo depois, Carlos resolveu viajar a Copiapó para virar professor de uma escola musical.

Logo tentei ingressar no curso de clarineta da mesma universidade _ eu estava fazendo o bacharel de literatura e teoria musical na PUC para aproveitar em fazer paralelamente, porque na verdade o que eu queria era tocar. Mas na banca avaliadora, antes de eu tocar, o professor de trombone parecia estar meio irritado, e começou a me perguntar de maneira grossa de porquê eu queria começar a estudar instrumento com 25 anos de idade, duvidando das minhas intenções e capacidades. Mesmo assim ele não conseguiu me amedrontar, e não afeitou meu toque, eu mostrei convencido o que vinha aprendendo desde que comecei a me enveredar no clarinete. Nessa ocasião foi o choro Displícite de Pixinguinha, do qual ficaram prestando bastante atenção por ser algo novo para eles, mas o professor de clarinete Francisco Gouet só se limitou a me perguntar ‘você quer estudar clarinete só para complementar?’, e eu achando que a pergunta por trás era achar que não levaria a sério, respondi que eu queria estudar a sério. E sem mais nenhuma

palavra dele, nem do resto da banca avaliadora, fiquei esperando os resultados até saber que eles não tinham me aceitado.

Desde esse momento, como eu continuava meus estudos musicais na mesma universidade, comecei a perceber quão fechada era a cátedra de clarinetes da PUC, só me relacionando com alguns alunos que me comentavam como o professor protegia seu mundo. Motivo este de sempre ter tido uma relação de distância com o clarinete da Católica.

Mas em compensação, na época de Carlos fiz vários amigos estudantes da Universidade do Chile, e dentre eles, um que já estava se formando e tinha bastante interesse no mundo do choro e da música brasileira que eu estava apresentando. Ficamos muito próximos e fizemos uma boa amizade. Ele era Alfonso Vergara e me convidou a fazer parte da Banda Sinfônica da Universidade do Chile, regida pelo Maestro Eduardo Browne, que aceitava músicos de fora da faculdade para ampliar o volume da banda.

Eu adorei a ideia, já que me permitiria me adentrar ao mundo sinfônico, chegando a tocar arranjos para banda da Sagração da Primavera de Stravinsky, música de Beethoven, Tchaikovsky, Wagner, Verdi, Rimsky-Korsakov, Saint-Saens e um longo repertório de durante quase quatro anos, além de música chilena e original para banda tanto de compositores alunos como de professores.

Foi um grande desafio, foi um pulo gigantesco na minha vida clarinetística, pelo nível de ter que tocar o trabalho dos violinos. Cheguei tocando do terceiro clarinete, até o primeiro, chegando a tocar de *spalla* algumas das últimas obras. O Maestro era muito exigente que dava até medo não estudar as partes, o que me ajudou muito na leitura, repertório, responsabilidade e na exposição frente os outros, já que fazia provas onde todo mundo tinha que ficar calado, enquanto ele escolhia qualquer parte de qualquer obra que estivéssemos tocando para tocar e todo mundo ouvir, até mesmo perguntando frente a todo mundo que nota você mesmo se colocava. As primeiras vezes passei vergonha, mas isso me fez estudar mais ainda e melhorar muito nessa linguagem de banda e sinfônica.

Foi uma verdadeira escola, cheguei a fazer turnês pelo sul do Chile, chegando a tocar no Teatro do Lago em Frutillar, o melhor teatro do país, de caráter internacional, junto com a Banda Sinfônica da FACH (Força Aérea do Chile), como também em quase toda a capital santiaguina.

O fato de ter entrado na Banda, no começo sem professor, me vi na necessidade de procurar um, e pensei em algum da própria Universidade do Chile, sendo que já no primeiro ano de banda subi o prédio da faculdade e fui bater na porta do professor Jorge

Rodríguez, que já era professor de alguns dos colegas da banda, e pedi aulas particulares de clarinete explicando minha história, que sem pestanejar me aceitou. Então meu nexa com a Universidade do Chile se fez mais evidente com o clarinete, tocando na banda, estudando com professor de lá, mas ao mesmo tempo terminando minha graduação em música na PUC, a qual nunca quis me acolher clarinetisticamente.

Algo interessante que aconteceu nesse período foi a chegada na PUC – Pontificia Universidad Católica do professor estadunidense, regente e compositor Carl Hammond, que assim que entrou na faculdade como regente da Orquestra de Câmara PUC, começou a introduzir a música jazz no Instituto de Música entre todos os alunos que estivessem com vontade de aprender essa linguagem. Eu não hesitei em me inscrever nas suas oficinas, o que ocasionou a fúria do diretor do Instituto, o compositor contemporâneo Alejandro Guarello, mandando desalojar e perseguir todo intento de música jazz e popular, sem permitir que continuasse acontecendo.

Mas ele nunca imaginou perder as eleições de diretor, seria sua reeleição esse ano, assumindo em seu lugar o flautista doce Sergio Candia, que se colocou como amigo de todos os que foram inimigos de Guarello, dando espaço para que Carl Hammond continuasse nos ensinando jazz e de forma oficial. Eu sendo clarinetista, Hammond me recomendou aprender sax para a formação de uma Big Band UC, já que no regime anterior de Guarello, ele tinha cortado a antiga e velha Big Band regida por Carlos Vera, que já não queria voltar a fazê-la na PUC.

Conforme foi finalizando o ano, fui me preparando com o sax antes de começar o projeto de big band do seguinte ano, e então comecei a estudar com Carmelo Bustos, que nessa época tinha 88 anos, mas continuava soprando com muito fôlego, e tocando incrivelmente bem, muito ativo ainda. Foi professor de vários dos grandes jazzistas atuais do Chile, diretor musical da Orquestra Huambaly nos anos 50, tocando clarinete também de uma forma como ninguém swingava o jazz.

Já começando o projeto de big band, no começo foi fantástico, todos aprendendo esse novo universo, mas Sergio Candia tinha outros planos por trás, ele pretendia fazer um curso pago de extensão, no qual todos que não fossem alunos da faculdade, deviam pagar caro, o que armou a confusão com os músicos que Carl trazia das escolas de jazz, que iam nos ajudar no começo da formação da big band.

Isso fez com que, infelizmente, o senhor Candia propusesse que saíssemos dos nossos incipientes ensaios da faculdade, para assim mostrar algo armado a ele no futuro, mostrando só depois os resultados, onde ele veria se era interessante para sua

administração ou não. Já conhecíamos Sergio, desde o início não acreditamos em nada na palavra dele, advertindo ao inocente Carl sobre isso, mas como todo americano, que não conhece que a palavra do latino-americano não sempre se cumpre, ele quis acreditar no conto de Sérgio Candia. Ficamos os primeiros meses ensaiando numa sala de ensaios os sábados pelas manhãs a muito sacrifício, pagando com vaquinha o aluguel da sala. Sendo somente Carl o esperançoso que Candia desse uma resposta positiva, mas o distanciamento deste foi cada vez mais iminente, se afastando e se fazendo de desentendido ao ponto de não atender mais o telefone de Carl Hammond.

Mesmo assim acabamos o ano procurando e fazendo concertos para a Big Band ‘UC’ por conta própria em diferentes cantos da cidade. Considero uma grande experiência para mim, já que tive o espaço para desenvolver algo que nunca pensei tocar na vida, o saxofone. Lamentavelmente, projeto não prosperou mais para o seguinte ano, pois já era fato que não seríamos aceitos na universidade, então decidi me dedicar exclusivamente ao clarinete.

1.5 O CHORO SEMPRE PRESENTE

Paralelo a tudo isso sempre continuei estudando choro e música brasileira, tendo como uma boa referência meu amigo Ivan, que me mandava vídeos do seu trabalho por internet. Já tendo feito meu primeiro grupo de choros, inédito por lá, começamos a nos apresentar tocando clássicos de Pixinguinha, de Jacob e mais autores, somando cada vez mais gente interessada, chegando a concretizar as primeiras rodas de choro, as quais passaram por várias etapas.

No começo lá em Peñalolén, quando era bem incipiente, depois fizemos rodas para ensinar no Pedagógico em música da UMCE – Uninversidad Metropolitana de Ciencias de la Educación e, já com mais músicos tocando, começamos a fazer no bar Quitapenas, em frente ao cemitério, continuamos no Volantín Resto-Bar até os dias de hoje, despertando interesse de músicos amadores e profissionais, de quase todas as escolas de música da cidade, tanto de erudito como de jazz, de alunos e professores que queriam tocar e aprender conosco. Assim foram se formando várias agrupações chorinho.

1.6 VISITAS ESPORÁDICAS E NOVAS RELAÇÕES

Cabe lembrar que durante esse período tive várias visitas na Bahia, onde sempre aproveitava de encontrar com meus antigos amigos, como também frequentar as rodas de choro da Elisa Goritzki, conhecendo grandes chorões como Dudu Reis do cavaco ou Gabriel Marques das sete cordas, pegando oxigênio para voltar para o Chile.

Foi em uma das últimas viagens que conheci em uma Roda de Choros do bar a Casa da Mãe, o clarinetista Lucas Andrade, que andava de visita por estar morando na Paraíba. Ele me levou dias depois para as aulas de Pedro Robatto na UFBA, que só tinha visto tocar na OSBA e o conhecia de nome. Foi aí que toquei uma das peças que estava estudando, que foi o Concerto nº1 de Carl Maria von Weber, me permitindo participar das aulas enquanto eu estivesse no Brasil, estabelecendo mais um nexos musical com Salvador.

1.7 DE TUDO SE COLHE, A ACADEMIA FAZ PARTE

Assim fui estudando e absorvendo experiência de todo os lados, até que consegui me formar da graduação em bacharel em Teoría e Literatura Musical na PUC, não querendo saber mais de faculdade. Só que meu professor Jorge Rodríguez, que além de fazer aulas na Universidade do Chile, também fazia na Escuela Moderna de Música _uma escola musical tradicional do Chile_, me ofereceu terminar meus estudos de instrumento de forma oficial aí, já que teria muita pouca burocracia de convalidação, então aceitei fazer a prova de ingresso, só pensando em poder fazer por pouco tempo, já que não queria continuar na dinâmica das faculdades, e consegui entrar no terceiro ano superior, tendo que fazer só dois anos de estudo; então aceitei fazer, nem todos têm essa oportunidade.

Esses dois anos foram muito duros, já que foi uma injeção de repertório e técnica grande, mesmo assim meu professor nunca me apertava, dizendo que ficasse tranquilo o tempo todo, mas em compensação, podia tomar aulas com o outro professor, Jorge Levín, que sim fazia todo o contrário, olhando cada detalhe de tudo o que eu fazia mal. O que acabou sendo bom, enquanto um Jorge falava que estava tudo certo, o outro falava que estava tudo errado. Tive a experiência também com Jorge Levín, de participar de um coral de clarinetes, no último ano, que foi muito gratificante.

Cheguei no final do curso arranhando, preparando o Concerto de Mozart os últimos meses até o concerto de egresso, tocando também o Poulenc, as duas peças

inteiras em muito pouco tempo de preparação. Mas consegui terminar, não querendo saber nada de concerto de título, fiquei devendo só isso, que pode ser que algum dia faça para fechar aquele ciclo inteiro. Mas meu objetivo real, era me nivelar com os colegas de erudito que já tocavam desde criança, e foi suficiente por aquele momento, minha mente estava já mais focada em ampliar meu repertório de choro, já que nisso eu era o único, e quem estava entrando já estava correndo atrás.

Nesse momento minha namorada baiana, Juliana, que estava fazendo o Programa Sanduíche de Doutorado em Antropologia na Universidade do Chile, devia voltar a terminar doutorado na UFBA, motivo este que me fez decidir vir morar novamente em Salvador, e ter uma nova oportunidade para absorver da música baiana e brasileira, como também me reencontrar com minhas velhas amizades musicais, as quais foram muito marcantes para minha formação.

Quando você decide emigrar para outro lugar, significa imediatamente deixar tudo o construído para atrás, seus contatos, trabalhos, etc. O que implica começar de novo naquele novo lugar, articular do zero, fazer novas redes, procurar e fazer novos trabalhos, pois é uma tarefa onde tem que investir quase todo o seu tempo. Mas quando se tem convicção de algo, podemos criar os caminhos com maior facilidade, onde os erros e fracassos farão parte, mas sem eles ninguém aprende.

1.8 AQUI COMEÇA UMA NOVA HISTÓRIA, DE VOLTA NA BAHIA...

Já de volta em Salvador, sem nada seguro, avisei para as minhas amizades que estava de volta para ver se poderia ter alguma base para me desenvolver no mercado musical. Para surpresa já estava todo mundo disperso, fazendo cada qual seu trabalho e projetos em separado, alguns até morando em cidades próximas.

Então não ia ser tão fácil, precisaria conhecer ainda mais gente, motivo que já fui logo procurando novos espaços, usando a internet como recurso, oferecendo meus serviços tanto de clarinete como de saxofone como também aulas particulares. No começo fui conseguindo várias coisas, somado a algumas outras que me chamavam meus amigos para substituí-los quando eles não podiam nos trabalhos deles, e meus gastos eram poucos, já que pagava uma taxa mínima das contas da casa, por estar morando com minha cunhada, além do que minha mulher ainda recebia bolsa pelo doutorado, mais o peso chileno que eu tinha, que beneficiava no câmbio sobre o real, e sobretudo uma vida austera que sempre pratiquei, dava para não ter urgências econômicas.

Nesse tempo comecei a frequentar muito mais as rodas de choro do bar A Casa da Mãe, e comecei a fazer meus próprios shows na Varanda do Sesi, aproveitando também o convite de Pedro Robatto para assistir e tocar nas suas MasterClasses, me convidando logo para fazer um mestrado profissional na UFBA, quando comentei com minha mulher, já que eu não queria saber muito de faculdades formais, mas ela me incentivou a aproveitar a oportunidade.

Em 2018 decidi entrar, fiz a postulação e consegui a vaga. Paralelamente a todo meu aprendizado, sentia que os livros de escalas e arpeggios eram quase todos iguais, sentia a necessidade de ampliar as opções interválicas, criando alguns exercícios além dos tradicionais para internalizar melhor as tonalidades no clarinete, instrumento muito difícil para ter concepção de relações de notas.

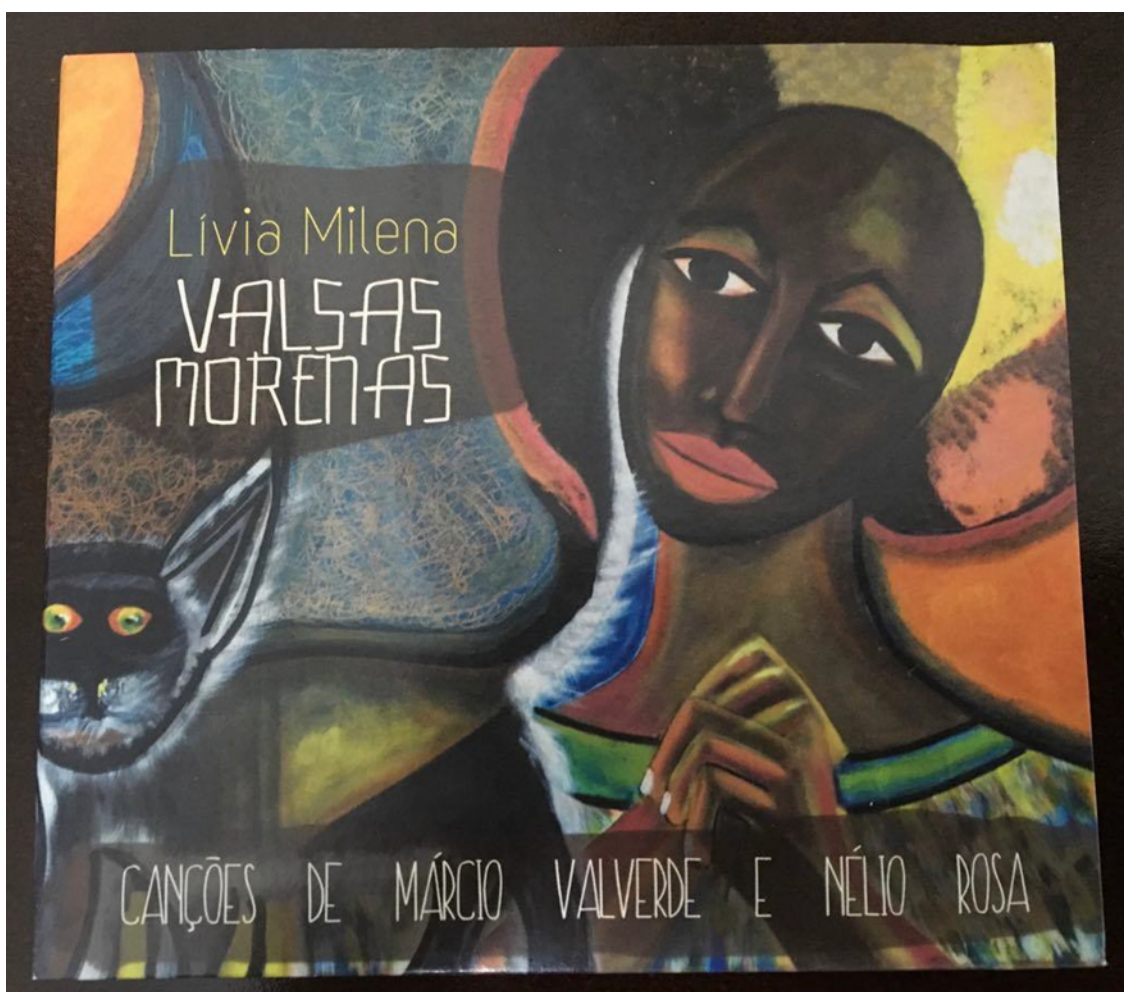
Aproveitei a oportunidade do mestrado para criar e concretizar aqueles exercícios, alguns que já vinha fazendo, e outros que tinha na cabeça com vontade de criar posteriormente. Essa nova chance de estudo na faculdade, além de facilitar minha documentação no país, me permitir criar conta no banco e ter uma vida financeira mais fácil que guardar dinheiro debaixo do colchão; era o momento perfeito para concretizar esses estudos e compilá-los num livro, e assim conseguindo ter mais um diploma de estudos acadêmicos debaixo do braço.

Mas a grande jogada não acaba só aí, o poder concretizar um livro de estudos, que serve para ordenar minha cabeça, a forma de me relacionar com o instrumento e, em consequência, as possibilidades que se abrem na forma de tocar, o livro traz consigo uma nova oportunidade de renda, de ingressos passivos dos quais com as novas plataformas e realidade digital e conexão ao mundo, poderei oferecê-lo como um produto via internet, e além de ganhar dinheiro com isso, estarei ajudando a quem necessite de novas mecânicas de estudar a figuração no clarinete.

Junto com o ingresso ao mestrado, tive o maior presente que me deu a vida, que foi ser pai, nasceu a coisa mais amada deste mundo, minha filha Ailín, que me deu muito oxigênio e energia para realizar e concretizar todos os projetos que começavam a aparecer ainda com mais abundância na minha cabeça. Começaram a se abrir novas portas, mas também a dificultar outras.

Já no começo do mestrado, tive a boa experiência de gravar em Santo Amaro, no disco Valsas Morenas de Livia Milena, com composições originais da parceria do músico santo-amarense Márcio Valverde e o poeta feirense Nélcio Rosa.

Figura 02 - Capa disco Valsas Morenas



1.9 NÃO É FÁCIL SER MÚSICO

É aqui o ponto de inflexão onde o meu foco de vida muda completamente, e meu pensamento começa a tomar outro rumo nos meus interesses, principalmente tomando consciência dos aspectos econômicos da vida, caindo na real do quão difícil seria tudo se pensasse em sustentar minha economia e minha família só tocando por aqui e por ali.

Meu pensamento agora era o de criar uma base sólida me enchendo de ativos, coisa que se falhasse um, podia ter o sustento dos outros. É claro que a família ajuda, tanto a minha como a da minha mulher não nos deixam sozinhos nisto, e pode ser que ajudem até demais, mas isso não pode ser mais que o pontapé inicial para construir algo muito maior e próprio, que não tenha que depender da ajuda de familiares, do Estado ou qualquer outro financista. Tomar a vida nas próprias mãos é o que a nossa geração *millennial* tem mais dificuldade de fazer.

Nesse momento, minha mulher já tinha deixado de receber a ajuda do Estado diante a bolsa de estudos devido à conclusão do doutorado, e assim, juntos, começamos a nos envolver em novos projetos, graças também às nossas famílias que nos davam apoio, porque sem elas teria sido ainda muito mais difícil, pelo que ter gratidão é muito importante para a construção dos novos caminhos. Ela por sua parte começou a empreender em comida saudável, gerando uma empresa de alimentação, sendo sucesso por um ano, mas com muito sacrifício.

E eu comecei a indagar em temas econômicos, além da teoria econômica em si, em coisas práticas, como aprender sobre investimentos em renda fixa e renda variável, marketing digital e comércio de produtos musicais tanto comprando estoques, como por uma nova modalidade de vendas sem estoque pela internet chamada *dropshipping*.

Me abrir a aprender sobre economia e o funcionamento dos mercados me significou queimar todos os preconceitos adquiridos por meu antigo pensamento socialista, que ignorava e julgava mal todo funcionamento do fluxo de capitais e suas relações com a produção de bens e serviços.

Comecei a aprender sobre o valor das coisas, de que esta não vale segundo o esforço de produção, senão diante a subjetividade das pessoas, e daí fui entendendo de que o sacrifício de estudar e praticar peças mais difíceis, não era sinônimo do ouvinte (consumidor do meu trabalho) dar mais valor ao que eu faço.

Finalmente quem está dando valor a isso sou eu mesmo, que sente prazer em conseguir ultrapassar novas dificuldades musicais, mas isso não me remunera economicamente se o resto das pessoas não está dando o mesmo valor que eu, fazendo com que não seja suficiente o número de gente que faça um montante para pagar todos meus custos de vida.

Para que isso aconteça, como músico ou artista, o mais importante é criar e dar valor para sociedade, mas isso nada tem a ver com meu custo de produção, e sim só com a repercussão e impacto que esta gera nos outros.

Gerar valor e criar impacto social, não é tarefa fácil, não é à toa que só um grupo reduzido de músicos e artistas têm e mantêm sucesso, a maioria não consegue por diferentes motivos, dos quais em principio podemos mencionar alguns, como a mentalidade do artista e o eterno chororô de que ninguém o valoriza, o pensamento socialista e cristão que justifica a antiga tradição de ter que ter um mecenas que sustente sua carreira. Também os custos de produção são elevados; pois se deve estudar e praticar muito e os instrumentos são de difícil aquisição e manutenção, o que além dessa

dificuldade, se consome muito tempo nisso esquecendo os outros aspectos como a integração do nosso fazer dentro da sociedade, o que provoca a confusão de tocar para si mesmo ou somente para ter sustento econômico.

Diante esses novos pensamentos e realidade na qual eu estava entrando _de jeito nenhum pensei em descartar minha atividade musical_, que se bem me focando bem só nisso, a longo prazo sabia que poderia ter grandes resultados que me sustentem, mas sacrificando o outro, além de esperar e botar todos meus ovos na mesma cesta é, no mínimo, muito arriscado. Posso pensar mesmo a longo prazo, sacrificar um pouco o curto prazo musical, mas em paralelo investir tempo em adquirir novos ativos que possam me dar resultados tanto num curto ou longo prazo.

Para não perder e me afastar da vida musical, morando em Itapuã, fui me apresentar em um restaurante vizinho, para oferecer música ao vivo, que me aceitou. E diante o *couvert* de vinte reais, além de praticar música instrumental, ganhava algum dinheiro. Parti tocando a semana toda fazendo estudo de mercado sobre o fluxo de gente, percebendo que só nos finais de semana tinha mais pessoas, motivo pelo qual decidi tocar apenas às Sextas e Sábados; logo o restaurante resolveu abrir só esses dias também.

Foi um ano de altos e baixos, pois conseguia ter cachês de cento e cinquenta reais por noite, como também de quarenta reais, sendo uma vez que só recebi dez reais, fazendo uma média de uns quinhentos e sessenta reais por mês. Para o pensamento de prática musical e curtição, pode ser razoável como um dinheirinho extra, mas como principal ingresso é um cachê de mendigo.

Às vezes tocava substituindo num café na Barra, sendo que nos últimos tempos fiquei fazendo quase todos os sábados do mês antes dele falir e fechar, e recebia em média uns cento e vinte reais por tarde, sendo que o melhor mês de ter feito quatro sábados, poderia calcular uns quatrocentos reais extra.

E somado aos eventos no último ano em que fiz quase todo domingo na hora do almoço num restaurante no Itaipara, uns cento e vinte e cinco reais fixo por domingo, me davam em média uns quinhentos reais ao mês. Fazendo, no melhor dos casos, e se tudo caminhar junto, sem contar um outra ou outra tocada esporádica, nem descontar os custos de transporte para os lugares, um máximo de renda tocando de mil, quatrocentos e sessenta reais, a muito sacrifício.

Isso tudo sem comentar os problemas que traz fato de não ter compromisso assinado com a lei, que proteja o trabalho musical. No caso do primeiro restaurante o dono pagava certinho nas noites da segunda seguinte do final de semana, e no máximo

demorar para a terça. Pelo que o problema aí jamais foi o compromisso do pagamento, mas bem era a baixa concorrência do restaurante, além de ficar longe depois de eu ter me mudado para o Costa Azul.

Mas minha saída daí foi um caso pontual, sofri uma ameaça de agressão por causa da inveja do lavador de pratos, que tinha ressentimento com os músicos por ganhar mais que ele ainda curtindo o que fazíamos. Pois ele tentou de me agredir em um ato xenófobo argumentando que esse aqui não era meu lugar, querendo pegar meu pescoço sem conseguir. O dono se fez de desentendido na situação e assim resolvi cair fora, já que uma escalada de confusão em um ambiente cheio de facas de cozinha poderia acabar muito mal.

No caso do café, como faliu, faltaram os últimos dias de pagamento, tendo a dona a protagonista da história sumido do mapa, sem responder nem as ligações, nem as mensagens, ficando com nosso dinheiro até os dias de hoje.

No restaurante do Itaigara, o contador que assumiu os últimos tempos, foi demitido por não levar bem as contas, segundo a dona, que por sua vez pediu para os músicos terem paciência pois ela não tinha nem como pagar o aluguel do lugar, atrasando nosso pagamento, dizendo que estava por falir. O estranho disso, é que ela queria continuar chamando músicos mesmo com os déficits, motivo este que resolvi deixar de tocar até que recebesse o que se me devia. Meu colega do violão sete cordas, nunca soube levar bem as contas e as cobranças com os restaurantes que o trato de palavra era com ele. Pois comigo sempre foi tudo claro nas negociações, os músicos que me acompanhavam recebiam enquanto era depositado sem demora.

Todos esses inconvenientes, os mais diversos que sejam, não dão uma segurança econômica, de jeito nenhum. Acompanhar projetos de outros músicos nunca me chamou muito a atenção, já que implica investir muito tempo, e às vezes tocando música que não é do agrado. Por outro lado, o mercado de casamentos implica fazer ‘cartéis’ fixando preços, protegendo certo grupo, discriminando todos que querem competir oferecendo preços alternativos, o que implica a monopolização do mercado que traz consigo ameaças para quem não cumprir ditas regras, como já me aconteceu; me fez descobrir minha nova filosofia antimonopólio e de livre competição. E na música erudita não existe um grande campo, já que que a competitividade é muito grande, o que implica investir muito tempo em aperfeiçoamento, além do que a demanda por ela é muito baixa.

Isso me mostrava o difícil e arriscado caminho de jogar todas minhas cartas só em tocar, motivo que me fez começar a experimentar outros ativos para compensar a falta de

ingressos. Tentei de fazer aulas particulares, mas nunca me empolguei o suficiente com isso, fiquei pensando em coisas relacionadas à música, onde lembrei que muitas pessoas tiveram renda extra vendendo produtos para um mercado que já é conhecido por nós músicos.

Foi assim que comecei a fazer meu site online, e posteriormente comprando um estoque para vender na cidade. Comecei a procurar produtos exclusivos, me abrindo também a outras coisas de interesses dos músicos. Mas ainda não era suficiente, no começo comecei a ganhar mais, o mercado era pequeno, então comecei a estudar outros tipos de produtos além de musicais.

Assim, diversificando o tempo e os ativos, comecei a comprar criptomoedas e me posicionar especialmente com *bitcoin*, como também entrar no do mercado tradicional das ações, aos poucos. Finalmente comecei a procurar rendas que me permitissem estar em casa com minha filha o tempo todo, e não perder em nada seus processos de crescimento e aprendizado, já que o que me motiva a fazer tudo, é o fato de estar com ela nas melhores condições possíveis.

Ironicamente, neste período do mestrado profissional, quando mais tivesse que ter se consolidado minha carreira profissional de clarinetista, aconteceu pelos caminhos e necessidades da vida, a me profissionalizar em outros aspectos que me direcionassem a tomar a vida nas minhas próprias mãos. Ter que lidar com a música e o desespero de ter que angariar dinheiro para levar para casa estava sendo muito agonizante, e abrir minha mente para separar o lado econômico do musical significou me relacionar com a música de outra maneira, mais pura e genuína, deixando todo ego que envolve aos músicos de lado, tocando para mim e minha filha.

1.10 POR FIM UMA ORQUESTRA

O mestrado me deu a oportunidade linda de poder tocar em orquestra pela primeira vez, já que tinha explorado a música erudita para instrumento solo, música de câmara, de quarteto de clarinete, e até música sinfônica, só que no formato de banda, mas nunca de orquestra. Em todas as escolas que passei anteriormente não tive a possibilidade, e como comecei mais velho, não tive a experiência de tocar em orquestras juvenis no meu país.

As duas únicas vezes em que estive mais perto disso, foi uma tentativa de orquestra na tomada da faculdade católica, que não deu certo e um ensaio que fiz na orquestra juvenil de Peñalolén, que por ser ainda muito infantil, não me motivou para

continuar.

Só foi com a OSUFBA que pela primeira vez toquei em orquestra, a qual disfrutei muito, chegando a tocar a 5 e 7 de Beethoven, Tchaikovsky entre várias outras coisas, experimentando tanto o primeiro como o segundo clarinete.

1.11 ALGUMAS OUTRAS EXPERIÊNCIAS NA MÚSICA E EM RELAÇÃO A ELA

Outra coisa que experimentei foi estudar uma peça de caráter brasileira que foi o Concerto para Clarinete de Ernest Mahle que me passou Pedro Robatto, cheia de bemóis e sustenidos que, para a visão, era bem complicada e demandava bastante atenção.

O bom desse período é que aprendi a otimizar mais o tempo de estudo, porque já não podia estudar como antes, devido aos novos projetos que fui empreendendo, e mais ainda quando mudei para o Costa Azul, quando passei de poder tocar na madrugada se quisesse _já que tinha uma vizinha que ouvia música a todo volume incluindo a madrugada, me escrevendo o vizinho colado a minha casa na mesma madrugada que por favor eu tocasse para ele me ouvir a mim e não a vizinha_, a não poder tocar em horário nenhum, já que a nova vizinha do Costa Azul odeia música, argumentando que tem enxaqueca, e a música não deixa ela se concentrar, já que segundo ela, estuda de 6 horas da manhã até 22 da noite. Tentando negociar só consegui um horário reduzido de 18h a 19h horas, algo inédito na minha vida, já que nunca tive problemas com vizinhança em lugar nenhum.

Isso me levou a deixar meus estudos ainda mais parados, tendo que aproveitar essa hora nas coisas mais relevantes do instrumento, mas também permitindo me concentrar mais nos novos negócios e projetos que tem como projeção além do sustento econômico, poder fazer e criar música à vontade e com liberdade, sem ter que ser escrava da remuneração. Claro que o dinheiro que vier com a música será bem recebido, mas só como consequência, e não como foco de busca.

Ser músico é um privilégio social, a música não é uma primeira necessidade mesmo que se fale poeticamente que sim, é. Em termos reais, não morremos sem ela, pode ser que com sua falta fiquemos estressados, mal-humorados, mas não morremos como com a falta de comida, água ou ar.

Para nos dedicar à música significa dizer que já temos uma certa base de sustentabilidade vital, ainda que esta seja precária, já que não temos que estar usando o nosso tempo procurando o verdadeiramente básico para subsistir. Só para dar um

exemplo, ainda existem pessoas que se transportam a uma distância gigantesca para conseguir apenas algumas gotas de água. Exemplos sobre atividades que o músico já tem resolutas são milhares, ter o tempo para se dedicar à música, é a prova disso.

A gratidão das nossas vidas é fundamental para o sucesso, mesmo que nos encontremos com dificuldades e erros, pois eles só fazem parte do aprendizado, e não adianta nos comparar com quem já resolveu coisas das quais ainda estamos trabalhando. Existe ainda muito mais gente que está em uma pior condição, um pior começo, que nem tem espaço para se questionar sobre música ou coisas de arte. Agradecer pelas oportunidades da vida, contribui infinitamente mais que as reclamações.

1.12 DISCIPLINAS CURSADAS PRÉ-MESTRADO (ALUNO ESPECIAL)

1.12.1 Educação musical informal e alternativa

Antes de entrar oficialmente ao mestrado profissional, fiz uma matéria em 2017 como aluno especial da área de educação com a professora italiana Flávia Candusso. Nesta disciplina abordamos diferentes focos sobre educar e aprender, como a maneira acadêmica tradicional é só uma delas, que se bem tem tomado o protagonismo, existem diversas outras formas de adquirir conhecimento de forma informal. Aqui foi onde comecei a escrever já meu projeto de ingresso ao mestrado, fazendo um pré-artigo sobre o que construiria o que construiria ao longo do mestrado. E sobre esta base foi que aprofundei e concluí meu artigo final.

1.12.2 Primeira orientação com Pedro Robatto

Já tendo tudo em mente para o ingresso, apresentei meu ainda incipiente pré-artigo para quem seria meu possível orientador, se porventura entrasse no curso. Ele me aconselhou procurar citações e informação que justificassem meus escritos, e então já comecei a relacionar os conceitos de forma mais acadêmica. Também me falou sobre o vídeo que teria que mandar para pré-seleção do mestrado, gravando 10' sem corte nenhum, tocando duas peças francesas, *Petite Piece* de Claude Debussy, *Romanza* de Francis Poulenc e uma brasileira, *Valsa-Choro* do compositor Osvaldo Lacerda, sendo acompanhado pelo pianista baiano Rafael Topázio Muricy.

Logo na seleção, tendo como banca avaliadora os Doutores Pedro Robatto, Lucas Robatto e Joel Barbosa, toquei a exposição do primeiro movimento do *Concerto para Clarinete* de Wolfgang Amadeus Mozart, e novamente a *Valsa-Choro* de Osvaldo Lacerda, também acompanhado de Rafael Topázio.

1.13 DISCIPLINAS CURSADAS

1.13.1 MUS502/20151 – ESTUDOS BIBLIOGRÁFICOS E METODOLÓGICOS

Foi aqui nesta matéria que, com o professor Pedro Amorim, meu pré-artigo começou a tomar forma, tirando as coisas que não vinham ao caso, que eram de cumprimento da matéria passada como também de apresentação para ingressar ao curso. E também estruturando melhor, aprendendo sobre a forma que o artigo devia tomar. Já se concretizava uma boa base para trabalhar.

1.13.2 MUSD45/20151 – ESTUDOS ESPECIAIS EM INTERPRETAÇÃO

Nesta matéria com enfoque do que é ser músico e profissional na sociedade, ministrada pelo professor Lucas Robatto, refletimos muito sobre nosso papel e relação social. Trabalhamos com as questões bourdieusianas de Pierre Bourdieu, com as quais me reafirmou no foco do meu projeto, podendo comparar o subcampo do clarinetista acadêmico com o subcampo do clarinetista além da academia, para onde está direcionado meu produto.

1.13.3 MUSD48/20151 – OFICINA DE PRÁTICA TÉCNICO-INTERPRETATIVA

Aqui tive a oportunidade de compartilhar com todos os alunos e de todos os níveis de clarinete da universidade, na MasterClass do meu orientador Pedro Robatto, na qual participei ativamente na dinâmica de ajuda mútua, conversando em como podemos melhorar os clarinetistas, nossas falências e dificuldades, compartilhando experiências e claramente tocando.

1.13.4 MUSD49/20151 – PRÁTICA ORQUESTRAL

Aqui foi muito maravilhoso para mim, totalmente novo na minha experiência musical. Ter tido a possibilidade de tocar em uma orquestra sinfônica estava faltando a muito tempo, já que o repertório sinfônico só tive no formato de banda sinfônica, agora por fim, era a orquestra. Com a OSUFBA, regida por José Maurício Brandão, cheguei a tocar três programas em 2018, e um em 2019.

Figura 03 - Foto em concerto OSUFBA



Em 2018 foram:

- 24 de abril:

Camile Saint-Saens (1835-1921)

- Introduction et Rondó Capriccioso para Violino e orquestra, Op. 28 (1863)
- Morceau de Concert para Trompa e Orquestra, Op.94 (1887)

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

- Sinfonia No. 7, em lá maior Op.92 (1811-12)

Figura 04 - Programa OSUFBA 24 de abril de 2018

PROGRAMA

Camile Saint-Saëns (1835-1921) *Introduction et Rondó Capriccioso para Violino e Orquestra, Op. 28 (1863)*
Sarah Fernandes – Violino

Camile Saint-Saëns (1835-1921) *Morceau de Concert para Trompa e Orquestra, Op. 94 (1887)*
Uriel Borges – Trompa

Ludwig van Beethoven (1685-1750) *Sinfonia No. 7, em lá maior Op. 92 (1811-12)*
Poco sostenuto – Vivace
Allegretto
Scherzo: Presto
Allegro con brio

Orquestra Sinfônica da UFBA
Maestro José Maurício Brandão – Regência

Em 1863, Saint-Saëns escreveu uma peça solo para o virtuose Pablo de Sarasate: a *Introduction et Rondó Capriccioso para Violino e Orquestra* em Lá menor. Originalmente concebido para ser o Finale do seu primeiro Concerto para Violino Op. 20, a peça abre com uma seção lenta, onde é estabelecido, rítmica e harmonicamente, um dos temas principais (Introdução). A orquestra acompanha o violino com progressões de acordes em bloco, enquanto o solista toca arpejos virtuosos e passagens escalares cromáticas. Saint-Saëns mescla elementos rítmicos no solo oscilando entre os arpejos ascendentes sincopados e resoluções descendentes. Num *Animato*, o ambiente melancólico do tema se muda em elementos vistuosísticos. No Rondó Capriccioso Saint-Saëns explora a dualidade entre o lirismo e o virtuosismo, numa peça de grande brilho.

- 20 de junho

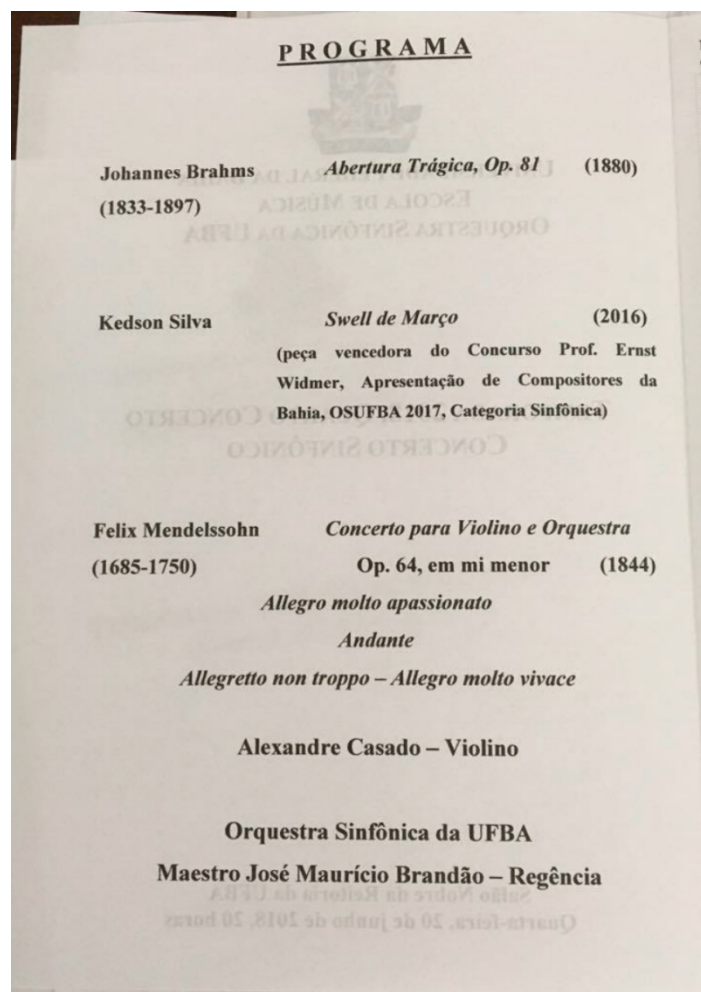
Johannes Brahms (1833-1897)

- Abertura Trágica, Op.81 (1880) Kedson Silva
- Swell de Março (2016)

Felix Mendelssohn (1685-1750)

- Concerto para Violino e Orquestra, em mi menor Op.64 (1844)

Figura 05 - Programa OSUFBA 20 de junho 2018



- 26 de julho

Piotr Ilyitch Tchaikovsky (1840-1893)

- O Quebra-Nozes, Op. 71 (1891-2)

Max Bruch (1838-1920)

- Romanze para Viola e Orquestra, Op 85 (1911)

Piotr Ilyitch Tchaikovsky (1840-1893)

- Romeo & Julieta, Abertura-Fantasia baseada em W. Shakespeare (1880)

Figura 06 - Programa OSUFBA 26 de julho de 2018

PROGRAMA

Piotr Ilyitch Tchaikovsky (1840-1893) *O Quebra-Nozes, Op. 71 (1891-2)*
Ballet em Dois Atos (seleções)

Overture Miniature
Marche
Gran Pas de Deux: Pas de Deux
Variação 1: Tarantella
Variação 2: Dança da Fada Açucarada
Coda

Divertissement (Danças Características)
Chocolate (Dança Espanhola)
Café (Dança Árabe)
Chá (Dança Chinesa)
Trepak (Dança Russa)
Dança dos Mirlitons
Dança da Mamãe Gigone e os Palhaços
Valsa das Flores

Max Bruch (1838-1920) *Romanze para Viola e Orquestra (1911)*
Op. 85
Lais Guimarães – Viola
Premiada no Concurso Prof. Horst Schwebel,
Solistas OSUFBA 2018.1.
Classe da Profa. Ms. Laura Jordão

Piotr Ilyitch Tchaikovsky (1840-1893) *Romeo & Julieta, Abertura-Fantasia*
baseada em W. Shakespeare (1880)

Orquestra Sinfônica da UFBA
Maestro José Maurício Brandão – Regência

Em 2019, tive a oportunidade de fazer mais um programa e tocar como primeiro clarinete a 5ª Sinfonia de Beethoven, mais uma experiência nova, sobretudo com uma sinfonia tão transcendente.

- 9 de abril

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

- Egmont, Abertura Op. 84 (1809-10)

Eduardo Lago Nunes

- Huracán (2018) (peça vencedora do Concurso Prof. Ernst Widmer, Apresentação de Compositores da Bahia, OSUFBA 2018, Categoria Sinfônica)

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

- Sinfonia No. 5, Op. 67 em dó menor (1807-8)

Figura 07 - Programa OSUFBA 9 de abril de 2019

PROGRAMA

Ludvig van Beethoven (1770-1827)	<i>Egmont</i> , Abertura Op 84 (1809-10)
Eduardo Lago Nunes	<i>Huracan</i> (2018) (peça vencedora do Concurso Prof. Ernst Widmer, Apresentação de Compositores da Bahia, OSUFBA 2018, Categoria Sinfônica)
Ludvig van Beethoven (1770-1827)	<i>Sinfonia No. 5, Op. 67 em dó menor</i> (1807-8)
	I. <i>Allegro com brio</i>
	II. <i>Andante con moto</i>
	III. <i>Scherzo: Allegro</i>
	IV. <i>Allegro</i>

Orquestra Sinfônica da UFBA
Maestro José Maurício Brandão – Regência

Em 1809, Beethoven foi comissionado para escrever música programática para o *Egmont* de Goethe, escritor por quem nutria grande admiração. A música – um conjunto composto de abertura e mais nove movimentos para voz e orquestra – incorporam a convicção de Egmont e de Beethoven de que a morte não é um fim, quando a esperança e os ideais permanecem intactos. O *Egmont* de Goethe conta a história da perseguição espanhola ao povo dos Países Baixos, durante a Inquisição, no séc. XVI. O Conde Egmont é, inicialmente, leal aos espanhóis, porém sente-se incomodado quando vê as injustiças cometidas por eles e pede tolerância por parte do Rei de Espanha. No entanto, por ordem do Duque de Alba, comandante das forças espanholas, Egmont é preso e condenado à morte. O seu martírio servirá, mais tarde, como impulso decisivo para a rebelião. A obra foi estreada em 24 de maio de 1810 no Teatro Hofburg de Viena, e sua abertura – plena de nobreza, sobriedade, elegância e drama – é talvez uma das peças mais épicas de Beethoven, ao lado de sua Sinfonia No. 5, composta dois anos antes.

1.13.5 MUSD50/20151 – PRÁTICA CAMERÍSTICA

Aqui tive a oportunidade de ensaios com piano para montar a obra de Ernest Malher, trabalhada durante o processo técnico interpretativo, tocando ao vivo com o pianista Hammurábi Ferreira.

Também com o quarteto de clarinetes da aula do Prof. Pedro Robatto.

1.13.6 MUSD42/20151 – MÉTODOS DE PESQUISA EM EXECUÇÃO MUSICAL

Nesta disciplina, cada módulo teve uma temática própria com um professor distinto.

O primeiro com Lucas Robatto foi uma reflexão sobre nossos processos interpretativos, onde pude analisar sobre meu desenvolvimento interpretativo ao longo da minha vida e como ele depende muitas vezes de parâmetros nos quais estamos sendo submetidos.

No segundo, com Luciane Cardassi, foi uma reflexão sobre nosso relacionamento com o público, no qual expressei no meu ensaio como consegui passar de uma timidez absoluta a uma confiança que pudesse controlar a ansiedade, e assim conseguindo me contatar mais com quem me assiste.

No terceiro módulo com Diana Santiago, conseguimos encaixar nosso tipo de pesquisa em certas categorias. Também diferenciar o perfil do músico e o pesquisador.

1.13.7 MUSD45/20151 - ESTUDOS ESPECIAIS EM INTERPRETAÇÃO: COMPOSIÇÃO

Tomei este eletivo para relembrar dos processos compositivos que deixei adormecidos por muito tempo, compondo e falando sobre composição nas aulas com o professor Pedro Amorim foi de grande utilidade para semear o trabalho da composição para projetos futuros.

1.13.8 MUSE92/20181 – EXAME QUALIFICATIVO

Aqui apresentei o andamento do meu projeto, aproveitando o 4º Colóquio de Clarinetes da UFBA, mostrando minhas ideias sobre os exercícios que contemplariam meu livro. A banca composta pelo meu orientador Pedro Robatto, junto com Joel Barbosa e o professor convidado de São Paulo o professor Luís Afonso Montanha, dando-me orientações sobre o que já tinha se feito na mesma linha.

1.13.9 MUSE95/20181 – OFICINA DE PRÁTICA TÉCNICO-INTERPRETATIVA

Foi a continuação ao trabalho de convivência e preparo exclusivamente focado ao instrumento, com espaço tanto para o trabalho acadêmico erudito, como para o popular.

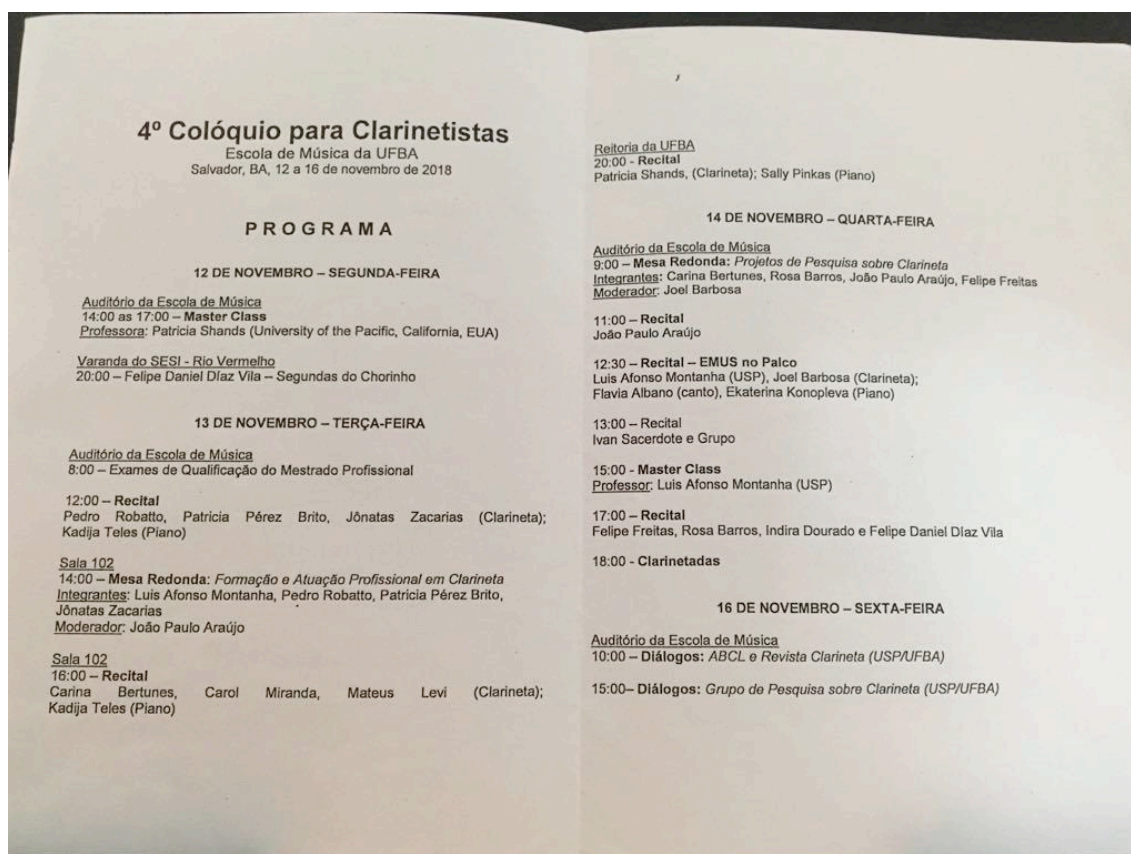
1.14 ATIVIDADES OFICIAIS DA UFBA EM RELAÇÃO AO CLARINETE

1.14.1 4º Colóquio para clarinetistas

Foi levado a cabo na semana do 12 a 16 de novembro de 2018, na Escola de Música da UFBA.

Além de apresentar meu projeto no exame qualificativo no colóquio, com público presente e sendo parte da programação. Como participação instrumental, me apresentei tocando ao vivo com meu trio na Varanda do SESI como atração do primeiro dia do encontro, na segunda-feira 12 de novembro, às 20hrs.

Figura 08 - 4º colóquio de clarinetistas da UFBA



Nesta experiência, consegui unificar três atividades em uma, ao mesmo tempo que minha apresentação fazia parte do 4º Colóquio para Clarinetas UFBA, também fazia parte da programação do projeto Segundas de Chorinho da Varanda do SESI, que resgata as agrupações de choro da cidade.

Figura 09 - Cartaz Varanda do Sesi solista

Programação integrante do
FLIB | FESTIVAL INTERNACIONAL DE FLAMENCO E CULTURA IBÉRICA - ANO II

Segundas do
Chorinho
 ano 7

12 / 11 / 2018
 ÀS 20H

Apresenta
CHORO SUDACA
 Chile * FELIPE DÍAZ VILA * clarineta
 Argentina * SANTIAGO ASTRADA * percussão
 Brasil * RODRIGO SOARES * violão 7 cordas

& CONVIDADOS
 PAULO VÍCTOR * violão flamenco / Brasil
 PANCHO ROA * violino / Chile
 MAURICIO MUÑOZ * bongôs / Chile
 JAVIER ROSA * cuatro venezuelano / Venezuela
 CONJUNTO DE CLARINETAS DA UFBA / Brasil

Varanda do SESI
 Rio Vermelho Couvert R\$20

PARCERIA

FAVELACULT | Sesi | FIEB | 70 ANOS | Siri | HESSEL PRODUCOES

HESSELPRODUCOES.CONTATO@GMAIL.COM | 71.9.9160-9140

Além disso, era parte da programação do segundo ano do FLIB – Festival Internacional de Flamenco e Cultura Ibérica, em que fui convidado para fazer um show relacionando o choro brasileiro com os ritmos hispano-americanos que, por sua vez, têm influências da cultura ibérica.

Como parte da base essencial do choro, por ser segundas do choro, abri com a seção só de choro com o trio que era conformado pelo violão sete cordas do baiano Rodrigo Soares, minha clarineta, instrumento característico do choro, e o pandeiro que também não pode faltar, sendo este tocado pelo argentino Santiago Astrada, fazendo o nexos com o choro Santa Morena de Jacob do Bandolim, que possui cadências típicas espanholas, convidando o violonista baiano Paulo Víctor e sua forma de tocar espanholizada, para logo dar passo aos ritmos hispano-americanos como a cueca chilena, milonga argentina, joropo venezuelano, son e bolero cubano, convidando os instrumentistas; o venezuelano Javier Rosa no cuatro venezuelano e voz, e os chilenos Pancho Roa no violino e Mauricio Kobler Muñoz nos bongôs.

Tendo como convidada surpresa a Vanesa Muela diretamente da Espanha, que nos mostrou um adiantado do que seria seu show no festival, cantando e tocando colheres, fazendo umas rítmicas tradicionais de lá, que muito parecem com nossas típicas hemíolas de $6/8 \times 3/4$.

Figura 10 - Cartaz FLIB – Festival Internacional de flamenco e cultura ibérica

FLIB | FESTIVAL INTERNACIONAL DE
FLAMENCO E CULTURA IBÉRICA - ANO II

12/11
(SEGUNDA)

CHORO SUDACA (BRASIL/ARGENTINA/CHILE)

Segundas do
Chorinho
ano 7

VARANDA DO SESI RIO VERMELHO
ÀS 20:00H

Produção: **FAYELACULT**

Parceria: **FIEB** 70 **WESSEL PRODUÇÕES**

Apoio financeiro: **Estado da Bahia**

Definitivamente, a lembrança que mais fica para mim na minha memória dessa apresentação é que foi o primeiro show em que foi assistir minha filha Ailín, que também subiu no palco como primeira convidada para tocar seu brinquedo.

Figura 11 - Foto ao vivo com Ailín no palco na Varanda do Sesi



1.14.2 1º Encontro feminino de clarinetistas da UFBA

Foi realizado na semana do dia 22 a 24 de maio de 2019, na Escola de Música da UFBA.

Este encontro me permitiu expor meu estoque de produtos para clarineta como palhetas, barriletes de luteria chilena entre outras coisas relacionadas com música. Nele realizei vendas, adentrando nesta área e uma boa extensão de ativos financeiros, ainda continuando minha relação com o mundo musical.

Figura 12 - Cartaz de vendedor no 1 Encontro Feminino de clarinetistas da UFBA



1.15 ALGUNS OUTROS CARTAZES DURANTE O PERÍODO DO MESTRADO

Apresentação na Varanda do Sesi, Salvador de Bahia, Brasil Segunda 13 de Agosto de 2018

Figura 13 - Cartaz das segundas de Chorinho da Varanda do Sesi

Segundas do Chorinho ano 7

13 / 08 / 2018 às 20H

APRESENTA O GRUPO SUL-AMERICANO
CHORO SUDACA
CHILE • Felipe Diaz • clarinete
URUGUAI • Nacho Delgado • percussão
BRASIL • Rodrigo Soares • violão 7 cordas

& CONVIDADOS:
Carlos Rocha • bandolim
Dudu Reis • cavaquinho
DuoBem • flauta e violão 7 cordas
Renato Pereira (SP) • violino
Couvert R\$20

**Varanda do Sesi
Rio Vermelho**

PRACERIA

HESSELPRODUcoes.CONTATO@GMAIL.COM
 71.9.9160-9140

Apresentação no Restobar Volantín em Santiago do Chile Quarta 12 de Setembro de 2018

Figura 14 - Cartaz ao vivo em Santiago do Chile



Participação ao vivo no programa SoterArtes em Radio Câmara Salvador
Salvador de Bahia, Brasil Sexta 28 de Setembro de 2018

Figura 15 - Cartaz entrevista em rádio Câmara Salvador



Convidado especial do 2do Festival de Chorinho do Conde, Bahia, Brasil Sábado
08 de Dezembro de 2018

Figura 16 - Cartaz 2º Festival de Choro no Conde

Cartaz para o 2º Festival de Choro no Conde, Bahia. O cartaz apresenta o título "2º FESTIVAL DE CHORINHO" em letras grandes e estilizadas, com o nome "CONDE - BAHIA" e "CAPITAL CULTURAL DA LINHA VERDE" abaixo. O endereço é "ESTRADA DA BARRA DO ITARIRI, KM 02, SÍTIO DO CONDE".

As informações principais são:

- DATA:** 08/12/2018
- HORA:** A PARTIR DAS 21 HORAS
- CONVIDADOS:** FELIPE DÍAZ VILA, PAULO VICTOR, RUI DAS CHAVES, VITÓRIO DO TROMPETE
- INGRESSOS:** R\$ 10,00 NO LOCAL
- REALIZAÇÃO:** Pousada Tramela
- CONTATO:** WhatsApp 75.9.9955-2802 e 71.9.9660-7008; Site www.pousadatramela.com.br

O cartaz também inclui imagens de instrumentos de choro (guitarra, pandeiro, sanfona) e músicos tocando, além de logotipos de patrocinadores como Prefeitura de Conde, Hotel Pousada, Conde FM 87,9, Hessel Produções, Associação de Chorinho e Chame Mela.

Comemoração do Mês do Chorinho na Varanda do Sesi, Salvador de Bahia, Brasil
 Segunda 01 de Abril de 2019

Figura 17 - Cartaz ao vivo em dupla com Estevam Dantas

Segundas do Chorinho
 ano 7

Mês do Chorinho Brasileiro

01 /Abr /2019
 ÀS 20H

Apresenta
ESTEVAM DANTAS
 PIANO
 &
FELIPE DÍAZ VILA
 CLARINETA
 Tributo ao Mestre Pixinguinha

& CONVIDADOS
MAURÍCIO DE OLIVEIRA * ator

Couvert R\$20
 Varanda do SESI Rio Vermelho

PARCERIA

COMUNDA VARANDA
 TEATRO SESI
 Sesi FIEB
 Siri Produções
 HESSEL PRÓPRIOS

/segundasdochorinho 71.9.9160-9140

2. ARTIGO



TREINAMENTO INTERVÁLICO NO REGISTRO DO CLARINETE

Felipe Daniel Díaz Vila

Orientação: Professor Dr. Pedro Robatto

RESUMO: Este artigo trata de um esquema de treinamento intervalar no alcance do clarinete, como base para exercitar movimentos intervalares em um estado puro, sem foco na musicalidade ou na estilística. Essa forma de moldar o instrumento é uma proposta que pode servir para o praticante ingressar em paralelo ou posteriormente na aprendizagem de novos contextos de forma mais rápida.

Palavras-chave: Clarinete; Intervalar; Treinamento; Registro Completo.

ABSTRACT: This article is about an interval training scheme in the range of the clarinet, as a basis for exercising intervallic movements in a pure state, without focus on musicality or stylistics. This way of threshing the instrument is a proposal that can serve for the practitioner to enter in parallel or later in learning new contexts faster.

Keywords: Clarinet; Intervallic; Training; Full Register.

2.1 INTRODUÇÃO

Este artigo tenta mostrar princípios básicos fundamentais no desenvolvimento de uma mecânica para a facilitação da reação muscular do corpo no gerenciamento dos intervalos das notas musicais no registro básico completo do clarinete, para servir como base de qualquer fazer musical sem estilos específicos, nem conceitos de musicalidade e interpretação. Considero que é possível atingir uma aquisição fundamental no aprendizado técnico-interválico em pouco tempo; este serviria como uma carta em branco para que cada pessoa estime conveniente o que fazer da sua música com essa base.

A exercitação da nossa reação muscular é fundamental como base para a atividade de qualquer prática de execução. Se a nossa musculatura não reage para que a intenção do nosso cérebro se manifeste, não teremos nenhum resultado concreto da manifestação sonora que desejamos.

Muito poderemos ser instruídos na teorização das relações harmônicas e possibilidades musicais do universo da tonalidade e a modalidade, mas se o nosso corpo e a nossa mente não estão interligados, não existirá jamais aquela manifestação sonora.

E é por isso que estudar todos os intervalos possíveis no instrumento de maneira repetitiva e sistemática ajudarão como pavimento confortável para os posteriores estudos musicais. Ao longo da minha vida instrumental e de formação teórica acadêmica, tenho me encontrado praticamente com o mesmo tipo de exercícios de escalas e arpejos, os quais sugerem uma estruturação das notas que refletem a sonoridade da tradição musical, esta tradição que sustenta diversos estilos, desde o surgimento da tonalidade, a qual se sustenta na base da modalidade, e que podemos ver que é a pedra angular dos nossos estudos. Dessa forma, nos encontramos com a recreação da formação de escalas em grão conjunto e arpejos de tríades e tétrades, através dos quais, misturando todas as variantes, podemos usar como ferramenta para compor ou improvisar, dando matéria prima à criatividade musical.

O que pretendo fazer como resultado é um produto que amplie as possibilidades de estudo estrutural das escalas e arpejos, sem querer inventar a roda, mas considerar estruturas já existentes, sendo que pouco exploradas da estruturação do tonalismo/modalismo e em um instrumento em específico, o clarinete, e com isso dar possibilidades de maior noção estrutural na mente/corpo do executante na combinação de notas dentro do sistema tonal/modal de doze notas.

Como é um mundo de possibilidades, como volume I deste projeto focarei só no modo maior tradicional, conhecido também como jónico, considerando estruturas típicas no início, para logo ampliar para a estruturação atípica, sendo este o início dos seguintes volumes.

No presente artigo, farei uma breve demonstração de como fomos separando e focando nosso estudo oficial dentro da nossa tradição, a qual não pretendo romper, mas sim fortalecê-la com uma pequena contribuição de ampliação de estudos, que não tem foco específico em nenhum estilo em particular, nem em nenhuma área da criatividade musical, como a composição ou a improvisação; é somente como uma ajuda estrutural da nossa mente no nosso instrumento, para assim, também, ampliar a base para a incursão no mundo laboral.

2.2 UM POUCO DE HISTÓRIA

O estudo da música de correntes europeias muitas vezes caracterizou-se por apresentar uma institucionalidade que centrasse aspectos da tradição musical como uma única linha. Academizar e querer conservar as músicas representativas de um período fundamental da humanidade, sem dúvida, é uma causa muito nobre, e ainda mais, é um dos maiores presentes que pode se oferecer para nossa espécie, devido ao valor e significância do acúmulo do trabalho humano em prismas como a criatividade e criação.

Mas, muitas vezes, o traspasso do conhecimento quando se institucionaliza de forma tão regimentar, inevitavelmente cria uma dicotomia do que é estar dentro e do que é estar fora do universo musical, se justificando mediante um reconhecimento social que subentenderá que quem passar por ali terá certos conhecimentos determinados. O lado bom disso é que no momento de querer estudar certa tradição musical, mais ou menos já se saberá o que será aprendido, e os fins alcançáveis de aquele desenvolvimento. Mas o lado ruim é que o vício da especialização geralmente descarta a evolução do resto de possibilidades que brinda a música.

Os músicos do Renascimento eram capazes de tocar uma surpreendente variedade de instrumentos, (...). A diferença dos intérpretes modernos, habitualmente especializados em dois ou três estreitamente relacionados entre si, se esperava então dos músicos que fossem destros em vários. (BURKHOLDER; GROUT; PALISCA, 2015, 335).

Sem querer entrar em detalhes sobre a pedagogia musical e suas teorias de ensino, no presente artigo retratarei com base ao vivenciado na experiência própria dos conteúdos dentro do curriculum dos cursos superiores em música, que geralmente são ofertados em conservatórios e hoje em dia também em universidades.

Um músico integro, não é só aquele que reproduz todo o feito até seu momento histórico, se não que, quando além disso, é capaz de criar seu próprio mundo. Nos conservatórios e universidades estamos acostumados a aprender a música de só um jeito, sabendo que se não procuramos aprender outras realidades e contextos, seremos dependentes do aprendido no plano de estudos.

Se bem que o curriculum que se oferece nas academias tradicionais são exitosamente funcionais ao objetivo que demanda um público específico, mas ao mesmo tempo, totalmente deficientes em outras questões musicais, sem dar ferramentas para lidar com outros contextos.

O tema da improvisação, por exemplo, é algo parcialmente esquecido nos curriculum tradicionais de ensino, talvez possamos encontrar matérias optativas que abordem alguma pequena experiência no transcurso dos cursos, mas pessoalmente não tenho visto que a temática da improvisação é considerada como pilar fundamental da integridade de um músico nos curriculum acadêmicos tradicionais.

Podemos nos perguntar o porquê de esquecermos algo que antigamente parecia estar tão integrado aos músicos contemporâneos das épocas que até hoje replicamos. Dentro de várias razões, podemos ver que a especialização técnica de alguma forma acabou separando os ofícios da improvisação, composição e interpretação como estudos intrínsecos, dando lugar aos dois últimos um espaço autônomo dentro da Academia, deixando à improvisação como simples experiências do cultivo dos outros dois aspectos.

Com o passar do tempo, novas linguagens musicais têm se desenvolvido, e com elas, novas formas de nomenclatura e do entendimento teórico musical, abordando a harmonia com enfoques na improvisação, profissionalizando esta área tão esquecida pela academia tradicional, que não aproveitou a técnica do baixo cifrado para instruir e tornar bons improvisadores às novas gerações de músicos.

Temos o caso mundial do ensino do jazz e o caso regional do aprendizado do choro, que cada vez mais se expande mais pelo mundo. Estes dois estilos nascidos na América do Norte e América do Sul, terras férteis da inovação e mistura estilística, tem recebido de braços abertos as antigas técnicas de cifrados, desenvolvendo e modificando a própria necessidade de cifrar funcionalmente a cada linguagem, servindo de base para

criações teóricas muito eficientes para o desenvolvimento da improvisação e a composição.

Mesmo mostrando eficiência, a academia tradicional não tem manifestado interesse em integrar estes conhecimentos teóricos de cifrados no curriculum oficial para desenvolver o lado improvisador dos estudantes de música, podendo contribuir ao desenvolvimento de uma maior integridade do indivíduo com o universo dos sons.

Nas nossas aulas acadêmicas de música aprendemos harmonia de forma teórica e no melhor dos casos aplicada ao piano, mas nunca no nosso próprio instrumento como fazem os instrumentistas de jazz e as vezes do choro. Esse vazio na formação nos deixa deficientes quando enfrentamos contextos de criatividade, e é por isso mesmo que este artigo pretende falar do impacto que poderia provocar um método de abordagem de intervalos, escalas e arpejos nos instrumentistas acadêmicos e não acadêmicos, especialmente no núcleo de instrumentistas de clarinete, pretendendo contribuir com figurações que não são vistas dentro do curriculum tradicional.

2.3 O MUNDO LABORAL É UM MUNDO MUITO MAIOR AO CIRCUITO E ESPECIALIZAÇÃO ACADÊMICA

Muitas vezes nossa mentalidade fica presa ao que nos leva a síndrome da especialização no mundo acadêmico. E é por isso que nasce a necessidade pessoal de fazer um treinamento base para enfrentar novas realidades e desafios de maneira mais eficiente, o que me levou a refletir sobre os padrões comuns e não tão comuns que poderiam se repetir na maior quantidade de contextos possíveis sem ainda indagar nas linguagens próprias de cada contexto, mas sim para facilitar a intenção posterior ou paralela dos estudos de vocabulários estilísticos.

O campo de trabalho de um músico clarinetista acadêmico é muito reduzido, ele abarca desde a música orquestral que tem poucas vagas, a música de câmara que depende de financiamentos de terceiros postulando a projetos e bandas municipais, sinfônicas ou militares, que são escassas. A oferta de trabalho não consegue satisfazer a demanda de clarinetistas procurando entrar no mundo laboral. Por isto, a docência tem sido uma oportunidade de trabalho remunerado para uma parte dos clarinetistas, ampliando só um pouco as possibilidades de emprego.

É sabido que se trata de uma exceção no mundo da arte. A singularidade desse grupo profissional se evidencia, historicamente, com sua inscrição em formas e vínculos instáveis de trabalho. A hipótese que nos orienta é que, nos últimos 20 anos, a significativa perda de direitos desses trabalhadores encontra como agente das mudanças o próprio Estado, que, neste caso, é também o próprio empregador. (...) Há mais de duas décadas, desde 1988, o teatro não realiza concursos públicos para o preenchimento de vagas, e os músicos, desde então, são contratados por meios de verba de terceiros, o que caracteriza contrato temporário. (PICHONERI, 2016, pag.77)

O universo da música, ao ser muito maior que o ensino tradicional acadêmico, pode oferecer outros contextos de mercado de trabalho não considerados até agora. Isto implicaria aprender novas linguagens que permitam ao músico se desenvolver com maior facilidade nas exigências desses novos contextos.

(...) a música brasileira ocupa apenas um pequeno espaço dentro dos cursos superiores de saxofone no Brasil. (...) Indo além dos objetivos traçados, percebemos ao longo da realização deste trabalho alguns aspectos complementares, relativos à formação musical dos saxofonistas, delinear-se de maneira cada vez mais evidente. Quatro deles assumiram proporções significativa: Primeiro, a importância da utilização de repertórios relacionados à música brasileira, na formação dos saxofonistas atuantes no Brasil; Segundo, a importância da utilização de repertórios de diversos gêneros musicais, para a construção de uma formação artístico-musical abrangente e condizente com o mercado de trabalho no Brasil. Terceiro, a importância da execução e estudo dos repertórios em contextos musicais adequados, através de atividades práticas que possibilitem as condições necessárias para o mesmo; e Quarto, a possibilidade de uma formação musical que inclua outras capacitações, como habilidades com outros instrumentos, improvisação, composição, arranjo, etc. (SCOTT, 2007, 224)

Podemos apreciar no trabalho de pesquisa de Rowney Scott (2007), sobre a importância da geração de outras capacidades e habilidades no músico, para assim se inserir de melhor forma na realidade do mercado de trabalho, tendo o músico precisamente que aprender conhecimentos além dos aprendidos normalmente. Como afirma na próxima citação, existe uma falta na formação musical que contemple preparar o músico para esses outros contextos da realidade e demanda social.

(...) podemos pressupor que a formação dos alunos dos cursos superiores (bacharelados) de saxofone no Brasil pode não estar compatível com ou adequada aos requisitos da realidade profissional dessa função no Brasil. (...) (SCOTT, 2007, 240)

Se bem que a pesquisa dele é centrada no saxofonista, podemos extrapolar como uma realidade de qualquer músico instrumentista, já que o curriculum geral não varia muito de instrumento a instrumento.

Por outro lado, se vemos o trabalho só como algum emprego ao qual se aspira, ficamos limitados à espera que alguém contrate nossos serviços, seja desde uma entidade pública ou privada, como se fosse um dever da sociedade nos incluir em seus planos, invalidando a capacidade humana de criar algo próprio para posteriormente oferecer à sociedade. Se vemos o trabalho como empreendedorismo, o leque de possibilidades cresce enormemente, dando a possibilidade de quem empreenda seu projeto de vida crie seu próprio campo de trabalho e ainda abra uma janela laboral para terceiras pessoas.

2.4 CONTEXTUALIZAÇÃO

Pensar de forma harmônica em um instrumento monódico é muito mais difícil que em um instrumento harmônico, já que a natureza do instrumento monódico não permite tocar mais de uma nota só, diferentemente do instrumento harmônico que por antonomásia consegue reproduzir mais de um som, podendo assim gerar acordes que são fundamento da harmonia.

Todos os gêneros musicais vistos até agora estão baseados em esquemas de danças ou se derivam de canções, as duas fontes tradicionais da música. Mas a finais do século XV e princípios do XVI, por primeira vez na história, os intérpretes de instrumentos começaram a cultivar diversos tipos de música com total independência dos ritmos de dança ou das melodias tomadas de outros gêneros. A maior parte destes tipos se desenvolveram a partir de hábitos de improvisação em instrumentos polifônicos como o laúd ou os instrumentos de teclado. (BURKHOLDER; GROUT; PALISCA, 2015, 348).

Os instrumentos polifônicos têm maior facilidade de representar uma harmonia, mas a monodia também tem seu método. A figuração melódica da harmonia numa monodia, é uma técnica composicional usada para criar a noção de presença harmônica, algo muito usado por todos que se veem limitados a fazer acordes, mas serve, também, para dar discurso nos mesmos instrumentos harmônicos.

Antigamente, as percepções musicais eram mais importantes que a especialização técnica de cada instrumento. É por isso que tradicionalmente nos conservatórios o ensino da harmonia se trabalha no piano, já que pela ampla extensão, e organização da estrutura das escalas, tem larga aplicabilidade nas estratégias de apreensão de conceitos musicais.

É bastante enriquecedor compreender e adquirir noções da harmonia e seus enlaces nas diferentes progressões do sistema modal-tonal, permitindo aceder a uma melhor velocidade do pensamento na hora de resolver problemas ou dificuldades, como também reconhecer erros de edição numa partitura, e sobretudo, um maior entendimento das obras no momento do estudo.

Os organistas improvisavam ou elaboravam composições sobre melodias litúrgicas para seu uso nas igrejas. Estas obras constavam de versos de órgão sobre cantos gregorianos, como as composições de Kyrie e Christe das missas para órgão de Frescobaldi e os diversos tipos de composições sobre corais conhecidas coletivamente como corais para órgãos ou prelúdios corais. ” (BURKHOLDER; GROUT; PALISCA, 2015, 434).

Como base, é de muita importância o estudo do piano suplementar, mas para quem quiser ir além na concepção harmônica do próprio instrumento melódico, pode ser insuficiente. No caso do clarinete, por exemplo, a estrutura da formação de escalas é bastante complexa, já que não segue uma ordem lógica repetível que permita assimilar de forma dedutiva todas as relações de notas.

Cada escala é diferente uma da outra, cada oitava é diferente uma de outra. O clarinete, diferentemente dos outros instrumentos de sopro, não tem oitavador, e a chave que muda de registro faz uma oitava mais quinta, ou seja, uma dozeava.

Isso faz com que o clarinete tenha mais notas que qualquer outro instrumento de sopro, mais notas para se trabalhar, como também uma complexidade na estruturação, já que fazer o mesmo desenho na digitação no registro do chalumeau e no do clarin terão uma dozeava de diferença (quinta reduzindo a uma oitava).

Para expor um exemplo, quando o saxofone começou a ter mais presença no jazz, diferenciou-se do clarinete não só pela projeção e volume do som, mas também pela particularidade tímbrica e pela facilidade na hora de improvisar, já que permitia aos intérpretes se desenvolverem mais rapidamente na arte da improvisação, sendo cada vez muito mais frequente para os músicos escolher o sax ao invés do clarinete.

A metodologia tradicional do ensino do clarinete apenas contempla o trabalho do estudo direcionado à reprodução de um repertório tradicional e específico. Tudo está feito para que o aluno responda da maneira mais padronizada possível dentro da estética ocidental, com o fim de conservar sua herança.

Como consenso, podemos afirmar que o estudo das escalas e dos arpejos são de grande base e utilidade para a execução do repertório habitual. Entretanto, a maioria dos métodos existentes hoje em dia estão focados apenas nesse trabalho, já que é suficiente para exercer o exigido nos conservatórios.

Esta forma se limita à mera reprodução de repertório, esquecendo o entendimento da estrutura tonal/modal no próprio instrumento, prática que antigamente existia, unindo a execução instrumental com a arte da composição, dando uma concepção ao intérprete para a criatividade e a improvisação.

A perda dessas características se deu por diferentes circunstâncias, seja por conta da priorização da especificação técnica, como também pela especialização dos diferentes ofícios musicais, separando a compreensão da reprodução instrumental do fazer composicional.

No século XIX, a Revolução Industrial transformou a economia, deslanchou às populações dos campos às cidades e criou uma sociedade baseada na produção e distribuição em série. O resultado foi uma classe meia grande e influente, que viveu também transformações na vida musical. (...). Os músicos do século XIX trabalharam usualmente para o público, (...). A especialização era um caminho até o êxito, pelo qual um músico se convertia em virtuoso de um instrumento ou compositor num meio particular. Outro caminho consistia em criar uma música que fosse nova, individual, evocativa, espetacular, nacionalista, exótica, que soasse característica, mas atrativa. Todos são característicos do Romantismo, movimento destacado nas artes do início do 1800. (BURKHOLDER; GROUT; PALISCA, 2015, 679).

Dessa forma, destaco a importância de um resgate desses elementos, a partir de práticas alternativas que vão além da metodologia tradicional, priorizando a concepção interválica do espectro harmônico-melódico.

Exemplos de grandes compositores que também foram grandes improvisadores ao longo da história da música ocidental são muitos. Bem sabido é que Johann Sebastian Bach possuía uma capacidade improvisatória imensa, capaz de pegar material compositivo das suas próprias improvisações; também é possível ver isso em outros períodos da história:

Composições que parecem ser improvisações apareceram no começo do século XVI, em especial na Espanha e Itália, e se converteram em referentes do repertório dos intérpretes solistas. Aquelas peças, tiveram uma variedade de nomes, como prelúdio, fantasia ou *ricercare*. Por não estarem baseadas numa melodia precisa, se desenvolveram livremente, com diversas texturas e ideias musicais. (BURKHOLDER; GROUT; PALISCA, 2015, 350)

Haydn por sua parte “(...) começava uma composição improvisando ao teclado até achar um tema ou ideia apropriada. (...) este procedimento combinava a improvisação e o cálculo, (...)” (BURKHOLDER; GROUT; PALISCA, 2015, 643-644).

Se bem que o contextualizado aqui é só um exemplo de aspirações que posteriormente poderiam se desenvolver de maneira mais fácil tendo como base uma maior conexão na velocidade de resposta para os futuros aprendizados, já que este trabalho não tem a intenção específica de criar maior consciência harmônica nem musical alguma.

Pretende apenas traçar um pavimento mecânico para malear as capacidades do corpo para uma posterior facilidade de reação de quem queira figurar e combinar aqueles processos de relações musicais em própria vontade. Assim como ter um corpo mais saudável e tonificado para a eficácia esportiva, ter os caminhos interválicos treinados permitiria relacionar-se com outros aprendizados com mais fluidez.

O simples fato de se criar estratégias para realizar uma prática musical torna o resultado final mais eficaz do que não criar estratégia alguma. É o estudo de Nancy Barry (1992), onde a autora concorda que existem tendências consistentes nas pesquisas que indicam que a prática estruturada e organizada parece promover aquisição de habilidades e aprendizado (SANTANA, 1978). A primeira prática mental combinada com a prática física pode ser mais eficiente do que somente a prática física (ROSS, 1985) e as sessões de prática relativamente curtas geralmente são mais eficientes do que longas sessões (OXENDINE, 1968).

Por outro lado, com a criação de uma metodologia própria em reflexão do que poderia ser mais útil e fundamental para um rápido aprendizado, implica uma estruturação mental a qual ajudaria na eficiência da correspondência física. O exercício de criação de formas de estudo permitiria menos desgaste e esforços físicos que faticem o corpo, e desta forma se contribuiria a poupar tempo e com isso poder desenvolver mais rapidamente as habilidades desejadas.

Um trabalho interessante nesta linha, é o Vocabulário do Choro de Mário Sève (1999), que faz uma recopilação de frases típicas de um estilo em específico com a intenção de mecanizar o vocábulo estilístico do choro de forma de treinamento de memória muscular. Ter feito esse trabalho de realização deste treinamento, além de praticá-lo, ajuda na assimilação de forma mais rápida, coisa que no posterior estudo dele, será bem mais eficiente dos que não tenham realizado essa transcrição.

A ideia principal, é pavimentar a estrada do modo maior, os caminhos que ela tem para decorrer, passando um verniz de diferentes vias possíveis, e assim a memória muscular conhecer o caminho desde distintas perspectivas de ordem. Essas ordens posteriormente deverão ser treinadas mudando de uma para outra à vontade e de forma instantânea. Para conseguir isso, é preciso ter a pavimentação dos caminhos para tomar um ou outro com facilidade.

2.5 QUE TEM DE NOVO A OFERECER EM RELAÇÃO AOS MÉTODOS TRADICIONAIS

A metodologia tradicional agrupa as notas da seguinte maneira:

- Escalas por graus conjuntos e por terças de tônica á tônica.
- Tríades, tétrades de dominante.
- Agrupações conjuntas em escala por grupos de 3 e de 4 notas.
- Escala cromática

Figura 18 - Escalas por terças



A metodologia complementar deste produto agrupa as notas da seguinte maneira:

- Escalas de terças, quartas, quintas, sextas, sétimas e oitavas se estendendo de forma diatônica pelo intervalo desde o extremo grave até o extremo agudo sem considerar se é tônica ou não como podemos ver nos exemplos da seguinte figura:

Terças

Figura 19 – Terças estendidas



Quartas

Figura 20 – Quartas estendidas

1ª Opção: mi 2ª Opção: fá 3ª Opção: sol

Quintas

Figura 21 – Quintas estendidas

1ª Opção: mi 2ª Opção: fá

3ª Opção: sol 4ª Opção: lá

Sextas

Figura 22 – Sextas estendidas

1ª Opção: mi 2ª Opção: fá

3ª Opção: sol 4ª Opção: lá 5ª Opção: si

Sétimas

Figura 23 – Sétimas estendidas

1ª Opção: mi 2ª Opção: fá 3ª Opção: sol

4ª Opção: lá 5ª Opção: si 6ª Opção: dó

Oitavas

Figura 24 – Oitavas estendidas

1ª Opção: mi 2ª Opção: fá 3ª Opção: sol

4ª Opção: lá 5ª Opção: si 6ª Opção: dó 7ª Opção: ré

- Intervalos simétricos de 2ªM, 3ªm e M, 4ªJ, Trítono, 5ªJ, 6ªm e M, 7ªm e M, 8ªJ.

Figura 25 – Quartas justas simétricas estendidas

Simetria de 4º Justa

Figura 26 – Trítono simétrico estendido

Simetria de 4º Aumentada ou 5º Diminuta

Figura 27 – Quintas justas simétricas estendidas

Simetria de 5º Justa

Figura 28 – Sextas menores simétricas estendidas

Simetria de 6º menor

- Cromatismos em intervalos de 2^a M, 3^am e M, 4^aJ, Trítano, 5^aJ, 6^am e M, 7^am e M, 8^aJ.

Figura 29 – Cromatismo em intervalo de segunda maior



-Arpejos de tríade, téttrade e tríade+8va subindo e descendo pelo Campo Harmônico em todas suas inversões (começando tanto por baixo e cima do arpejo).

Figura 30 – Arpejo de tríade em fundamental descendente em Campo Harmônico ascendente



Figura 31 – Arpejo de téttrade em 1^a inversão ascendente em Campo Harmônico ascendente

1^a Inversão: Os intervalos formados são de $\frac{6}{3}$ e o extremo inferior começa com o 17^o grau: C7M/E



É dizer que tais exercícios ampliam as possibilidades de combinações harmônico-melódicas que oferece o sistema modal-tonal e que não estão sendo abordadas no ensino do clarinetista tradicional, permitindo que o subconsciente adquira várias formas de abordar as escalas e arpejos de maneira reciclada, instigando o intérprete a desenvolver seu lado criativo com maior facilidade, com mais opções que servem de base para continuar idealizando.

A forma como a musculação do nosso corpo junto com nossa mente, memorizam o espectro harmónico determina a facilidade/dificuldade de resolver problemas de índole tonal/modal em qualquer circunstância, como também a desenvolver a criatividade.

As atividades mais comuns do cotidiano baseiam-se em representações mentais que criamos, e um exemplo simples deste fato é a possibilidade que temos de entrar e nos movimentar num quarto escuro já conhecido. Os objetos não são vistos, mas sabemos onde se encontram, pois deles possuímos uma visão interior, uma imagem mental. Mesmo os cegos podem se locomover sozinhos por ambientes onde já estiveram, pois, suas imagens mentais se formam a partir de sensações e percepções outras que não as da visão. (SANTIAGO, 2002, 85)

2.6 ESCRITURA

Como abordamos a notação quando não existe um padrão rítmico determinado e estrito sobre a agrupação das notas?

A escritura dos exercícios não é relevante, já que não se pretende determinar intenções melódicas ou musicais de nenhum tipo, e só a exercitação mecânica de memorização muscular e cerebral de relações intervalares fora de qualquer contexto. É por isso que está tudo encaixado sem compasso algum. A ideia é que exista liberdade de estudo, e quem praticar, faça sua própria metodologia de agrupamento e de acentuação. Também no tempo e na duração das notas.

O ritmo também é livre e pode ser alterado à vontade por quem está se exercitando, é por isso que as notas estão coladas umas das outras sem pretensão de sugestão.

2.7 ARTICULAÇÃO

A articulação também não é a ênfase do estudo, pelo que é uma carta branca para praticar qualquer tipo de articulação. Ao ser assim, não tem nenhuma especificação, e o praticante pode ficar à vontade para estudar ao mesmo tempo a articulação que mais lhe parecer conveniente.

A liberdade de estudar assim, permite enfatizar a cada pessoa no que lhe parecer mais relevante naquele momento.

3. CONCLUSÃO

Através da prática de tais exercícios se pretende unir de maneira mais reativa e eficiente a mente como reação da digitação própria do clarinete, criar novas conexões e concepções que sirvam como base para posteriores intenções musicais, como a leitura, interpretação, composição ou improvisação musical. Também pretende melhorar o ouvido e diminuir o tempo de reação na execução.

Este método pretende ajudar na maior quantidade de pessoas do subcampo musical na execução do clarinete, esperando ser um complemento importante no aprendizado musical de qualquer clarinetista ou músico que queira se aventurar em adaptar ao seu instrumento.

A aceitação de novas metodologias de prática instrumental pode chegar a ser determinante na formação de um músico, fazendo destaque na média dos colegas. Cada método de aprendizagem, seja tradicional ou não, é um esforço de alguém que quer compartilhar sua visão do que considera importante na hora de estudar um instrumento, e enquanto mais pontos de vistas se tenha, mais nutrido estará o músico. Sem dúvida, exercitar desde várias perspectivas amplia a objetividade.

A mecanização é um trabalho de memorização, que relaciona o estímulo cerebral com a resposta muscular para a economia do tempo de reação, e tendo isso como base, as execuções futuras contarão com uma melhor pavimentação dos caminhos que cada um queira recorrer.

Esta metodologia pretende ser uma contribuição ao ensino do clarinete, sem pretender substituir as formas de ensino atual, mas servir como um complemento que aprofunde um maior entendimento estrutural do instrumento.

BIBLIOGRAFIA

BURKHOLDER, J. Peter; GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *Historia de la Musica Occidental*. Traducción: Gabriel Menéndez Torrellas. 8ª Edicção. Editorial: Alianza Música. España, 2015.

CHEDIAK, Almir. *Harmonia & improvisação, I: 70 músicas harmonizadas e analisadas: violão, guitarra, baixo, teclado*. 18. ed. Rio de Janeiro, RJ: Lumiar, 1986. v. 1

HINDEMITH, Paul. *Curso condensado de harmonia tradicional: com predomínio de exercícios e um mínimo de regras*. Rio de Janeiro Irmãos Vitale, 1949. 127 p.

KLOSÉ, Hyacinthe Eléonore. *Méthode Complète de Clarinette*. Paris: Alphonse Leduc, 1958.

MAGNANI, Aurelio. *Método Completo para Clarinete*. Filottete Martorella. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1953.

MOTTE, Diether de la. *The study of harmony: an historical perspective*. Dubuque: Wm. C. Brown, c1991. 365 p ISBN 0697119661 (enc.)

NUNES, Bárbara Brazil. *Modelos de periodização do treinamento esportivo aplicados na organização da prática de instrumentos musicais: uma possível estratégia de estudo*. Tese (Doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Música. Salvador- Ba, 2016.
ODERIGO, Nestor R. Ortiz. *Historia del Jazz*. Ed: Ricordi Americana. Buenos Aires, 2000.

PICHONERI, Dilma Fabri Marão. *Músicos de Orquestra: uma análise sobre a relação entre trabalho e qualificação em um contexto de reestruturação*. Capítulo do livro *Trabalho artístico e técnico na indústria cultural / organização* Liliana R.P. Segnini, Maria Noel Bulloni; tradução Marisa Shirasuna; textos Maria Aparecida Alves et. Al. – São Paulo: Itaú Cultural, 2016.

SANTIAGO, Diana. *Proporções nos ponteios para piano de Camargo Guarnieri: um estudo sobre representações mentais em performance musical*. Tese (Doutorado). Universidade Federal da Bahia, Escola de Música, Salvador-BA, 2002.

SCOTT, Rowney. *A música brasileira nos cursos de bacharelado em saxofone no Brasil*. 2007. 2 v. Tese (Doutorado) Universidade Federal da Bahia, Escola de Música, 2007.

SÈVE, Mário. *Vocabulário do Choro: Estudos & Composições*. Editado por Almir Chediak. Lumiar Editora. Rio de Janeiro, RJ, 1999.

4. APÊNDICE A - SOBRE A CRIAÇÃO DO PRODUTO

A criação deste produto, me permitiu, e na verdade me forçou a algo que sempre fiquei chutando de aprender, algo muito necessário para o músico atual, que é a utilização da edição digital de partituras. Graças a obrigação ter que sair do manuscrito, por uma questão estética e prática, inevitavelmente tive que aprender a usar Finale, se tornando mais uma ferramenta musical na minha vida, com a qual poderei trabalhar de maneira muito mais eficiente minha relação com a criação musical; compor, arranjar, transpor, o que me deixa muito contente e com vontade de entrar de vez no mundo da criação de qualquer coisa, ou seja de produzir.

Também a criação do produto me deu noções mais reais do que o imaginativo sem limites nos leva. No caso concreto, percebi que por enquanto só com os tons maiores já fica longo demais, porém como produto final só deixarei o volume I da minha ideia geral, me permitindo também ter mais produtos dos quais comercializar, e não só um. Os tons menores ficaram para o próximo volume, o II, já sabendo que o modo menor é bem mais complicado, o que precisa muita mais dedicação. Também um eventual volume III, que tratará já mais especificamente de progressões e cadências em todos os tons do clarinete.

5. APÊNDICE B – ALGUNS CONCEITOS IMPORTANTES DE REFLETIR E CONSIDERAR POR UM MÚSICO

5.1 LIBERDADE

A liberdade é o que mais tem se oprimido ao longo da história da humanidade, em qualquer dos sentidos, seja na forma de nos expressarmos, seja no tocante à decisão e escolha, de trabalho, de comercializar, de direitos humanos, etc. Parece existir um anseio por ela em todas as suas dimensões, mas ao mesmo tempo também de reprimir o outro quando começa a consegui-la.

É difícil, se não impossível, achar uma sociedade 100% livre, onde cada indivíduo possa decidir no que investir seu tempo e sua vida, pois sempre vamos achar algum tipo de opressão por parte das circunstâncias, implicitamente ou explicitamente por outros indivíduos que se esmeram em limitar as liberdades do próximo, seja de forma direta entre eles, ou indireta, como por exemplo com poder institucional, leis opressoras inspiradas ou não em religiões e ideologias panfletárias.

A liberdade na sua plenitude é o principal motor do desenvolvimento humano, quando a tendência dela é maior, maior também é nossa opção de escolha e decisão.

5.2 INDIVIDUALIDADE

A individualidade é o que somos intrinsecamente como pessoa, o que sentimos, o que pensamos, e em consequência o que desejamos. Toda decisão que tomamos passa finalmente por nosso critério próprio, mesmo que este seja o resultante de muitos fatores externos que nos influenciam.

Dessa forma, determinar em que investir nossos recursos, seja dinheiro, capacidades, conhecimento ou até o mais importante que é o tempo, é uma decisão individual que deve ser exercida com a maior liberdade possível.

5.3 ERUDIÇÃO

A erudição sobre algum assunto quer dizer o que se conhece alguma área do conhecimento ou técnica com expertise e/ou perfeição, convertendo aquela pessoa possuidora da erudição em referência no assunto em questão. Esta condição em

particularidade, requer muito tempo e trabalho investido para conseguir aquele status de conhecimento, fazendo a pessoa inevitavelmente renunciar a outras técnicas ou saberes.

Devido a curta vida que temos, provavelmente teremos que escolher ser o máximo em algum assunto, o que, em decorrência, nos faz ignorante em muitos outros assuntos.

5.4 CAPITAL TÉCNICO: LEITURA, PUREZA, SOM, VERSATILIDADE, IMPROVISACÃO, REPERTÓRIO

Para analisar as capacidades de um músico são muitos os aspectos que se pode considerar. A eficácia e competências dependem do que se requer em cada estilo musical. Por exemplo, na música escrita como partitura, é preciso que o músico tenha uma boa leitura, sabendo executar o que está escrito pelo compositor.

Por outro lado, existe música que precisa de competências de leitura de cifras de acorde, onde o músico deve saber, mesmo lendo, tocar os acordes propostos no mapa de progressões, como no choro e outros estilos latino-americanos. O estilo que mais tem desenvolvido isso atualmente é a música de jazz, onde a competência principal é a improvisação.

Na barroca também encontramos aquela competência do cifrado, especialmente no cravo, que acompanhava improvisando sobre o chamado baixo cifrado. A música de tradição folclórica precisa de um repertório que está na herança de cada folclorista que mantem de forma decorada, sem precisar de registro escrito, sendo que a pessoa mais competente para manter a tradição, é a que tem sobre suas costas o maior repertório tradicional.

A temática do som também pode ser abordada como uma competência, já que cada estilo, cada contexto musical gera certas características sonoras, que diferem umas das outras. Por exemplo, na música chamada erudita ou de concerto, que geralmente se contextualiza por ser tocada em teatros ou situações em que tudo circula sobre a escuta musical, o som deve ser grande, tirando a maior capacidade de harmônicos possíveis, buscando assim, a pureza do som intrínseco de cada instrumento. Isso em outro contexto pode ser até dispensável. É assim com cada estilo que precisa executar suas características próprias de som, dando competências distintas para cada intérprete.

A improvisação e a habilidade de figurar na harmonia correta, ou na re-harmonização em tempo real, dependem de capacidades que não são exigidas em outros contextos musicais. Podemos encontrar os casos de ouvidos superdesenvolvidos, no

decoro das progressões harmônicas, como também o tipo de leitura de acordes cifrados, onde não está explícito o que tem a ser tocado.

5.5 O ASSUNTO DO DINHEIRO

O principal capital aceito por todos que vivem na sociedade moderna é o dinheiro. Ele aparece para facilitar a troca de bens e serviços, num momento em que já era difícil intercambiar e gerenciar valores nas distintas produções, onde o cálculo já se tornava muito difícil para determinar acordos. O dinheiro não é um fim em si mesmo, e sim um meio para intercambiar com maior facilidade a ação comercial que antigamente era praticada com o escambo.

O dinheiro permite concretizar preços que são determinados pelo movimento do mercado, onde todas as pessoas interagem entre si. Cada pessoa individualmente dará um valor a cada bem e serviço, o que em sua média determinará cada preço como um acordo, que por sua vez determinará a transação de mercado (mercado: interação de pessoas). O dinheiro é um produto como qualquer outro, é por isso que cada tipo de moeda varia de preço constantemente, dependendo igualmente da oferta e demanda que se tem por ele. É a ferramenta que ajuda a pôr na prática o intercambio dos outros preços com cálculo numérico na hora de interatuar uns com outros.

É por isso que o dinheiro não é exclusivamente o que compra, sendo os outros produtos e serviços exclusividade da venda. Esses dois conceitos de compra/venda são relativos entre si, dependendo desde onde estamos falando. Comumente se fala que compra é o que entrega dinheiro e todo o resto é o que se vende produtos e serviços (venda), mas na realidade, é mais um intercâmbio, o qual também pode ser visto ao inverso.

Quando alguém trabalha usando seu tempo por uma remuneração monetária, o que está fazendo é comprar dinheiro com seu tempo, ou comprando dinheiro com o produto que está entregando ao outro. E por que alguém queria comprar um papel ou números digitais em troca do seu trabalho, tempo e esforço? Pois se o dinheiro em si mesmo não é nada, a pessoa na verdade está comprando o que ele poderá fazer posteriormente vendendo esse dinheiro por outro produto o serviço (tempo de outros) que ele precise.

Parece simples de entender, mas na sociedade muitas vezes não está bem compreendido, já que o dinheiro ao não ser nada concreto, não se entende que seu valor

real é ser apenas uma ferramenta de intercâmbio. Essa situação não fica tão clara como na prática do escambo, onde as duas partes que intercambiam produtos ou serviços concretos e tangíveis, se pode visualizar melhor, já que é mais fácil de ver que os dois estão lucrando, beneficiando-se com algo que não possuíam.

Daí é que vem o preconceito de que quem entrega o dinheiro está perdendo e quem recebe está ganhando, quando realmente num saudável intercâmbio voluntário, são os dois que estão ganhando, ou seja, lucrando. Dito isso, podemos encontrar outros tipos de capitais usados para intercambiar entre pessoas.

5.6 OUTROS TIPOS DE CAPITAIS

Se bem o dinheiro é o capital mais tangível e concreto em termos de acordo social, que dá mais confiança no cálculo de preços para realizar o intercâmbio, existem outros tipos de capitais a serem considerados, o quais uma pessoa ou entidade pode possuir. Qualquer aspecto que dê confiança e credibilidade a alguma pessoa, instituição ou empresa na sociedade, é um tipo de capital que pode ser usado para adquirir benefícios próprios ou de terceiros.

Um deles é o poder de influência, sendo um capital muito usado em todos os níveis da sociedade, fazendo com que, quem a possua em algum grau, possa conseguir fazer o que se propõe de maneira mais fácil, sem precisar colocar só capital monetário para consegui-lo.

Isso pode ser constatado no livro I da Retórica de Aristóteles, em que ele fala do *ethos* como um dos modos de persuasão ou componentes de um argumento. O *ethos* é o componente moral, o caráter ou autoridade do orador para influenciar o público. Isso quer dizer que a credibilidade ou confiança podem ser utilizados como capital de influência, que por sua vez, pode possuir para garantir ou alcançar certos objetivos, por exemplo, votos, o que logo se traduz em poder político.

Desta forma, podemos ir construindo redes de influências compostas por seguidores e fãs, as quais se constroem conjuntamente com os outros dois modos que Aristóteles se refere como o *pathos* e o *logos*, fazendo com o primeiro seja uma alusão sentimental muito forte, que pode chegar até ser cega na credibilidade do orador, potenciada com o *logos*, que é a forma lógica e racional com a qual se convence a quem escuta. Somando tudo isso, podemos adquirir um capital de influência ainda muito maior, que pode ser investido no fim do que quiser e de quem possuir.

Em resumo, o poder da oratória é um grande capital de influência, podendo gerar seguidores e fãs que, por sua vez, é mais capital de influência, podendo ser usado para influenciá-los ainda mais, e estes ao serem influenciados podem ser tomados como capital para influenciar novos campos.

Mas isto não se limita só à retórica, pois a erudição sobre certo aspecto por si mesmo gera credibilidade e influência. O saber ou possuir certa habilidade sobre certo assunto inevitavelmente gera capital de influência. Aqui já podemos nos adentrar ao que significa o capital cultural; a tecnologia cada vez mais ajuda nisso.

5.7 O TEMPO

O tempo, sem dúvida, é o capital mais importante de todos, já que é o único fator que nos dá um limite, mesmo sem saber do quanto exatamente dispomos, sabemos mais ou menos a média de tempo dos seres humanos. É nele onde aproveitamos nossas vidas e no qual destinamos nossos momentos de criatividade e produção. Como sabemos que ele é limitado, tentamos economizá-lo da maior forma possível, procurando sempre novas metodologias de eficiência que nos façam chegar aos nossos resultados esperados de maneira mais rápida possível.

É por isso que dividimos ou delegamos certas funções dentro da sociedade, onde cada indivíduo fará algo de utilidade na construção da prosperidade de todos. É impossível que só um indivíduo possa gerar tudo o que precise, pois sempre dependerá de outros indivíduos que façam ou já tenham feito tarefas essenciais que permitam a cada pessoa poder fazer o que se propõe. É a soma das ações individuais que gera a coerência do coletivo chamado sociedade.

Como o tempo é curto e precisamos economizá-lo para poder fazer mais ações de produtividade, e como também necessitamos dele para desfrutar daquela produção, é muito importante conseguir maiores resultados em menores frações de tempo investido, procurando novas formas de maximizá-lo, seja com inovação de técnicas e estratégias ou criando tecnologias que façam o trabalho por nós.

Princípio de Pareto

No princípio de Pareto, ou regra do 80/20 levado à produtividade, podemos ver que apenas o 20% das atividades são responsáveis por 80% dos resultados. O que significa dizer que 20% do empenho tem potencial de causar 80% dos efeitos. A partir desta constatação, o ideal é que o esforço seja concentrado nas poucas ações que vão

efetivamente a gerar resultados significativos.

5.8 RETORNO DE INVESTIMENTO

Quando dedicamos tempo ou dinheiro em alguma coisa, no âmbito que for, estamos esperando um retorno, seja para nós mesmos, ou para terceiros. Isto quer dizer que nossa inversão trará frutos em curto ou longo prazo. No caso dos estudos, estamos investindo tempo de especialização ou capacitação de área, por um retorno de conhecimento ou habilidade futura. Quando fazemos a escolha do nosso tempo investido, imediatamente estamos renunciando ao todo o resto de possibilidades nas quais poderíamos investir nosso tempo, onde escolher bem para ter o melhor retorno, é fundamental.

5.9 PRIORIDADES

Como o tempo é limitado e na maioria das vezes não podemos fazer tudo que desejamos, devemos escolher certas prioridades na vida para realizar o que almejamos, e que sejam condicionadas por nossos gostos ou por nossas necessidades. Por isso devemos ter muito claro que tudo se define por escolha, e inevitavelmente quando escolhemos algo, automaticamente excluimos outra coisa.

Por exemplo, quando um jovem decide investir seu tempo em estudar numa universidade ou algum tipo de capacitação para ter melhores ferramentas de trabalho, ao mesmo tempo está perdendo esse tempo que poderia ter investido em trabalhar gerando dinheiro para o futuro. O que significa que está sacrificando tempo de trabalho por priorizar na aquisição de alguma erudição que fará no futuro ele ter capital de conhecimento ou habilidade para gerar melhores oportunidades de reconhecimento e conseqüente capital monetário.

É por isso que o estudante ou consegue alguém que financie seus estudos de forma direta como a família, indireta como o Estado ou alguma instituição ou filantropo que acredite nele, ou simplesmente divide o tempo em geral capital financeiro e capital de erudição ou habilidade.

Cada indivíduo vai escolhendo suas prioridades com base na sua história e circunstâncias de vida, aspirações, gostos e necessidades. E enquanto melhor souber priorizar seu tempo, melhor eficiência e resultados de sucesso terá.

Dentro do estudo mesmo, acontece de igual forma, o que se conhece como prática deliberada. Quando estudamos um instrumento por exemplo, devemos priorizar nosso tempo em melhorar nossas deficiências e não em disfrutar o que já sabemos fazer, sempre e quando nossa prioridade seja nossa melhora constante, porque dessa forma poderemos sustentar a totalidade de nossa interpretação e abordagem instrumental.

Outro caso de priorização do estudo é priorizá-lo no que devemos atingir em um certo prazo, como por exemplo uma apresentação, concerto, audição, etc. Onde certo repertório ou exigência concreta deve ser cumprida no plano de estudos que o estudante se submeteu, e não em estudar só o que lhe causa prazer de tocar. Tudo vai depender de escolhas, que se equilibraram entre prioridades de curto prazo e prioridades mais profundas de longo prazo. E cada pessoa escolherá quanto prioriza diante do quanto lhe é mais importante, o que será determinado pela sua própria individualidade.

5.10 AJUDA AO PRÓXIMO

Muitas vezes nos perguntamos sobre nosso papel na sociedade, e sobre quando estamos trabalhando para contribuir nela, ou somente para nós mesmos. As motivações para trabalhar podem ser muitas, como a prosperidade pessoal, como o coletivo no qual estamos imersos, pensando na nossa família, nosso grupo de semelhantes, ou na totalidade da sociedade e o mundo.

Sem embargo, qual seja nossa razão para exercer trabalho, no fundo se está gerando valor, pois alguém está precisando do resultado desse trabalho, e é por isso que é remunerado, como uma troca. Neste intercambio, já estamos fazendo algo pelo outro, que ao mesmo tempo está reconhecendo e pagando; significa que ao mesmo está fazendo algo por nós, o que podemos entender como ajuda mútua.

Mas além dessa troca, depois de ter suficiente recompensa por nosso trabalho, cada um pode começar a gerar novos tipos de ajuda até sem esperar nada em troca, investindo no crescimento de terceiros.

E o papel do músico? Em que ajuda ao próximo?

A música e a arte em geral não são tangíveis, palpáveis, e geralmente no ambiente artístico comentamos e nos convencemos de que é um alimento da alma ou simplesmente estético. Dessa forma, entregamos experiências além do material para sociedade, onde caímos sempre na discussão do valor que ela dá para nosso trabalho em troca, se ele é suficiente ou não, e se aquilo se traduz numa recompensa material para nosso viver.

Por isso nos perguntamos, é rentável ser músico?

Tudo depende, já que é relativo, como dito anteriormente, ao valor que a sociedade dei, e ao mesmo tempo isso é relativo a o valor que nós músicos demos à sociedade.

Mas o valor da arte e sua técnica, sempre pode ir além do ofício intrínseco, esta pode ser acompanhada de uma estrutura muito maior, em níveis de produtividade que criem algo inexistente em algo existente, o que precisará empregar desocupados que troquem ocupação por remuneração, o que permitiria que novas pessoas possam trocar essa remuneração por bens e serviços que eles desejem. Isto só pode ser dado diante o empreendedorismo e a liberdade criativa.

5.11 EMPREENDEDORISMO: OUTROS TRABALHOS RELACIONADOS À MÚSICA E/OU SEU INSTRUMENTO

A concorrência do mercado de trabalho musical é muito elevada, a oferta de músicos é sumamente superior à demanda destes mesmos. Ou visto desde o lado inverso, como se acostuma a ver na relação de trabalho, a demanda por achar um trabalho é muito maior que a oferta de trabalho existente para contratá-los.

Isso traz repercussões nos preços dos serviços do músico, que aparecem afetados de forma negativa, já que a oferta de trabalho (o que demanda a sociedade) ao ser pequena, e a demanda de procura de trabalho (a oferta de músicos) ao ser maior, faz cair o preço em depreciação do músico.

Por que falo invertendo as posições? Porque acho que é importante entender que o conceito oferta/demanda é uma relação bilateral que se relativizam dependendo o ponto de vista do foco do que se está intercambiando, e as duas partes devem ser consideradas em igualdade de escolha, sem ter que se impor uma sobre a outra; neste caso, o que os músicos procuram (dinheiro), ou o que a sociedade procura (música), sendo a oferta o que um ou outro pode lhe oferecer em respeito à procura de cada um, e que funcionam relativamente igual, puxando cada um o preço (acordo) para seu lado.

As razões da pouca demanda podem ser um conjunto de fatores que merecem um estudo mais profundo, mas em primeira instância podemos ver como os avanços tecnológicos têm permitido à população ter maior acessibilidade para ouvir música, o que tem mudado as formas de ofertá-la, fazendo com que uma gravação seja mais rentável e fácil de adquirir, do que pagar por músicos que toquem ao vivo.

O valor da música então não está perdido, a música agora não é valorizada através do músico, este que tradicionalmente era somente quem podia reproduzi-la ao vivo; agora se valoriza pelos novos mecanismos tecnológicos, desde as primeiras fitas analógicas, até as plataformas ou aplicativos digitais que vemos hoje, passando pelos discos, cassetes. São todos eles a nova reprodução musical.

A tecnologia, ao ser agora capaz de reproduzir inúmeras vezes uma mesma execução, fez com que o músico perdesse o campo de repetir essa execução em todo lugar que precisasse, bastando somente uma execução para que a tecnologia multiplique e leve para muitas mais pessoas que queiram disfrutar da música.

Isto não faz de jeito nenhum com que se diminua a demanda pelo consumo da música, mas sim pelos executores desta, fazendo com que inevitavelmente a demanda musical não dependa mais da oferta de músicos que oferecem seus serviços musicais para a sociedade; dessa forma, o valor do músico executor vai se perdendo, o que na prática significa que o preço dele sofra uma baixa.

Bem se pode filosofar sobre a diferença entre uma música ao vivo e uma música gravada, mas essa é uma aposta dos músicos (oferta) ao oferecer música ao vivo, tentando que esta seja revalorizada, e fazendo com que a demanda por ela consiga superar a oferta. Nesse caso, se a demanda de música ao vivo fica maior que a oferta de música ao vivo, os preços deste formato de consumo subirão.

Mas é uma jogada que tem que se fazer se adaptando aos novos contextos de concorrência, dar valor à música ao vivo de forma generalizada pareceria ser o ideal a atingir, como um costume cultural, porque se vemos o exemplo dos altos ingressos de artistas consagrados internacionalmente, cuja apresentação muita gente é capaz de pagar muito por vê-los ao vivo, é porque eles mesmo aproveitando através da reprodução digital, conseguiram dar valor a essa experiência ao vivo como algo diferente à mera experiência embasada do consumo daquela mesma música, e não por ter uma cultura generalizada de valorização da música ao vivo.

Nesse caso vemos como eles conseguiram que a demanda por aquela experiência ao vivo seja maior que a oferta, já que uns poucos concertos na cidade é uma oferta bem pequena, podendo fazer com que os preços dos ingressos sejam elevados.

Por outro lado, a tecnologia também tem ocasionado a dispensa de mais executantes, podendo assim, substituir uma orquestra ou banda por um teclado emulador de sons. Proporcionando agora que somente uma pessoa possa realizar um som tão presencial como o de vários executantes, barateando os custos do contratante.

5.12 OS CONCURSOS NÃO SÃO PARA TODOS

O número de interpretes que geram as universidades no Brasil para o mercado laboral específico do seu ensino é muito maior que as ofertas do mercado. Por exemplo, se nos remetemos às possibilidades de trabalho que podemos encontrar com o ensino que temos nas nossas faculdades, podemos contar que no estado da Bahia existe uma orquestra estadual (OSBA), que tem X vagas para clarinete, mais uma orquestra da universidade federal (OSUFBA), que tem outras X vagas assalariadas para clarinete, X vagas nas bandas da polícia e X vagas nas bandas dos militares.

Outro ponto a observar, é que estas vagas uma vez preenchidas, ao serem de órgãos públicos, quem ganhar um lugar tem aquela vaga de forma vitalícia, prolongando o concurso dela até o final da vida laboral de quem está ocupando o cargo, deixando às novas gerações menos possibilidades de encontrar emprego, devido à espera em abrir outros concursos da mesma natureza.

Quando, em alguma oportunidade, um desses concursos são abertos, fica como oportunidade única para os concorrentes aquele momento para dar tudo pelo tudo, onde só um ou alguns deles terão chance de alcançar o emprego, ao mesmo tempo privando de oportunidade a cada um que deseje esse lugar.

Certamente, a lógica dos concursos está no fato de que quando alguém ganha, os outros perdem, porque não existe lugar para todos. Então o que faz todo o resto? Se sua opção de vida é trabalhar tocando no que se estudou, pode emigrar para outro lugar onde seguramente encontrará a mesma problemática. Se não, pode tentar um emprego de docência, tanto de forma pública ou privada, mas isso significa se afastar do núcleo dos seus estudos que é a performance.

Ou a terceira opção, que é empreender num projeto próprio, tanto na sua mesma carreira de tocar, possivelmente tendo que se abrir a outros estilos musicais dos quais não está familiarizado devido à sua formação específica, ou empreender em trabalhos relacionados de forma direta ou indireta na sua área. Já a seguinte opção é se dedicar a outra coisa em paralelo ou de cheio.

Empreender é criar novos caminhos, tomar a vida nas próprias mãos e assumir todos os riscos que isso traz. É inventar algo que não existia e compartilhar com quem queira fazer parte nessa viagem. É olhar para alguma necessidade social, oferecer soluções para aquilo, e poder viver disso gerando prosperidade própria e social que não existia.

Em relação à música, podemos procurar distintas formas de empreendimento para substituir a falência de trabalho ou complementá-la, nos perguntando que é o que falta, não existe ou que poderiam precisar das pessoas que fazem ou escutam música.

Também vale nos perguntar, qual é nossa função na sociedade, e quanto estamos dispostos a sacrificar nossas aspirações pessoais por ela. Ou por decisão de livre arbítrio, como assumir e encarar nossas vidas se decidimos tomar o caminho de nossa aspiração pessoal independentemente das consequências que acompanhem a escolha, mesmo no caso que a sociedade não valorize e não retribua, aceitando sem queixa a falta de rentabilidade para poder viver, o que na maioria dos casos custa de compreender, gerando um ressentimento social.

Os custos das escolhas em ideal sempre devem ser uma aproximação consciente para reduzir a chance de surpresas futuras, ninguém pode adivinhar o que nos ampara, mas pela mesma razão não devemos dar maior credibilidade ‘à sorte’, mas sim ao poder construir um caminho que proporcione sustento e estabilidade e que permita enfrentar as adversidades desde um melhor patamar.

Então, de que maneira podemos empreender?

Antes de tudo, devemos mudar nossa mentalidade de que para insurgir na vida precisamos de terceiros; ou seja entender que devemos tomar a vida pelas nossas próprias mãos, sendo cientes do lugar que estamos, e para onde queremos chegar. Não todos começamos do mesmo lugar, nem temos os mesmos conhecimentos, nem geramos as mesmas habilidades, claro, mas a partir do que somos, o que podemos construir.

Em relação à música, se nossa decisão é só tocar e empreender nesse caminho, o primeiro que devemos ter claro, é a necessidade de criar um capital de seguidores, os quais estejam dispostos a pagar pelo que oferece nossa música, porque não temos o direito de obrigar a ninguém a pagar pelo que fazemos, isto deve ocorrer de forma natural e dinâmica, e não por uma imposição.

Mas como fazemos para adquirir capital de seguidores? A resposta é entregando valor do nosso trabalho à sociedade, criando uma ‘*tribu*’ de pessoas, as quais queiram pagar pelo nosso trabalho de forma voluntária. Dessa forma, quanto maior seja nossa *tribu* (capital de seguidores), maior capital monetário teremos a arrecadar. É justamente assim que funcionam os músicos de sucesso, pois eles já não dependem mais de outra coisa que o valor gerado pelas pessoas que estão dispostas a pagar pelo que eles entregam. Com toda certeza, é o empreendimento natural do músico e de todo artista.

Com a revolução da internet, hoje temos inovadoras formas de divulgação do trabalho de um artista, podendo chegar a um maior número de pessoas desde o computador, como o chamado Marketing Digital, feito nas plataformas de internet e incluindo as redes sociais, conseguindo segmentar um público-alvo de interesses especificados.

Esta novidade economiza o tempo da busca do público, já que as plataformas de internet possuem a informação que os usuários brindam gratuitamente. Essa informação pode ser adquirida diante uma inversão monetária, como em *Facebook Ads* e/ou *Google Ads*, para que qualquer um possa oferecer seu produto às pessoas que tenham as características de interesse e conseqüente compra do serviço.

Os tipos de produtos são tão diversos como a criatividade humana, e temos desde info-produtos, cursos online, produtos físicos, dropshipping.

O produto que no artigo se descreve, tem a finalidade de ser comercializado por internet em formato pdf, com um preço acessível, onde possa abarcar a maior quantidade de pessoas possíveis. É um caderno digital de exercícios para clarinete que oferece possibilidades interválicas que não se encontram comumente no mercado de ensino. Desta forma, adquirir uma renda passiva de ingressos por um trabalho feito uma vez, mas que gere constantemente ingressos graças à multiplicação digital.

5.13 COMO INSERIR NA SOCIEDADE

A metodologia de inserção do método na sociedade será de duas formas, a primeira diante os mecanismos acadêmicos, procurando através do círculo clarinetístico a apresentação em diferentes faculdades, doando exemplares físicos do livro nas bibliotecas das universidades. Este lado é pensado desde o ponto de vista de contribuição acadêmica para o desenvolvimento do ensino do clarinete.

A outra forma é pensada desde o ponto de vista comercial, para gerar um ativo econômico que de ingressos ao autor, aproveitando as novas tecnologias e plataformas digitais, o livro tem pensado em ser vendido tanto em formato físico, como em formato digital por sites de vendas massivas como Amazon.com, sendo este formato digital de preço acessível para um maior número de pessoas.

5.14 IMPACTO SOCIAL

Ter melhores ferramentas na hora de empreender é determinante, e procurar suplementar as falências da formação tradicional é fundamental. Se instruir na leitura de cifrado, saber improvisar, tocar instrumentos primos como o saxofone e a flauta, ou instrumentos harmônicos como o piano e o violão, fará com que o clarinetista tenha noções mais objetivas da música em geral.

É por isto, que em contribuição ao desenvolvimento profissional para um amplo leque de possibilidades de trabalho musical, incluindo os empregos tradicionais como também os trabalhos de empreendimento, para o clarinetista lhe será muito útil complementar com um método de abordagens das escalas e arpejos alternativos para a compreensão e reação estrutural do registro da clarineta. Ter maior facilidade técnica para pavimentar e complementar futuros aprendizados no próprio instrumento será a chave para insurgir-se mais capacitado no mercado de trabalho dentro da sociedade.

6. APÊNDICE C - MÚSICOS COM QUEM TOQUEI DURANTE O PERÍODO

Víctor Sales

Rodrigo Soares

Daniel Velloso

Estevam Dantas

Alfonso Pozo (Chile)

Daniel Gomes Neto

Dudú Reis

Elisa Goritzki

Ivan Sacerdote

Mario Soares

Fred Dantas

Lívia Milena

Marcio Valverde

Maré de Março de Guaxini do Mar

Mestre Acordeão

Mestre Babalú

Alfonso Vergara (Chile)

Jhoamy Alcantara (Brasil/Chile)

Isaías Lautaro Guerra (Chile)

Carlinhos do Bandolim

Cacau do Pandeiro

Raul Pitanga

Enio Bernardes

Santiago Astrada (Argentina)

Sebastian Notini (Suecia)

Reinaldo Boaventura

Saulo Di T'acio

Nacho Delgado (Uruguay)

Renato Pereira

Carlos Rocha

Pancho Roa (Chile)

Mauricio Kobler Muñoz (Chile)

Javier Rosa (Venezuela)

Francisco Cegarra (Venezuela)

Paulo Victor

Rodrigo Torres

Isabel Gonçalves

Eduardo Brandão

Tito Fukunaga

Leandro Tigrão

Nilton Azevedo

Rafael Topázio Muricy

Hammurabi Ferreira

Conjunto de Clarinetas da UFBA – Prof. Dr. Pedro Robatto

OSUFBA - Maestro José Maurício Brandão

Naípe de Orquestra: Indira Dourado, Patricia Pérez (Cuba), Deyvisson Penha