

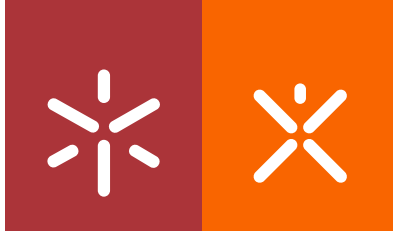


**Universidade do Minho**  
Instituto de Educação

João Rafael Cunha Dias

**A improvisação e a criatividade como  
contributos ao desenvolvimento dos alunos  
de Flauta Transversal do ensino artístico  
especializado**





**Universidade do Minho**  
Instituto de Educação

João Rafael Cunha Dias

**A improvisação e a criatividade como  
contributos ao desenvolvimento dos alunos  
de Flauta Transversal do ensino artístico  
especializado**

Relatório de Estágio  
Mestrado em Ensino de Música  
Área de especialização em Instrumento

Trabalho efetuado sob a orientação do  
**Professor Doutor Gil Magalhães**

## **DIREITOS DE AUTOR E CONDIÇÕES DE UTILIZAÇÃO DO TRABALHO POR TERCEIROS**

Este é um trabalho académico que pode ser utilizado por terceiros desde que respeitadas as regras e boas práticas internacionalmente aceites, no que concerne aos direitos de autor e direitos conexos.

Assim, o presente trabalho pode ser utilizado nos termos previstos na licença abaixo indicada.

Caso o utilizador necessite de permissão para poder fazer um uso do trabalho em condições não previstas no licenciamento indicado, deverá contactar o autor do RespositóriUM da Universidade do Minho.

### ***Licença concedida aos utilizadores deste trabalho***



**Atribuição-NãoComercial-Compartilhalgal  
CC BY-NC-SA**

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

## **Agradecimentos**

A elaboração deste relatório de estágio marca o fim de mais uma etapa na minha vida académica, para a qual algumas pessoas foram bastante importantes e às quais quero agradecer.

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer à minha família, especialmente aos meus pais por todo o apoio que me deram durante o meu percurso académico.

Agradeço a todos os professores de instrumento com os quais tive a sorte de aprender, Professora Daniela Anjo, Professor João Alvarenga, e sobretudo ao Professor Gil Magalhães, que para além de um excelente mestre, foi uma preciosa ajuda na elaboração deste Relatório.

À Academia de Música de São João da Madeira, em especial à Diretora Pedagógica, Professora Joana Raposo, e aos Professores, Sandra Camarinha e Nuno Choupeiro, uma palavra de agradecimento pelo acolhimento, apoio e disponibilidade que demonstraram em todos os momentos.

Ao Hugo Caldeira e ao Ivo Pinho um agradecimento especial por colaborarem na elaboração do meu projeto.

Quero agradecer a uma pessoa muito especial, que me apoiou nos momentos mais difíceis, Ana Melindra.

À Daniela, à Sofia, à Nádia e à Faby um por me terem apoiado em alguns momentos difíceis.

Aos meus colegas de mestrado, Beatriz e Gonçalo, que passaram várias horas comigo na conversa e partilharam diversas ideias.

Ao David, amigo de longa data, que apesar de estar longe sempre esteve perto, ouvindo os meus lamentos nos meus momentos mais complicados e partilhou sorrisos nos momentos mais felizes.

## **DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE**

Declaro ter atuado com integridade na elaboração do presente trabalho académico e confirmo que não recorri à prática de plágio nem a qualquer forma de utilização indevida ou falsificação de informações ou resultados em nenhuma das etapas conducente à sua elaboração.

Mais declaro que conheço e que respeitei o Código de Conduta Ética da Universidade do Minho.

## **A improvisação e a criatividade como contributos ao desenvolvimento dos alunos de Flauta Transversal do ensino artístico especializado**

### **Resumo**

O presente Relatório foi elaborado no âmbito do Estágio Profissional do Mestrado em Ensino de Música da Universidade do Minho, realizado na Academia de Música de São João da Madeira, no ano letivo 2022/2023, nos Grupos de Recrutamento M09 (Instrumento-Flauta Transversal) e M32 (Classe de Conjunto).

Durante o meu percurso como estudante do ensino especializado de música, na minha experiência pedagógica e durante a fase de observação, concluí que os temas da improvisação e da criatividade são por vezes marginalizados, em relação a outros aspetos. Incentivado por alguma desmotivação que senti e que me foi transmitida ao longo dos anos por alguns alunos e colegas, devido à rigidez da música erudita, o projeto de intervenção teve os seguintes objetivos: demonstrar que a improvisação é uma prática pouco comum, mas, que traz bastantes benefícios à aprendizagem; perceber o porquê deste tópico ser pouco abordado e como deveria ser implementado de forma regular na educação musical dos alunos do ensino especializado de música.

Para a realização deste projeto contei com a colaboração da Orquestra de Sopros da academia, e com a turma de 5º grau de formação musical, que participaram em workshops de improvisação em dois géneros musicais, jazz e choro.

A avaliação da intervenção foi feita através de inquéritos por questionários, e também através da elaboração de quatro entrevistas, duas aos professores responsáveis pelos workshops, e duas aos professores cooperantes da Academia.

Através dos instrumentos de recolha de dados, foi possível concluir que a improvisação não é algo que seja trabalhado nas aulas, e que poucos eram os alunos que já a tinham praticado, anteriormente. Porém, apesar de ser um tópico pouco abordado, a maioria dos professores e alunos concorda que se trata de um assunto importante para a aprendizagem musical.

**Palavras-chave:** Choro, Criatividade, Flauta Transversal, Improvisação, Jazz

# **Improvisation and creativity as a contribution to the development of flute students of specialized artistic education**

## **Abstract**

This report refers to the Professional Internship of the Masters in Música Teaching at University of Minho, held at Academia de Música de São João da Madeira, in the academic year 2022/2023, in the Recruitment Groups M09 (Instrument-Transverse Flute) and M32 (Set Class).

During my journey as a student of specialized music education, in my pedagogical experience and during the observation phase, I concluded that themes such as improvisation and creativity are sometimes marginalized when compared with other aspects. The rigidity of classical music often causes students, myself included, to feel a lack of motivation and so the intervention project was implemented with the following goals: demonstrate that despite being an uncommon practice, improvisation provides benefits to the learning process; understand why this topic is little discussed and how it should be regularly implemented in the music education of specialized music teaching students.

With the collaboration of Academy's Wind Orchestra and 5th grade musical training class, I was able to carry out this project, which included improvisation workshops in two musical genres: jazz and choro.

Two interviews with the teachers responsible for the workshops and two others with the cooperating teachers of the Academy were carried out and together with the results of surveys I was able to evaluate this intervention.

These last, aforementioned, enabled me to conclude that improvisation is not taken in consideration during class and very few students has already practiced it before. Nevertheless, both teachers and students tend to agree that this little discussed topic is an important subject for musical learning.

**Keywords:** Choro, Creativity, Flute, Improvisation, Jazz



## Índice

DIREITOS DE AUTOR E CONDIÇÕES DE UTILIZAÇÃO DO TRABALHO POR TERCEIROS .....	II
AGRADECIMENTOS.....	III
DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE.....	IV
A IMPROVISACÃO E A CRIATIVIDADE COMO CONTRIBUTOS AO DESENVOLVIMENTO DOS ALUNOS DE FLAUTA TRANSVERSAL DO ENSINO ARTÍSTICO ESPECIALIZADO .....	V
IMPROVISATION AND CREATIVITY AS A CONTRIBUTION TO THE DEVELOPMENT OF FLUTE STUDENTS OF SPECIALIZED ARTISTIC EDUCATION.....	VI
ÍNDICE.....	VII
ÍNDICE DE FIGURAS .....	X
ÍNDICE DE GRÁFICOS .....	X
INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO I – ENQUADRAMENTO TEÓRICO .....	2
I. 1. A FLAUTA TRANSVERSAL .....	2
I. 1.1. Flauta Renascentista .....	2
I. 1.2. Traverso (Flauta Barroca) .....	3
I. 1.3. A Flauta Boehm .....	4
I. 2. O ENSINO DA MÚSICA EM PORTUGAL.....	6
I. 2.1. O ensino da flauta transversal .....	7
I. 3. IMPROVISACÃO E CRIATIVIDADE .....	9
I. 3.1. Improvisação .....	9
I. 3.2. A improvisação na história da música.....	11
I. 3.3. A improvisação nas diferentes culturas.....	13
I. 3.4. A improvisação na flauta transversal.....	13
I. 3.5. Criatividade.....	14
I. 3.6 Diferenciação dos termos Improvisação e Criatividade .....	15
I. 3.7. Como aprender a improvisar?.....	16
I. 3.8. Benefícios da improvisação .....	17
I. 4. JAZZ.....	19
I. 4.1. O jazz na Europa.....	21

I. 4.2. Jam Session .....	22
I. 4.3 Blues .....	24
I. 4.4 A Flauta no Jazz .....	26
I. 5. CHORO .....	29
I. 5.1. Roda de Choro .....	31
I. 5.2. A Flauta no Choro .....	32
I. 6. AS DIFERENÇAS ENTRE JAZZ E CHORO .....	34
CAPÍTULO II – CONTEXTO DE ESTÁGIO .....	36
II. 1. CARATERIZAÇÃO DO CONTEXTO DE INTERVENÇÃO PEDAGÓGICA .....	36
II. 1.1. CARATERIZAÇÃO DO ESTABELECIMENTO DE ENSINO .....	36
II. 1.2. CARATERIZAÇÃO DOS ALUNOS .....	37
II. 1.2.1. Aluno A .....	38
II. 1.2.2. Aluno B .....	38
II. 1.2.3. Aluno C .....	38
II. 1.2.4. Aluno D .....	39
II. 1.2.5. Aluno E .....	39
II. 1.2.6. Aluno F .....	40
II. 1.2.7. Aluno G .....	40
II. 1.2.8. Orquestra de Sopros .....	40
II. 2. OBJETIVOS E QUESTÕES DE INVESTIGAÇÃO .....	42
CAPÍTULO III – PROJETO DE INTERVENÇÃO .....	44
III. 1. METODOLOGIA .....	44
III. 1.1. Metodologia de intervenção pedagógica .....	44
III. 1.2. Metodologia de investigação – Instrumentos de recolha de dados .....	44
III. 1.2.1. Inquérito por questionário .....	45
III. 1.2.2. Entrevistas .....	45
III. 2. DESCRIÇÃO DA INTERVENÇÃO .....	46
III. 3.1. Workshop de improvisação no jazz .....	47
III. 3.2. Workshop de improvisação no choro .....	48
CAPÍTULO IV – RECOLHA E ANÁLISE DE DADOS .....	50

IV. 1. QUESTIONÁRIOS .....	50
IV. 1.1. Inquérito por questionário “Workshop de improvisação no jazz” .....	50
IV. 1.2. Inquérito por questionário “Workshop de improvisação no choro” .....	55
IV. 1.3. Interpretação dos resultados dos inquéritos .....	61
IV. 2. ENTREVISTAS.....	63
IV. 2.1. Entrevista ao Professor responsável pelo Workshop de improvisação no jazz .....	63
IV. 2.2. Entrevista ao Professor responsável pelo Workshop de improvisação no choro .....	64
IV. 2.3. Entrevista ao Professor Cooperante 1 .....	65
IV. 2.4. Entrevista ao Professor Cooperante 2 .....	66
IV. 2.5. Interpretação dos resultados das entrevistas.....	67
CONCLUSÃO .....	69
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	71
ANEXOS .....	76
ANEXO I – GRELHA DE OBSERVAÇÃO .....	76
ANEXO II – PARTITURA BLUES .....	77
ANEXO III – GUIÃO DO QUESTIONÁRIO DO WORKSHOP DE IMPROVISÇÃO NO JAZZ .....	80
ANEXO IV – GUIÃO DO QUESTIONÁRIO DO WORKSHOP DE IMPROVISÇÃO NO CHORO.....	89
ANEXO V – GUIÃO DAS ENTREVISTAS AOS PROFESSORES RESPONSÁVEIS PELOS WORKSHOPS .....	98
ANEXO VI – GUIÃO DAS ENTREVISTAS AOS PROFESSORES COOPERANTES.....	100
ANEXO VII – TRANSCRIÇÃO DAS ENTREVISTAS .....	102
Transcrição entrevista Professor responsável pelo Workshop de improvisação no jazz .....	102
Transcrição entrevista Professor responsável pelo Workshop de improvisação no choro .....	110
Transcrição entrevista Professor Cooperante 1 .....	120
Transcrição entrevista Professor Cooperante 2 .....	123
ANEXO VIII – AUTORIZAÇÃO PARA A REALIZAÇÃO DO QUESTIONÁRIO .....	126
ANEXO IX – AUTORIZAÇÃO PARA GRAVAÇÃO EM FORMATO DE VÍDEO.....	127
ANEXO X – DECLARAÇÃO DE AUTORIZAÇÃO DE IDENTIDADE .....	128

## Índice de Figuras

Figura 1 (Flauta Traverso).....	3
Figura 2 (Flauta Boehm).....	5
Figura 3 (Escala de Lá Blues Maior).....	26
Figura 4 (Escala de Lá Blues menor).....	26
Figura 5 (Fachada da Academia de Música de São João da Madeira).....	37

## Índice de Gráficos

Gráfico 1 – Questão 5 (Inquérito workshop de improvisação no jazz).....	50
Gráfico 2 – Questão 7 (Inquérito workshop de improvisação no jazz).....	51
Gráfico 3 – Questão 10 (Inquérito workshop de improvisação no jazz).....	52
Gráfico 4 – Questão 11 (Inquérito workshop de improvisação no jazz).....	52
Gráfico 5 – Questão 14 (Inquérito workshop de improvisação no jazz).....	53
Gráfico 6 – Questão 17 (Inquérito workshop de improvisação no jazz).....	54
Gráfico 7 – Questão 24 (Inquérito workshop de improvisação no jazz).....	54
Gráfico 8 – Questão 28 (Inquérito workshop de improvisação no jazz).....	55
Gráfico 9 – Questão 5 (Inquérito workshop de improvisação no choro).....	56
Gráfico 10 – Questão 7 (Inquérito workshop de improvisação no choro).....	56
Gráfico 11 – Questão 10 (Inquérito workshop de improvisação no choro).....	57
Gráfico 12 – Questão 11 (Inquérito workshop de improvisação no choro).....	58
Gráfico 13 – Questão 14 (Inquérito workshop de improvisação no choro).....	58
Gráfico 14 – Questão 17 (Inquérito workshop de improvisação no choro).....	59
Gráfico 15 – Questão 24 (Inquérito workshop de improvisação no choro).....	60
Gráfico 16 – Questão 28 (Inquérito workshop de improvisação no choro).....	60

## **Introdução**

O presente relatório foi elaborado no âmbito da Unidade Curricular de Estágio Profissional do Mestrado em Ensino de Música da Universidade do Minho, incidindo nos grupos de recrutamento MO9 (Flauta Transversal) e M32 (Classe de Conjunto). O Estágio decorreu na Academia de Música de São João da Madeira, no ano letivo 2022/2023, e teve como objetivo explorar a improvisação e a criatividade como contributos ao desenvolvimento dos alunos do ensino especializado de música.

A escolha deste tema surgiu depois de uma reflexão pessoal, onde dei conta que ao longo dos meus quase 15 anos de aprendizagem musical, a improvisação foi algo que pouco foi abordado, e para além disso, a variedade de géneros musicais trabalhados era limitada. Assim, a vontade de saber improvisar e alargar os horizontes musicais levaram a que escolhesse este tópico.

O tema da pouca liberdade e criatividade que, por vezes, é dada aos alunos tem sido alvo de um grande debate ao longo dos últimos anos, e uma vez que a nível pessoal me tenho debatido com estes problemas, ao conhecer alunos que gostam de música, mas, não se sentem motivados porque sentem que querem fazer a própria música e não apenas interpretá-la, decidi investigar mais sobre os conceitos de improvisação e criatividade.

Neste contexto, procurou-se com a intervenção pedagógica testar a improvisação e a criatividade como contributos ao desenvolvimento dos alunos, e para isso, foram realizados dois workshops de improvisação, sendo que um deles incidiu nesta prática no Jazz, mais concretamente no Blues, enquanto o outro abordou esta prática no Choro Brasileiro.

É importante referir que não se pretende, neste trabalho, defender a improvisação no jazz e no choro como uma supremacia, mas sim, valorizar estas práticas, de modo que seja possível juntá-las aos currículos em vigor, para que a formação dos músicos seja tão completa quanto possível.

# Capítulo I – Enquadramento Teórico

## I. 1. A Flauta Transversal

A Flauta Transversal é um aerofone, da família das madeiras. Segundo o sistema de classificação de instrumentos de Hornbostel-Sachs (1914) a flauta é um instrumento de sopro em aresta. Uma vez que este instrumento não possui nenhum obstáculo entre os lábios e o tubo, o flautista é responsável por gerar uma coluna de ar que por sua vez irá criar o som, ao contrário dos instrumentos de palheta e bocal, onde estes intermediam o contacto.

Como refere Luís Henrique (2014, p. 246), a flauta é um dos instrumentos mais antigos. “A flauta existe desde a Idade da Pedra, sendo um dos instrumentos mais antigos usados pelo Homem”.

Ao longo do tempo, este instrumento sofreu várias modificações, tendo em vista facilitar a execução do mesmo, pelo que as flautas que eram utilizadas há vários anos, no ocidente, não são como as conhecemos atualmente, e assim, seguidamente, traçar-se-á a evolução deste instrumento ao longo dos séculos.

### I. 1.1. Flauta Renascentista

A flauta renascentista era um tubo cilíndrico que tinha seis orifícios para os dedos e um orifício circular muito pequeno, com 6 ou 7 milímetros como embocadura. Um dos grandes inconvenientes da flauta desta época é que não podia ser afinada.

O Syntagma Musicum (1618) de Praetorius indica que o *consort* de flautas era constituído por três modelos, afinados a intervalos de quinta: soprano (em Lá), tenor (em Ré) e baixo (em Sol), todas elas com a extensão de duas oitavas. Todos os tamanhos eram feitos de buxo, material preferido na época para todas as madeiras. Por vezes, o modelo soprano era feito de vidro (Henrique, 2014, pp. 246-247)

## I. 1.2. Traverso (Flauta Barroca)

As primeiras grandes modificações à flauta acontecem a partir de 1650, e esta passa a ser constituída por três partes, introduzindo-se um novo orifício, agora tapado por uma chave, controlada pelo dedo mindinho da mão direita.

Por volta do ano de 1680, o perfil do tubo foi alterado, provavelmente por ação da família Hotterre. A cabeça permaneceu cilíndrica, mas, as outras duas partes passaram a ser cónicas invertidas, com um ligeiro alargamento na parte final. As vantagens deste perfil é que o som produzido era mais aveludado, a quantidade de ar necessária era menor, a afinação sobretudo do registo agudo era mais fácil, o tubo não tinha de ser tão longo, e assim, os orifícios podiam estar mais próximos, com os dedos a ficarem numa posição mais cómoda.

Esta flauta era por vezes feita em marfim, mas, o normal era ser em buxo com anéis de marfim.

Quase toda a música escrita para flauta transversa durante o séc. XVIII era executada na flauta de uma chave. Isto criou dificuldades nas dedilhações e afinação em certas tonalidades. Assim, estes problemas levaram ao aparecimento de três chaves novas para o fá natural, que era alto, o sol sustenido e o si bemol. Algum tempo depois, foi-se aumentando o comprimento do tubo e acrescentaram-se duas chaves novas, de modo a permitir a execução do Dó sustenido e do Dó grave (Henrique, 2014, pp. 247-249).



Figura 1 (Flauta Traverso)

### **I. 1.3. A Flauta Boehm**

A flauta ganhou uma grande popularidade no início do séc. XIX com o surgimento de grandes virtuosos. Um destes foi Charles Nicholson, que tentou melhorar e corrigir a flauta, fazendo os orifícios maiores. Em 1831, Theobald Boehm ouviu-o tocar nessa flauta e ficou impressionado com a sua sonoridade, o que levou Boehm a repensar a construção da flauta em todos os aspetos.

Assim, em 1832, surgiu a flauta Boehm que era caracterizada por:

- Os orifícios são tão largos quanto possível;
- Os orifícios são praticados nos locais acusticamente corretos, independentemente de ser ou não a mão humana a atingi-los;
- Há um complexo sistema de chaves para tapar todos os orifícios, através do qual a ação de um só dedo pode fazer com que sejam tapados vários orifícios;
- Uns orifícios são controlados por chaves em forma de anel (diretamente tapadas pelos dedos), enquanto outros são completamente vedados por uma sapatilha, mas, quando o executante não atua sobre elas, todas as chaves estão abertas (exceto o Sol#);
- O tubo é um metal, embora mais tarde se volte, por vezes, a utilizar madeira, o que aumenta a sonoridade e a torna mais clara.

No ano de 1837, esta nova flauta foi apresentada à Academia das Ciências, e obteve relatório bastante favorável, tendo sido adotada, no ano seguinte, no Conservatório de Paris, pelo professor J. -B. Coche.

Os primeiros modelos da flauta idealizada por Boehm eram ligeiramente cónicos, contudo, em 1847, este apresentou um modelo com perfil cilíndrico. O êxito foi enorme, e atualmente, em qualquer parte do mundo a flauta que se utiliza é a flauta Boehm, seja ela feita de madeira ou metal (Henrique, 2014, pp. 251-252).





Figura 2 (Flauta Boehm)

## **I. 2. O ensino da música em Portugal**

O ensino vocacional da música é lecionado em instituições apropriadas denominadas de escolas, academias ou conservatórios de música. Desde 1983, com o decreto-lei 310/83, que estas instituições se transformaram em escolas básicas e secundárias do ensino oficial ou particular, com o funcionamento através do regime integrado ou articulado (Paiva, 2022).

Em 2006 realizou-se a Conferência Mundial sobre Educação Artística, em Lisboa, que veio colocar algumas questões sobre o ensino artístico. Assim, surgiram várias mudanças que fizeram com que o número de alunos nesta área aumentasse, as condições de aprendizagem fossem melhoradas, a rede de escolas foi alargada e existiu um envolvimento das escolas regulares com as escolas de música, através da realização de protocolos. (Santos T. M., 2013).

O ensino especializado da música começa no 1º ciclo do ensino básico com as iniciações, grau não financiado, o que obriga ao pagamento de uma propina. Os alunos deste ciclo têm as disciplinas de classe conjunto, formação musical e instrumento.

Finalizado este 1º ciclo de estudos, segue-se o 2º ciclo do ensino básico, integrado no financiamento, o que significa que os alunos têm acesso ao mesmo de forma gratuita, tendo de frequentar as disciplinas de formação geral e de formação vocacional (formação musical, instrumento e classe conjunto, esta última que pode ser frequentada nas opções de coro, música de câmara ou orquestra). Nesta fase de aprendizagem os alunos podem escolher três regimes distintos:

- Integrado: Todas as componentes disciplinares são lecionadas na mesma instituição;
- Articulado: Disciplinas de formação geral são lecionadas numa instituição regular, e disciplinas do ensino vocacional são lecionadas numa instituição diferente, como uma academia ou conservatório;
- Supletivo: Frequência das disciplinas de formação vocacional de música e de todas as disciplinas do ensino básico, o que resulta numa maior carga horária.

No ensino secundário, estes três regimes de aprendizagem mantêm-se. O número de disciplinas de formação vocacional aumenta, e para além das três mencionadas anteriormente, acresce as disciplinas de Análise e Técnicas de Composição e História e Cultura das Artes.

Para além deste tipo de ensino, existe também o ensino profissional de música, que possibilita o nível II para alunos do 3º ciclo do curso básico de instrumento, e o nível IV para o ensino secundário, o que permite prosseguir os estudos para o ensino superior (Paiva, 2022).

## **I. 2.1. O ensino da flauta transversal**

No que diz respeito ao ensino da flauta transversal, e de modo que o domínio deste instrumento seja tão completo quanto possível, é preciso ter em conta diversos fatores, sendo que a base do estudo deste instrumento deve ter em conta quatro categorias diferentes: sonoridade, técnica, estudos e repertório (Ferreira & Castilho, 2016).

A sonoridade é o que caracteriza um flautista, porque representa a voz do mesmo, quando este toca. Não existe um critério definido sobre o que é preciso ter um bom som, mas, há aspetos a ter em conta.

“O som deve ser cheio e redondo, não fino e pequeno. Deve ficar claro, focado e centrado, não desfocado ou ofegante. Deve ter ressonância e projeção. Deve haver continuidade de som entre os registos. No entanto, o tom deve ser flexível, capaz de uma variedade de tonalidades de cores e mudanças de dinâmicas para que o som se torne um veículo de expressão, como de técnica” (Toff, 2012 citado em Paiva, 2022, p. 7).

Segundo Ferreira & Castilho (2016) este aspeto da prática instrumental pode ser trabalhado com exercícios como notas longas, intervalos, harmónico e vocalizos.

O segundo aspeto a ter em conta é a técnica, que normalmente, está associada ao movimento dos dedos.

“A técnica é o controle e a coordenação de todas as ações musculares que o ato de tocar flauta compreende (...) a técnica, como veículo do movimento melódico, também é de grande importância. Louis Moyse resume bem isso: “Como professor a minha principal preocupação é trazer as ferramentas e dispositivos adequados aos meus alunos, nomeadamente – a técnica. Pode-se ter técnica sem música (muitas vezes, infelizmente), mas não se pode expressar a música sem técnica.” Tendo em mente a advertência de Moyse sobre a ênfase excessiva na técnica – porque é um meio para um fim, não um fim em si mesmo” (Toff, 2012 citado em Paiva, 2022, p. 8).

Esta componente da prática pode ser trabalhada de diversas formas, ao tocar as passagens de forma mais lenta, e utilizando o metrónomo ir aumentando, de forma gradual, a velocidade do mesmo, ou até, tocar as passagens com diferentes articulações (ligado de duas a duas, uma articulada – duas ligadas – uma articulada, ligadas três em três, tudo articulado, entre outras).

Os estudos funcionam como uma ponte entre os exercícios técnicos e as peças.

(...) os estudos são versões mais longas e musicais de exercícios técnicos. Eles combinam uma série de desafios técnicos ao mesmo tempo em que os colocam num contexto musical. Alguns estudos são projetados principalmente para ultrapassar um problema técnico; outros concentram-se em várias áreas. (...) Não importa o quão entediante ou prosaico um estudo possa parecer na realidade, nós devemos tentar sempre fazê-lo soar como uma peça musical (Toff, 2012 citado em Paiva, 2022, p. 9).

Por fim, o repertório é o resultado de todo o trabalho que foi realizado pelo flautista, sendo através deste que é possível compreender as competências técnicas e interpretativas do músico no discurso musical. No estudo do repertório é de grande importância que o flautista tenha as bases consolidadas, pois só desse modo irá ter uma boa sonoridade, destreza técnica e expressividade interpretativa (Galway, 1990 citado em Ferreira & Castilho, 2018, p. 2).

## **I. 3. Improvisação e criatividade**

### **I. 3.1. Improvisação**

A improvisação é a criação espontânea de música. A palavra improvisação provém do latim *improvisus*, que significa imprevisto ou inesperado. Assim, a improvisação está associada ao ato de fazer algo sem existir preparação ou confrontar-se com uma situação inesperada (Shih, 2012).

Este termo, é definido pelo Grove's Dictionary of Music como “a arte de pensar e tocar musical simultaneamente”.

Para Albert Kaul e Jürgen Terhag (2013) a improvisação “consiste na invenção espontânea de música”. Sarath (2013) defende uma ideia bastante parecida com a destes dois autores, definindo a improvisação musical como uma ação espontânea e criativa, com pouco ou nenhum planejamento. Apesar de ser espontânea, não significa que a improvisação seja feita com falta de consciência e de estudo, bem pelo contrário. Improvisar implica conhecimento e preparação, conhecimento histórico e uma análise muito grande do estilo musical sobre o qual se pretende improvisar.

No momento da interpretação, o improvisador tem que assimilar e responder a um conjunto vasto de fatores musicais e extramusicais. O modo como o músico se envolve no processo de decisão que está em curso, no qual cada momento é justaposto num futuro implicado, determina a espontaneidade da música. O artista deve responder coerentemente numa situação de tempo real; ele ou ela têm também que responder com sensibilidade a um ambiente que muda de modo rápido e complexo (Sarath, 1993, p. 23).

Improvisar é algo que está presente no nosso dia-a-dia, uma conversa com outra pessoa trata-se de um ato de improvisação, adaptando o diálogo para a situação específica. “Improvisação (...) é algo que praticamos diariamente, como uma forma de lidar com as situações inesperadas” (Levin, 2014).

A improvisação como ferramenta pedagógica pode ter um valor muito grande, tal como evidencia (Campbell, 1991 citado em Leão, 2016), um aspeto-chave da abordagem Orff é a improvisação, e Jacques-Dalcroze defende a improvisação como uma parte importante do processo de instrução da música.

Segundo Riviere (2006 citado por Moreira, 2010), o processamento neuronal é diferente quando o tipo de manipulação do material musical é feito através da improvisação, uma vez que reforça a aptidão do aluno para a aprendizagem. Esta autora acrescenta ainda que “a improvisação atua nos níveis mais

avançados do processo cognitivo (atenção, análise e síntese) e a implementação desta estratégia no ensino de música é um esforço compensador” (Riveire, 2006 citado por Moreira, 2010).

A improvisação musical pode ser entendida como uma atividade espontânea de fazer música, onde o improvisador pratica em simultâneo as funções de composição e performance (Alperson, 1984).

Para Azzara (1999) a improvisação pressupõe que o artista pense, invente e toque ao mesmo tempo. Elliott (1995) corrobora esta ideia de Azzara, ao referir que improvisar é uma forma de musicalidade na qual de forma espontânea o(s) músico(s) compõem, interpretam e executam uma obra musical simultaneamente.

Para alguns músicos, a improvisação não se trata apenas da prática em si, e por vezes não se cinge ao momento da performance. A improvisação é vista, por alguns músicos como um antecedente que vai levar à composição de obras musicais.

Quando questionado acerca da importância da improvisação na música que produz, o pianista João Paulo Esteves da Silva, meu colaborador no âmbito desta tese, responde prontamente: “É o fundamental. Mesmo quando se trata de escrever, tudo começa como improvisação, tudo começa por aí”. O pianista Ruben Alves, também meu colaborador, relata uma prática semelhante: “a composição para mim é um resultado da improvisação. Um gajo está a improvisar em casa e de repente, repetes uma ideia que tu achas ‘eh pá, isto é muita bom, é fixe’” (Figueiredo, 2016).

A improvisação obedece a algumas limitações que não estão relacionadas com a composição, mas sim com o instrumento utilizado (Kratus, 1995 citado em Paiva, 2022) e com a melodia, harmonia e métrica.

Um dos géneros mais representativos da improvisação é o jazz, e a centralidade da pedagogia desta prática está relacionada com o ensino do jazz.

Improvisação é um termo que quase se confunde com o jazz – sendo que jazz significa, em boa parte música improvisada, criada no momento. Dentro dele, a música escrita é como um pretexto para uma nova criação e o intérprete possui uma grande liberdade na execução (Calado, 1990).

Apesar de muitas vezes o termo improvisação ser confundido com jazz, a verdade é que esta prática existe em muitos outros géneros musicais, como vamos ter a oportunidade de analisar mais adiante.

Um dos aspetos que distingue uma improvisação de uma interpretação é a composição que ocorre em tempo real, e esta varia de acordo com a prática do intérprete, mas também, com o conhecimento musical que este tem. A improvisação pode ser simples, como por exemplo a execução de uma pequena ornamentação, ou mais complexa, com um grande desenvolvimento complexo de um tema.

Se tocarmos uma melodia alterando ligeiramente o ritmo, acrescentando acentuações, frases mais coloridas, com bends, apogiaturas, glissandos... como fazem os cantores da música popular, por exemplo e a nova frase for relativamente espontânea, estamos a improvisar, embora o estejamos a fazer, na forma mais básica. Por outro lado, se ignorarmos a melodia dada e criarmos novas melodias sobre a progressão harmónica dessa melodia, chamado lirismo, estamos a improvisar ao mais alto nível (Coker, 1980 citado por Ribeiro, 2019, p. 83).

### **I. 3.2. A improvisação na história da música**

A improvisação musical esteve sempre presente em toda a história da música, tendo ocupado um espaço muito importante. Existem registos da mesma nos períodos da Grécia Clássica, Barroco, Romantismo, e atualmente, é um destaque no Jazz (Nachamovitch, 1991).

“A música grega, além disso, era quase inteiramente improvisada” (Grout & Palisca, 2007), o que parece lógico visto que existiam grandes lacunas no que diz respeito à notação musical existente na época.

“A improvisação desfruta de uma distinção curiosa de ser ao mesmo tempo a atividade mais praticada de todos os músicos e a menos conhecida e entendida” (Bailey, 1992).

Embora a improvisação faça parte da música há vários anos, o seu conceito tem sido alterado. No Renascimento, com o aparecimento do contraponto, os cantores improvisavam sob o conceito de *organum*<sup>1</sup>, obedecendo a uma série de regras, mas, de interpretação livre.

O improvisado esteve sempre presente durante os períodos Barroco e Clássico. O aparecimento da notação veio limitar um pouco a improvisação, que passou a ser utilizada sobretudo na adição de ornamentos para embelezar as melodias e nas cadências. No período barroco, com o aparecimento do

---

<sup>1</sup> Técnica desenvolvida na Idade Média, onde se coloca uma segunda melodia (segunda voz) acima ou abaixo do cantochão (primeira voz).

baixo contínuo, era bastante frequente os cravistas e organistas improvisarem sob uma harmonia predefinida, apenas com a linha do baixo.

Na música barroca, a arte de tocar um instrumento de teclas a partir do baixo cifrado, foi seguida pelos atuais músicos de Jazz, que criam música a partir de temas, motivos e estruturas harmónicas pré-definidas (...) no período barroco, o ato de improvisar manifestava-se conscientemente, propositadamente de uma forma natural (Stanciu, 2010, p. 6).

A notação continuou a ser desenvolvida, e no período clássico a improvisação foi perdendo ainda mais espaço na execução das peças, que cada vez mais limitavam a liberdade criativa.

A utilização cada vez mais frequente da partitura inibiu pouco a pouco a capacidade improvisadora dos músicos, adotando-se uma escrita musical precisa e completa, em oposição com a escrita específica barroca. Assim, os compositores passaram a escrever até as suas próprias cadências dos concertos para instrumentos (Stanciu, 2010, p. 8).

A improvisação foi caindo cada vez mais em desuso no período romântico, com os compositores a escreverem cada vez mais nas partituras tudo aquilo que pretendiam aquando da interpretação da obra. Liszt demonstrava toda a sua virtuosidade como um improvisador virtuoso, mas, simultaneamente, nas suas composições fazia notações de tudo até ao mais pequeno detalhe.

Com a revolução industrial, que permitiu a divulgação de partituras impressas e com o aparecimento das primeiras gravações de áudio, a liberdade interpretativa dos músicos ficou cada vez mais condicionada. Assim, a improvisação cai cada vez mais em desuso, com as funções do músico e do compositor a afastarem-se, com a função do primeiro a ser interpretar o que o segundo idealizou.

Richard Wagner (Wagner, 1897 citado em Manghi, 2019) afirma que o verdadeiro virtuoso é o músico cujo talento é colocado ao serviço de uma interpretação do pensamento do compositor. Stravinsky concorda com a ideia apresentada pelo antecessor, e no livro "Some ideas about my octuor" (1924) descreve a função dos executantes. "Ao autor pertence a exploração emotiva das ideias... ao executante pertence a apresentação da composição da forma que lhe é designada pela sua própria forma" (Stravinsky, 1924 citado por Manghi, 2019).

De acordo com Prouty (2008, p. 3) a importância da improvisação na música erudita diminuiu drasticamente ao longo dos últimos dois séculos, e em sentido contrário, a dependência dos recursos



escritos aumentava. O autor refere ainda que não é comum encontrar nos currículos dos cursos de música erudita conteúdos relacionados com a improvisação.

Apesar de ser pouco comum encontrar conteúdos relacionados com a improvisação nos currículos dos cursos de música erudita, a verdade é que esta está presente na música de todas as culturas, como defende o etnomusicólogo, Bruno Nettl (1998).

### **I. 3.3. A improvisação nas diferentes culturas**

Apesar do jazz ser o género mais representativo da improvisação, atualmente, é possível identificar esta prática na música popular de diversos países.

A improvisação está presente na cultura africana, onde não existe notação. “Nos ensambles de percussão típicos do Gana, o líder do grupo está encarregue de dar pequenos sinais aos colegas. O seu papel é mais livre do que o dos outros e isso pode ser considerado um improviso. (Anónimo, citado por Martinho, 2014).

O jazz sofreu bastantes influências da música indiana, onde a tradição da improvisação também é bastante forte. “A improvisação durante as performances de música hindustânica é basicamente elaborada através de variações estudadas e escolhidas pelo intérprete no momento e nunca executadas ao acaso (Ribeiro F. , 2012, p. 27).

Na música chinesa existem vários grupos de instrumentos tradicionais que não utilizam notação e executam tudo de memória, embelezando com ornamentações e melodias improvisadas.

No contexto musical português, a guitarra portuguesa, contraponto da voz do fado, desenvolve a sua performance à volta da improvisação, obedecendo a uma série de padrões que são caraterísticos do género musical. Para além deste género, a improvisação está também presente nos cantares ao desafio, onde dois ou mais vocalistas improvisam letra e melodia de forma alternada (Martinho, 2014).

### **I. 3.4. A improvisação na flauta transversal**

A improvisação desempenhou um papel bastante importante na prática performativa da flauta transversal ao longo dos anos, tendo sido especialmente utilizada durante os períodos Barroco e Clássico.

Apesar de não haver tantos documentos que se refiram à improvisação na flauta, como há para outros instrumentos, existe alguma informação do contexto em que aconteciam estas práticas. Arda Powell, na introdução do livro “The Elements of Flute Playing” de Thomas Lindsay, fala sobre algumas práticas de improvisação como ornamentos e *glides*, delineando os contextos formais em que os *glides* eram apropriados e faz uma descrição dos principais ornamentos (Manghi, 2019).

Existem documentos que apontam para a utilização da flauta antes do Renascimento, numa altura em que não existia notação e a transmissão do conhecimento era feita oralmente, pelo que aponta para a probabilidade dos músicos desta altura improvisarem melodias.

A flauta transversal tornou-se um instrumento solista, no séc. XVI, com a sonata, onde pequenas ornamentações improvisadas eram populares, uma vez que estas eram consideradas formas de mostrar afeto e emoções.

Nos dois séculos seguintes, os flautistas deviam completar as músicas com ideias pessoais, uma vez que a improvisação era vista como algo bastante importante durante a performance, assumindo um papel central na mesma.

Um dos flautistas mais importantes desta época, Jacques-Martin Hotteterre explica, na introdução do primeiro volume do “Pièces pour la flûte traversiere Op. 2”, como e onde a obra deve ser embelezada, oferecendo assim um método organizado de ornamentação aos flautistas.

### **I. 3.5. Criatividade**

Após termos apresentado definições para improvisar, vamos procurar fazer o mesmo para outro dos temas fundamentais a trabalhar, que apesar de estar relacionado, não é igual, a criatividade.

O Dicionário de Língua Portuguesa da Porto Editora define criatividade como a capacidade de produção do artista, do descobridor e do inventor que se manifesta pela originalidade inventiva; faculdade de encontrar soluções diferentes e originais face a novas situações.

No mundo da música, a criatividade está, por norma, associada a atividades como a composição e a improvisação, porque é nelas que existe espaço para criar ideias musicais inovadoras. Peter Webster (2002) sugere um modelo de pensamento criativo da música onde destaca a importância das ações criativas como a composição e a improvisação.

A criatividade musical acontece através de quatro estágios, segundo Vaughan (Ryan & Brown, 2012 citado em Moreira, 2021, p. 35) sendo eles:

- Estágio de aquisição de elementos musicais (rítmicos, melódicos, harmônicos, etc.)
- Estágio de combinação desses elementos em diferentes contextos;
- Estágio de desenvolvimento das relações entre as ideias musicais iniciadas;
- Estágio de avaliação do produto criativo à luz do campo musical a que pertence;

Segundo Gonçalves (2012) “o termo Criatividade é utilizado para um conjunto de diferentes comportamentos e critérios, dentro de uma complexa esfera”.

Elliot, 1995, citado por Gonçalves (2012) afirma que a criatividade musical nas diferentes vertentes da performance, improvisação e composição ou arranjo, existe no contexto da prática musical e é uma manifestação de inteligência musical e de musicalidade, uma vez que permite desenvolver as diferentes vertentes da inteligência musical e musicalidade, possibilitando a eventual transferência de conhecimentos entre os vários domínios musicais.

Segundo Hargreaves e Koutsoupidou (2009) utilizar atividades que requeiram o uso da criatividade nas aulas, mais centradas no próprio aluno do que no professor, promove o desenvolvimento do potencial criativo das crianças, especialmente das mais pequenas.

### **I. 3.6 Diferenciação dos termos Improvisação e Criatividade**

Os termos improvisação e criatividade acabam por ser várias vezes confundidos na música. “Toda a criatividade é, em parte, uma forma de improvisação e toda a improvisação é, em parte, uma forma de criatividade” (Gordon, 2000).

Contudo, os dois termos, apesar de próximos, têm significados diferentes para alguns autores, com a criatividade a envolver menos restrições do que a improvisação, porque esta apesar de parecer espontânea, obedece a um conjunto de conceitos e de padrões já conhecidos por quem executa esta prática. Christopher Azzara (1999, p. 2) faz a distinção entre estes dois conceitos, afirmando “criatividade envolve menos restrições que improvisação (...) Improvisação envolve técnicas e linhas de pensamento específicas que provêm de uma aprendizagem anterior do instrumentista”.

Assim, no dia-a-dia, quando falamos estamos a improvisar, uma vez que fazemos uso de uma linguagem e de uma série de padrões que provêm de uma aprendizagem anterior e que têm um sentido

e uma finalidade. Quando discursamos, não somos livremente criativos, não estamos a inventar novas palavras ou atribuir novos significados a palavras já existentes (Martinho, 2014).

Na música, na hora de improvisar, quer seja através da execução ou da composição, estamos a criar música que respeita os padrões, regras e estruturas do estilo em que improvisamos.

### **I. 3.7. Como aprender a improvisar?**

O ensino da improvisação gera sempre alguma “controvérsia” entre os diferentes autores que abordam este tema. Os mais puristas, defendem que não se ensina a improvisar, e que essa capacidade já nasce connosco, enquanto outros, a grande maioria na atualidade, defende que ensinar a improvisar é possível, uma vez que para isso basta apenas fornecer as ferramentas necessárias aos alunos para esse efeito. Estas ferramentas, de uma forma geral, estão relacionadas com o conceito de audição. Este conceito surgiu com Edwin Gordon, e o termo não se refere apenas a ter uma ideia ou pensamento musical, mas sim, compreender a música, mesmo que o som não esteja fisicamente presente.

O renomeado professor Hal Galper afirma que a verdadeira maneira de aprender a improvisar no jazz é feita de forma oral, ouvindo muito e imitando (Galper, 2013). Outros autores como Mulgrew Miller (2010) também compartilham deste pensamento.

Brian Kane também aborda a pedagogia da improvisação e diz o seguinte sobre a mesma:

A maioria das pesquisas publicadas sobre lecionar improvisação no jazz tem o seu foco na técnica e em tocar as notas corretas. Volumes sobre exercícios técnicos, padrões escalares, padrões de acordes e “licks” enchem a biblioteca de educação em jazz e dita o currículo das nossas aulas de jazz. Isto funciona? Prover a alunos motivos, tempo suficiente, o hábito positivo de ouvir muito jazz, sim isto funciona. É focando em harmonia que teremos a melhor maneira de ensinar jazz? Não (Kane, 2005).

Dentro desta linha de pensamento de Kane, Nelson Faria (2017) afirma que aprender a improvisar é como aprender uma nova língua, comentando que existem diversos músicos que não são alfabetizados, ou seja, que não conhecem a teoria tradicional europeia de harmonia, mas, são bons improvisadores. Por outro lado, existem diversos músicos formados com bons fundamentos teóricos, mas que têm dificuldade em improvisar. Segundo este autor, o que falta ao segundo tipo de músicos é

“vocabulário”. Bergonzi (2003) corrobora com a versão dos autores acima mencionados, acreditando que a maneira certa de aprender é a mesma que acontece em qualquer língua, onde as crianças aprendem a falar, por ouvirem constantemente o som das palavras.

A dificuldade em improvisar de alguns músicos leva a que a improvisação seja encarada de duas formas distintas na música ocidental, por um lado aversão e por outro fascínio. Para os músicos “clássicos” esta prática representa uma falta de planificação e precisão, embora por outro lado, estes mesmos músicos tenham uma certa admiração pela capacidade que os músicos improvisadores têm, ao realizarem de forma livre e espontânea as suas intenções musicais (Nettl, 1998).

### **I. 3.8. Benefícios da improvisação**

Neste tópico vamos procurar realçar alguns dos benefícios que a improvisação tem nos músicos que a praticam.

Guilbault (2009) e Scott (2007) salientam que a improvisação não só permite que um aluno expresse musicalmente as suas ideias e sentimentos, como promove ainda uma sensação de propriedade e orgulho sobre a música que executam.

A improvisação é considerada como um elemento basilar por Azzara (1999) no que diz respeito ao desenvolvimento da musicalidade e das capacidades auditivas. Scott (2007) aponta que a independência da notação permite focar a atenção na técnica e na qualidade da produção do som. Este mesmo autor destaca ainda vantagens na improvisação que vão para além da música. Segundo ele, a improvisação também favorece a criação de uma boa interação social e ensina a ouvir, comunicar e a reagir aos demais intervenientes.

Azzara (1999) sugere que a improvisação seja utilizada para a compreensão de um determinado trecho musical. Sendo a improvisação uma prática que envolve um certo grau de risco e incerteza, é natural que um estudante cometa erros ocasionais. É importante promover um ambiente em que não exista medo de falhar, pois este pode ser um dos maiores obstáculos ao ato de improvisar. Segundo este autor, o impedimento para improvisar em grupo é o medo do ridículo.

Tal como outros estudantes de música clássica, desenvolvi uma fobia de treinar o ouvido e tocar de ouvido, porque não o conseguia fazer bem. Calculei que isso significava que eu não

era bom nisso e nunca o iria ser, e não percebi que as pessoas que tinham boa capacidade auditiva tinham aprendido e trabalhado o ouvido desde muito cedo (Rodriguez, 2018).

O mercado de trabalho é de bastante difícil acesso, pelo que quanto mais versátil for um músico mais oportunidades este deverá ter. “Muitos irão desistir do sonho de tocar numa orquestra... alguns irão parar de tocar os seus instrumentos porque nunca lhes foi ensinado que existem outras opções para além de tocar em orquestra” (Raymond, 2012 citado por Rodriguez, 2018). Assim, praticar a improvisação torna os músicos mais completos e com mais ferramentas para utilizar no quotidiano profissional.

Com tantos benefícios apontados à prática da improvisação, seria uma conclusão natural assumir que esta é parte estruturante dos currículos dos conservatórios e academias, mas, não é o caso. Assim, a questão que se coloca é porque é que o improviso não é integrado no currículo escolar? Koutsoupidou (2005) aponta que um dos grandes desafios para a integração da improvisação na escola está relacionado com as condicionantes dos próprios professores, uma vez que a atual geração de docentes não teve oportunidades de praticar e desenvolver as suas capacidades de improvisação, o que faz os fazer sentir alguma relutância em abordar este tema nas aulas.

A ênfase dada à reprodução e interpretação de repertório nos programas e currículos das disciplinas musicais mais específicas, tais como as aulas de instrumento, tornam ainda mais difícil a introdução de uma prática musical que, ainda que entendida como benéfica, não tem sido encarada como uma prioridade (Quijada, 2020).

“A improvisação pode ser algo bastante intimidante no início, mas assim que é experimentada, vai ficar cada vez mais fácil. Eventualmente, o instrumentista será capaz de identificar os acordes mais rápido e analisar mais facilmente a música clássica” (Rodriguez, 2018).

## I. 4. Jazz

A origem do jazz é bastante difícil de traçar e é ainda hoje um mistério por resolver. Este estilo terá nascido sob influências das tradições culturais africanas e europeias (Stearns, 1956). As contribuições africanas podem ser observadas sobretudo no ritmo e no swing, que são fatores que permitem distinguir o jazz de outros géneros. Os traços da música europeia podem ser observados na harmonia, nos instrumentos e na técnica.

“As raízes do Jazz (termo misterioso que ninguém ainda conseguiu decifrar) encontram-se na África. Transplantaram-se para a América os escravos negros e, por isso, as longínquas origens do Jazz cantam a dor do homem prisioneiro e a sua esperança de libertação” (Boffi, 2014).

O berço do jazz é atribuído a New Orleans (Gioia, 1997). A capital do estado de Louisiana sediava um porto que impulsionou o tráfico negreiro e um grande fluxo de navios com mercadorias, pessoas e artefactos culturais de todas as partes do mundo. Vários autores defendem que este estilo de música foi trazido para os Estados Unidos da América pelos escravos, enquanto outros autores defendem que o género foi evoluindo nos campos de algodão, onde os negros cantavam estas canções que ao longo dos anos se foram desenvolvendo.

“Os escravos africanos (...) inventaram, pois uma música nova com novas sonoridades, novas acentuações rítmicas, muita improvisação e alguma alegria. Era a africanização de todas as músicas. Nascera o Jazz, a música do século XX” (Duarte, 2010).

Foi da junção de estilos sonoros do ragtime e do blues, com a antiga tradição das brass bands, que surgiu o jazz. Embora não exista um consenso sobre quando nasceu este género, Marshall Stearns (1956) acredita que este género já existia sem nome próprio antes de se usar o nome jazz.

O jazz é um género musical que existe há pouco mais de cem anos e esteve sempre em constante transformação, através da inspiração e contacto com diversas culturas, tradições e estilos musicais provenientes de vários pontos do mundo (Pinheiro & Bivol, O ensino do jazz: Uma reflexão em torno de alguns dos seus contributos, 2020).

Esta evolução criou uma maior aceitação em todas as culturas e raças, o que por sua vez permitiu que este estilo musical fosse difundido pela América do Norte, depois pela Europa, e mais tarde, por todo o Mundo, com a principal aceitação deste género a acontecer no período entre as duas guerras.

O nascimento do termo jazz é associado a vários episódios, como por exemplo a teoria “Jasbo Brown”, no qual o instrumentista Jasbo, quando estava embriagado produzia sons absolutamente transcendentais e contagiantes para a assistência. Os seus patrões no café de Chicago contribuíam para

que Jasbo ficasse neste estado, oferecendo-lhe sempre mais gin, seguindo-se de uma insistência para que este continuasse a tocar: “More Jasbo”, ou “More jazz!” (Figueiredo, 2016).

Vários autores ao longo do tempo apontam ainda para uma associação da palavra ao ato sexual (Whiteman & McBride, 1926). Desde o início deste género, a par dos ensembles mais alargados que atuavam em teatros e salas de espetáculos, o jazz esteve presente nos estabelecimentos noturnos de Storyville, o bairro da prostituição de New Orleans. No primeiro episódio do documentário *Jazz: A History of America's Music* (Burns, 2001), o trompetista Wynton Marsalis conta que Jelly Roll Morton encontrou um trabalho como pianista num bordel, e tocava para acompanhar as danças das prostitutas e era recompensado em função da sua mestria.

Assim, o jazz é associado por vezes a estilos de vida reprováveis aos olhos da sociedade, como a convivência noturna, consumo de álcool e drogas e a libertinagem sexual. O jazz acabou por ser influenciado por estas vivências, por exemplo, a marijuana era a principal droga consumida pelos músicos na década de 1930, e a música desse período tem uma qualidade ligeira e com grande swing, o que se assemelha ao efeito produzido por esta substância. Já por volta de 1950, a heroína tornou-se a droga mais popular, o estilo da música muda e esta passa a ser caracterizada por um carácter mais dessensibilizado e estático.

O jazz está ainda associado a fortes considerações raciais. De um lado os músicos, na sua esmagadora maioria negros, e do outro o seu público, a classe média branca norte-americana. (Figueiredo, 2016).

Deste modo, este género musical manteve uma expressão artística socialmente marginal ao longo de boa parte da sua história, e trilhou um caminho pela busca de legitimação e afastamento das conotações que o assombravam desde o começo.

Em síntese, é possível observar que as teorias sobre a etimologia da palavra jazz são várias, mas, grande parte delas são inconclusivas.

A principal inovação do jazz em relação a outros géneros musicais foi a centralidade na improvisação. Ainda hoje, o jazz é considerado o estilo mais representativo da improvisação musical. Para além da centralidade nesta prática, este género possuiu uma característica única, a que chamamos swing.

“Um dos segredos do Jazz é o Swing, esse estranho embalo impossível de definir, essa misteriosa maneira de acrescentar algo a um ritmo, uma espécie de desequilíbrio permanente, uma nova força rítmica que pede movimento, pé que bate, palmas, convite à dança” (Duarte, 2010).



Segundo Pinheiro e Bivol (2020), “a tentativa de objetivar o termo jazz poderá eventualmente tornar-se problemática, uma vez que este conceito tem sido utilizado em contextos variados para denominar um conjunto de práticas que podem ser bastante diferentes entre si”. Para fundamentar esta afirmação, os dois autores dão o exemplo do reconhecido festival “EDP Cool Jazz”, em que a maioria dos artistas que integram este festival, não se enquadram no género considerado jazz.

A discussão em torno do significado do conceito de “jazz” é importante no campo da pedagogia, uma vez que poderá determinar abordagens mais ou menos “tradicionais” relativamente às práticas estudadas. Por outras palavras, de acordo com a aceção de jazz adotada, poder-se-á dar maior predominância ao estudo de determinadas épocas e estilos em detrimento de outras (Pinheiro & Bivol, O ensino do jazz: Uma reflexão em torno de alguns dos seus contributos, 2020).

Em suma, podemos concluir que a palavra jazz tem sido utilizada para denominar diferentes práticas ao longo do tempo.

#### **I. 4.1. O jazz na Europa**

A disseminação do jazz na Europa terá começado por volta do ano de 1917, com a chegada de bandas militares americana a França (Velo, Mendes, & Curvelo, 2010).

Terminada a Primeira Guerra mundial, realizaram-se vários espetáculos de jazz na capital francesa, com vários artistas americanos a desenvolver a sua atividade em Paris, como são os casos do saxofonista Sidney Bechet, do trompetista Arthur Briggs, entre outros. Nesta altura, em Lisboa também se começaram a realizar espetáculos deste género, porém, com menos frequência.

A disseminação do jazz na Europa continuou, e por volta de 1970, este género estende-se a países como Suíça, Holanda e Alemanha. Nesta época, existiram diversos eventos públicos em Portugal relacionados com práticas de música improvisada, nomeadamente em Sintra, Porto e Vila Real, com a realização de festivais denominados de “jazz contemporâneo” (Guimarães, 2013).

A entrada do jazz em Portugal deve-se, em grande parte, à iniciativa de Luiz Villas-Boas, que entre 1945 e 1969 realizou um programa de jazz na rádio RTP chamado “Hot Club” (Silva, 2017).

## I. 4.2. Jam Session

O termo “Jam” deriva da sentença em inglês “Jazz After Midnight”, que significa “Jazz depois da meia-noite”. Inicialmente, este termo era aplicado às reuniões de músicos profissionais de jazz, que se juntavam depois do trabalho formal, em casas e clubes noturnos em cidades como Chicago, New York e New Orleans.

Este conceito surgiu em meados de 1920 nos Estados Unidos da América por músicos que queriam tocar jazz de uma maneira não orquestrada. As jam sessions têm um papel fundamental no desenvolvimento dos músicos que pretendem compreender o jazz enquanto partilha do conhecimento, para além de constituírem um campo de aprendizagem para aqueles que se querem aventurar no mundo do jazz e da improvisação.

A participação em jam sessions é crucial no percurso dos músicos de jazz, especialmente no seu processo de aprendizagem, integração na “jazz scene”, e na assimilação e configuração de normas musicais e sociais, algumas das quais estão fortemente enraizadas na tradição africana-americana (Pinheiro, 2008).

Mais do que uma união de músicos, nestas Jam Sessions estavam reunidos homens negros e brancos dentro do mesmo espaço, ato que era completamente abominável para parte da população branca.

Um dos exemplos mais favorecidos da função democrática no jazz foi a Jam Session. Como reuniões informais, as Jam Sessions foram conhecidas pela sua mistura de raças, idades, géneros e estilos. De fato, o ambiente integrado e criativamente aberto era essencial para o desenvolvimento e popularidade do jazz antes da Segunda Guerra Mundial. O jazz foi popularizado em grande parte por bandas brancas, e as Jam Sessions proporcionaram um fórum no qual eles poderiam interagir livremente músicos negros inovadores (Farley, 2008, p. 84).

Normalmente, na estruturação de uma jam session, existe um conjunto que faz a abertura do evento. Este, costuma ser a “banda da casa”, seguindo-se a interpretação de outros temas por parte de outros instrumentistas.

A jam session é um evento estruturado. A “banda da casa” inicia a performance da jam session seguida por grupos performativos informalmente constituídos por alguns dos músicos presentes, que muitas vezes não se conhecem, de acordo com a sua ordem de chegada e dos instrumentos que interpretam. Não existe um programa previamente anunciado. Este depende do conhecimento que os músicos participantes detêm do repertório, e das decisões tomadas pelo “líder da banda da casa” (Pinheiro, 2008).

Este tipo de evento não costuma ser precedido de nenhum tipo de ensaio, mas, os músicos são obrigados a fazer estudos preliminares das peças que possam vir a ser tocadas.

Sejam pessoas que apenas gostem ou profissionais, os músicos participam nas jam sessions não apenas como forma de aprendizagem, mas também como forma de obterem algum gozo na execução instrumental.

“A jam session pode ser definida como um encontro musical de caráter recreativo e efêmero entre músicos auto escolhidos, encontro para o qual não houve uma preparação específica ou repertório pré-determinado” (Menezes, 2011).

As jam sessions costumam decorrer em bares e de preferência no período da noite. Porém, na atualidade, podemos presenciar este tipo de eventos em diversos lugares como cafés, teatros e até salas de espetáculos. O combo mais comum é composto por bateria, baixo (elétrico ou acústico), piano e um a três instrumentos de sopro, que podem ser saxofone, trompete e ou trombone (Silva, 2017).

“Realiza-se à noite semanalmente em bares e clubes de jazz, prolongando-se até de madrugada. Partindo de um repertório padrão de “jazz standards”, os músicos improvisam, desenvolvendo um diálogo musical (Jackson, 1998 citado por Pinheiro, 2008).

Para alguns músicos mais jovens, este evento serve para os mesmos procurarem alguma autoafirmação no mercado antes de se tornarem profissionais, pelo que as disputas pelo reconhecimento são algo constante.

Mas a jam session é também – e especialmente- o lugar onde é negociada a aceitação ou exclusão a circuito restrito de iniciados. As identidades musicais e profissionais dos improvisadores são negociadas em palco, com os principiantes a serem testados perante a hostilidade ou – na melhor das hipóteses – a indiferença dos mais experientes (Menezes, 2011).

Assim, as jam sessions são contextos competitivos, visto que os músicos que se apresentam neste ambiente estão sempre a ser analisados, avaliados e observados, não apenas pelo público, mas também pelos próprios músicos.

Sempre que numa jam session um jovem músico se evidencia perante um músico mais experiente com base no seu “capital cultural” acumulado – que pode assentar na técnica, na imaginação, na fluência ou noutra valor de carácter performativo – o jovem músico acumula também “capital simbólico” – ou seja, reputação – e só então poderá ascender a mais um patamar na estrutura social (Kirschbaum, 2007, citado por Menezes, 2011).

Embora o termo de jam tenha sido sempre bastante associado ao jazz, a verdade é que atualmente, podemos encontrar vários tipos de jam, com diferentes estilos (Silva, 2017).

A primeira jam session que se tem notícia em Portugal remonta a 1945 (Martins, 2006).

### **I. 4.3 Blues**

Dentro do jazz, é necessário contextualizarmos o Blues, uma vez que foi um dos géneros abordados durante a prática pedagógica.

O blues teve origem nos Estados Unidos da América, durante o século XIX, nos campos de plantações do Sul deste país, mais precisamente no Mississippi. As pessoas responsáveis pelo surgimento deste género eram escravos, ex-escravos e descendentes de escravos, ou seja, a grande maioria destas pessoas eram afro-americanos que cantavam enquanto trabalhavam nas plantações de algodão e vegetais, pelo que este género tem uma forte influência africana (Kopp, 2005).

O Negro, sem dúvida, desempenhou um papel importante no crescimento desta música. Originalmente trazido para a América em escravidão, suas próprias melodias de desgosto e pobreza, suas canções de trabalho, gritos, cantos e danças foram logo um som e uma visão estabelecidos em todos os estados do sul. O Blues, uma parte integrante do jazz, foi o seu ‘descobrimento’ – resultado direto da opressão e da miséria de muitos anos[...]. (Farley, 2008 citado por Lemos, 2018).

O blues veio a tornar-se um símbolo da resistência do povo negro, que cantava nas letras e melodias deste género, a repressão que atingiu a população afro-americana. Os temas destas músicas eram de desejos de mudar de vida, morar em outro lugar, histórias de amor, ódio e traição (Lemos, 2018).

Este género veio a ganhar mais popularidade após a Guerra Civil dos Estados Unidos da América (1861-1865), onde os escravos foram emancipados, e a partir daí este género passou a ser ouvido em outras cidades do país. Originalmente, uma pessoa cantava e era seguida pelas outras, o que ficou conhecido como *call and response*, o que traduzido significa chamada e resposta (Steinfeld, 2016).

O blues é um género que tem bastantes semelhanças com o jazz, desde logo a origem, uma vez que ambos surgem nos Estados Unidos da América pela população escravizada, e assim sendo estes dois géneros aproximaram-se bastante e acabaram por sofrer influências um do outro. A principal diferença entre estes dois géneros é que o blues é um género muito mais melancólico que o jazz, que é um estilo para se dançar. A maior semelhança entre estes dois géneros diz respeito à imprevisibilidade, já que podem ter diversos formatos, timbres e tons (Souza, s.d.).

A maioria das músicas de blues são compostas por 12 compassos, e existe uma série de notas específicas que é utilizada neste género, a qual é habitualmente chama de “Escala de Blues”. Esta escala tem por base uma pentatónica, mas, entre o 4º e o 5º grau é acrescentada a chamada “blue note”. Ou seja, olhando para um exemplo concreto, a escala de Lá Pentatónica é formada pelas notas Lá-Si-Dó#-Mi-Fá#. Para formar uma escala de blues maior, vamos acrescentar a esta escala pentatónica uma terceira menor, que será chamada a “blue note”, o que vai resultar na seguinte escala: Lá-Si-Dó-Dó#-Mi-Fá#-Lá. No que diz respeito à escala pentatónica menor, a mesma é formada pelas seguintes notas, Lá-Dó-Ré-Mi-Sol-Lá, e para a transformar numa escala blues temos de acrescentar uma quinta diminuta, que será a “blue note”, o que significa que tem de se adicionar um Mib, o que vai resultar na seguinte escala: Lá-Dó-Ré-Mib-Mi-Sol-Lá.

Alguns dos intérpretes mais conhecidos e que mais contribuíram para o desenvolvimento deste género foram B. B. King, Etta James, Eric Clapton, John Lee Hooker, Bonnie Raitt, Gary Moore, entre outros.

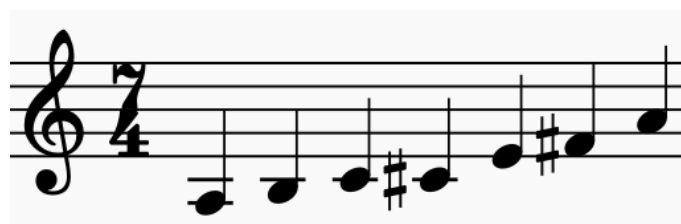


Figura 3 (Escala de Lá Blues Maior)



Figura 4 (Escala de Lá Blues menor)

#### I. 4.4 A Flauta no Jazz

Nos primórdios do jazz, a flauta era um instrumento que não era utilizado com regularidade, uma vez que as características sonoras deste instrumento não permitem uma grande amplificação sonora.

“A inserção da flauta transversal no jazz não se deu de forma natural, ao contrário, encontrou uma grande resistência por parte dos jazzistas que a viam como um instrumento demasiadamente ‘leve’ e com a intensidade sonora insuficiente para que pudesse ser incorporada às bandas de jazz” (Carvalho, 2021, p. 18).

Nos ruidosos salões de dança e locais de jazz dos anos 1920 e 1930, os principais instrumentos de solo eram o trompete, o trombone e o saxofone, que não exigiam amplificação, produzindo um som grande o suficiente para preencher um grande salão. Qualquer flautista suficientemente imprudente para sentar-se em uma jam session teria que tocar o solo inteiro no terceiro registro para ter qualquer esperança de ser ouvido acima da banda. Por essas razões, as poucas partes em conjunto ou solo compostas para flauta eram geralmente tocadas por saxofonistas que também sabiam tocar flauta (Guidi, 2020 citado por Carvalho, 2021, p.18).

Peter Westbrook (2009, citado por Carvalho, 2021, p.18) afirma que a dificuldade da flauta ser inserida no jazz não se deveu apenas a questões acústicas, visto que os violinos eram presença recorrente, mas, a questões de cunho sociológico, mencionando que a flauta transversal era, pejorativamente, encontrada como um “instrumento de mulher”. Assim, ao possuir este estigma, este instrumento acabava por ser menosprezado pelos músicos, que eram, maioritariamente, homens.

O registo mais antigo deste instrumento no jazz remonta a 1927, quando o flautista cubano-americano, Alberto Socarrás, gravou um solo de flauta transversal na música “Shootin’ The Pistol” com a banda de Clarence Williams. No ano seguinte, com a mesma banda, este flautista gravou outro solo, na música “Have you Ever Felt That Way?”, que diversas fontes consideram com o primeiro solo de flauta gravado (Rodriguez, 2018).

Alberto Socarrás não tocava apenas flauta, era também saxofonista e clarinetista. Este é uma característica bastante comum de diversos flautistas no mundo do jazz, uma vez que vários não tocavam apenas flauta transversal, mas também outros instrumentos. A partir de 1950 a popularidade da flauta no jazz foi aumentando e vários foram os músicos que tocavam este instrumento, apesar de a maioria ter o saxofone como o instrumento principal. Frank Wess, Bud Shank, Sahib Shihab, James Moody, Herbie Mann, Eric Dixon e Sam Rivers são alguns desses exemplos (Rodriguez, 2018).

Atualmente, a flauta é um instrumento cada vez mais popular no jazz e está em constante evolução, uma vez que os flautistas ainda estão a explorar o que este instrumento consegue fazer neste género musical. Alguns dos flautistas mais populares da atualidade são Greg Patillo, Robert Dick, Hermeto Paschoal, Paquito D’Rivera, Nicola Rizzo, entre outros.

Na rica e contínua história do jazz, a flauta está, agora, firmemente estabelecida como um instrumento sério de jazz e em constante evolução. Os estilos antigos se combinam em um processo dinâmica e que promete um futuro empolgante para a flauta no jazz (Guidi, 2020 citado por Carvalho, 2021, p. 19).

Uma das maiores diferenças no que diz respeito à execução da flauta transversal no clássico e no jazz é a utilização do vibrato. Na música erudita, o vibrato é utilizado com bastante regularidade, mas, no jazz este recurso não costuma estar presente nas ferramentas dos flautistas. O estilo de música no jazz é mais relaxado, a articulação é mais suave, e é habitual uma grande utilização de ligaduras. “Numa entrevista com Pilar Estevan, Hubert Laws descreve a articulação na flauta como ‘do’ ao invés de ‘to’”

(Estevan, 1976 citado por Rodriguez, 2018). A técnica é bastante similar no jazz e na música clássica, uma vez que ambas se desenvolvem através de escalas, padrões intervalares, motivos, transposições, etc.



## I. 5. Choro

O choro é uma expressão musical que terá surgido no Rio de Janeiro, Brasil, no século XIX. Normalmente, o virtuosismo e o improvisado estão associados a este estilo, que acima de tudo é uma vivência. Embora não exista uma data concreta para o aparecimento deste género, Cazes (1998, p. 17) afirma “se tivesse que apontar uma data para o início da história do Choro, não hesitaria em dar o mês de julho de 1845, quando a polca foi dançada pela primeira vez no Teatro São Pedro”.

A origem deste género ter-se-á dado através da fusão de danças de salão europeias com ritmos matrizes africanos.

O surgimento do choro deu-se há aproximadamente 140 anos, de uma mistura de danças de salão europeias, como polcas, valsas, quadrilhas, maxixes, com os batuques africanos dos negros, que na época eram escravos. Essa mistura de ritmos foi criando uma forma de tocar brasileira. O músico brasileiro copiava a dança de salão com um sotaque mulato, influência que tinha dos batuques. Começava a tocar música europeia com um balanço diferente, uma espécie de sotaque brasileiro, que acabou por originar um novo ritmo ou género musical, o choro. O índio também teve influência no nascimento desse ritmo (Carrilho, 2002 citado por Neto, 2019).

Pinto (1978) afirma que choro não era um género de música popular, mas uma maneira de tocar, e referia-se também ao nome que davam às festas em que se reuniam os pequenos conjuntos de flauta, guitarra e cavaquinhos. Algumas teorias ligam este nome às reuniões de escravos ou corporações de músicos que se juntavam para executar peças da época.

O termo choro teve uma carga depreciativa associada, uma vez que de certa maneira, era discriminado e mal visto aos olhos das elites, já que a sua origem estava intimamente ligada à raiz africana.

O autor Ary Vasconcelos relata um episódio de 1914, em que a pianista Chiquinha Gonzaga tocou este género em ambientes aristocráticos.

E foi assim que na noite histórica de 26 de outubro de 1914, quando o Senhor Presidente da República oferecia a sua última recepção à sociedade carioca e ao corpo diplomático, os convidados ouviram, estarecidos, nada menos que o “Corta Jaca” e tocado por um... violão. Escândalo supremo! (Vasconcelos, 1991).

Inicialmente, a palavra choro não era utilizada para designar um género musical específico, mas sim uma terminologia vaga com diferentes significados. O processo de amadurecimento do choro deu-se de maneira não premeditada, mas sim, através das misturas culturais que aconteciam num país que tinha uma grande variedade de povos.

O termo choro passou a ser utilizado para designar um género musical específico, com características próprias e linguagem diferenciada, a partir da contribuição de Pixinguinha, na década de 1910 (Cazes, O choro, 2017).

Pixinguinha foi um compositor, flautista e saxofonista brasileiro que conseguiu sintetizar a influência dos seus antecessores e estabelecer padrões harmónicos, melódicos e rítmicos que consolidaram os fundamentos do choro. “Ele [Pixinguinha] soube reunir uma série de elementos que andavam dispersos nas primeiras décadas do choro” (Cabral, 1997).

Outro músico, que segundo vários autores desempenhou um papel muito importante na constituição deste género musical foi Joaquim Callado. Este flautista é considerado o pai do choro e um dos representantes da primeira geração de choro.

O Rio de Janeiro em meados do século XIX era conhecido como a cidade dos pianos. Dos salões da alta burguesia até as salas de visita da classe média recém surgida, eram tocadas ao piano polcas, habaneras, schottische, mazurcas e valsas. Ao adaptar “de ouvido” essas danças europeias, os músicos populares, quase sempre negros ou mestiços, acrescentaram o sentimental sotaque português e as surpresas rítmicas da herança africana. Assim nasceu um jeito choroso de tocar que teve em Joaquim Callado a sua primeira liderança. Logo em seguida, uma geração de compositores em que se destacaram Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth e Anacleto de Medeiros, estabeleceu um alto padrão de qualidade e fizeram com que o Choro ganhasse espaço (Cazes, O choro, 2017).

Com o surgimento dos sistemas de gravação e com a indústria fonográfica, a música que era produzida no Rio de Janeiro, como samba e choro, foi divulgada por todo o país, e sobretudo por todo o mundo.

Segundo Valente (2014) um dos elementos que nos ajuda a identificar um género é a instrumentação. No que diz respeito ao choro, inicialmente, o agrupamento musical mais comum era formado por guitarra, cavaquinho e flauta, contudo, ao longo do tempo, foram acrescentados instrumentos como o clarinete e o trompete. Cada instrumento tem uma função pré-definida, com a parte rítmica e harmónica a ser feita pela guitarra e pelo cavaquinho, a parte rítmica pelo pandeiro (que assume

a principal função de manter o andamento das músicas), e a função melódica é desempenhada pela flauta, bandolim, clarinete e trompete (Neto, Elementos do jazz no choro: Análise de elementos jazzísticos na composição, improvisação e instrumentação do choro, 2019).

A forma do choro foi herdada das músicas e danças de salão europeias. No livro Manual do Choro (Neto & Maia, 2017) estão descritas as principais informações sobre a forma deste género. Existem choro de três partes (A, B e C), que costumam ser tocados segundo o padrão rondó, ou seja, AA BB A CC A, com a mudança de tonalidade entre as diferentes partes a ser algo comum, mas não obrigatório. Existe ainda choros de duas partes (A e B), que costumam ser executados segundo a forma AA BB A, e novamente, a mudança de tonalidade entre as diferentes partes a ser algo comum, mas não obrigatório.

O choro tradicional possui, na maioria das vezes, três partes, denominadas de A, B e C, apresentadas sempre com repetição. Estas partes, ou temas, são sempre contrastantes, e expressamos essa forma da seguinte maneira: AA-BB-A-CC-A. Este padrão consiste, geralmente, nessas três partes que mencionamos acima: A, B e C, com 16 compassos cada uma. Encontramos várias exceções neste padrão, por exemplo, nos choros formados por duas partes, ou então, em partes que excedem os 16 compassos tradicionais (Valente, 2014, p. 35)

### **I. 5.1. Roda de Choro**

A Roda de Choro é um dos contextos de performance mais característicos do Choro, que consiste num encontro entre vários músicos para praticar este estilo musical em conjunto. Esta prática é marcada pela informalidade, uma vez que nela não estão definidos aspetos como quem irá tocar, quando, como e com quem ou quanto irá tocar. Em geral, os músicos intercalam-se na performance, e cada músico é a audiência dos outros.

Dois aspetos musicais que reforçam o seu carácter informal é o facto de não haver ensaio e a roda ser aberta, uma vez que a princípio, todos podem tocar, desde que tenham um certo domínio técnico do instrumento (Filho, Silva, & Freire, 2011).

“Uma roda de verdade é aquela que mistura profissionais e amadores, gente que toca melhor ou pior, sem nenhum problema” (Cazes, 1998).

Desde a sua origem, a roda de choro caracteriza-se como uma prática social, e estiveram presentes em festas nas casas das pessoas das camadas mais baixas da população. É um encontro de pessoas, onde se vincula o lazer com ares de festejo. “O choro é isso, o choro é alegria (...)” (Carrilho, 2004 citado por Sarmiento, 2005).

(...) as pessoas daqueles tempos no Rio de Janeiro recordam-se e sente n’alma a vibração das músicas daquela época: os chorões do luar, os bailes das casas de famílias, aquelas festas simples onde imperavam a sinceridade, a alegria espontânea, a hospitalidade, a comunhão de idéas e a uniformidade de vida! (Pinto, 1936 citado por Fiorussi, 2012).

A Roda pode ser caracterizada como um conjunto de círculos, sendo que no primeiro círculo estão os músicos, no segundo círculo estão os interessados pela música e nos círculos seguintes ficam os frequentadores do ambiente musical.

Na esfera entre mestre e professor, destaca-se que o “discípulo” desse mestre – no caso da roda de choro, o aprendiz – está numa posição de buscar e trocar conhecimentos entre os demais, obviamente munindo-se com os mestres ali presentes (Marques, 2017).

A roda, acima de tudo proporciona uma formação de vínculos de amizade. A roda de choro torna-se assim, um ponto de encontro entre músicos que gostam deste género, que gostam e vivem o mesmo, ou até mesmo só por pura curiosidade.

Neste ambiente, o improvisado é bastante valorizado, uma vez que é nele onde há uma maior liberdade para expressão, assim a capacidade de improvisar de cada música é algo que é importante.

## **I. 5.2. A Flauta no Choro**

Os músicos brasileiros sempre consideraram a flauta transversal como um dos seus instrumentos favoritos, e esta está presente em grande parte da Música Popular Brasileira, desde os estilos do Sul como o samba, bossa nova e choro, até aos estilos do Nordeste como baião, forró e xote. Isto deve-se ao facto de terem encontrado neste instrumento a tradução do carácter brasileiro de música com a melodia, o estilo sincopado e articulado (Santos D. , 2015).

A flauta transversal foi eleita um dos instrumentos melódicos do Choro, muito graças à possibilidade de ser um instrumento bastante ágil na execução de escalas, arpejos e grandes saltos

intervalares, que são necessários na execução deste género. Algumas das figuras mais importantes para este género musical foram flautistas, como é o caso de Joaquim Antonio Callado, Pixinguinha, Patápio Silva, Altamiro Carrilho, entre outros.

A flauta Boehm terá chegado ao Brasil por volta do ano de 1859, quando o flautista belga, Mathieu Andre Reichert viajou para o país sul-americano para tocar para D. Pedro II. Inicialmente, houve alguma resistência em adotar esta flauta, mas a facilidade técnica que esta oferecia, devido às melhorias de mecanismo levou a que os flautistas brasileiros começassem a utilizar o modelo Boehm. Para além das melhorias técnicas, o corpo cónico permitiu um som mais equilibrado, brilhante e poderoso em todos os registos, possibilitando assim aos músicos do choro explorar e expandir as capacidades do instrumento, permitindo aos instrumentistas executar obras em tonalidades que eram consideradas bastante complicadas na flauta anterior (Santos D. , 2015).

## I. 6. As diferenças entre jazz e choro

Existem algumas semelhanças entre o jazz e o choro. Algumas destas são explicadas por Reis (2006) que afirma que com a propagação dos meios de divulgação na década de 1930, sobretudo a radiofusão, começaram a ocorrer os primeiros indícios da influência do jazz no choro. Esta é possível de observar até nos títulos de alguns choros, como “Benny Goodman no Choro”, em homenagem ao famoso clarinetista americano de jazz, e “Cavaquinho Boogie”.

O processo de incorporação do jazz no choro foi conturbado e marcado por um forte movimento de opositores. Livingston e Garcia (2005) referem que um dos maiores ícones do choro, Pixinguinha, foi criticado por “jazzificar” o choro ao incluir instrumentos como o trompete e o saxofone no seu grupo.

É bastante evidente que um dos fatores para que esse trabalho não tenha sido realizado foi o forte caráter xenófobo que marcou a crítica musical ou mesmo os pesquisadores durante muito tempo. Ao invés de estudar a fundo essa importante influência, optava-se por denunciá-la como nociva e ponto final (Calado, 2000 citado por Bezerra, 2013).

Assim, é muito comum encontrar literatura que afirma que o choro seria o “jazz brasileiro” devido à liberdade de improvisação que existe em ambos os estilos. Márcia Taborda (2010) comparou a obra de dois expoentes de cada um destes géneros, Louis Armstrong representando o jazz, e Pixinguinha a representar o choro.

Vê-se que não há aspetos comuns na estrutura de improvisação típica de um e outro grupo; no jazz de Armstrong enuncia-se uma alternativa de elaboração melódica e rítmica ao texto principal e o papel dos instrumentos no grupo é bastante definido; na elaboração do choro dos Batutas apresenta-se uma variação atrelada ao enunciado original (Taborda, 2010).

Enquanto no jazz, a improvisação é geralmente considerada o elemento mais importante (Kernfeld, 1980), uma vez que em praticamente todos estilos de jazz há improvisação, a verdade é que quando falamos de choro, existe uma divergência no que diz respeito à improvisação neste género de música. Alguns autores entendem que ela é um elemento inerente à linguagem deste género, enquanto outros defendem que ela não é uma parte essencial. Uma vez que até 1902 não é possível encontrar gravações, não é possível avaliar como se desenvolvia a improvisação nos primeiros tempos do choro.

Henrique Cazes (1998) acredita que a improvisação não é uma parte essencial. “Uma audição atenta das gravações de choro da fase mecânica surpreende por aspetos como a quase total falta de improvisação” afirma este autor.

Por outro lado, há autores que têm uma visão diferente e que acreditam que a improvisação é um aspeto inerente a este género. “É importante lembrar que o choro traz consigo o mesmo elemento que permitiu ao jazz atingir o seu grande desenvolvimento: a improvisação. Esta é a sua grande força (Gaya, 1977 citado em Cazes, 1998).

Mas, afinal, qual é a diferença entre estes dois géneros?

Os limites de carácter improvisatório entre o jazz e o choro começam no facto de que no jazz o pensamento do intérprete concentra-se quase que exclusivamente no contexto das funções e dos encadeamentos harmónicos, que se apresentam ao músico como provedores de estímulos improvisatórios. O músico de choro, manifesta a sua capacidade improvisadora fundamentada muito mais na melodia de choro que está a interpretar, sendo a harmonia mais um decurso do que propriamente a ideia principal ao redor da qual vai ser realizado o improviso (Sá, 2000 citado em Valente, 2009).

## **Capítulo II – Contexto de estágio**

### **II. 1. Caracterização do contexto de intervenção pedagógica**

O estágio profissional decorreu na Academia de Música de São João da Madeira, entre os meses de novembro de 2022 e junho de 2023, incidindo nos grupos de recrutamento M09 (Flauta Transversal) e M32 (Conjuntos Vocais e ou Instrumentais, Orquestra, Música de Câmara, Coro, Classe de Conjunto).

Neste capítulo será caracterizada a Academia de Música de São João da Madeira, assim como, os alunos intervenientes do projeto, e abordados os objetivos e questões de investigação, a metodologia aplicada na intervenção pedagógica e a descrição das aulas lecionadas.

#### **II. 1.1. Caracterização do estabelecimento de ensino**

A Academia de Música de São João da Madeira está inserida na Associação Cultural Alão de Morais, e é um dos três departamentos (Academia de Música, Centro de Arte e Instituto de Línguas) que a constituem.

Esta academia foi fundada em outubro de 1981, sob a direção do Professor Augusto Pereira de Sousa. Numa fase inicial, a academia teve como sede a Escola Primária do Parque, mas, no ano seguinte, em 1982, a mesma foi transferida para o sítio onde ainda se encontra nos dias de hoje, na Rua Visconde de São João da Madeira, num edifício que em tempos albergou uma escola primária. Em 2012, foram feitas obras profundas, com as instalações a serem remodeladas, de modo a adaptar as mesmas às exigências contemporâneas do ensino artístico especializado. Apesar de todas estas obras ainda é possível observar traços de arquitetura da escola primária neste edifício, como é o caso da torre feminina e masculina, cada uma delas situada em extremos opostos do edifício.





Figura 5 (Fachada da Academia de Música de São João da Madeira)

De acordo com as informações obtidas junto da Direção da Academia, a mesma conta com um corpo docente constituído por 23 professores, distribuídos por 4 departamentos (Ciências Musicais; Sopros e Percussão; Classes de Conjunto; Cordas, Teclas e Canto). O corpo não docente é constituído por 3 colaboradores permanentes.

São João da Madeira é uma freguesia, cidade e concelho (o mais pequeno, em área, do país) com cerca de 21 000 habitantes distribuídos por 7,94 km<sup>2</sup>, de acordo com os dados recolhidos através dos CENSOS 2001, e situa-se no distrito de Aveiro e na Área Metropolitana do Porto. Esta cidade assenta sobre o dorso maciço de uma airosa colina, entre os 50 e os 300 metros de altitude, e é atravessada no seu maior eixo pelo rio UL. São João da Madeira é uma cidade bastante conhecida pela sua atividade industrial, sobretudo no que diz respeito à indústria de chapéus e calçado. A referência documental mais antiga desta cidade data de 1088, com São João da Madeira a ser referida na doação do couto de Cucujães por D. Afonso Henriques ao mosteiro beneditino aí existente.

## **II. 1.2. Caraterização dos alunos**

Neste ponto iremos caraterizar os alunos que participaram na fase de observação, sendo que estes estão inseridos nos dois grupos de recrutamento (M09 e M32). Assim, neste ponto iremos

caraterizar os sete alunos de Flauta Transversal, aos quais as aulas de Flauta Transversal foram assistidas durante este ano letivo, e a Classe Conjunto – Orquestra de Sopros.

### **II. 1.2.1. Aluno A**

O aluno A é do sexo feminino, tem oito anos, é aluno de flauta transversal, encontrando-se a frequentar a Iniciação Musical, tendo iniciado os seus estudos musicais há três anos. O aluno tem uma aula semanal com a duração de 45 minutos, à terça-feira das 16h30 às 17h15.

Este aluno conta com familiares com conhecimentos musicais, sendo que um deles já desempenhou a função de diretor pedagógico nesta mesma instituição, pelo que o aluno conta com um grande apoio no estudo que realiza em casa, o que acaba por se refletir na forma como o mesmo vem preparado para as aulas.

É um aluno dedicado, esforçado, extrovertido e que assimila rapidamente aquilo que os professores procuram transmitir, pelo que consegue corrigir aquilo que lhe é pedido de forma bastante rápida, o que contribui bastante para a rápida evolução que tem apresentado.

### **II. 1.2.2. Aluno B**

O aluno B é do sexo feminino, tem nove anos, é aluno de flauta transversal, frequenta a Iniciação Musical, e iniciou os seus estudos musicais este ano letivo. O aluno tem uma aula semanal, repartida com a Aluna C, com a duração de 45 minutos, à terça-feira das 17h15 às 18h.

Este aluno apresenta algumas dificuldades, sobretudo no que diz respeito à emissão sonora, mas, é empenhada e dedicada, o que lhe permitiu ter uma evolução durante este primeiro ano de aprendizagem musical.

### **II. 1.2.3. Aluno C**

O aluno C é do sexo feminino, tem oito anos, é aluno de flauta transversal, frequenta a Iniciação Musical, e iniciou os seus estudos musicais no ano letivo 2021/2022. O aluno tem uma aula semanal com a duração de 45 minutos, que é repartida com a Aluna B, com a duração de 45 minutos, à terça-feira das 17h15 às 18h.

O aluno é bastante desatenta e não realiza um estudo regular em casa, porém, apresenta bastantes facilidades de leitura rítmica. Deve procurar implementar um estudo individual metódico.

#### **II. 1.2.4. Aluno D**

O aluno D é do sexo feminino, tem doze anos, é aluno de flauta transversal e está a frequentar o 3º grau em regime articulado. Tem uma aula semanal com a duração de 45 minutos, que decorre à sexta-feira das 8h30 às 9h15. O aluno frequenta a Orquestra de Sopros.

Normalmente, a estrutura destas aulas está dividida em três fase. Inicialmente, o aluno toca uma escala ou executa um exercício de algum método, com o objetivo de melhorar o som e a técnica, seguindo-se uma segunda parte onde toca um estudo, e por fim, na última parte o trabalho recai sobre a(s) peça(s).

Este aluno tem apresentado um trabalho regular e constante, porém, é pouco minucioso a trabalhar aspetos de expressividade, tendo sugerido ao mesmo efetuar gravações ao seu estudo, algo que não chegou a fazer. O aluno deveria implementar um estudo mais metódico e minucioso.

#### **II. 1.2.5. Aluno E**

O aluno E é do sexo feminino, tem doze anos, é aluno de flauta transversal e está a frequentar o 3º grau em regime articulado. Tem uma aula semanal com a duração de 45 minutos, que decorre à sexta-feira das 9h15 às 10h. O aluno frequenta a Orquestra de Sopros.

A metodologia e procedimentos nesta aula semanal são idênticos aos que foram identificados para o aluno D, onde numa primeira parte é executada uma escala ou estudo sonoro/técnico, seguindo-se a execução de um estudo, e numa última parte o trabalho foca-se na(s) peça(s).

Para além das aulas de flauta na academia, a aluna frequenta uma banda filarmónica, onde também tem aulas de flauta transversal. O trabalho demonstrado pelo aluno ao longo deste ano letivo foi algo inconstante, pelo que deve procurar estudar com maior regularidade e de forma mais metódica.

### **II. 1.2.6. Aluno F**

O aluno F é do sexo feminino, tem onze anos, é aluno de flauta transversal, e está a frequentar o 2º grau em regime articulado. Tem uma aula semanal com a duração de 45 minutos, às sextas-feiras das 10h15 às 11h. O aluno frequenta o coro.

A metodologia e procedimentos aplicados nesta aula são semelhantes aos descritos nos alunos D e E.

Este aluno chega às aulas bastante desconcentrado, demonstra pouco respeito pelo professor e não trabalha o repertório em casa, pelo que está muitas vezes a ler o material à primeira vista nas aulas. A somar a isto, o aluno demonstra grandes inseguranças na prática instrumental. De modo a conseguir evoluir, o aluno deveria procurar realizar um estudo regular, procurar estar mais concentrado nas aulas e ouvir os conselhos dados pelo professor.

### **II. 1.2.7. Aluno G**

O aluno G é do sexo feminino, tem onze anos, é aluno de flauta transversal e está a frequentar o 2º grau em regime articulado. Tem uma aula semanal com a duração de 45 minutos, às sextas-feiras das 11h às 11h45. O aluno frequenta o coro.

A metodologia e procedimentos aplicados nesta aula são semelhantes aos descritos nos alunos D, E e F.

O aluno é bastante empenhado, focado e demonstra ter estudado de forma metódica o que lhe foi pedido. Apesar de ter apresentado uma evolução bastante positiva durante este ano letivo, o aluno tem um instrumento bastante antigo e com algumas deficiências a nível de mecanismo, o que por vezes, levam a que o aluno apresenta determinadas dificuldades e perca algum ânimo no estudo do instrumento.

### **II. 1.2.8. Orquestra de Sopros**

A Orquestra de Sopros da Academia de Música de São João da Madeira é constituída por 42 alunos, englobando alunos desde o 3º grau (3º ciclo) até ao 8º grau (secundário), dos instrumentos flauta, oboé, clarinete, saxofone alto, fagote, bombardino, trombone, trompete, trompa e percussão, com uma distribuição por naipes algo desequilibrada. A orquestra de sopros ocorre uma vez por semana, e

tem uma duração de 135 minutos, às quartas-feiras das 14h30 às 17h, com um intervalo das 16h às 16h15. Os ensaios são tutti, e não existem ensaios de naipe, madeiras ou metais.

O repertório da orquestra é escolhido consoante o tema do concerto. Nos meses novembro e dezembro, a orquestra trabalhou repertório natalício, uma vez que no dia 16 de dezembro foi realizado um concerto de Natal, onde este conjunto se apresentou, na Igreja Matriz de São João da Madeira, juntamente com o coro da Academia de Música de São João da Madeira. Desde janeiro até junho, o repertório foi mais livre, uma vez que os concertos, que se realizaram a 31 de maio e 7 de junho, não tiveram um tema tão restrito. A liberdade de tema, aliada ao espaço temporal que existiu para trabalhar, permitiu que o professor pudesse escolher um repertório mais ambicioso e de maior dificuldade, de modo a apresentar novos desafios aos alunos.

## II. 2. Objetivos e questões de investigação

A motivação para a realização do presente trabalho prende-se com a necessidade que senti em explorar diferentes práticas, que não foram abordadas durante o meu percurso enquanto aluno do ensino especializado de música, a improvisação e a criatividade. Estes dois aspetos recebem uma atenção marginal quando comparados com outros aspetos da interpretação musical. Nesse sentido, surgiram algumas questões que orientaram a investigação.

- Será que os alunos de música erudita têm dificuldades em improvisar?
- Os professores de instrumento costumam abordar a questão da improvisação nas aulas? Se sim, como abordam esta questão?
- Existe uma prática regular dos alunos ouvirem géneros musicais onde esteja presente a improvisação?
- Será que a improvisação contribui para o incremento da leitura musical?
- Será que a improvisação contribui para o aumento da motivação dos alunos?

Tendo como ponto de partida as questões acima mencionadas, procura-se analisar, através da recolha de dados, a forma como a improvisação é abordada na escola onde a prática pedagógica é realizada:

- Segundo o ponto de vista do corpo docente;
- Segundo o ponto de vista dos alunos;

Procura-se saber qual seria o contexto e a forma ideal para abordar a improvisação nas escolas do ensino artístico especializado de música:

- Segundo o ponto de vista do corpo docente;
- Segundo o ponto de vista dos professores responsáveis pelos workshops;
- Segundo o ponto de vista dos alunos;

No final da prática supervisionada vai-se procurar saber junto dos alunos quais os benefícios da improvisação na prática instrumental.

## **Capítulo III – Projeto de intervenção**

### **III. 1. Metodologia**

#### **III. 1.1. Metodologia de intervenção pedagógica**

A metodologia aplicada na intervenção pedagógica foi a investigação-ação, que é definida como um “processo reflexivo que vincula dinamicamente a investigação, a ação e a formação, realizada por profissionais das ciências sociais acerca da sua própria prática” (Bartalomé, 1986 citado em Coutinho et al., 2009). A investigação-ação contribui “(...) não só para a resolução de problemas como também (e principalmente!) para a planificação e introdução de alterações dessa e nessa mesma prática” (Coutinho, et al., 2009).

“A investigação-ação começa com a tomada de consciência, por uma ou mais pessoas, da existência de ‘um problema’, que parece ser um impedimento para que as coisas decorram como seria desejável” (Adelman e Kemp, 1995 citado por Teixeira, 2021, p. 30). O problema identificado foi a abordagem dos professores do ensino artístico especializado de música à improvisação, aspeto que é pouco ou nada trabalhado. Com o problema identificado, cruzaram-se dados, que foram recolhidos na revisão de literatura e no contexto de investigação-ação, para se compreender melhor o problema, refletir sobre o mesmo e refletir sobre algumas das soluções possíveis para o mesmo.

#### **III. 1.2. Metodologia de investigação – Instrumentos de recolha de dados**

Na intervenção pedagógica foi feita uma investigação, para a qual foram necessários instrumentos de recolha de dados, que permitiram uma reflexão da prática pedagógica. Foram aplicados dois inquéritos por questionário e quatro entrevistas.



### **III. 1.2.1. Inquérito por questionário**

Os dois inquéritos por questionário foram realizados online, de forma anónima, dirigiram-se (1) aos alunos que participaram no Workshop de improvisação no jazz, (2) aos alunos que participaram no Workshop de improvisação no choro.

Os principais objetivos a que este inquérito por questionário procuraram dar resposta foram: averiguar o contacto que existia entre os alunos do ensino artístico especializado de música e a improvisação, antes da realização dos workshops; identificar a opinião dos alunos sobre a contribuição desta prática para a aprendizagem musical; identificar quais os benefícios que os alunos acreditam que a improvisação oferece.

O inquérito foi dividido em cinco partes, a primeira diz respeito à informação geral do inquirido – idade, género, ano de escolaridade, grau e instrumento que toca. Na segunda parte procurou-se saber quais os hábitos musicais dos alunos, se tinham o hábito de ouvir música, o género que mais gostavam de ouvir e de tocar. Na terceira parte, aferiu-se o contacto que os alunos já tinham com a improvisação e com os géneros jazz/choro (dependendo do workshop em que o entrevistado em questão participou). Na quarta parte pediu-se aos alunos que avaliassem o workshop em que tinham participado, como se sentiram ao participar no mesmo e o que aprenderam com ele. Por fim, na última parte do inquérito por questionário procurou-se saber se os entrevistados pretendiam continuar a aprender sobre a improvisação e sobre os géneros trabalhados, e de que forma o estavam a pensar fazer.

### **III. 1.2.2. Entrevistas**

Para a investigação do meu projeto foram realizadas quatro entrevistas, (1) ao professor responsável pelo Workshop de improvisação no jazz, (2) ao professor responsável pelo Workshop de improvisação no choro, (3) à professora cooperante 1, no grupo de recrutamento M09 – Flauta Transversal, (4) ao professor cooperante 2, no grupo de recrutamento M32 – Orquestra de Sopros.

Com estas entrevistas pretendeu-se perceber a relação dos professores com a improvisação, o papel que esta prática ocupa atualmente no ensino especializado de música, se os entrevistados consideram saber improvisar algo importante, e a opinião dos mesmos sobre as vantagens/desvantagens desta prática.

### **III. 2. Descrição da Intervenção**

A intervenção realizada no âmbito deste projeto, sofreu ligeiras alterações face ao plano inicial, devido às condições disponíveis para a implementação deste projeto, coordenação de horários para a realização da intervenção pedagógica e coordenação da mesma com a Direção Pedagógica da Academia de Música de São João da Madeira.

Inicialmente, estava previsto que a intervenção pedagógica acontecesse apenas à classe de flautas, porém, devido a questões logísticas, relacionadas com conciliação de horários letivos disponíveis para a participação dos alunos nesta atividade, horário do professor responsável pelo workshop e dar a oportunidade de mais alunos poderem ter a experiência de contactar com a improvisação, foi sugerido pela Direção Pedagógica que os workshops se realizassem no horário letivo da Orquestra de Sopros. Assim, o Workshop de improvisação no jazz acabou por ser realizado na quarta-feira, 8 de março de 2023, no horário da aula de orquestra de sopros, das 14h30 às 17h. Porém, para a realização do Workshop de improvisação no choro, voltou a haver dificuldades logísticas, no que diz respeito a encontrar um horário compatível entre a academia, os alunos e o professor responsável, pelo que o mesmo não se realizou durante a aula de orquestra. Assim, de modo que este workshop se realizasse, a Direção acabou por sugerir que realizasse o mesmo durante a aula de Formação Musical dos alunos de 5º grau. Este, acabou por se realizar no dia 30 de março, das 10h15 às 11h45.

Com a realização destes dois workshops pretendia-se que os alunos tivessem contacto com a improvisação, algo que pela minha experiência, é um tema que é pouco ou nada abordado nas Escolas de Música/Conservatórios, apesar de cada vez existirem mais alunos interessados em aprender para além dos métodos tradicionais de ensino da música clássica.

Durante a fase de observação, os alunos tiveram conhecimento de que o professor estagiário estava a organizar dois grandes momentos onde se iria trabalhar a improvisação, e enquanto alguns se mostraram bastante entusiasmados com a ideia, e não tiveram qualquer tipo de preconceito ou medo, outros, sobretudo os mais novos, ficaram com algum receio de terem de sair da sua “zona de conforto”.

### III. 3.1. Workshop de improvisação no jazz

O workshop de improvisação no jazz realizou-se no dia 8 de março de 2023, no horário da Classe Conjunto – Orquestra de Sopros. O professor convidado para lecionar o workshop de improvisação no jazz é licenciado em trombone jazz pela Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE) e mestre em trombone jazz pela Manhattan School of Music em Nova Iorque.

Os alunos que frequentam este workshop frequentam a aula de Classe Conjunto – Orquestra de Sopros. Os participantes tinham idades compreendidas entre os 12 e os 18 anos, e estiveram presentes alunos de flauta transversal, oboé, clarinete, saxofone, trompa, trompete, trombone e percussão.

O professor responsável por este workshop decidiu que iria abordar o género musical, blues, que à semelhança do jazz, nasceu no final do séc.XIX nos Estados Unidos da América, e foi um género que influenciou bastante o jazz e vice-versa.

Inicialmente, foi feita uma pequena contextualização sobre a origem do blues, e em seguida, mostrou-se aos alunos algumas gravações de blues, começando por alguns registos mais antigos deste género, e depois alguns mais recentes. Posteriormente, o professor responsável pelo workshop abordou um pouco da teoria que está ligada a este género, de modo a introduzir os alunos a este género e para os enquadrar naquilo que iria ser feito. Em seguida, passou-se para a prática da atividade, onde foi reproduzido um simples e pequeno tema, e foi pedido aos alunos que procurassem tocar o que estavam a ouvir, tendo sido feitos alguns exercícios para os ajudar nesta tarefa, tal como entoar o tema que estavam a ouvir. Alguns participantes tiveram bastante facilidade em concretizar este exercício, enquanto outros tiveram bastante dificuldade em fazê-lo. Após todos os alunos terem conseguido executar o tema que estavam a ouvir, foi realizado um exercício de “pergunta e resposta”, onde o professor responsável determinou uma nota, e pediu individualmente aos alunos para inventarem diferentes padrões rítmicos com ela, e em seguida, os restantes participantes tinham de executar, coletivamente, o padrão que tinham acabado de ouvir. Em continuação a este exercício, o professor reproduziu o *play-along* de uma linha de baixo e bateria, ao que fez alguns pequenos improvisos de poucas notas, aos quais, os alunos deviam responder e executar aquilo que tinham acabado de ouvir.

Depois da realização de exercícios auditivos de pergunta e resposta, os alunos aprenderam a escala de sol blues, e executaram a mesma por várias vezes, em conjunto. Posteriormente, foi colocado, novamente, um *play-along* com uma linha de baixo e bateria, e foi pedido a todos os alunos que fizessem

uma pequena improvisação, utilizando apenas as notas da escala de sol blues, e após cada aluno efetuar a sua improvisação, os restantes tinham de executar coletivamente o que tinham acabado de ouvir.

Após a realização deste aluno, realizou-se um pequeno intervalo de 15 minutos, ao que se seguiu a reprodução de uma gravação onde era possível ouvir uma interpretação que fundia o jazz com o metal. O objetivo desta audição foi mostrar aos alunos, que existe um mundo por descobrir e que é possível misturar diversos géneros musicais para se fazer música.

Na última parte do workshop, os alunos tocaram a música escrita pelo professor responsável para este workshop, o S. João da Madeira Blues (Anexo 2), sendo que após uma interpretação inicial, que serviu para uma pequena leitura, a obra foi novamente executada, sendo que individualmente todos os alunos tiveram a oportunidade de improvisar, na secção de solos.

No fim, os alunos tiveram a oportunidade de expor dúvidas que tivessem surgido. Terminada a apresentação, vários foram os alunos que se deslocaram ao professor responsável a pedir mais sugestões de como continuarem a trabalhar a improvisação, e a expressarem o quanto gostaram do workshop realizado.

### **III. 3.2. Workshop de improvisação no choro**

O workshop de improvisação no choro realizou-se no dia 30 de março de 2023, no horário da aula de Formação Musical (5º grau). O professor responsável por este workshop é licenciado e mestrado em ensino de música pela Universidade de Aveiro. Paralelamente, à música erudita, o professor responsável pela realização deste workshop desenvolveu um gosto pela Música Popular Brasileira, tendo integrado o Clube de Choro do Porto, e criado os projetos Conversa de Botequim e Projeto Ferver, onde interpreta Música Popular Brasileira.

Inicialmente, o professor começou por contextualizar a história do choro, apresentando um pouco a sua origem e história. Seguidamente, houve uma introdução à linguagem do género musical, onde foram apresentadas as bases da mesma (ritmo e harmonia), e colocaram-se algumas gravações para que os alunos começassem a estar mais inteirados do género, através da audição.

Seguidamente, a atenção do workshop virou-se para a improvisação, e foram abordados alguns aspetos que devem ser tidos em conta quando se improvisa neste género. Posteriormente, foi criada uma harmonia base, com a ajuda de todos os instrumentos presentes, e sobre a qual todos os alunos

tiveram a hipótese de improvisar, tendo em atenção os aspetos que tinham acabados de ser abordados pelo professor responsável.

Na parte final da aula, o professor responsável por este workshop deu algumas bases para o futuro aos alunos presentes na sala, aconselhando-os como devem procurar trabalhar a improvisação, como devem procurar aprender novos géneros musicais e sugeriu ainda alguns músicos que os alunos devem procurar ouvir em casa, de modo a inteirarem-se da improvisação no choro de uma forma mais completa. Os alunos tiveram a hipótese de colocar qualquer dúvida que tivessem ao professor. Quando o workshop terminou, vários alunos deslocaram-se perto do professor, que ainda permaneceu no auditório por vários minutos, de modo a aconselhá-los sobre a improvisação e como devem continuar a trabalhar a mesma, sugerindo instalarem uma aplicação no telemóvel, “Chordbot”, a qual faz padrões harmónica sob os quais os alunos podem treinar a improvisação.

## Capítulo IV – Recolha e análise de dados

### IV. 1. Questionários

#### IV. 1.1. Inquérito por questionário “Workshop de improvisação no jazz”

Este inquérito foi realizado através da plataforma de formulários da Google (Google Forms) e tinha como público-alvo, os alunos que participaram no workshop de improvisação no jazz. Apesar da atividade ter contado com cerca de 28 alunos, apenas 19 acederam ao pedido para responder ao inquérito.

O principal objetivo deste inquérito foi averiguar o gosto dos alunos pela improvisação e o quanto estes acham que esta prática pode ser benéfica para o desenvolvimento musical.

As primeiras questões estavam relacionadas com informação geral do aluno, e concluiu-se com os inquiridos tinham idades compreendidas entre os 12 e os 18 anos, ou seja, responderam a este inquérito alunos desde o 7º ano de escolaridade (3º grau) até ao 12º ano de escolaridade (8º grau). 10 inquiridos (52,6%) eram do sexo masculino, enquanto 9 (47,4%) eram do sexo feminino. Ainda na primeira secção do questionário, procurou-se saber os instrumentos dos inquiridos, sendo que o maior número toca flauta transversal ou saxofone alto. Alunos de oboé, clarinete, trompa, trompete, trombone e percussão também participaram neste inquérito.

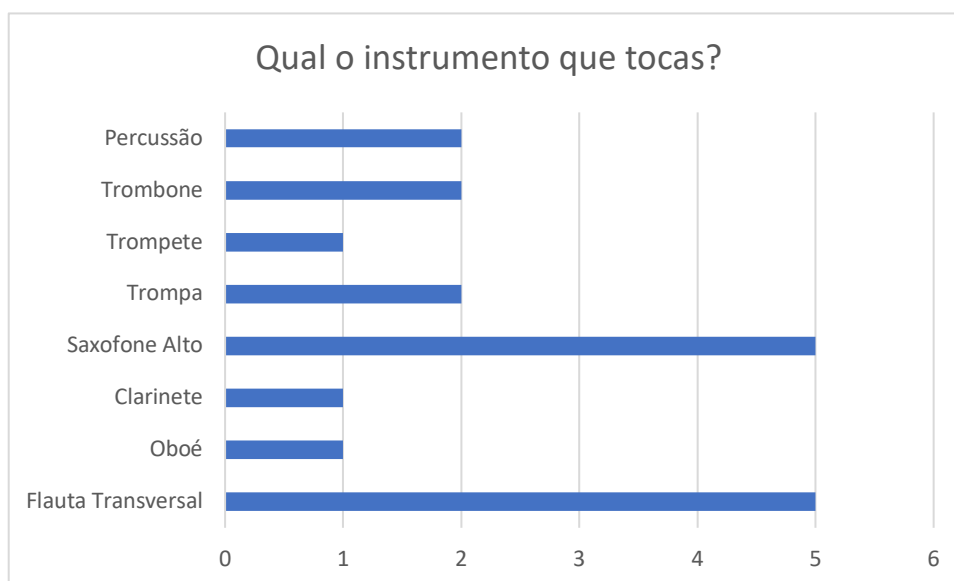


Gráfico 1 - Questão 5 (Inquérito workshop de improvisação no jazz)

Seguidamente, na segunda secção do inquérito, procurou-se identificar a relação dos inquiridos com a música, questionando os mesmos sobre se costumavam ouvir música, ao que apenas um dos dezanove inquiridos respondeu que não tem o hábito de ouvir música. Assim, o passo seguinte foi aferir qual o(s) género(s) mais ouvidos pelos alunos, e verificou-se que os géneros mais populares entre os inquiridos são o Pop (32%), Rock (20%) e a música clássica (16%).



Gráfico 2 - Questão 7 (Inquérito workshop de improvisação no jazz)

Para terminar esta segunda secção, onde se procurou identificar a relação dos inquiridos com a música, estes foram questionados sobre qual o género que mais gostavam de tocar. A grande maioria dos inquiridos respondeu que o género que mais gosta de tocar é música clássica (32%). Nesta questão, alguns dos inquiridos não responderam ao que era pretendido, tendo respondido trompete e trombone, que não era o pretendido nesta questão.

Qual é o tipo de música que mais gostas de tocar?

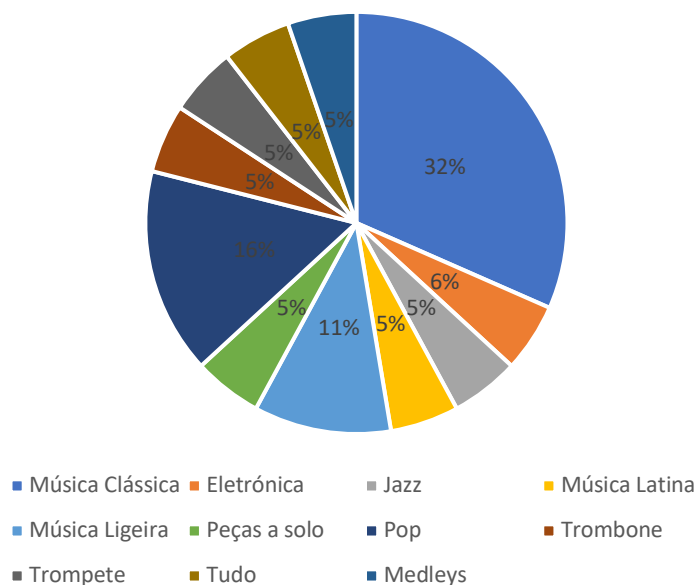


Gráfico 3 - Questão 10 (Inquérito workshop de improvisação no jazz)

O inquérito prosseguiu para a terceira secção, onde se pretendia saber qual era o contacto que os participantes do workshop tinham com a improvisação e com o jazz. A grande maioria dos inquiridos (69%) nunca tinha tido a oportunidade de tocar jazz.

JÁ TINHAS TOCADO JAZZ?

■ Sim ■ Não ■ Não sei

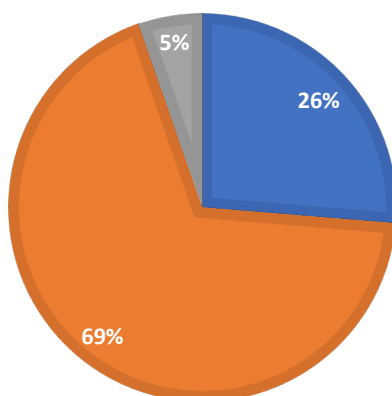


Gráfico 4 - Questão 11 (Inquérito workshop de improvisação no jazz)



Para além de a grande maioria dos alunos nunca ter tido a oportunidade de tocar jazz, a mesma coisa acontece no que diz respeito à improvisação. Os resultados são semelhantes uma vez que 69% dos alunos afirma nunca ter tido nenhuma experiência anterior onde tenha tido a oportunidade de improvisar.



Gráfico 5 - Questão 14 (Inquérito workshop de improvisação no jazz)

No que diz respeito à importância do workshop de improvisação no jazz, todos os inquiridos neste questionário afirmaram que este contribuiu para a aprendizagem musical, e 95% dos alunos inquiridos, acreditam que saber improvisar é uma mais-valia. A justificação dada pelos inquiridos para improvisar ser uma mais-valia é porque esta prática não obriga a que os músicos estejam presos a uma partitura (2 respostas), permite exprimir os nossos sentimentos (1 resposta), desenvolve a criatividade (2 respostas), trabalha a capacidade mental (1 resposta), é uma ferramenta na vida musical (4 respostas), melhora as capacidades musicais (2 respostas), melhora a vida social (1 resposta), é uma forma divertida de se tocar música (1 resposta).



Gráfico 6 - Questão 17 (Inquérito workshop de improvisação no jazz)

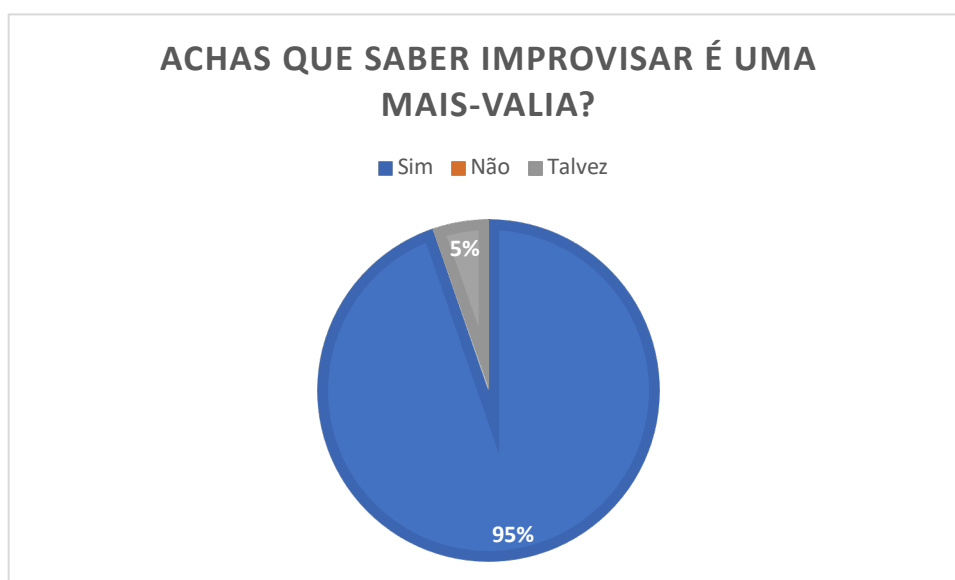


Gráfico 7- Questão 24 (Inquérito workshop de improvisação no jazz)

Apesar da grande maioria dos inquiridos ter considerado que o workshop contribuiu para a aprendizagem musical e que saber improvisar é uma mais-valia, existem ainda várias dúvidas se estes pretendem continuar a trabalhar esta prática, visto que a grande maioria dos alunos inquiridos (68%) respondeu que talvez fossem continuar a praticar a improvisação no futuro. Apenas 32% dos alunos afirmou que iria continuar a praticar a improvisação.



Gráfico 8 - Questão 28 (Inquérito workshop de improvisação no jazz)

#### **IV. 1.2. Inquérito por questionário “Workshop de improvisação no choro”**

Este inquérito foi realizado através da plataforma de formulários da Google (Google Forms) e tinha como público-alvo, os alunos que participaram no workshop de improvisação no choro. Foram obtidas um total de 20 respostas. À semelhança do inquérito do workshop de improvisação no jazz, principal objetivo deste inquérito foi averiguar o gosto dos alunos pela improvisação e o quanto estes acham que esta prática pode ser benéfica para o desenvolvimento musical.

O formato deste inquérito foi bastante semelhante ao do realizado para o inquérito do workshop de improvisação no jazz, pelo que numa fase inicial procurou-se saber informações gerais como idade, género e nível de escolaridade, quer musical quer geral. Assim, conseguimos apurar que os inqueridos têm idades compreendidas entre os 14 e os 15 anos, frequentam o 9º ano e encontram-se no 5º grau. Existe uma grande variedade de instrumentos nos inqueridos, contudo, o mais predominante é o piano, com 30%.

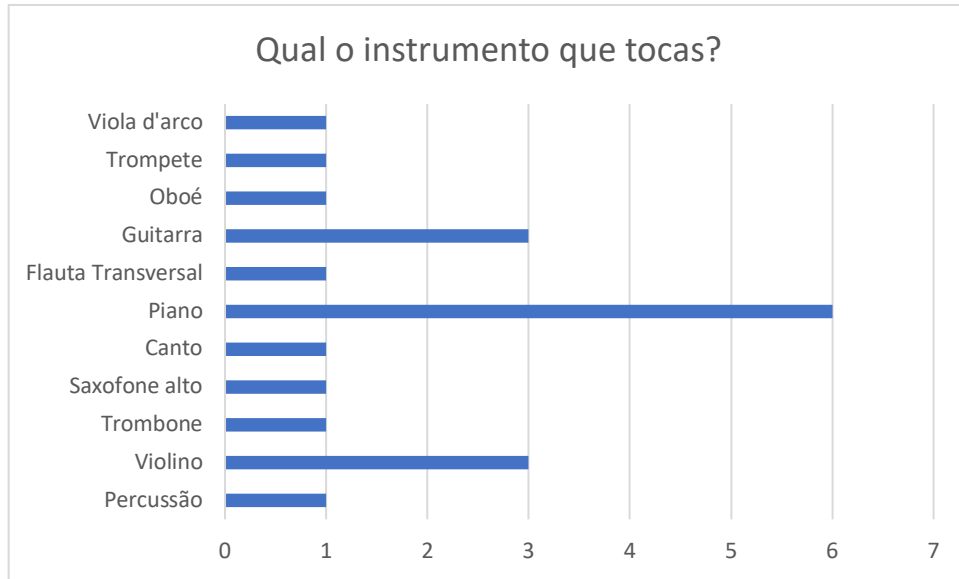


Gráfico 9 - Questão 5 (Inquérito workshop de improvisação no choro)

Após esta primeira secção onde se procurou saber os traços gerais dos inqueridos, procurou-se traçar a relação dos mesmos com a música, questionando se havia o hábito de ouvir música, qual o género de música que mais gostavam de ouvir, e também o género que mais gostavam de tocar. Todos os inqueridos têm o hábito de escutar música, sendo que Pop é o género mais escutado (20,83%), mas, existem vários inqueridos que afirmam que gostam de todos os géneros musicais (20,83%).

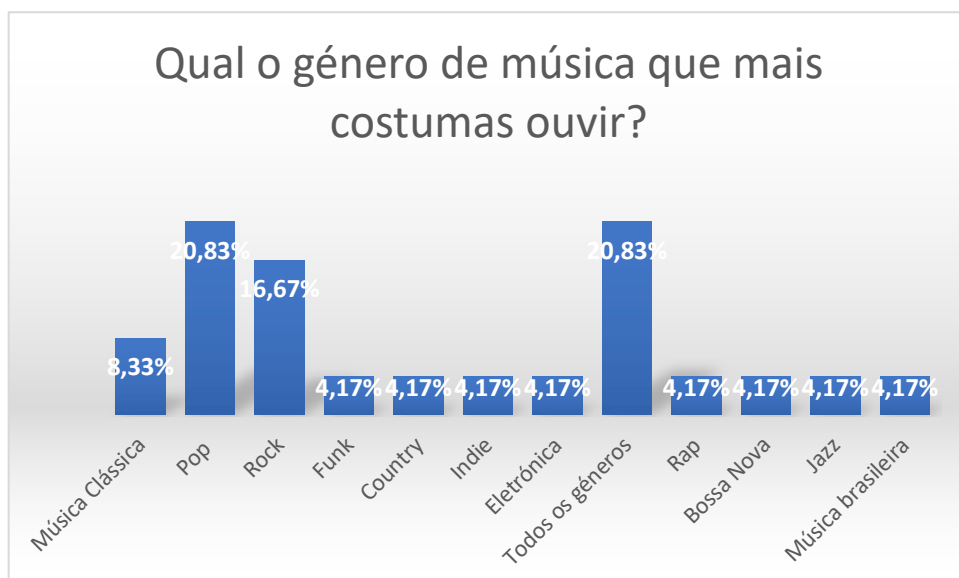


Gráfico 10 - Questão 7 (Inquérito workshop de improvisação no choro)

Relativamente ao género musical que os inquiridos mais gostam de tocar nos seus instrumentos, a música clássica é a mais popular (27,78%). É importante realçar que um dos inquiridos respondeu que o género que mais gostava de tocar era Evil, pelo que o inquirido deverá ter cometido um erro ortográfico acidentalmente.

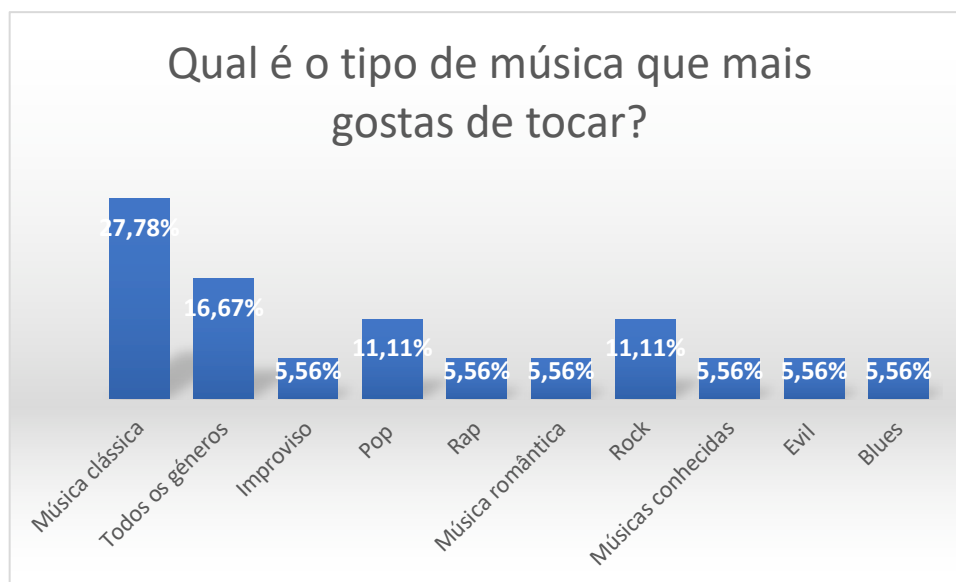


Gráfico 11 - Questão 10 (Inquérito workshop de improvisação no choro)

No que diz respeito ao contacto com o género musical, choro, nenhum dos alunos inquiridos tinha tido a experiência de tocar choro, antes deste workshop. No que diz respeito a um contacto anterior com a improvisação, 75% dos inquiridos nunca tinha improvisado.

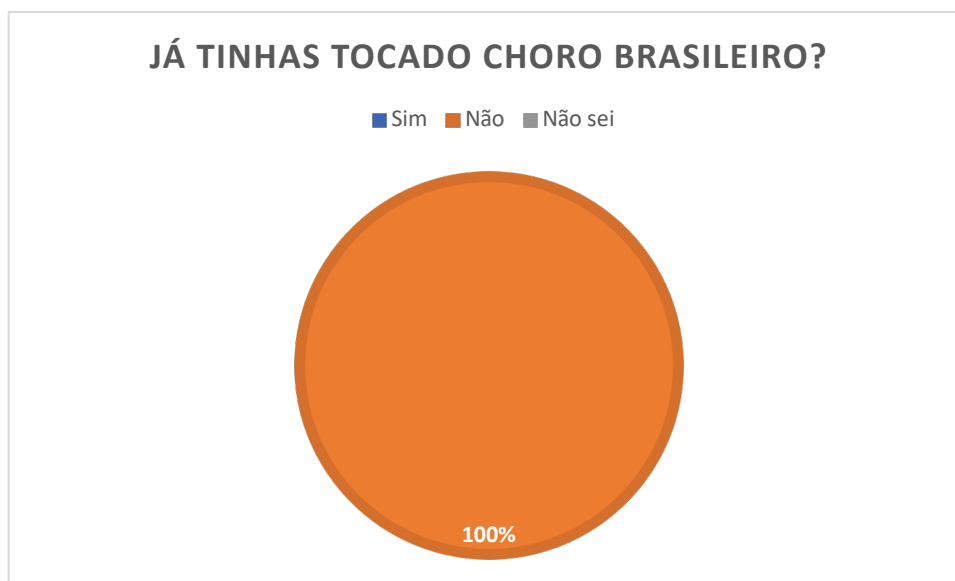


Gráfico 12 - Questão 11 (Inquérito workshop de improvisação no choro)

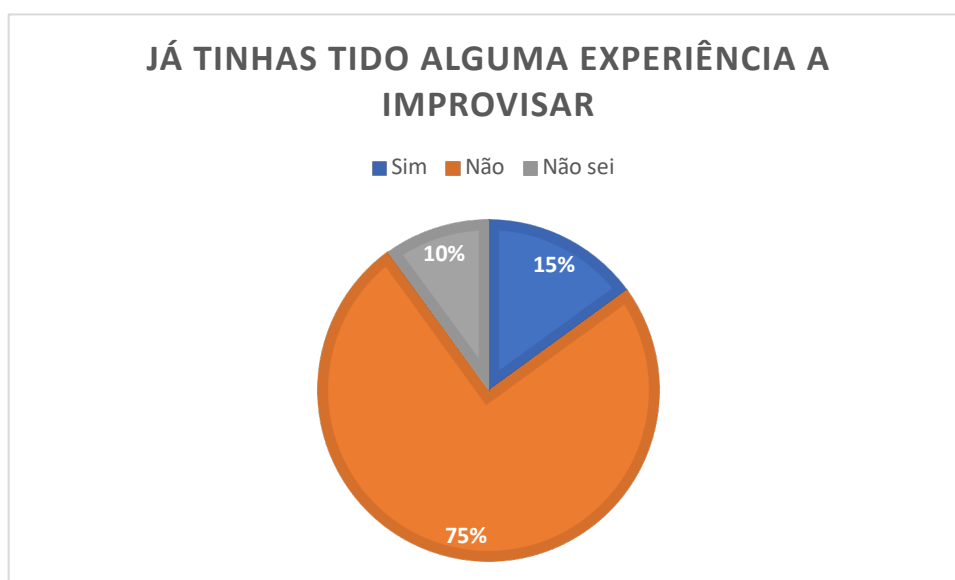


Gráfico 13 - Questão 14 (Inquérito workshop de improvisação no choro)

A maioria dos alunos inquiridos (75%) considerou que a sua participação neste workshop foi benéfica para a aprendizagem musical, enquanto os restantes apresentaram dúvidas sobre se o mesmo teve alguma vantagem, respondendo talvez.



Gráfico 14 - Questão 17 (Inquérito workshop de improvisação no choro)

No que diz respeito à importância da improvisação, 80% dos alunos inquiridos respondeu que saber improvisar é uma mais-valia para os músicos, enquanto 15% tem dúvidas se ter o conhecimento da improvisação possa ser uma mais-valia ou não. É importante realçar que existiu um inquirido que considerou que improvisar não era uma mais-valia. Olhando para os motivos apresentados pelos inquiridos como justificação à resposta anterior, estes consideram a improvisação uma mais-valia uma vez que permite expressar os nossos sentimentos (1 resposta), desenvolve a criatividade (1 resposta), trabalha a capacidade mental (2 respostas), é uma ferramenta útil na vida musical (3 respostas), melhora as capacidades musicais (4 respostas), melhora a vida social (1 resposta), cria-nos prazer enquanto músicos (1 resposta), abre horizontes (1 resposta), ajuda a relaxar quando estamos aborrecidos (1 resposta), não sei bem (1 resposta).

O aluno que considerou que a improvisação não é uma mais-valia, justifica esta opinião por gostar de tocar apenas músicas conhecidas.

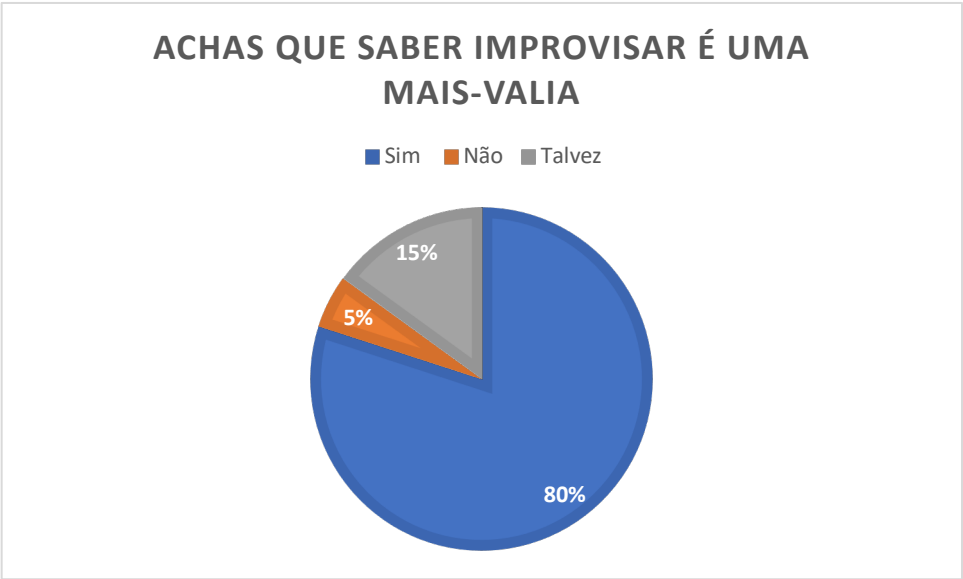


Gráfico 15 - Questão 24 (Inquérito workshop de improvisação no choro)

Quando questionados se pretendem continuar a trabalhar a improvisação no futuro, as opiniões dos inquiridos dividiram-se. 40% pretende continuar a trabalhar esta prática, enquanto 40% tem dúvidas se irá trabalhar a improvisação ou não, tendo respondido talvez. 20% dos inquiridos afirmou que não pretende continuar a trabalhar esta prática no futuro.

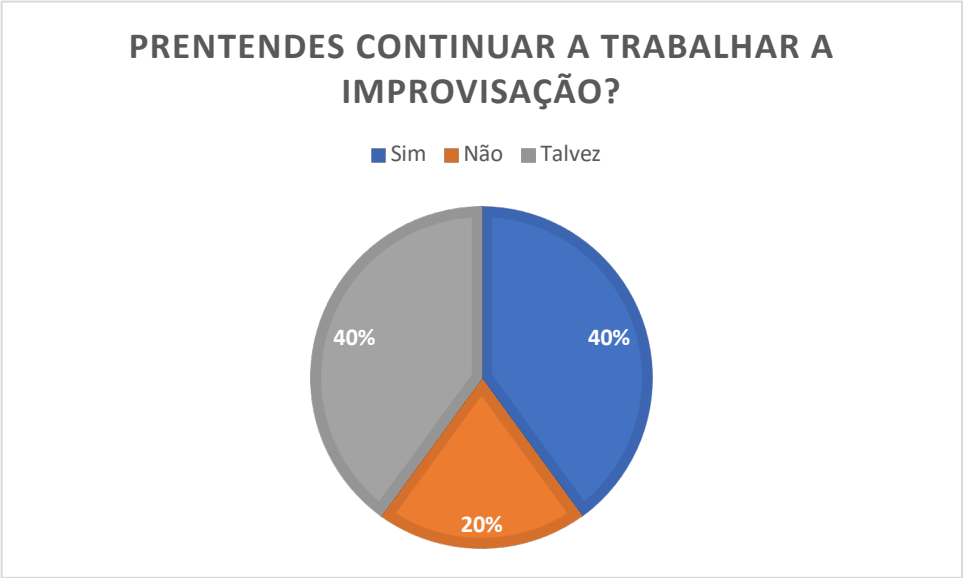


Gráfico 16 - Questão 28 (Inquérito workshop de improvisação no choro)



#### **IV. 1.3. Interpretação dos resultados dos inquéritos**

Neste tópico iremos procurar interpretar os resultados que obtivemos nos inquéritos, e fazer relacionar ambos os inquéritos realizados, uma vez que ambos tinham perguntas bastante semelhantes.

O inquérito realizado aos participantes do workshop de improvisação no jazz conta com alunos de diversas idades e graus de escolaridade, abrangendo alunos desde o 12 até aos 18 anos, que se encontra a frequentar desde o 3º grau (7º ano) até ao 8º grau (12º ano). Aos dois inquéritos responderam alunos de percussão, trombone, trompete, trompa, saxofone alto, clarinete, oboé, flauta transversal, viola d'arco, guitarra, piano, canto e violino.

Olhando para os resultados obtidos através dos inquéritos, podemos observar que os alunos não tinham, antes destes workshops, a oportunidade de tocar estes géneros musicais, com 69% dos inquiridos no questionário 1 a afirmar que não tinha tocado jazz anteriormente, e 100% dos inquiridos no questionário 2 a afirmar que não tinha nenhuma experiência em tocar choro, o que nos leva a acreditar que os alunos não têm muito contacto com diferentes géneros musicais.

No que diz respeito à improvisação, uma grande parte dos inquiridos admite que nunca tinha tido a oportunidade de improvisar. No questionário 1, cerca de 68% dos inquiridos admite que nunca tinha improvisado, enquanto no questionário 2, a quantidade de alunos que nunca tinha improvisado aumenta (75%).

A grande maioria dos inquiridos, 100% no questionário 1 e 75% no questionário 2, acreditam que estes workshops contribuíram para a aprendizagem musical dos mesmos, talvez, devido ao facto de nunca terem tido grandes experiências com o género e com a prática, o que lhes permitiu aprender mais sobre os mesmos.

Olhando especificamente para a questão da improvisação, novamente, a grande maioria dos alunos que responderam aos questionários acreditam que saber improvisar é uma mais-valia, apresentando diversas justificações para isto, sendo as mais comuns: é uma ferramenta útil na vida musical (7 respostas), melhora as capacidades musicais (6 respostas), desenvolve a criatividade (3 respostas) e trabalha a capacidade mental (3 respostas). Apenas um inquirido acredita que saber improvisar não é uma mais-valia e justificou esta sua opinião referindo que gosta de tocar músicas conhecidas no seu instrumento, pelo que não necessita de saber improvisar.

Apesar de a grande maioria dos inquiridos acreditar que saber improvisar é uma mais-valia, a grande maioria apresenta dúvidas sobre se pretende continuar a aprender e trabalhar nesta prática. A

resposta mais popular entre os inquiridos foi talvez, com 68,4% a escolher esta opção no questionário 1, e 40% no questionário 2. Alguns alunos também afirmaram que pretendem continuar a trabalhar a improvisação. Dos participantes do workshop de improvisação no jazz, 31,6% pretende continuar a trabalhar esta prática, enquanto no que diz respeito aos participantes do workshop de improvisação no choro, 40% pretende continuar a trabalhar a improvisação. No total dos dois questionários, apenas quatro inquiridos não pretendem trabalhar a improvisação no futuro.

Em suma, podemos concluir que os inquiridos acreditam que a improvisação é benéfica e é uma mais-valia nos conhecimentos musicais, contudo, e apesar de ser uma prática que consideram benéfica, são poucos os que têm a certeza de que querem continuar a trabalhar a improvisação no futuro, com a maior parte dos inquiridos a apresentar dúvidas se pretende continuar a trabalhar este aspeto no futuro.

## **IV. 2. Entrevistas**

As entrevistas foram realizadas presencialmente e tiveram como metodologia uma abordagem semiestruturada, de modo a tentar responder aos objetivos propostos, sem tirar liberdade aos entrevistados para darem a sua opinião pessoal. Os principais objetivos com estas entrevistas eram averiguar se existe a preocupação de colocar os alunos a tocar diferentes géneros musicais; averiguar se a improvisação é algo comum de se trabalhar com alunos de música e verificar se os entrevistados acreditam que esta prática traz vantagens ou desvantagens.

### **IV. 2.1. Entrevista ao Professor responsável pelo Workshop de improvisação no jazz**

A entrevista ao professor responsável pelo workshop de improvisação no jazz teve início com uma pequena contextualização do projeto, e seguidamente, procurou-se identificar o percurso musical do mesmo.

Começámos por identificar que a ligação do entrevistado à música iniciou-se devido a esta estar presente no seio da sua família, com a irmã a ser estudante de flauta transversal. Assim, o professor começou a aprender piano, na Academia de Música de Costa Cabral, e dois anos depois, começou a aprender trombone na Banda de Música de Lobios, seguindo-se o ingresso no Conservatório de Música do Porto, onde no 12º ano mudou para trombone jazz, prosseguindo o estudo deste instrumento e género na ESMAE e na Manhattan School of Music.

O contacto com este género começou no Conservatório de Música do Porto, devido à falta de oferta deste instrumento na Orquestra de Jazz e nos Combos.

O professor improvisa regularmente, em diferentes géneros, embora não tenha o hábito de o fazer na música clássica, e incorpora esta prática nas aulas que leciona.

Estudante de música clássica durante vários anos, o professor responsável pelo workshop de improvisação no jazz afirma que os estudantes deste género não têm o hábito de improvisar sem ser no aquecimento, onde inventam alguns exercícios, o que em certa parte, considera uma forma de improvisação. Para o entrevistado, os professores de música erudita não têm o hábito de abordar o tema

da improvisação nas suas aulas, e isso deve-se ao facto de não terem tido a hipótese de aprender mais sobre este género, o que fez com que nunca tivesse a hipótese de o lecionar.

Apesar de afirmar que há uma tentativa, quase obrigatória, de inserir o tema da improvisação, na disciplina de formação musical, com exercícios onde os alunos têm de improvisar com notas dadas, o professor considera que esta abordagem à improvisação é feita de uma forma pouco simpática, onde uma turma inteira está a ver, o que leva certos alunos a rejeitarem improvisar. O professor considera que este tema devia ser abordado desde o primeiro contacto, porque pequenos exercícios de improvisação numa fase inicial iriam permitir os alunos ficarem mais à vontade com o instrumento.

O professor responsável pelo workshop de improvisação no jazz acredita que a improvisação apenas traz benefícios se tudo for feito com conta, peso e medida, apontando como vantagens de trabalhar este tópico um melhor conhecimento do instrumento, melhorias técnicas, o instrumento passa a ser um canal mais óbvio entre o cérebro e a mensagem a transmitir e ajuda a parte auditiva, algo que o entrevistado acredita que falta bastante nos músicos eruditos.

#### **IV. 2.2. Entrevista ao Professor responsável pelo Workshop de improvisação no choro**

A entrevista iniciou com uma pequena contextualização do projeto, seguindo-se uma parte inicial onde se procurou identificar o percurso musical entrevistado.

A música surgiu na vida do professor, quando este ainda era novo, com os pais a promoverem o contacto deste com a música através da audição. O instrumento surgiu mais tarde, aos 10 anos de idade, a incentivo de um colega de profissão do pai. Os estudos musicais iniciaram-se na Banda Boa União, seguindo-se o Orfeão de Ovar e mais tarde a Universidade de Aveiro, onde completou a Licenciatura e o Mestrado. Paralelamente à música erudita, o professor desenvolveu um gosto por música do mundo, sobretudo por géneros como o jazz e Música Popular Brasileira.

O professor responsável por lecionar o Workshop de improvisação no choro integrou e integra vários grupos de Música Popular Brasileira, em géneros em que a improvisação é bastante comum, pelo que este gosto por este tipo de música fez com que este tivesse de aprender a improvisar, tendo-o feito de forma autodidata, experimentando e ouvindo muita música. Os motivos que levam o professor Ivo

Pinho a improvisar são o facto de ser um desafio muito grande e por sentir uma grande liberdade ao fazê-lo.

No que diz respeito à improvisação na música clássica, não tem por hábito fazê-lo, justificando “a música erudita tem linhas, regras que se forem quebradas pode cair em nada, pode ser fatal para a obra que o compositor imaginou, e como quis que fosse tocada”. O professor afirma que é geral à maioria dos músicos eruditos não existir o hábito de improvisar, nem de estudar a improvisação, justificando que isto talvez não acontece, “possivelmente, pela exigência que é feita pela música erudita”.

Apesar de improvisar de forma regular, o professor não aborda o tema da improvisação tanto como queria nas suas aulas, “porque às vezes não há capacidade do aluno de entender certas questões de harmonia”, e por outro lado, porque é tempo gasto em que não consegue dar o repertório que aluno necessita para cumprir o currículo. Em relação aos seus colegas de trabalho, professores de música erudita, este professor acredita que os mesmos também não têm o hábito de abordar o tema, por desconhecerem o mesmo e porque não existe muito tempo para abordar o mesmo, porém, admite que é uma pena.

O entrevistado acredita que este tópico devia ser introduzido nas escolas, mas não precisava de ser abordado necessariamente nas aulas de instrumento, afirmando que devia existir uma disciplina paralela à aula de instrumento que abordasse este tema.

Apesar de não abordar de forma regular este assunto com os seus alunos, o professor acredita que o mesmo apenas traz vantagens, e que não existem desvantagens, enumerando algumas delas como uma maior atenção auditiva durante as performances e melhora o aspeto técnico, porque permite tocar passagens de forma mais descontraída. O professor fez ainda questão de mencionar o nome de Wynton Marsalis, como um músico que foi dos melhores trompetistas da história da música, e que bebeu o melhor dos dois mundos, música erudita e jazz, o que o ajudou a ser melhor músico, na opinião de Ivo Pinho.

#### **IV. 2.3. Entrevista ao Professor Cooperante 1**

A entrevista ao professor cooperante 1, no grupo de recrutamento M09 – Flauta Transversal, iniciou-se com uma pequena contextualização do docente, apesar da mesma já estar familiarizada com o mesmo, uma vez que foi sendo informada do tema e do seu objetivo.

A música sempre esteve presente na vida do professor, uma vez que o seu pai cantava num coro e o seu irmão já tinha aprendido acordeão. O primeiro instrumento foi o acordeão, porque era o instrumento que havia em casa, devido aos estudos musicais anteriores do seu irmão mais velho. Mais tarde, com 11/12 anos começou a aprender flauta transversal na Tuna Musical de Anta. O ensino sempre foi ligado à música erudita, e o professor, atualmente, apenas desempenha funções pedagógicas, não estando inserida em nenhum projeto musical.

O professor acredita que cada vez mais há uma maior preocupação de proporcionar aos alunos o contacto com a maior diversidade possível de linguagens musicais, de modo a ir de encontro ao estilo que mais os entusiasma, considerando que é um aspeto positivo possibilitar o contacto com diferentes estilos, de modo a terem mais ferramentas para interpretar melhor o que tocam.

No que toca à interpretação, o professor cooperante acredita que não é algo comum de se trabalhar quando se está a ensinar um aluno, justificando que o “tempo de aula já é curto para aprender a ler o repertório, de forma cuidada”.

O professor cooperante acredita que esta prática pode trazer benefícios, como a exploração da criatividade, desenvolvimento da memorização e maior consciência. Apesar de apontar benefícios à improvisação, o entrevistado refere que não pode afirmar que a improvisação deve ser implementada, mas concorda que deve ser algo a explorar, principalmente, por alunos do secundário, mas ressalva que a maioria dos professores não tem formação nem experiência suficiente na improvisação para dá-la a conhecer aos alunos, sugerindo a realização de formações nesta temática.

#### **IV. 2.4. Entrevista ao Professor Cooperante 2**

A entrevista ao professor cooperante 2, no grupo de recrutamento M32 – Classe de Conjunto (Orquestra de Sopros), iniciou-se com uma pequena contextualização do docente, apesar deste já estar por dentro do projeto, uma vez que fui partilhando ideias com o mesmo ao longo do ano letivo, e para além disso, um dos workshops decorreu durante uma das aulas desta disciplina. A música sempre esteve presente na vida do entrevistado, uma vez que o pai do mesmo era músico, e sempre procurou transmitir esse amor à música para os seus filhos, tendo incentivado os mesmos a aprenderem um instrumento musical. No caso do professor cooperante 2, o instrumento escolhido foi o saxofone, tendo iniciado os

seus estudos numa banda de música. Posteriormente, seguiu os estudos numa academia de música de ensino oficial, e mais tarde frequentou uma universidade.

O entrevistado acredita que existe a preocupação por parte dos professores em dar experiência aos alunos de contactarem com diferentes géneros e linguagens, acreditando que esta prática é benéfica porque tornar o percurso académico dos mesmos mais enriquecedor e torna-os melhores ouvintes e pessoas mais completas. O professor vai mais longe e afirma que “uma das principais funções de um professor é dar o contacto e ‘ferramentas’ para os alunos serem o mais completos possível”.

Apesar de acreditar que os professores devem providenciar o maior número possível de “ferramentas” aos alunos, o mesmo não ensina a improvisação, porque esta não faz parte dos conteúdos programáticos lecionados, embora admita que deveria ser um tópico a ser abordado nas aulas, devendo ser implementado utilizando uma parte do tempo da aula, ouvindo e explicando as regras, e praticando pequenos trechos. O professor cooperante acredita que a improvisação é uma prática benéfica porque desperta a criatividade, a audição mais concentrada da música e cria uma visão diferente daquilo que é a improvisação.

#### **IV. 2.5. Interpretação dos resultados das entrevistas**

Neste tópico iremos procurar interpretar os resultados que obtivemos nas entrevistas, e relacionar as respostas obtidas nas diferentes entrevistas, uma vez que as questões feitas aos diferentes professores foram bastante semelhantes.

Através das entrevistas foi possível obter o testemunho e opinião de duas pessoas que improvisam de forma regular nas suas vidas artísticas profissionais, apesar de terem frequentado o ensino artístico especializado de música, estudando música clássica. Porém, na vida profissional, sobretudo performativa, acabaram por envergar por estilos de música que promovem bastante a improvisação, como é o caso do jazz e do choro. Para além destes dois entrevistados, recolhemos o testemunho de dois professores da Academia, no que diz respeito à improvisação e qual consideram ser o papel da mesma.

Numa fase inicial, onde se procurou contextualizar o percurso académico dos entrevistados, é importante realçar que a música surgiu na vida de todos eles através de familiares. Outro fator bastante importante de realçar é que os quatro entrevistados passaram uma formação académica musical nas

bandas filarmónicas. Contudo, numa fase mais adulta, apenas o professor responsável pelo workshop 1 decidiu envergar pela vertente jazz no ensino superior, enquanto os outros três professores são formados em música clássica.

No que diz respeito à improvisação, todos os professores concordam que este tema não costuma ser abordado no ensino artístico especializado, dando vários motivos para isto, sendo que quase todos eles abordam a questão de grande parte dos docentes não ter o conhecimento nem o à vontade para lecionar este tópico, e também o facto deste não fazer parte dos conteúdos programáticos, ou seja, do currículo.

Apesar de não ser algo que seja regularmente abordado, os entrevistados acreditam que deve ser um recurso que devia ser mais explorado. O professor responsável pelo workshop 2 refere que o tema podia ser abordado numa aula paralela à aula de instrumento e lecionada por qualquer docente, não necessariamente o do instrumento em questão, enquanto o professor cooperante 2 refere que podia ser implementado utilizando uma parte da aula de instrumento. Ainda que exista uma divergência de opiniões sobre como o tema deve ser implementado no ensino artístico especializado, é certo que ambos concordam que deve ser, com o último a referir que a função dos professores é dar o maior número de “ferramentas” possíveis para formar alunos mais completos.

Os quatro entrevistados não hesitaram em responder que a improvisação só traz benefícios à aprendizagem musical, sendo alguns deles um maior conhecimento do instrumento, desenvolvimento técnico e auditivo, que por sua vez vai ajudar na interpretação, a exploração da criatividade e uma audição concentrada do que está a acontecer aquando da performance.

Em suma, as opiniões dos quatro professores são bastante semelhantes. Todos eles acreditam que não existe o hábito de trabalhar a improvisação no ensino especializado de música, embora acreditem que esta prática traz bastantes benefícios. Os principais problemas apontados para esta não ser explorada de forma mais regular nas aulas é a falta de tempo, o facto de não estar presente no currículo este tópico e a falta de conhecimento sobre o tema de alguns professores, visto que não tiveram formação adequada sobre a improvisação.



## CONCLUSÃO

O percurso académico dos alunos do ensino artístico especializado de música é um tópico que requer uma atenção constante, de modo que estes se sintam motivados e interessados na música que tocam. Assim, a improvisação, a criatividade e a inclusão de diferentes géneros musicais durante o percurso académico são contributos grandes à aprendizagem, uma vez que possibilitam formar músicos mais informados, com um maior leque de “ferramentas” para trabalharem no mundo da música, e mais importante do que isso, em alguns casos permitem uma maior motivação, o que pode ser a diferença entre estudar de forma interessada e não estudar.

O trabalho realizado no que diz respeito à observação, intervenção e investigação foram fundamentais para conseguir assimilar o maior número de conteúdos possíveis sobre esta temática. Os resultados obtidos tanto nos inquéritos por questionário quer nas entrevistas foram fulcrais para perceber a realidade da improvisação nas escolas e como alunos e professores olham para este tópico.

No que diz respeito à parte interpretativa, foi possível cumprir todos os objetivos a que nos tínhamos proposto, embora, existiu a necessidade de fazer algumas adaptações, de forma a conseguir realizar os dois workshops, mas, foi possível cumprir os objetivos que consistiam em dar a conhecer a improvisação e diferentes géneros musicais, despertando o interesse e curiosidade sobre esta prática

Olhando para a fase de intervenção, as reações dos alunos ao longo dos workshops foram bastante positivas, mostrando bastante curiosidade sobre o tema, sendo que no final de ambos os workshops houve alunos que foram ter com o professor responsável pedindo dicas sobre como podiam aprender mais sobre o que tinha acabado de ser lecionado. Para além disso, apesar dos workshops terem sido direcionado a grupos específicos (orquestra de sopros e turma de formação musical do 5º grau), os mesmos decorreram no auditório da Academia de Música de São João da Madeira e não se negou a entrada e participação a nenhum aluno, pelo que mesmo que não fizessem parte do grupo específico podiam assistir e participar no mesmo. Alunos e professores que não faziam parte do grupo específico estiveram a assistir aos workshops o que foi bastante gratificante, porque demonstra que existe a curiosidade de ambas as partes em saberem mais sobre este tema.

Os resultados obtidos na investigação-ação mostram que tanto alunos como professores consideram a improvisação como uma prática benéfica, embora não seja abordada de forma regular no ensino especializado de música.

O Estágio Profissional foi uma fase bastante produtiva, quer a nível profissional quer a nível pessoal, e para isso a ajuda e ensinamentos dos professores cooperantes foram uma parte fundamental.

Acredito que a inclusão da improvisação no currículo do ensino artístico especializado de música poderá ser uma realidade, brevemente, porque cada vez mais os seus benefícios são notórios e a popularidade desta prática tem vindo a aumentar, com bastantes músicos a interessarem-se sobre a mesma. Com este trabalho, espero ter contribuído para que seja dada uma maior relevância a este tópico, criando algum conhecimento sobre o mesmo.

## Referências bibliográficas

- Alperson, P. (1984). On musical improvisation . *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 43 N° 1, pp. 17-29.
- Azzara, C. (1999). An Aural Approach to Improvisation. *Music Educators Journal* 86.
- Bailey, D. (1992). *Improvisation: Its nature and practice in music*. Da Capo Press.
- Bergonzi, J. (2003). *Inside improvisation: Developing a jazz language*. Advance Music.
- Bezerra, L. (2013). *Diálogos entre jazz e música popular brasileira: Uma análise da interpretação de "Ponta de Areia" por Esperanza Spalding*. Universidade Estadual do Ceará, Centro de humanidades.
- Boffi, G. (2014). *Os caminhos do jazz*. Edições 70, Lda.
- Burns, K. (Realizador). (2001). *Jazz: A History of America's Music* [Filme].
- Cabral, S. (1997). *Pixinguinha: Vida e obra*. Lumiar Editora.
- Calado, C. (1990). *Perspectiva*.
- Carvalho, D. (2021). *Acordes horizontais: Formação de acordes para flauta transversal e suas aplicações no contexto da improvisação melódica*. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Rio de Janeiro.
- Cazes, H. (1998). *Choro: Do quintal ao municipal*. Editora 34.
- Cazes, H. (2017). *O choro*. Obtido de Henrique Cazes: <https://www.henriquecazes.com.br/ochoro>
- Coutinho, C., Sousa, A., Dias, A., Bessa, F., Ferreira, M. J., & Vieira, S. (2009). Investigação-acção: Metodologia preferencial nas práticas educativas. *Psicologia Educação e Cultura*, Vol. XIII, n° 2, 455-479.
- Duarte, J. (2010). *História do jazz*. Sextante Editora.
- Elliott, D. (1995). *Music matters: A new philosophy of music education*. Oxford University Press.
- Faria, N. (2017). *Fica a dica extra. Improvisação é uma linguagem! Aprenda o vocabulário!* Obtido de YouTube: [https://www.youtube.com/watch?v=lt7\\_l7kaJ0E](https://www.youtube.com/watch?v=lt7_l7kaJ0E)
- Farley, J. (2008). *Making America's music: Jazz history and the jazz preservation act*. University of Glasgow, Department of American Studies.
- Ferreira, P., & Castilho, M. (2016). *Metodologias de estudo para uma melhor prática instrumental da flauta transversal*.

- Figueiredo, L. (2016). *Jazz, identidade musical e o piano jazz em Portugal*. Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte.
- Filho, I., Silva, G., & Freire, R. (2011). Análise do contexto da roda de choro com base no conceito de ordem musical de John Blacking. *Per Musi n° 23*, 148-161.
- Fiorussi, E. (2012). *Roda de choro: Processos educativos na convivência entre músicos*. Universidade Federal de São Carlos.
- Galper, H. (2013). *What is practicing?* Obtido de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=rPovnp3Dly4>
- Gioia, T. (1997). *The history of jazz*. Oxford University Press.
- Gonçalves, M. (2012). *Criatividade tácita e experimental no ensino instrumental*. Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte.
- Gordon, E. (2000). *Teoria de aprendizagem musical: Competências, conteúdos e padrões*. Serviços de Educação – Fundação Calouste Gulbenkian.
- Grout, D., & Palisca, C. (2007). *História da música ocidental*. Gradiva.
- Guilbault, D. (2009). The Effects of Harmonic Accompaniment on the Tonal Improvisations of Students in First Through Sixth Grade. *Journal of Research in Music Education Volume 57 Issue 2*.
- Guimarães, M. (2013). *Prática e receção da música improvisada em Portugal: 1960 a 1980*. Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.
- Henrique, L. (2014). *Instrumentos musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Kane, B. (2005). *The case for improvisational melodic structures*.
- Kaul, A., & Terhag, J. (2013). *Improvisation: Elementare arbeit mit kindern, jugendlichen und erwachsenen*. Schott Music.
- Kernfeld, B. (1980). Improvisation (III. Jazz). Em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.
- Kopp, E. (16 de Agosto de 2005). *A brief history of the blues*. Obtido de All about jazz: <https://www.allaboutjazz.com/a-brief-history-of-the-blues-by-ed-kopp>
- Koutsoupidou, T. (2005). Improvisation in the english primary music classroom: Teachers' perceptions and practices. *Music Education Research Volume 7 Number 3*, 363-381.
- Koutsoupidou, T., & Hargreaves, D. (2009). An experimental study of the effects of improvisation on the development of children's creative thinking in music. *Psychology of Music Volume 37 Issue 3*.
- Leão, D. R. (2016). *Exploração de estratégias criativas para desenvolver uma melhor compreensão e interpretação da notação nas aulas de instrumento (flauta transversal)*. Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte.

- Lemos, D. (2018). *As jam sessions de blues em Porto Alegre: Rituais de interação, sociabilidade e seus códigos*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Departamento de Sociologia, Porto Alegre.
- Levin, R. (2014). *Improvisação*. Obtido de Npr's Performance Today: <https://www.npr.org/programs/specials/milestones/991124.motm.improv.htm>
- Livingston, T., & Garcia, T. (2005). *Choro: A social history of brazilian popular music*. Indiana University Press.
- Manghi, L. (2019). *Improvising on the flute in the nineteenth-century Italy: Pedagogy and performance practice*. University of Otago, Department of Music.
- Marques, F. (2017). *Educação informal na roda de choro*. Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes.
- Martinho, C. (2014). *O potencial pedagógico da improvisação (jazz) no processo ensino/aprendizagem da trompete*. Universidade do Minho.
- Martins, H. (2006). *Jazz em Portugal*. Edições Almedina.
- Menezes, J. (2011). O contexto social no ensino do jazz: "A jam session". Em E. Lopes, *Perspetivando o ensino do instrumento musical no séc. XXI*. Fundação Luis de Molina.
- Miller, M. (2010). *Advice for Young Jazz Musicians*. Obtido de YouTube: [https://www.youtube.com/watch?v=P7V\\_vgiX9XA](https://www.youtube.com/watch?v=P7V_vgiX9XA)
- Moreira, C. (2021). *Pensar a criatividade na disciplina de formação musical*. Politécnico do Porto, Escola Superior de Educação.
- Moreira, L. (2010). *O recurso a processos criativos na aprendizagem do violoncelo*. Universidade de Aveiro.
- Nachamovitch, S. (1991). *Free play: Improvisation in life and art*. G.P. Putnam's Sons .
- Neto, H. (2019). *Elementos do jazz no choro: Análise de elementos jazzísticos na composição, improvisação e instrumentação do choro*. Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte .
- Neto, H., & Maia, E. (2017). *Manual do Choro*. Escola Brasileira de Choro.
- Nettl, B. (1998). *In the course of performance: Studies in the world of musical improvisation*. The University of Chicago Press.
- Paiva, T. (2022). *A importância da improvisação no ensino da flauta transversal*.
- Pinheiro, R. (2008). *Jammin' after hours a jam session em Manhattan*. Universidade Lusíada de Lisboa.
- Pinheiro, R., & Bivol, F. (2020). O ensino do jazz: Uma reflexão em torno de alguns dos seus contributos. *Revista Internacional em Língua Portuguesa n.º37*, 173-188.

- Pinto, A. (1978). *O choro*. FUNARTE.
- Prouty, K. (2008). The "finite" art of improvisation: Pedagogy and power in jazz education. *Critical Studies in Improvisation Vol. 4 N° 1*.
- Quijada, J. (2020). *Improvisação musical no ensino básico do violino*. Universidade de Aveiro, Departamento de Música.
- Reis, J. (2006). A performance do choro-jazzístico de K-Ximbinho . *XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música*, (pp. 401-406). Brasília.
- Ribeiro, F. (2012). *Música em diálogo: talas da música hindustânica na bateria de jazz*. Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte.
- Ribeiro, R. (2019). *Jazz e o conceito de improvisação - Estratégias de ensino/aprendizagem para iniciantes*. Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo.
- Rodriguez, F. (2018). *The history of the flute in jazz, basic techniques, and how jazz and improvisation can inform a classical performance*. Kansas State University, Department of Music.
- Santos, D. (2015). *The music and flute of Joaquim Antonio Callado: A study of selected compositions*. University of Kentucky.
- Santos, T. M. (2013). *A regulação do ensino vocacional da música: Um estudo sobre o regime articulado na perspectiva dos atores*.
- Sarath, E. (1993). Improvisation for Global Musicianship. *Music Educators Journal Vol. 80 N°2* , pp. 23-26.
- Sarath, E. (2013). *Improvisation, creativity, and consciousness: Jazz as integral template for music, education, and society*. State University of New York Press.
- Sarmiento, L. (2005). *Altamiro Carrilho: Flautista e mestre do choro*. Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- Scott, J. (2007). Me? Teach improvisation to children? *General Music Today Volume 20 Issue 2*.
- Shih, Y.-J. (2012). *Teaching jazz improvisation to middle school recorder learners: A beginning curriculum*. California State University.
- Silva, R. (2017). *Jazz da malta: estudo sobre a sustentabilidade da jam session jazz standards de Aveiro*. Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte.
- Souza, M. (s.d.). *Blues*. Obtido de Brasil Escola: <https://brasilecola.uol.com.br/artes/blues.htm>
- Stanciu, V. (2010). *A improvisação como ferramenta de desenvolvimento técnico, expressivo e musical - Exemplo de aplicação prática no ensino vocacional da música*. Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte.

- Stearns, M. (1956). *The story of jazz*. Oxford University Press.
- Steinfeld, S. (2016). *The social significance of blues music*. Libera Università Internazionale degli Studi Sociali, Department of Political Science.
- Taborda, M. (2010). As abordagens estilísticas no choro brasileiro (1902-1950). *Historia Actual Online*, 137-146.
- Teixeira, M. (2021). *A inclusão do flautim no ensino especializado de música*. Universidade do Minho , Instituto de Educação.
- Valente, P. (2009). *Horizontalidade e verticalidade: Dois modelos de improvisação no choro brasileiro*. Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes.
- Valente, P. (2014). *Transformações do choro no século XXI: Estruturas, performance e improvisação*. Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes.
- Vasconcelos, A. (1991). *Raízes da música popular brasileira* . Livraria Martins Editora.
- Veloso, M., Mendes, C., & Curvelo, A. (2010). Jazz. Em S. Castelo-Branco, *Enciclopédia da Música em Portugal no Séc. XX* (p. 563). Círculo de Leitores.
- Webster, P. (2002). Creativity and music education: Creative thinking in music: Advancing a model. *Creativity and music education Volume 1 Issue 33*.
- Whiteman, P., & McBride, M. (1926). *Jazz*. J. H. Sears and Company.

## Anexos

### Anexo I – Grelha de observação

<b>Grelha de Observação de Comportamentos de Ryans</b>									
Comportamentos do Aluno									
1	Apático	1	2	3	4	5	6	7	Vivo
2	Obstrucionista	1	2	3	4	5	6	7	Responsável
3	Incerto	1	2	3	4	5	6	7	Autoconfiante
4	Dependente	1	2	3	4	5	6	7	Empreendedor
Comportamentos do Professor (a)									
5	Parcial	1	2	3	4	5	6	7	Justo
6	Autocrático	1	2	3	4	5	6	7	Democrático
7	Distante	1	2	3	4	5	6	7	Disponível
8	Estreito	1	2	3	4	5	6	7	Compreensivo
9	Duro	1	2	3	4	5	6	7	Amável
10	Sem Rigor, Triste	1	2	3	4	5	6	7	Sabe Estimular
11	Estereotipado	1	2	3	4	5	6	7	Original
12	Apático	1	2	3	4	5	6	7	Vivo
13	Apagado	1	2	3	4	5	6	7	Insinuante
14	Evita as Dificuldades	1	2	3	4	5	6	7	Responsável
15	Excêntrico	1	2	3	4	5	6	7	Sério
16	Excitável	1	2	3	4	5	6	7	Assente
17	Incerto	1	2	3	4	5	6	7	Confiante
18	Desorganizado	1	2	3	4	5	6	7	Metódico
19	Inflexível	1	2	3	4	5	6	7	Sabe Adaptar-se
20	Pessimista	1	2	3	4	5	6	7	Otimista
21	Imaturo	1	2	3	4	5	6	7	Maduro
22	Estreito de Espírito	1	2	3	4	5	6	7	Largo de Espírito
<b>Sumário:</b>									



## Anexo II – Partitura Blues

### S.João da Madeira Blues

Musical score for S.João da Madeira Blues, measures 1-4. The score is in 4/4 time and features the following instruments: Flauta, Clarinete em Bb, Saxofone Alto, Fagote, Trompa em F, Trompete em Bb, Trombone, and Bombardino. The Flauta and Clarinete em Bb parts are identical, starting with a melodic line in the first measure. The Saxofone Alto and Fagote parts provide harmonic support with a steady eighth-note pattern. The Trompa em F, Trompete em Bb, and Trombone parts play chords and single notes, while the Bombardino part plays a simple bass line.

Musical score for S.João da Madeira Blues, measures 5-8. The score continues with the same instruments as the previous system. A measure rest of 5 measures is indicated at the beginning of the system. The Flauta and Clarinete em Bb parts continue their melodic line. The Saxofone Alto and Fagote parts maintain their harmonic support. The Trompa em F, Trompete em Bb, and Trombone parts play chords and single notes, while the Euf. (Eufonia) part plays a simple bass line.

2

1.

9

Fl.

Cl. Bb

Sax. A.

Fg.

Tr. F.

Tp. Bb

Tbn.

Euf.

13

2. SOLOS!!

D.C. al Coda

SOLOS!!

SOLOS!!

SOLOS!!

SOLOS!!

SOLOS!!

SOLOS!!

SOLOS!!

SOLOS!!

3

Fl.  
Cl. Bb  
Sax. A.  
Fg.  
Tr. F.  
Tp. Bb  
Tbn.  
Euf.

17

Detailed description: This is a page of a musical score for woodwinds and brass instruments. The page is numbered '3' in the top right corner. At the top left, there is a treble clef with a sharp sign (F#) and the number '17' written above it. The score consists of eight staves, each labeled with an instrument: Flute (Fl.), Clarinet in Bb (Cl. Bb), Saxophone in A (Sax. A.), Bassoon (Fg.), Trumpet in F (Tr. F.), Trombone in Bb (Tp. Bb), Trombone (Tbn.), and Euphonium (Euf.). The Flute, Clarinet, and Saxophone parts are written in treble clef, while the Bassoon, Trombone, and Euphonium parts are in bass clef. The Trumpet part is in treble clef. The music is in 4/4 time and features a melodic line in the woodwinds and a supporting bass line in the brass. The first measure of the Flute part has a sharp sign (F#) above it. The second measure of the Flute part has a flat sign (b) above it. The score ends with a double bar line.

## Anexo III – Guião do questionário do Workshop de Improvisação no jazz

20/07/23, 10:03

A improvisação e a criatividade como contributos ao desenvolvimento dos alunos do ensino artístico especializado de música - Workshop de ...

### A improvisação e a criatividade como contributos ao desenvolvimento dos alunos do ensino artístico especializado de música - Workshop de improvisação no jazz

O seguinte questionário foi realizado no âmbito do meu projeto de estágio, que tem como tema "A improvisação e a criatividade como contributos ao desenvolvimento dos alunos do ensino artístico especializado de música". O questionário dá especial ênfase ao workshop realizado no dia 8 de março, com o tema: Improvisação no Jazz.

As seguintes questões têm como objetivo perceber qual o contacto que os alunos já tinham tido com o Jazz e com a Improvisação, e qual a opinião destes em relação às vantagens e desvantagens desta ferramenta na aprendizagem musical.

O questionário é **anónimo**, e a **identidade do questionado não será solicitada em nenhuma parte**.

**Não existem respostas certas nem erradas** a este questionário, uma vez que se pretende saber a **opinião** de cada um, de forma sincera.

\* Indica uma pergunta obrigatória

#### 1. Idade \*

Marcar apenas uma oval.

- 11
- 12
- 13
- 14
- 15
- 16
- 17
- 18
- 19

## 2. Género \*

Marcar apenas uma oval.

Masculino

Feminino

## 3. Ano de Escolaridade \*

Marcar apenas uma oval.

7º ano

8º ano

9º ano

10º ano

11º ano

12º ano

Outra: \_\_\_\_\_

## 4. Grau \*

Marcar apenas uma oval.

3º Grau

4º Grau

5º Grau

6º Grau

7º Grau

8º Grau

## 5. Qual o instrumento que tocas? \*

Marcar apenas uma oval.

- Flauta Transversal
- Oboé
- Clarinete
- Saxofone
- Fagote
- Trompa
- Bombardino
- Trompete
- Trombone
- Percussão
- Outra: \_\_\_\_\_

**Hábitos musicais dos alunos**

Nesta secção pretende-se identificar quais os hábitos musicais dos alunos que participaram no workshop de improvisação no jazz.

## 6. Tens o hábito de ouvir música? \*

Marcar apenas uma oval.

- Sim
- Não
- Às vezes

7. Se respondeste **sim** na questão anterior, qual é o género musical que mais costumavas ouvir?

\_\_\_\_\_

8. Quanto tempo por semana costumás ouvir música? \*

*Marcar apenas uma oval.*

- Nunca
- Menos de 1 hora
- 1 a 3 horas
- 3 a 5 horas
- Mais de 5 horas
- Outra: \_\_\_\_\_

9. Qual a plataforma que costumás utilizar para ouvir música?

*Marcar apenas uma oval.*

- YouTube
- Spotify
- Deezer
- CDs
- Outro

10. Qual é o tipo de música que mais gostas de tocar? \*

\_\_\_\_\_

### **Contacto com Jazz e Improvisação**

Nesta secção pretende-se saber se já tinha existido algum contacto com o jazz e/ou com a improvisação.

11. Já tinhas tocado jazz? \*

*Marcar apenas uma oval.*

- Sim
- Não
- Não sei

12. Já ouviste alguém tocar jazz? \*

*Marcar apenas uma oval.*

- Sim  
 Não  
 Não sei

13. Já tinhas ouvido falar em swing? \*

*Marcar apenas uma oval.*

- Sim  
 Não

14. Já tinhas tido alguma experiência a improvisar? \*

*Marcar apenas uma oval.*

- Sim  
 Não  
 Não sei

15. Se respondeste **sim** na questão anterior , em que situação aconteceu?

---

---

---

---

---

### **Workshop de Jazz (Blues)**

Na quarta secção deste questionário pretende-se saber qual a opinião dos alunos em relação ao Workshop de Jazz (Blues) que foi realizado na Academia de Música de São João da Madeira, no dia 8 de Março, e se os participantes acreditam que este trouxe vantagens ou desvantagens.



16. Avalia de 1 (Muito mau) a 5 (Muito Bom) o que achaste do workshop de improvisação no jazz. \*

*Marcar apenas uma oval.*

- 1 (Muito mau)
- 2 (Mau)
- 3 (Razoável)
- 4 (Bom)
- 5 (Muito Bom)
- Outra: \_\_\_\_\_

17. Consideras que este workshop contribuiu para a tua aprendizagem musical? \*

*Marcar apenas uma oval.*

- Sim
- Não
- Talvez

18. De forma breve, justifica a resposta anterior. \*

---

---

---

---

---

19. Já tinhas ouvido falar de blues? \*

*Marcar apenas uma oval.*

- Sim
- Não
- Não sei

20. Já conhecias a história de como surgiu o género musical blues? \*

*Marcar apenas uma oval.*

- Sim  
 Não  
 Não sei

21. Já tinhas ouvido falar da escala de blues? \*

*Marcar apenas uma oval.*

- Sim  
 Não  
 Não sei

22. Foi difícil improvisar? \*

*Marcar apenas uma oval.*

- Sim  
 Não

23. De forma breve, justifica a resposta à questão anterior \*

---

---

---

---

---

24. Achas que saber improvisar é uma mais-valia? \*

*Marcar apenas uma oval.*

- Sim  
 Não  
 Talvez

25. De forma breve, justifica a resposta à questão anterior. \*

---

---

---

---

---

#### **A aprendizagem a longo prazo**

Neste tópico iremos tentar procurar saber de que forma os alunos irão dar seguimento à aprendizagem do jazz (blues) e da improvisação no futuro.

26. Pretendes continuar a conhecer mais sobre o jazz? \*

*Marcar apenas uma oval.*

- Sim  
 Não  
 Talvez

27. Se respondeste **sim** na questão anterior, de que forma pretendes continuar a conhecer mais sobre o jazz?

---

28. Pretendes continuar a praticar a improvisação? \*

*Marcar apenas uma oval.*

- Sim
- Não
- Talvez

29. Se respondeste **sim** na questão anterior, como pretendes continuar a trabalhá-la?

---

---

---

---

---

---

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pela Google.

Google Formulários

## Anexo IV – Guião do questionário do Workshop de Improvisação no choro

20/07/23, 10:05

A improvisação e a criatividade como contributos ao desenvolvimento dos alunos do ensino artístico especializado de música - Workshop de ...

### A improvisação e a criatividade como contributos ao desenvolvimento dos alunos do ensino artístico especializado de música - Workshop de improvisação no choro brasileiro

O seguinte questionário foi realizado no âmbito do meu projeto de estágio, que tem como tema "A improvisação e a criatividade como contributos ao desenvolvimento dos alunos do ensino artístico especializado de música". O questionário dá especial ênfase ao workshop que se realizou no dia 30 de março, com o tema: Improvisação no Choro Brasileiro.

As seguintes questões têm como objetivo perceber qual o contacto que os alunos já tinham tido com o Choro Brasileiro e com a Improvisação, e qual a opinião destes em relação às vantagens e desvantagens desta ferramenta na aprendizagem musical.

O questionário é **anónimo**, e a **identidade do questionado não será solicitada em nenhuma parte**.

**Não existem respostas certas nem erradas** a este questionário, uma vez que se pretende saber a **opinião** de cada um, de forma sincera.

\* Indica uma pergunta obrigatória

#### 1. Idade \*

Marcar apenas uma oval.

- 11
- 12
- 13
- 14
- 15
- 16
- 17
- 18
- 19

## 2. Género \*

*Marcar apenas uma oval.*

Masculino

Feminino

## 3. Ano de Escolaridade \*

*Marcar apenas uma oval.*

7º ano

8º ano

9º ano

10º ano

11º ano

12º ano

## 4. Grau \*

*Marcar apenas uma oval.*

3º Grau

4º Grau

5º Grau

6º Grau

7º Grau

8º Grau

## 5. Qual é o instrumento que tocas? \*

Marcar apenas uma oval.

- Percussão
- Violino
- Trombone
- Saxofone
- Canto
- Piano
- Flauta Transversal
- Guitarra
- Oboé
- Trompete
- Violoncelo
- Viola d'arco
- Outra: \_\_\_\_\_

**Hábitos musicais dos alunos**

Nesta secção pretende-se identificar quais os hábitos musicais dos alunos que participaram no workshop de improvisação no choro.

## 6. Tens o hábito de ouvir música? \*

Marcar apenas uma oval.

- Sim
- Não
- Às vezes

7. Se respondeste **SIM** na questão anterior, qual o género musical que mais costumavas ouvir?

---

---

---

---

---

8. Quanto tempo por semana costumavas ouvir música? \*

*Marcar apenas uma oval.*

- Menos de 1 hora
- 1 a 3 horas
- 3 a 5 horas
- Mais de 5 horas

9. Qual a plataforma que costumavas utilizar para ouvir música?

*Marcar apenas uma oval.*

- YouTube
- Spotify
- Deezer
- CDs
- Outra: \_\_\_\_\_

10. Qual é o tipo de música que mais gostas de tocar? \*

---

---

---

---

---



**Contacto com o choro brasileiro e com a improvisação**

Nesta secção pretende-se saber se já tinha existido algum contacto anterior com o choro brasileiro e/ou com a improvisação.

11. Já tinhas tocado choro brasileiro? \*

*Marcar apenas uma oval.*

- Sim  
 Não  
 Não sei

12. Já ouviste alguém tocar choro brasileiro? \*

*Marcar apenas uma oval.*

- Sim  
 Não  
 Não sei

13. Já tinhas tido alguma experiência a improvisar? \*

*Marcar apenas uma oval.*

- Sim  
 Não  
 Não sei

14. Se respondeste **SIM** na questão anterior, em que situação aconteceu?

---

---

---

---

---

### Workshop de Choro Brasileiro

Na quarta secção deste questionário pretende-se saber qual a opinião dos alunos, em relação ao Workshop de Choro Brasileiro, que foi realizado na Academia de Música de São João da Madeira, no dia 30 de Março, e se os participantes acreditam que este trouxe vantagens ou desvantagens à sua aprendizagem musical.

15. Avalia de 1 (Muito Mau) a (Muito Bom) o que achaste de workshop de improvisação no choro brasileiro. \*

*Marcar apenas uma oval.*

- 1 (Muito Mau)
- 2 (Mau)
- 3 (Razoável)
- 4 (Bom)
- 5 (Muito Bom)

16. Consideras que este workshop contribuiu para a tua aprendizagem musical? \*

*Marcar apenas uma oval.*

- Sim
- Não
- Talvez

17. De forma breve, justifica a resposta anterior. \*

---

---

---

---

---

18. Já tinhas ouvido falar de choro brasileiro? \*

*Marcar apenas uma oval.*

- Sim  
 Não  
 Não sei

19. Já conhecias a história sobre a origem do género musical choro? \*

*Marcar apenas uma oval.*

- Sim  
 Não  
 Não sei

20. Foi difícil improvisar? \*

*Marcar apenas uma oval.*

- Sim  
 Não

21. De forma breve, justifica a resposta à questão anterior. \*

---

---

---

---

---

22. Achas que saber improvisar é uma mais-valia? \*

*Marcar apenas uma oval.*

- Sim  
 Não  
 Talvez

23. De forma breve, justifica a resposta à questão anterior. \*

---

---

---

---

---

#### **A aprendizagem a longo prazo**

Neste tópico iremos tentar procurar saber de que forma os alunos irão dar seguimento à aprendizagem da improvisação musical e do choro no futuro.

24. Pretendes continuar a conhecer mais sobre o choro?

*Marcar apenas uma oval.*

- Sim  
 Não  
 Talvez

25. Se respondeste **SIM** na questão anterior, de que forma pretendes continuar a saber mais sobre o choro?

---

---

---

---

---

26. Pretendes continuar a praticar a improvisação? \*

*Marcar apenas uma oval.*

- Sim
- Não
- Talvez

27. Se respondeste **SIM** na questão anterior, como pretendes continuar a trabalhá-la?

---

---

---

---

---

---

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pela Google.

Google Formulários

## Anexo V – Guião das entrevistas aos professores responsáveis pelos workshops

Guião entrevista professores responsáveis pelos workshops		
<p><b>Tema:</b> A improvisação e a criatividade como contributos ao desenvolvimento dos alunos de flauta transversal no ensino artístico especializado</p> <p><b>Entrevistados:</b> Professor 1 - responsável pelo Workshop de improvisação no jazz Professor 2 - responsável pelo Workshop de improvisação no choro</p>		
Domínios	Objetivos	Questões
Introdução	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Agradecer pela participação.</li> <li>- Inteirar o entrevistado da finalidade da entrevista.</li> <li>- Introduzir o tema.</li> </ul>	
Aprendizagem musical genérica e projetos atuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Perceber como surgiu a música na vida do entrevistado.</li> <li>- Perceber a formação musical do entrevistado.</li> <li>- Aferir quais os projetos que integra na atualidade.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Como surgiu a música na tua vida.</li> <li>- Como começaste a estudar música? Com que idade?</li> <li>- Como foi o teu percurso de aprendizagem musical?</li> <li>- Que projetos integras atualmente?</li> </ul>
A relação com diferentes géneros e a improvisação	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Aferir como surgiu o primeiro contacto do entrevistado com outros géneros musicais.</li> <li>- Aferir se o entrevistado tem o hábito de improvisar, porque improvisar, e em que géneros improvisa.</li> <li>- Aferir a opinião do entrevistado sobre se existe o hábito dos músicos eruditos improvisarem.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Como surgiu o jazz/choro na tua vida? Como é que tiveste o primeiro contato com este género? Como surgiu a curiosidade para saber mais sobre ele?</li> <li>- Costumas improvisar? Porquê? Em que contexto? E em outros contextos como o clássico, tens por hábito improvisar?</li> </ul>

		- Achas que os músicos eruditos têm o hábito de improvisar? Porquê?
A aprendizagem da improvisação	<p>- Perceber se o entrevistado costuma abordar a improvisação nas aulas que leciona.</p> <p>- Perceber a opinião do professor responsável pelo workshop sobre se a improvisação costuma ser abordada nas aulas de música erudita.</p> <p>- Aferir como o entrevistado acha que o tópico da improvisação deveria ser introduzido e trabalhado nas escolas do ensino especializado de música.</p> <p>- Perceber como é que os alunos podem saber mais sobre a improvisação.</p>	<p>- Abordas a improvisação nas tuas aulas?</p> <p>- Uma vez que estudaste música clássica, sentes que os professores deste género costumam abordar a improvisação nas aulas? Porquê?</p> <p>- Achas que a improvisação é um tópico que costuma ser abordado nas escolas de música? Porquê? Como deveria ser introduzido?</p> <p>- Como é que os alunos devem procurar aprender e saber mais sobre a improvisação? Como é que eles devem trabalhar este tópico?</p>
Improvisação – Vantagens e/ou desvantagens	<p>- Perceber se o entrevistado acredita que a improvisação tem benefícios, limitações, ou ambos, e quais são.</p> <p>- Perceber quais os aspetos musicais que podem melhorar com esta prática.</p>	<p>- Achas que a improvisação tem benefícios, limitações ou ambos? Porquê?</p> <p>- Quais são os benefícios e/ou limitações da improvisação?</p> <p>- Quais os principais aspetos musicais que consideras que podem melhorar com a prática da improvisação?</p>
O workshop	- Perceber o feedback do professor em relação ao workshop que realizou.	<p>- Como achas que correu o workshop que lecionaste?</p> <p>- Como achas que os alunos acolheram o jazz/choro? E a improvisação?</p>
Agradecimentos	- Agradecer a colaboração e o tempo dispensado na entrevista.	

## Anexo VI – Guião das entrevistas aos professores cooperantes

Guião entrevista professores cooperantes		
<p><b>Tema:</b> A improvisação e a criatividade como contributos ao desenvolvimento dos alunos de flauta transversal no ensino artístico especializado</p> <p><b>Entrevistados:</b> Professor Cooperante 1 (M09 – Flauta Transversal) Professor Cooperante 2 (M32 – Classe Conjunto)</p>		
Domínios	Objetivos	Questões
Introdução	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Agradecer pela participação.</li> <li>- Inteirar o entrevistado da finalidade da entrevista.</li> <li>- Introduzir o tema.</li> </ul>	
Aprendizagem musical genérica e projetos atuais	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Perceber como surgiu a música na vida do entrevistado.</li> <li>- Perceber a formação musical do entrevistado.</li> <li>- Aferir quais os projetos que integra na atualidade.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Como surgiu a música na sua vida?</li> <li>- Como começou a estudar flauta/saxofone? Com que idade?</li> <li>- Como foi o seu percurso de aprendizagem musical?</li> <li>- Integra algum projeto de âmbito musical neste momento? Se sim, qual?</li> </ul>
Géneros musicais	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Perceber a opinião do professor cooperante sobre se existe a preocupação dos professores de música erudita em oferecerem aos alunos o contacto com diferentes géneros musicais, e se consideram isso vantajoso ou desvantajoso.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Acha que existe o hábito e a preocupação de colocar os alunos a tocarem diversos géneros musicais durante o percurso académico musical? Porquê?</li> <li>- Acha que aprender e conseguir interpretar diversos géneros musicais pode ser benéfico ou prejudicial para os alunos? Porquê?</li> </ul>



<p>A improvisação</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Perceber a opinião do entrevistado sobre se existe a preocupação de oferecer o contacto com a improvisação.</li> <li>- Aferir como o entrevistado acham que o tópico da improvisação deveria ser introduzido e trabalhado nas escolas do ensino especializado de música.</li> <li>- Perceber se o entrevistado acredita que a improvisação tem benefícios, limitações, ou ambos, e quais são.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Quando se está a ensinar um aluno no ensino artístico especializado costuma-se abordar o tema da improvisação? Porquê?</li> <li>- Se respondeu não na questão anterior, acha que esta prática deveria ser implementar e ser algo recorrente de se ensinar no ensino especializado de música? Como acha que deveria ser implementada?</li> <li>- Acha que a improvisação é algo benéfico ou prejudicial para a aprendizagem musical dos alunos? Porquê? Quais são as vantagens/desvantagens desta prática?</li> </ul>
<p>Agradecimentos</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Agradecer a colaboração e o tempo dispensado na entrevista.</li> </ul>	

## **Anexo VII – Transcrição das entrevistas**

### **Transcrição entrevista Professor responsável pelo Workshop de improvisação no jazz**

João Dias: Boa tarde. Em primeiro lugar, queria-te agradecer pela disponibilidade para esta entrevista. Como sabes, estou a frequentar o mestrado em ensino na Universidade do Minho, e neste âmbito estou a estudar “A improvisação e a criatividade como contributos ao desenvolvimento dos alunos de flauta transversal do ensino artístico especializado”. Mais na parte final da minha formação académica, o tópico da improvisação suscitou-me muita curiosidade, e assim, decidi estudar mais sobre ele.

Gostaria de começar esta entrevista por algumas questões de carácter mais geral, e de te perguntar como surgiu a música na tua vida?

Professor 1: Surgiu com a minha irmã. Ela tocou flauta transversal, depois mudou para piano. Entretanto, os meus pais compraram uma casa em Espanha, ela começou a tocar flauta numa banda de Espanha. Eu via a minha irmã a tocar flauta todos os fins-de-semana e também queria participar, então, cheguei à sede da banda e perguntei ao maestro que instrumento ele precisava mais, e ele respondeu que precisava de tubas e trombones. Eu, com os meus 9 anos, escolhi o trombone porque a tuba era demasiado pesada para mim, e comecei a ter aulas lá na sede da banda.

João Dias: Por curiosidade, qual era a banda?

Professor 1: Banda de Música de Lobios, é das bandas mais velhas da Galiza. Aliás, antes disto, aos 7 anos, eu concorri ao Conservatório de Música do Porto para percussão, mas, pediram-me para solfejar “O Balão do João”, eu não sabia, comecei a chorar e não entrei.

João Dias: Desde esse momento em que não conseguiste solfejar O Balão do João até ao dia de hoje, como foi o teu percurso de aprendizagem musical?

Professor 1: Falta-te aí outra coisa que não me tinha lembrado. Eu comecei a tocar piano aos 7 anos, antes de tocar trombone. Aos 7 anos ingressei na Academia de Música de Costa Cabral, na classe do professor Cristóvão e aprendi, mas só fiz o 2º grau, porque acabei por não gostar muito do professor,

porque antes de mim ia um aluno que não estudava nada, então ele chegava à minha aula sempre chateado. Portanto, o meu primeiro contacto com a música não foi muito positivo, pelo facto de o professor chegar sempre à minha aula chateado, não me dá o melhor feedback, e eu naquela altura não aguentava com muito criticismo porque tenho 9 anos. Depois quando vou para trombone no Conservatório de Música do Porto é uma lufada de ar fresco, porque embora fosse muito novo, era algo que me via a fazer durante bastante tempo. Nos primeiros anos com o professor Joaquim tive uma evolução surreal, ganhei alguns concursos, em música clássica. O processo foi bastante natural e fluído até me cruzar com o jazz no meu 9º ano. Nesta altura continuava a ganhar prémios na música clássica, mas juntei-me a uma big band no Conservatório, e a uma big band fora do Conservatório, chamada Oporto Big Band. Nestes lugares comecei a apaixonar-me pelo jazz e tudo o que era articulação, linguagem, forma de tocar, foi-se alterando. No 11º ano, o meu professor de trombone clássico, Joaquim Oliveira, disse-me que não estava a dar para misturar os dois mundos, eu estava a tocar concertos clássicos com articulação de jazz, e eu também conseguia ver isso. Participei uma última vez no concurso interno do Conservatório, fui a única pessoa a passar à fase final, mas, quando chegou esta fase, eles proibiram-me de tocar porque eu tinha uma música repetida do primeiro programa e isso foi a viragem total da moeda. Fiquei demasiado frustrado com isso e foi nesse momento que mudei para jazz. Mudei no 12º ano, e já fiz esse ano como trombone jazz sob a tutela do professor Paulo. Este professor acabou por ser meu docente na universidade. O meu percurso nesta universidade foi bastante tranquilo, ou seja, nunca convivi muito, nunca fiquei muito com o pessoal, não costumava ir a muitas jam sessions, fazia as minhas aulas e ia para casa. Isso tirou-me alguma margem de progressão, talvez, mas para compensar isso, tinha muito trabalho fora da escola, o pessoal do jazz ia-me chamando porque havia falta de oferta de trombone jazz na zona do Porto e arredores. Fui colecionando estas experiências desde muito cedo. Entretanto, surgiu a oportunidade de me juntar a grupos pop. Em 2019, surgiu a primeira chamada para ir tocar com o Miguel Araújo, por acaso correu bem, e depois dessa chamada apareceu Pedro Abrunhosa, José Cid e Carolina Deslandes. De repente, abriu-se um mundo e o meu nome começou a ser falado quando fosse preciso um substituto para alguém, o meu nome estava na calha. Nesse ano também me juntei a uma banda de baile, ou uma banda de pimba, como lhe preferires chamar. Nesse ano fiz 123 concertos, o que a nível de experiência foi surreal, a minha forma de tocar, de ver o mundo musical, vi que tinha futuro a tocar o instrumento.

Depois apareceu o covid, eu concorri em dois concursos de trombone jazz, em nenhum deles consegui obter um prémio, e isso fez-me acordar e gastar o tempo que fosse necessário para me colocar em forma e para ser a melhor versão de mim mesmo. Os anos de 2020 e 2021 passei-os no meu quarto, a estudar,

e em 2021 concorri a duas escolas de Nova Iorque, embora já tivesse uma bolsa para ir para uma escola de Chicago. Acabei por não aceitar, e entrei para a Manhattan School of Music, mais uma vez o meu progresso foi notório, foi das melhores experiências que tive na minha vida. Estar noutra cidade, promoveu o meu crescimento pessoal, porque saí de casa dos meus pais, aliar isso a estar numa cidade em que há sempre tanta coisa a acontecer, onde o dinheiro é um problema, existe muito crime, estás constantemente desconfortável com as pessoas que estão na rua, isso tudo fez-me crescer. Para além disso, estive em contacto com professores que venceram Grammy's, que gravaram mais de 2000 álbuns, é algo que não dá para explicar. Este ano terminei os meus estudos na Manhattan School of Music, e concorri ao Herbie Hancock Institute e à Julliard. São dois programas muito difíceis de ser selecionado. Obtive algum sucesso em ambas as provas, cheguei à fase final, mas, acabei por não ser selecionado em nenhuma delas. Ver que estive perto de conseguir o objetivo é ótimo, mas a frustração de não conseguir é grande, e estou a usá-la para melhorar ainda mais.

João Dias: Que grande história! Falas que costumavas tocar com alguns artistas pop, portanto eu agora gostava que me disseses quais são os projetos que integras na atualidade.

Professor 1: Na atualidade, integro a Orquestra de Jazz de Matosinhos e pouco mais, neste momento. Tenho o meu quinteto, que vamos tentar lançar um álbum este ano, integro o quinteto Gianni Narduzzi e é isso.

João Dias: Falaste que foi no Conservatório que o contacto com o jazz surgiu, podes-me contar mais detalhadamente como aconteceu e como o gosto foi aumentando?

Professor 1: O Conservatório sempre teve um défice de trombones, e na altura, quando um dos trombonistas saiu, foi necessário alguém para cobrir a vaga dele na Orquestra de Jazz do Conservatório, e foi assim que surgiu o meu nome, que era o que fazia mais sentido mesmo em termos de idades e assim. Eu menti ainda há pouco, eu entrei na Orquestra no 7º ano, com 13 anos. No início, era algo que era muito difícil, os ritmos, as pausas, faziam-me alguma confusão, mas, quando consegui finalmente perceber como funcionava o swing e isso tudo, quis ter mais oportunidades para tocar jazz e juntei-me a um combo da escola, por pedido próprio. A partir do primeiro combo, surgiu o segundo, sempre foi algo que surgiu com alguma facilidade, e os professores também me queriam ter em mais aulas, e à medida que fui gastando mais tempo com o jazz, fui desenvolvendo um gosto muito particular pelo

género. A música que me mostravam para ouvir também foi fundamental, uma enorme variedade não só de jazz tradicional, mas também jazz mais moderno e para onde podíamos levar o jazz. Isso aumentou a minha fome pelo jazz.

João Dias: Costumas improvisar?

Professor 1: Todos os dias.

João Dias: Porque é que costumavas improvisar?

Professor 1: Improviso porque é uma forma de expressão própria, única, ninguém improvisa da mesma forma, e também para aumentar a minha capacidade cerebral de alguma forma, para sair daquilo que é normal, do que é confortável.

João Dias: Em que contextos costumavas improvisar?

Professor 1: Jazz, Funk, Pop, música brasileira, Bossa Nova.

João Dias: E no clássico, costumavas improvisar?

Professor 1: Não costumo improvisar no clássico.

João Dias: Porquê? Há algum motivo em especial?

Professor 1: Acho que nunca foi provocada a oportunidade. Não é algo com que eu tive tido contacto no mundo clássico, e agora que estou no mundo do jazz acho que será mais difícil ter essa oportunidade.

João Dias: Achas que os músicos eruditos têm o hábito de improvisar?

Professor 1: Penso que sim, no aquecimento. O pessoal às vezes entra em modo automático quando está a aquecer, e para além dos exercícios que já conhece, inventa alguns exercícios, e isso, em certa parte, é uma forma de improvisação.

João Dias: Costumas abordar a improvisação nas tuas aulas?

Professor 1: Neste momento apenas estou a lecionar aulas de trombone jazz e em nível avançado, portanto sim, é algo que abordo nas aulas.

João Dias: Quando estudavas música clássica, os professores costumavam abordar a improvisação nas aulas?

Professor 1: Não é algo que se fizesse de todo.

João Dias: E porque é que achas que não se aborda esse assunto?

Professor 1: Porque grande parte dos professores não têm o conhecimento sobre o tema. Eu estive recentemente com o meu professor de trombone clássico e ele pediu-me para lhe dar aulas de improvisação, porque é algo que ele gostava de dar aos seus alunos, mas, não conhece de todo a área, porque é algo que não está incutido na forma de ensinar música clássica e como ele nunca teve a hipótese de aprender, também nunca vai ter a chance de lecionar isso.

João Dias: Achas que a improvisação é um tópico que costuma ser abordado nas escolas do ensino artístico especializado de música.

Professor 1: Acho que há uma tentativa, quase obrigatória, de inserir isso na disciplina de formação musical, por exemplo improvisar com um ritmo dado, improvisar com notas em determinado modo. Isso já me apareceu em aulas de formação musical, mas, ponto nº1 é algo que é dado aos alunos num contexto que não é muito simpático, e com uma turma toda a ver, o que leva a que muitos alunos não queiram fazer e os professores deixam que eles não fazem. Em segundo, parece-me que é inserido na disciplina, quase por obrigação, porque com todas as experiências que tive com quatro professores diferentes, todos eles abordaram a improvisação, mas, nenhum deles mostrou grande vontade de o fazer, nem grande conhecimento, nem à vontade.

João Dias: Concordas como este tema é abordado nas escolas ou não?

Professor 1: Não concordo, de todo.

João Dias: E como achas que este tema devia ser abordado ou introduzido?

Professor 1: Acho que o teu primeiro contacto com o instrumento devia passar pela improvisação, ou seja, não só aprender a tocar o teu instrumento, mas também dar um espaço para explorar o instrumento, para ficares confortável com ele. Esse espaço pode passar por dar um trabalho de casa a um aluno, dizer para ele improvisar uma melodia e trazer uma melodia nova na semana seguinte, acho que isso estimula a vontade do aluno querer tocar o instrumento durante mais tempo nessa semana, porque tem de trazer algo para mostrar ao professor. Isto é apenas uma hipótese. Acredito que este tema não deva ser só abordado no contexto de formação musical, devia ser abordado em aulas individuais principalmente.

João Dias: Precisava de ser necessariamente o teu professor de instrumento ou podia ser o professor de outro instrumento?

Professor 1: Podia ser um professor de qualquer instrumento.

João Dias: Afirmas que este assunto não é muito abordado nas escolas, portanto, se um aluno tiver curiosidade de aprender mais sobre o tema da improvisação, como o deve trabalhar?

Professor 1: Parece-me muito difícil que um aluno consiga inserir isso no seu ensino de música erudita, então se tiver o interesse em aprender a improvisar, deve procurar uma escola que lhe consiga completar o ensino com um professor de improvisação, ou ter algumas aulas à parte, com um educador que conheça jazz. Pode também passar por exploração própria, com o aluno a fazer a investigação, procurando vídeos que lhe fomentem o conhecimento. Obviamente, os resultados vão ser muito diferentes, de um vídeo no YouTube para um professor, mas, acho que não existe apenas uma forma de chegar ao objetivo.

João Dias: Acreditas que a improvisação tem benefícios, desvantagens ou ambos?

Professor 1: Não vejo limitações na improvisação. Ou seja, se for tudo feito com conta, peso e medida, portanto se a improvisação for a única coisa que se aborda numa fase inicial de instrumentista, acho que se vai perder muito a nível técnico e a nível de conhecimento do instrumento. Nesta fase inicial, a improvisação só deve ser apenas um pequeno acréscimo. Sem ser essa, se quiseres chamar limitação, penso que só tem benefícios.

João Dias: Podes enumerar alguns desses benefícios e tentar justificar?

Professor 1: Claro que sim. Isto é o mais superficial, e se calhar não é a primeira coisa que eu devia mencionar, mas conheces muito melhor o teu instrumento, as limitações dele, técnicas estendidas, vais ser mais ágil tecnicamente, o instrumento vai ser um canal muito mais óbvio entre o teu cérebro e a mensagem que queres passar. Acho que vais ganhar um conforto muito maior com o teu instrumento. Para além disso, ajuda-te muito auditivamente, que é algo que eu também sinto muita falta em músicos eruditos, ajuda muito a ouvir o próximo, o que se passa por exemplo na harmonia atrás de ti. Se analisares a improvisação que fizeste, isso vai-te dar uma infinidade de melhorias, que não obterias de outra forma, a ler uma partitura.

João Dias: Estamos a chegar ao final e as próximas perguntas vão ser direccionadas ao workshop que realizaste. Como achas que foi o workshop?

Professor 1: Acho que o workshop correu bem. Existir alunos de 3º grau e de 8º grau, essa disparidade tornou algo difícil fazer um conteúdo que fosse desafiador para todos os participantes. Mesmo assim, acho que houve uma grande interação por parte dos alunos e o feedback pareceu-me positivo.

João Dias: Como achas que os alunos acolheram o jazz?

Professor 1: Os alunos que tiveram o primeiro contacto com o jazz, acho que de certa maneira foram um pouco sobrecarregados com informação em apenas um dia, mas, os alunos que já tinha ouvido um CD, ou que já tinham tocado, esses alunos chegaram a perguntar-me no final onde podiam aprender mais sobre jazz, onde podiam ter mais algumas aulas, portanto, acho que a mensagem chegou a alguns. Isso, para mim, num workshop com tantas pessoas é importante.



João Dias: E a improvisação, como acolheram?

Professor 1: O exercício que pedi, foi um exercício de pergunta e resposta. Como é que isto funciona? Eu toco uma frase, eles ouvem-na e tentam reproduzi-la no instrumento deles. Acho que é muito desafiador, sobretudo não tendo um ouvido bem treinado, ou não tendo tanto conhecimento com o teu instrumento, mas, houve um claro progresso, durante os 30 minutos em que realizámos o exercício. Eu fui acrescentando notas devagarinho, começámos com ritmo, e fui aumentando a dificuldade com um maior número de notas da escala blues e aquilo que alguns não conseguiam fazer inicialmente, acho que, de certa forma, conseguiram começar a aplicar e conheceram o conceito. Acho que foi uma ótima sessão de treino auditivo, foi bem concretizado, e que a taxa de sucesso é positiva.

## **Transcrição entrevista Professor responsável pelo Workshop de improvisação no choro**

João Dias: Boa tarde. Em primeiro lugar, queria-te agradecer pela disponibilidade para esta entrevista. Como sabes, estou a frequentar o mestrado em ensino na Universidade do Minho, e neste âmbito estou a estudar “A improvisação e a criatividade como contributos ao desenvolvimento dos alunos de flauta transversal do ensino artístico especializado”. Mais na parte final da minha formação académica, o tópico da improvisação suscitou-me muita curiosidade, e assim, decidi estudar mais sobre ele.

Gostaria de começar esta entrevista por algumas questões de carácter mais geral, e de te perguntar como surgiu a música na tua vida?

Professor 2: Boa questão. Então é assim, havia um senhor, em Ovar, chamado António Roma, que tocava tuba na Banda Boa União, e estou a falar por volta do ano 2000. Esse senhor trabalhava na Câmara Municipal com o meu, eram colegas de serviço. Uma vez, ele falou com o meu pai para me inscrever na banda, e eu na altura pensava que uma Banda Filarmónica era uma fanfarra dos bombeiros, então dizia que não queria ir, mas, gostava de música, ouvia bastante música em casa, fingia que tocava bateria, gostava mesmo muito de música. A minha irmã tinha aulas de piano e os meus pais sempre tentaram incutir o amor pela música, através da audição.

Indo de encontro à história que eu estava a contar, o António Roma pediu ao meu pai para eu ir, mas, eu não queria, porém, ele insistiu tanto que uma vez fui à Banda Boa União, e na altura, disse ao Maestro Artur que queria tocar bateria, que era a minha grande paixão. Ele disse que havia muitos alunos de bateria e que não dava, então, eu disse que queria tocar piano, porque tinha visto um piano na banda. Ele disse que numa banda filarmónica não existe piano e perguntou se eu queria tocar clarinete. Eu não sabia o que era um clarinete, então, ele mostrou-me e eu acabei por aceitar. Na altura, nem gostava assim tanto do clarinete como gostava de bateria, mas, com o tempo, fui começando a dar mais notas, a tocar umas coisas, então, comecei a gostar muito do instrumento e passei a estudar mais e a dedicar-me em casa. E este foi o início da minha carreira musical.

João Dias: Que idade tinhas quando começaste a aprender?

Professor 2: 10 anos de idade.

João Dias: Depois disso, como se desenrolou o teu percurso de aprendizagem musical?

Professor 2: Depois disso, tive 3 anos na banda a ter aulas com o Maestro Artur, e após isso, surgiu a oportunidade, através da Banda Boa União, de me inscrever na Academia de Música. Na altura, fui ter aulas com o Professor Manuel, que foi o meu mentor até ao 8º grau, 18 anos de idade. Gostei muito de trabalhar com ele, fui ganhando alguns concursos, fui tocando em vários sítios, e pronto, depois de concluir a academia, fui para a Universidade de Aveiro, onde tive aulas com o Professor Luís Carvalho e onde concluí o Mestrado.

Paralelamente à música erudita, que sempre foi o meu gosto e paixão, desenvolvi também um gosto por outros géneros musicais, como o jazz, a Música Popular Brasileiro, música do mundo de uma forma geral. Não me fecho, tento sempre experimentar outros géneros e é um gosto enorme que eu tenho.

Atualmente, a minha carreira para além de dar aulas de clarinete, também passa por dar concertos, e tento conciliar concertos de música erudita com concertos de outros géneros musicais.

João Dias: Quais são os projetos musicais que integras?

Professor 2: Neste momento, em termos de música erudita, toco com a Orquestra de Jovens de Santa Maria da Feira, com a Banda Sinfónica da Santa Maria da Feira, que faz parte da mesma associação. Vou fazendo alguns recitais de música contemporânea, porque também é uma área de estudo que me interessa, a minha tese de mestrado está relacionada com técnicas contemporâneas no clarinete. Sempre tive alguma inclinação para a música contemporânea, e paralelamente a esta área erudita, tenho um projeto, no qual sou diretor artístico, que é o Projeto Ferver. Neste momento, são estes os projetos que integro, mas, já estive inserido no Clube de Choro do Porto, Bossa Livre e Conversa de Botequim.

João Dias: Falaste que tiveste inserido no Clube de Choro do Porto, e eu gostava de saber como surgiu o Choro na tua vida?

Professor 2: É muito engraçada essa história, porque eu sou de Ovar, uma terra bastante conhecida pelo Carnaval, e onde se respira muita música brasileira, não tanto o Choro, mas principalmente o Pagode e o Samba.

Assim com um grupo de amigos, criámos um projeto que se chamava Conversa de Botequim. Não foi o meu primeiro contacto a tocar música brasileira, mas foi o primeiro contacto com um projeto do qual

fazia parte de forma recorrente a tocar música brasileira. Tocávamos Bossa Nova, Choro e Samba. Foi a partir daí que eu comecei a desenvolver um gosto, cada vez maior, principalmente, pelo Choro, até porque este é um género de música puramente instrumental. Existe o Choro cantado, mas, são temas que foram escritos para ensemble instrumental, e que depois foram criadas letras adaptadas à música. Foi assim que o meu gosto foi desenvolvido, ou seja, Ovar, de certa forma, deu-me esse gosto pela Música Popular Brasileira, embora de uma forma muito pequena, apenas o Samba e o Pagode, mas depois comecei a desenvolver o meu gosto por outros géneros musicais da Música Popular Brasileira, que até então, não conhecia assim tão bem. Toquei muito tempo o Bossa Nova, Choro e Samba, mas, quando começaram a surgir alguns projetos, principalmente na cidade do Porto onde eu me integrei, nomeadamente o Clube de Choro, que é o mais importante, comecei cada vez mais a participar nas Rodas de Choro, que eram feitas em alguns cafés da cidade, e também, com concertos em casas de espetáculos, e comecei a aprender cada vez mais.

Na altura, não tinha uma grande capacidade de improvisação, mas, de uma forma um pouco autodidata comecei a estudar a improvisação do Choro, a tocar cada vez mais choros de soundbooks que eu não conhecia, e alguns que eu tive o primeiro contacto nessas rodas de choro, e comecei a aprender a improvisar, a tocar cada vez melhor, a sentir a linguagem do choro, e isso também trouxe um gosto cada vez maior pelo género, e pronto, é um género que ainda hoje me diz muito, apesar de já não tocar tanto. Estou um pouco mais dedicado ao frevo, por causa do projeto FERVER, mas, é um género que ainda hoje me diz muito, e volta e meia vou fazendo workshops, vou tendo algum contacto, e quando posso apareço nas Rodas de Choro do Porto, Aveiro e Lisboa.

João Dias: Falaste que no início não sabias improvisar muito bem, portanto, tu improvisas certo?

Professor 2: Sim, costumo improvisar muito. Atualmente, sinto-me muito mais à vontade na improvisação, embora, em cada género que tocamos a improvisação é muito diferente. A improvisação na Bossa Nova é muito diferente da improvisação no Choro, que é muito diferente da improvisação do Frevo. Não sou propriamente uma pessoa que aprendeu a tocar jazz, não tenho aulas de jazz, é uma questão autodidata, de aprender e experimentar, não sou propriamente um músico de jazz. Por isso, não quero tocar muito no tema improvisação no jazz. Mas, na Música Popular Brasileira todas as improvisações são diferentes, umas mais fáceis do que outras e temos sempre de aprender a improvisação nos diferentes géneros que nos aparecem à frente.

João Dias: Porque é que costumava improvisar?

Professor 2: É um desafio muito grande. Não sei o que é que por exemplo um músico de jazz sente, não sei se é o mesmo que eu sinto. O que acontece é que o meu percurso académico sempre foi ligado à música erudita, em que há muito pouco espaço para a improvisação. Acredito que, hoje em dia, os módulos didáticos que aparecem começam a introduzir mais essa matéria da improvisação nas universidades e academias, do que na minha altura, mas, nunca tive muito contacto com a improvisação, e por isso, comecei a gostar daquilo que não conhecia, da liberdade que existe na improvisação e do desafio, principalmente do desafio, porque aquilo que eu pensava era isto não deve ser assim um quebra cabeças tão grande para ser impossível de tocar, por isso vou aprender, vou treinar, perceber como é que os outros fazem e como é que eu posso fazer, e vou procurar, vou falhar e falhei muitas vezes, ainda hoje, por vezes falho, é normal, mas, vou falhar até conseguir aprimorar aquilo que não consigo fazer.

João Dias: Costumas improvisar no clássico?

Professor 2: Não tenho muito esse hábito. Quando era estudante da Academia de Música do Orfeão de Ovar ouvia concertos clássicos, sobretudo de Stamitz e Mozart, onde os intérpretes de forma exímia improvisam sobre o que estava escrito. Na altura, eu gostava de tocar como nessas gravações. Contudo, na Universidade perdi um pouco esse hábito, foi-me barrada a possibilidade de poder tocar assim, porque havia uma linha que não podia passar. Sempre me foi dito, que um dia mais tarde, como intérprete podia abordar isso, mas, enquanto estudante não o podia fazer. Então esse impacto foi o que me reteve um pouco a questão de improvisar enquanto toco música clássica. A música erudita tem linhas, regras que se forem quebradas pode cair em nada, pode ser fatal para a obra que o compositor imaginou e como quis que fosse tocada.

João Dias: Achas que os músicos clássicos têm por hábito improvisar?

Professor 2: Não, não têm. Sempre senti isso. Não sei como é que atualmente, principalmente os estudantes sentem isso, mas em termos de profissão, esse hábito não existe. Por vezes, existem músicos que tentam e podem-se aventurar, mas, não têm esse hábito, e muito menos o hábito de estudar a improvisação. Isso quase não existe. Este é o meu entender desta questão.

Todo o contacto que tive, desde os meus tempos como estudante até hoje como profissional da área, nunca senti, exceto uma ou outra pessoa, grandes contactos sobre improvisação. Muitas vezes, os estudantes estudavam as obras como elas são e não havia espaço para aprender outros mundos da música.

João Dias: Porque é que achas que não existe esse hábito?

Professor 2: Possivelmente, pela exigência que é feita pela música erudita. Há uma exigência muito grande. Existem obras para estudar tecnicamente muito difíceis, sempre no limite das nossas capacidades. Mesmo que tenhamos uma capacidade fora de série, vamos sempre tocar obras que nos desafiam de alguma forma para podermos crescer, tecnicamente, principalmente.

Depois, há toda uma questão de interpretação que leva a que não queiramos ou tenhamos medo de tentar outras coisas. Uma questão muito importante é o som, porque muitas vezes há o preconceito de que se tocarmos com outro som, em outros géneros musicais, estamos a andar para trás no som que queremos na música erudita. No meu entender e na minha experiência isso não é assim. Acho que simplesmente nos dá a capacidade de sermos mais versáteis em termos de som, de conseguirmos tocar outro tipo de coisas e talvez existam elementos que podemos levar para a música erudita. Mas, há ainda esse preconceito e medo.

Depois porque também possam achar que é tempo perdido para o seu percurso, o tempo que gastaram a tentar estudar outros géneros, a tentar ler, a tentar tocar, a tentar estudar improvisação, foi tempo perdido de estudo de um manual de estudo, de uma sonata, de um concerto, de escalas. No meu entender, isso também não é assim. Eu estudo todos os dias, eu tenho o hábito, tenho a rotina de estudar sempre, felizmente, e eu mesmo tocando música do mundo, principalmente Música Popular Brasileira, eu continuo a estudar todos os dias concertos, estudos, sonatas. Até tenho o hábito de começar com uma escala, depois tocar um estudo, depois um concerto, e depois se tiver tempo de estudar um frevo, um choro e a improvisação.

João Dias: Costumas abordar a improvisação nas tuas aulas?

Professor 2: Não tanto como queria. Mas, isso também tem a ver com o programa pedagógico que nós professores temos de seguir. Abordo técnicas do clarinete, técnicas estendidas, abordo a improvisação. Não consigo abordar de uma forma muito profunda, porque às vezes também não há capacidade do

aluno de entender certas questões de harmonia, e essas coisas todas. Não abordo tanto como queria, porque às vezes o tempo que gasto para abordar esses assuntos... lá está, se calhar é tempo gasto que não consigo dar o repertório que eles precisam para tocar a obra da melhor maneira possível. Para que isso pudesse acontecer de uma forma melhor, talvez devesse existir um espaço temporal, seja na aula ou fora dela, para realmente abordar estas questões.

João Dias: Achas que os professores de música erudita costumam abordar a improvisação nas aulas?

Professor 2: Não, claramente que não.

João Dias: Porquê?

Professor 2: Talvez muitas das vezes porque não sabem. Acredito que este seja o maior fator, o facto de desconhecem a improvisação. Mesmo quando conhecem, podem sentir a mesma coisa que eu sobre o tempo, sobre o programa pedagógico que têm de seguir, e muitas das vezes não conseguem abordar da forma como queríamos este tipo de assuntos. É pena.

João Dias: Achas que este tópico deveria ser introduzido nas escolas?

Professor 2: Sim.

João Dias: De que forma?

Professor 2: Eu acho que não precisava de ser necessariamente nas aulas de instrumento. Nós ainda temos um sistema de ensino, nas escolas ditas oficiais, que ainda está muito ligado à música erudita. Não falando só de improvisação, acho que nas próprias aulas podiam abordar outro tipo de repertório, que até pode estar ligado a esse tópico da improvisação, um tipo de repertório diferente daquele que é exigido. Não quer dizer que deixem de lado o repertório que é exigido, mas também podem abordar pop, rock, música do mundo e por aí fora.

A questão da improvisação, não há muito tempo de aula para abordar esse assunto, por isso, acho que a melhor forma de introduzir essa questão seria paralelamente à aula, haver uma disciplina, na minha opinião obrigatória, tal como as aulas de instrumento e a classe de conjunto são, mas, também pode ser

opcional, onde exista um contacto com a improvisação, com um professor que ensinasse os caminhos para a improvisação. Acho que todos os alunos tinham a ganhar, quer sejam aqueles que seguem música quer os que não seguem, e era um complemento para fazermos músicos mais completos e ter conhecimento, porque este nunca ocupa lugar. Nada impede que os alunos deixem de tocar Rachmaninoff, ou deixem de ser bons a fazê-lo, simplesmente, os alunos que tivessem mais interessados na área da improvisação, interessavam-se mais por essa área, quiçá um dia até fossem músicos de jazz, ou outro género musical. Os músicos ligados à música erudita tinham na mesma o conhecimento sobre a improvisação, mas, no seu estudo diário estudavam mais a música erudita, nada impede isso. Simplesmente, acho que teríamos alunos mais satisfeitos e completos. Atualmente, há um discurso e um debate, entre vários colegas de profissão, sobre o sistema de ensino em Portugal, onde muitas das vezes os alunos estão completamente desmotivados, por vezes, criam traumas em relação à música devido a estes assuntos, porque o ensino é focado numa área instrumental que não é a que eles mais querem e isso é perfeitamente aceitável que eles queiram explorar outras áreas musicais.

João Dias: Como autodidata que és, como é que achas que os alunos que podem aprender a improvisar, quando este tema não é abordado nas escolas que frequentam?

Professor 2: Ponto número 1, para se poder ser autodidata é preciso ter-se gosto. Não é um caminho fácil, porque não temos ninguém que nos encaminhe, que nos oriente, o que só por si é um caminho muito mais difícil.

O passo número 2, e não é apenas para a improvisação, mas para tudo na música, é ouvir. Ouvir gravações, repertório, conhecer, como é que os outros fazem, conhecer a linguagem daquilo que estamos a estudar.

Ponto número 3, não há nada como falhar, falhar é a coisa mais importante que temos na improvisação, porque nos permite ganhar maior consciência do que estamos a fazer. À medida que vamos falhando e percebendo o que fica melhor ou não, vamos criando a nossa própria forma de improvisar. Com o tempo, também chegamos ao ponto de não falhar e percebemos para onde devemos caminhar com a improvisação que estamos a executar. Para mim, isto são 3 pilares da forma como autodidatas podemos aprender a improvisar. Depois, é colocar isso em prática, porque uma coisa é o estudo em casa, outra é o concerto. É colocar em prática no concerto porque estamos no momento certo, onde não há segundas oportunidades e podemos falhar, mas, vamos procurar melhorar na próxima. Acima de tudo, perceber os mecanismos que podemos usar durante as improvisações.



João Dias: Achas que a improvisação traz vantagens, desvantagens ou ambos?

Professor 2: Só traz vantagens. Não há desvantagens na improvisação, isso não existe. Tive um professor na universidade, que estimo muito, era um professor de Formação Auditiva, Joaquim Branco, e houve umas palavras dele que eu nunca vou esquecer, e ele disse “A diferença entre dois grandes pianistas na mesma obra, é a diferença entre saber escutar”. O que ele quis dizer com aquilo é saber quais são os acordes mais fortes, onde está o acorde que difere daquilo que andámos a tocar, e a ênfase que damos a isso na nossa interpretação.

A improvisação no fundo, vem trabalhar isso também, porque ao termos uma base de improvisação, sabemos escutar e ouvir, sabemos como funciona o sistema harmónico e melódico, e conseguimos ter uma capacidade de escuta muito maior, e vamos acabar por passar isso para a música erudita, o que nos vai permitir compreender a harmonia do compositor, daquela obra, e a dar ênfase nessas questões. Isso é uma grande diferença dos músicos profissionais, porque a técnica é algo que não se fala, porque ou tocas ou não tocas, agora o que difere um músico de outro é sempre a interpretação. Todas podem ser válidas, mas, às vezes, temos diferenças. A escuta e a percepção desses pontos harmónicos e melódicos é aquilo que muitas vezes difere um músico do outro e a improvisação traz-nos isso, ou seja, a improvisação não tem nada de mal, podemos improvisar muito bem e sermos músicos excelentes, e para isso vou dar o exemplo do grande músico Wynton Marsalis. Era o maior trompetista do mundo da música erudita e era o maior trompetista do mundo do Jazz. Estamos a falar de um músico que bebeu o melhor dos dois mundos, ele molda o som conforme o género que toca, e, no entanto, é o melhor, e isso só vai ao encontro que a improvisação não traz nada de mal, e posso dizer outros nomes como João Barradas.

João Dias: Já falaste de algumas vantagens que a improvisação traz, gostavas de mencionar mais alguma?

Professor 2: É sobretudo a questão da escuta. Há uma questão melódica e de técnica, que é o facto de sem olharmos para a partitura, de uma forma racional, apenas com a nossa mente, fazermos variações das escalas e dos arpejos e ganhamos aptidão para depois tocarmos os concertos difíceis, que na verdade a música erudita também é feita à base de escalas e arpejos. Muitas vezes, essa questão da

improvisação também nos traz essa aptidão de conseguir tocar aquelas passagens de uma forma mais descontraída, sem grande estudo, porque a técnica deixa de ser a mais importante.

Acho que estas são as duas grandes vantagens, o resto são apenas vantagens que dizem apenas respeito à improvisação. O facto de conseguir ter a capacidade de improvisar só por si faz um músico ficar muito mais completo e poder tocar muito mais vertentes musicais porque a música não é só a música erudita, é um mundo. É o rock, é o pop, é o pimba, é tudo. A música são sons, são notas, e nós termos a capacidade de tocar a música de uma forma geral, acho que é muito benéfico.

João Dias: Olhando agora mais concretamente para o Workshop que lecionaste, como achas que correu?

Professor 2: O workshop correu muito bem. Apenas houve algo que não foi tão bom, porque foi curtinho, foi 1h30, gostava que tivesse sido um bocadinho maior para abordar melhor o assunto.

Os alunos foram espetaculares. O que eu senti com o workshop é que os alunos conseguem fazer aquilo que lhes é pedido para fazerem, de uma forma ainda muito verde, eles conseguem fazer, e mais importante ainda do que conseguirem fazer, é o gosto que acho que lhes consegui transmitir, porque é algo libertador de muitas formas. Não podemos dizer que a música erudita é uma vertente musical que seja propriamente libertadora, não é. Não quero dizer que seja má, não quero dizer isto de forma pejorativa, até porque é a minha carreira e aquilo que gosto de fazer, mas, há muitas regras para cumprir e isso não é muito libertador nesse sentido. Então quando temos o contacto com a parte da improvisação é tudo um ar fresco, sentimos que estamos à vontade para criar algo em tempo real, e algo que é nosso, que vem da nossa cabeça. Por isso é que eu acho que eles gostam muito e é isso que eu mais quero nos workshops e foi nesse sentido que correu bem.

João Dias: Já falaste um pouco dos alunos, que é o tema que eu quero questionar-te agora. Como achas que eles acolheram o género, o choro.

Professor 2: Acolheram muito bem. Não conheciam, mostrei no início e eles acabaram por acolher bem e gostaram muito. Houve impressões dos alunos, no final do workshop, a dizer que desconheciam o género, mas que gostaram muito. Como é um género musical bastante alegre, mexido, ritmicamente forte, idêntico ao samba em muitas medidas, eles acolheram todos bem.

João Dias: E em relação à improvisação, como achas que acolheram essa prática?

Professor 2: Vai ao encontro do que eu disse nas questões anteriores. Acolheram muito bem o choro, e dentro do choro estiveram muito à vontade com a questão da improvisação. Não têm linha melódicas formuladas, obviamente, mas tem de se começar por algum lado, e visto deste prisma foi muito bom.

João Dias: Então, consideras que eles estavam descomplexados a improvisar?

Professor 2: Sim. Por vezes a improvisação traz alguns complexos, é normal. Porque por exemplo, se temos um acorde de Dó Maior e acabamos a frase em Ré, não está dentro das normas do acorde e de uma forma tonal soa mal. Mas, não deixa de todo de ser mais libertador. Agora, temos de aprimorar algumas coisas, onde acabam as notas, o que podemos fazer, o que não podemos, a linguagem que podemos seguir, isso é uma coisa que se vai aprendendo. Eles não têm esse conhecimento, mas estiveram muito bem, e conseguiram entender a questão harmónica, que acho que é o mais importante, conseguir tocar a 3<sup>a</sup> ou a 5<sup>a</sup> ou a fundamental.

## **Transcrição entrevista Professor Cooperante 1**

João Dias: Boa tarde. Em primeiro lugar, queria-lhe agradecer pela disponibilidade para esta entrevista. Como sabe, estou a frequentar o mestrado em ensino na Universidade do Minho, e neste âmbito estou a estudar “A improvisação e a criatividade como contributos ao desenvolvimento dos alunos de flauta transversal do ensino artístico especializado”. Mais na parte final da minha formação académica, o tópico da improvisação suscitou-me muita curiosidade, e assim, decidi estudar mais sobre ele.

Gostaria de começar esta entrevista por algumas questões de carácter mais geral, e de lhe perguntar como surgiu a música na tua vida?

Professor Cooperante 1: A música sempre esteve presente na minha infância. O meu pai gostava muito e cantava num coro. Quando lhe pedi para começar a aprender um instrumento, não tive escolha e tive de iniciar com o acordeão, pois era o instrumento que o meu irmão mais velho tinha iniciado e posteriormente desistido. Eles não iam investir num instrumento diferente só porque eu queria. Só 2 anos mais tarde é que os meus pais me deram a oportunidade de aprender flauta transversal na Tuna Musical de Anta, e curiosamente, o meu primeiro professor era trombonista.

João Dias: E com que idade começou a estudar flauta?

Professor Cooperante 1: Comecei com 11/12 anos numa Associação Recreativa e Cultural. Já tinha 2 anos de solfejo e acordeão. Tinha 30 minutos de aula, à sexta-feira à noite, com o maestro, antes do ensaio do grupo coral. Lembro-me que ficava aterrorizada quando as pessoas começavam a chegar e assistiam à aula, mas isso, ajudou a preparar-me para tocar em público.

João Dias: Neste momento, integra algum projeto de âmbito musical?

Professor Cooperante 1: Não, neste momento, só me encontro na vertente pedagógica.

João Dias: Acha que existe o hábito e a preocupação de colocar os alunos a tocarem diversos géneros musicais durante o percurso académico musical?

Professor Cooperante 1: Não acho que exista o hábito, mas, já há uma maior preocupação em diversificar o repertório dos alunos. No entanto, cada vez mais, temos de ir de encontro ao estilo que mais entusiasma e motiva os alunos. Sem dúvida que será muito benéfico para qualquer aluno ter o contato com a maior diversidade possível de linguagens musicais.

João Dias: Acha que aprender e conseguir interpretar diversos géneros musicais pode ser benéfico ou prejudicial para os alunos? Porquê?

Professor Cooperante 1: Acredito que é extremamente positivo para os alunos ter contato com diferentes estilos e conseqüentemente procurarem a interpretação mais fidedigna do repertório. Por exemplo, quando lemos um poema de Florbela Espanca atribuímos determinada entoação às palavras, diferente de algum excerto de Sophia de Mello Breyner. Não se dança um tango da mesma forma que uma valsa. Claro que na música é importante que os alunos tenham contato com diferentes estilos, e que tenham ferramentas para melhor interpretarem o que tocam.

João Dias: Trabalhar a improvisação é algo que costuma ser comum quando se ensina um aluno?

Professor Cooperante 1: Acho que não é comum, e no meu caso em particular não exploro a improvisação. O porquê? Talvez porque o tempo de aula já é curto para aprenderem a ler o repertório, de forma cuidada. Há uma tendência generalizada em ajudar os alunos a dominarem o repertório, não havendo muito espaço para explorar a improvisação.

João Dias: Acha que esta prática deveria ser implementada de forma mais regular, e passar a ser algo mais recorrente de se ensinar no ensino especializado de música?

Professor Cooperante 1: Eu não posso afirmar que a improvisação deve ser implementada nas aulas, mas, concordo que pode ser um recurso a explorar, principalmente a alunos do secundário, com conhecimentos harmónicos mais apurados e com domínio de escalas e exercícios específicos. Por outro lado, a maioria de professores não têm formação e experiência suficiente na improvisação. A realização de formações nesta temática, poderia incentivar os professores a introduzirem a improvisação nas aulas.

João Dias? Acha que a improvisação é algo que pode ser benéfico ou prejudicial para os alunos?

Professor Cooperante 1: Acredito que pode trazer benefícios, tais como a exploração da criatividade, o desenvolvimento da memorização e a maior consciência harmónica.

## **Transcrição entrevista Professor Cooperante 2**

João Dias: Boa tarde. Queria começar por lhe agradecer a disponibilidade para realizar esta entrevista. Como sabe, estou a frequentar o mestrado em ensino na Universidade do Minho, e neste âmbito estou a estudar “A improvisação e a criatividade como contributos ao desenvolvimento dos alunos de flauta transversal do ensino artístico especializado”. Gostaria de começar esta entrevista por algumas questões de carácter mais geral, e de lhe perguntar como surgiu a música na tua vida?

Professor Cooperante 2: A música, na minha vida, surgiu bem no seio da minha família. O meu pai sempre adorou música e mesmo sendo um músico amador e autodidata, sempre foi um belíssimo músico. Em casa, sempre se ouviu música de diferentes estilos. O meu pai sempre nos incentivou, a mim e à minha irmã, a ouvir e a aprender um instrumento musical.

João Dias: E o saxofone, como surge?

Professor Cooperante 2: Iniciei os meus estudos musicais aos 12 anos, na Banda de Música de Loureiro, incentivado, como disse, pelo meu pai. O saxofone era um dos vários instrumentos que tínhamos por casa e a minha escolha recaiu sobre ele.

João Dias: Começou a aprender música numa banda filarmónica. E o seu restante percurso de aprendizagem musical como foi?

Professor Cooperante 2: Iniciei os estudos na Banda de Música de Loureiro, onde tive a sorte de estudar com professores incríveis como José Pedro Figueiredo, Anabela Matos e com os professores de saxofone Rui Costa, Carlos Canhoto e Manuel Silva, Seguidamente, fui estudar para a Academia de Música de Oliveira de Azeméis, e o passo seguinte foi a ESMAE, nas classes dos professores de Henk Van Twillert e Fernando Ramos, onde me formei profissionalmente.

João Dias: Integra algum projeto de âmbito musical neste momento?

Professor Cooperante 2: Sim, faço parte do quarteto de saxofones NoteSax. Integro ainda o plantel da Banda de Música de Arcos de Valdevez e sou maestro da Filarmónica Marialva de Cantanhede.

João Dias: As próximas perguntas vão começar a ser mais direcionadas ao tema do meu projeto. Acha que existe o hábito e a preocupação de colocar os alunos a tocarem diversos géneros musicais durante o percurso académico musical?

Professor Cooperante 2: Sim. Acho que essa deve ser uma preocupação de qualquer professor de música, dar experiências musicais variadas aos alunos, uma vez que o contacto com estilos, géneros e linguagens musicais variadas torna a aprendizagem de música muito mais enriquecedora.

João Dias: Acha que aprender e conseguir interpretar diversos géneros musicais pode ser benéfico ou prejudicial para os alunos?

Professor Cooperante 2: Benéfico. Tal como referi na resposta anterior, o contacto com géneros de música variados irá tornar o percurso académico dos alunos mais enriquecedor, e torná-los músicos, ouvintes e pessoas mais completas, conhecendo diferentes estilos e linguagens. Para mim, no ensino especializado da música, uma das principais funções de um professor é dar o contacto e “ferramentas” para os alunos serem o mais completos possível.

João Dias: A improvisação é um tópico que costuma ser trabalhado quando se ensina um aluno?

Professor Cooperante 2: Não. Infelizmente, a improvisação não faz parte dos conteúdos programáticos lecionados.

João Dias: Acha que esta prática deveria ser implementada e tornar-se recorrente ensiná-la no ensino especializado de música?

Professor Cooperante 2: Sim. Como já disse anteriormente, se a nossa função é dar o contacto e ferramentas para um aluno mais completo, essa ferramenta, a improvisação, deveria ser mais uma a ser lecionada.

João Dias: E como acha que esta devia de ser implementada?



Professor Cooperante 2: Esta prática poderia ser implementada usando uma parte do tempo de aula para a improvisação, tanto ouvindo como explicando as regras e praticando com pequenos trechos.

João Dias: Acha que a improvisação é algo que pode ser benéfico ou prejudicial para os alunos?

Professor Cooperante 2: Penso que seria benéfica, pois despertaria a criatividade, a audição mais concentrada da música e criaria uma visão diferente do que é a improvisação.

## Anexo VIII – Autorização para a realização do questionário

### AUTORIZAÇÃO

Caro Encarregado de Educação, no âmbito do meu projeto de intervenção pedagógica decorrente do Mestrado em Ensino de Música, solicito a colaboração do seu educando na minha investigação sobre “A Improvisação e a Criatividade como contributos ao desenvolvimento dos alunos do ensino artístico especializado”.

Será realizado um **questionário** destino aos alunos junto dos quais o projeto de intervenção foi aplicado. A participação é **anónima** e os dados recolhidos visam apenas ser usados no âmbito da minha investigação. Mais se acrescenta que a resposta ao questionário é **facultativa** e **confidencial**. Qualquer dúvida ou questão adicional poderá ser remetida para o meu email: joaodiasflute@gmail.com

Desde já agradeço a atenção prestada, quer pelo Encarregado de Educação quer pelo seu Educando e, antecipadamente, agradeço a colaboração neste questionário tão essencial para o desenvolvimento da minha investigação.

João Rafael Cunha Dias

-----

### AUTORIZAÇÃO

Eu, \_\_\_\_\_, encarregado de educação de \_\_\_\_\_, aluno na Academia de Música de São João da Madeira, autorizo que o meu educando responda ao inquérito levado a cabo pelo Prof. João Dias no âmbito da investigação desenvolvida no contexto do seu estágio profissional. Mais autorizo, que os dados do meu educando sejam recolhidos e processados apenas para os fins académicos supracitados.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2023

O Encarregado/a de educação: \_\_\_\_\_

## Anexo IX – Autorização para gravação em formato de vídeo

### AUTORIZAÇÃO

Caro Encarregado de Educação, no âmbito do meu projeto de intervenção pedagógica decorrente do Mestrado em Ensino de Música, solicito a colaboração do seu educando na minha investigação sobre “A Improvisação e a Criatividade como contributos ao desenvolvimento dos alunos do ensino artístico especializado”.

Serão realizadas algumas **gravações**, no formato de vídeo. Estas, irão ser partilhadas de forma privada com o Professor Supervisor da Universidade do Minho e não têm em vista a utilização pública. As gravações serão utilizadas para fins meramente académicos, no âmbito do meu projeto de intervenção.

Desde já agradeço a atenção prestada, quer pelo Encarregado de Educação quer pelo seu Educando e, antecipadamente, agradeço a colaboração neste questionário tão essencial para o desenvolvimento da minha investigação.

João Rafael Cunha Dias

-----

### AUTORIZAÇÃO

Eu, \_\_\_\_\_, encarregado de educação de \_\_\_\_\_, aluno na Academia de Música de São João da Madeira, autorizo que o meu educando participe nas gravações das aulas lecionadas pelo Prof. João Dias no âmbito da investigação desenvolvida no contexto do seu estágio profissional. Mais autorizo, que os dados do meu educando sejam recolhidos e processados apenas para os fins académicos supracitados.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2023

O Encarregado/a de educação: \_\_\_\_\_

## Anexo X – Declaração de Autorização de Identidade



### DECLARAÇÃO

Nos termos do previsto no nº 18 da Parte 1 do Despacho RT-31/2019 da Universidade do Minho, declara-se que o estagiário João Rafael Cunha Dias está autorizado a identificar a Academia de Música de São João da Madeira, no âmbito do seu relatório de estágio, salvaguardando o anonimato dos alunos intervenientes.

São João da Madeira, 01.março.2023

A Diretora Pedagógica

Assinado por: **Joana Mendez Raposo**  
Num. de Identificação: 12570614  
Data: 2023.03.01 15:05:35 +0000



Associação Cultural Alão de Morais

