

MARCO ANTONIO DO AMARAL

**INICIAÇÃO AO ENSINO DE TROMPETE PARA CRIANÇAS: PROPOSIÇÕES
PEDAGÓGICAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Profissional em Artes na área de Concentração - Ensino de Artes e linha de pesquisa Processos de ensino, aprendizagem e criação em artes, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes.

Orientadora: Regina Finck Schambeck

**Florianópolis, SC
2018**

Ficha Catalográfica

MARCO ANTONIO DO AMARAL

**INICIAÇÃO AO ENSINO DE TROMPETE PARA CRIANÇAS: PROPOSIÇÕES
PEDAGÓGICAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Profissional em Artes na área de Concentração - Ensino de Artes e linha de pesquisa Processos de ensino, aprendizagem e criação em artes, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora:

Dra. Regina Finck Schambeck (UDESC)

Membros:

Dr. Ayrton Müzel Benck Filho (UFPA)

Dra. Viviane Beineke (UDESC)

Florianópolis, 31 de agosto de 2018

*Para as Bandas e Fanfarras, crianças e jovens
que buscam a aprendizagem musical na escola,
semeando o despertar da pesquisa e o desejo
de compartilhar o “Ensino de Música”.*

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo construir proposições pedagógicas de iniciação ao ensino de trompete para as crianças, em especial as que buscam o aprendizado deste importante instrumento da família dos metais na educação básica em uma Banda Escolar. A revisão de literatura compreendeu pesquisas em métodos de trompete, na metodologia de ensino coletivo de instrumentos de sopro e percussão *Essential Elements 2000*, em pesquisas acerca do ensino coletivo de instrumentos musicais e na identificação de processos de ensino em algumas Bandas de Música no Brasil. O trabalho tem abordagem qualitativa, sendo realizada uma ação pedagógica direcionada para o ensino de trompete que consistiu em trinta e quatro encontros com duração de quatro meses no Instituto Estadual de Educação de Santa Catarina. O estudo realizado partiu da observação das dificuldades de várias crianças na iniciação prática com o trompete. As proposições pedagógicas apresentadas nesta pesquisa se direcionam para uma musicalização através do ensino de trompete. Os alunos participantes da pesquisa demonstraram interesse e conseguiram executar os primeiros sons no trompete. A proposta pedagógica aqui apresenta visa complementar os materiais didáticos já existentes e auxiliar o professor no ensino da emissão das sonoridades no trompete para crianças, tanto no ensino coletivo quanto no ensino individual.

Palavras-chave: Educação Musical. Trompete. Banda Escolar. Ensino Individual. Ensino Coletivo.

RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo construir proposiciones pedagógicas de iniciación a la enseñanza de trompeta para los niños, en especial las que buscan el aprendizaje de este importante instrumento de la familia de los metales en la educación básica en una Banda Escolar. La revisión de literatura comprendió investigaciones en métodos de trompeta, en la metodología de enseñanza colectiva de instrumentos de soplo y percusión Essential Elements 2000, en investigaciones acerca de la enseñanza colectiva de instrumentos musicales y en la identificación de procesos de enseñanza en algunas Bandas de Música en Brasil. El trabajo tiene abordaje cualitativo, siendo realizada una acción pedagógica dirigida a la enseñanza de trompeta que consistió en treinta y cuatro encuentros con duración de cuatro meses en el Instituto Estadual de Educación de Santa Catarina. El estudio realizado partió de la observación de las dificultades de varios niños en la iniciación práctica con la trompeta. Las proposiciones pedagógicas presentadas en esta investigación se dirigen hacia una musicalización a través de la enseñanza de trompeta. Los alumnos participantes en la investigación demostraron interés y consiguieron ejecutar los primeros sonidos en la trompeta. La propuesta pedagógica aquí presentada pretende complementar los materiales didácticos ya existentes y auxiliar al profesor en la enseñanza de la emisión de las sonoridades en la trompeta para niños, tanto en la enseñanza colectiva y en la enseñanza individual.

Palabras clave: Musicalización. Trompeta. Banda Escolar. Enseñanza Individual. Enseñanza Colectiva.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
1.1	TRAJETORIA PROFISSIONAL COM O TROMPETE.....	12
1.2	PROBLEMA.....	13
1.2.1	Questão de Pesquisa	15
1.2.2	Objetivos:.....	15
1.3	JUSTIFICATIVA	15
2	REVISÃO DE LITERATURA	18
2.1	ANÁLISE CRÍTICA DOS PRIMEIROS EXERCÍCIOS DE ALGUNS MÉTODOS	18
2.2	MÉTODOS DE ENSINO INDIVIDUAL DE TROMPETE.....	22
2.2.1	<i>Méthode complète pour cornet à pistons et de saxhorn – J. B. Arban.....</i>	22
2.2.2	<i>Elementary Studies for Trumpet – Herbert Lincoln Clarke</i>	23
2.3	ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTOS MUSICAIS	24
2.4	PROCESSOS DE ENSINO EM BANDAS DE MÚSICA.....	27
2.5	CONCEPÇÕES DE ENSINO DE TROMPETE.....	29
3	METODOLOGIA DA PESQUISA	32
3.1	ABORDAGEM QUALITATIVA	33
3.2	DESCRIÇÃO DO TRABALHO DE CAMPO.....	33
3.3	CRITÉRIOS ÉTICOS.....	36
4	PROPOSTA PEDAGÓGICA	37
4.1	ESTRUTURA DAS PROPOSTAS PEDAGÓGICAS	39
VÍDEO AULA LEITURA RÍTMICA N°1, (2012).		40
4.1.1	Atividades da 1^a Seção:.....	41
4.1.2	Atividades da 2^a Seção:.....	43
4.1.3	Atividades da 3^a Seção.....	52
4.1.4	Atividades da 4^a Seção.....	56

4.1.5 Atividade da 5^a Seção.....	59
4.1.6 Atividades da 6^a seção	64
4.1.7 Atividades da 7^a seção	69
4.2 RELATÓRIO: PARTICIPAÇÃO DAS CRIANÇAS NAS AULAS, DESENVOLVIMENTO DAS ATIVIDADES E ORIENTAÇÕES COMENTADAS PELO PROFESSOR.....	94
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	105
REFERÊNCIAS	109

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho apresenta uma proposição pedagógica voltada ao ensino de trompete para crianças. O caráter propositivo deste trabalho surgiu a partir de uma reflexão da minha prática como trompetista e professor de trompete. Quando iniciei meu aprendizado no trompete, tive dificuldades na emissão dos primeiros sons. A partir das minhas experiências como professor de trompete, pude observar que algumas crianças vivenciavam as mesmas dificuldades que tive no início do meu aprendizado.

A iniciação ao trompete possui uma série de particularidades específicas que o diferencia de outros instrumentos musicais, tais como a postura corporal, respiração (coluna de ar), embocadura, vibração dos lábios, formação dentária e outros. Os métodos de trompete e metodologias coletivas não contemplam propostas voltadas para principiantes, considerando as dificuldades iniciais na emissão sonora. A tessitura utilizada para a iniciação do trompete nos métodos e metodologias coletivas de sopro não é consensual entre os professores e trompetistas que conheço. Na minha experiência, pude observar que, para a grande maioria das crianças e jovens, a exigência que os métodos fazem de que se iniciem os exercícios na região média do instrumento dificulta o processo de iniciação ao trompete.

Anteriormente ao mestrado, como trompetista e professor, não foi possível formalizar uma proposição de mudança para um problema real que vivenciei por mais de três décadas. O mestrado profissional Prof-Artes me possibilitou a oportunidade de apresentar os problemas por mim vivenciados, vislumbrar proposições de solução visando contribuir desta forma com a iniciação ao ensino de trompete.

Assim, este trabalho tem como objetivo construir proposições pedagógicas de iniciação ao ensino de trompete para as crianças, em especial as que buscam o aprendizado deste importante instrumento da família dos metais na educação básica em uma Banda Escolar.

Ao longo de minha trajetória, atuando também conjuntamente com professores de outros instrumentos no ensino coletivo de sopros, pude perceber alguns aspectos tais como: a) a falta de formação técnica e didática de alguns professores no que se refere aos problemas de orientação e prática dos fundamentos de se tocar metais; b) o ensino dirigido de maneira fragmentada e sem planejamento dos conteúdos; c) acentuada prioridade ao ensaio para manutenção do repertório com vistas a cumprir as agendas de apresentações e a participação em concursos de bandas; d) pouca ou quase nenhuma preocupação com a construção do processo educativo musical das crianças.

Nesta pesquisa, realizei uma experiência de ensino e aprendizagem de trompete com cinco crianças no Instituto Estadual de Educação de Santa Catarina (IEE) no ano de 2017 na cidade de Florianópolis, na qual pude propor, ~~atuando como professor modelo, além de~~ observar, refletir e reconstruir efetivamente as propostas pedagógicas por mim elaboradas.

As propostas pedagógicas apresentadas neste trabalho são fruto de minha experiência como professor de trompete em diversos contextos e são sustentadas por um entendimento de que o ensino de trompete no contexto escolar deve estar atrelado a uma proposta de musicalização que contenha conteúdos e atividades significativas para a vida das crianças.

1.1 TRAJETORIA PROFISSIONAL COM O TROMPETE

No Brasil, uma parcela significativa dos músicos profissionais instrumentistas de sopro inicia suas experiências musicais em bandas, sejam elas Fanfarras, Bandas Escolares, Bandas de Música ou Bandas de Igreja e muitas vezes estas representam a única oportunidade de contato com os instrumentos e conceitos musicais. Assim, como acontece nos contextos escolares em geral, meu envolvimento com o trompete esteve vinculado à situação de formação de bandas. Foi em contexto de Banda Escolar que pude ter contato com uma iniciação ao trompete que me oportunizou promover uma carreira profissional. Minha trajetória remonta a meus dez anos de idade em Santa Maria/RS como aluno da escola pública integrando o corpo coreográfico a frente da banda. Em 1979, no Ensino Médio, ingressei no Colégio Estadual Manoel Ribas conhecido por “Maneco” onde atuei durante os três anos como trompetista.

Em 1981, ainda em Santa Maria/RS, ingressei no Exército Brasileiro e durante a prestação do serviço militar obrigatório continuei estudando trompete. Logo em seguida, como integrante das fileiras do Exército Brasileiro pude prestar concurso para músico militar tornando-me trompetista da Banda de Música na “instituição da farda verde oliva”, local que estruturei e construí uma carreira como militar e músico profissional.

Em 1988, prestei vestibular e ingressei como acadêmico no primeiro curso noturno do Brasil de Bacharel em Trompete na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Mantendo a carreira como militar, a minha inserção no Bacharelado em Trompete me possibilitou fundamentar conhecimentos profissionais. Em 1992, passei a ministrar aulas de trompete como autônomo para crianças e jovens.

Em maio de 1997, participei do I Encontro Nacional da Associação dos Trompetistas do Brasil (ATB), evento fundante desta entidade, que foi realizado em Brasília/DF e que trouxe

como convidado o professor Charles Schlueter¹. Atualmente, a associação chama-se ABT – Associação Brasileira de Trompetistas/*Brazilian Trumpet Association*.

Em 1998, ingressei como professor na Escola de Música de Brasília (EMB) pertencente à rede pública de ensino, para ministrar aulas de trompete às crianças, jovens e adultos. Em 2005, na cidade de São Miguel do Oeste/SC, junto à prefeitura e banda do município, atuei como maestro e professor dos instrumentos de sopro das crianças, jovens e adultos que integravam a corporação. Em 2007, na capital Boa Vista/RR, ministrei aulas de trompete para crianças como autônomo. Após a minha passagem para a reserva militar, que ocorreu no final de 2007, no ano de 2009, ingressei no curso de Licenciatura em Música na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), permanecendo no curso até o ano de 2011. Em 2012, no município de São José/SC, através de concurso público para a Secretaria da Educação, ingressei como professor de trompete no projeto bandas e fanfarras que se estendeu até o final do ano letivo de 2015. Também em 2012, ingressei no curso de Licenciatura em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), visando assim à conclusão de meus estudos, permanecendo neste curso paralelamente ao curso de Mestrado em Artes no Prof-Artes (2016) na mesma instituição.

Assim, no período de formação e trabalhos profissionais, obtive vários contatos com bons professores, métodos, metodologias, participação em festivais, workshops, masterclass, curso de extensão, orquestras sinfônicas (durante oito anos), óperas, quintetos de metais, banda de baile, grupo musical popular, grupo musical / peça de teatro, dentre outros.

A minha trajetória profissional como instrumentista e educador se reflete na construção de proposições e adaptações metodológicas que estudei, vivenciei, apliquei, refleti e transformei num diálogo com a literatura da educação musical e de trompete.

1.2 PROBLEMA

O aprendizado de cada instrumento tem as suas especificidades. Alguns possuem mais facilidade na produção dos primeiros sons que outros. Um teclado elétrico, por exemplo, possibilita de imediato uma produção sonora satisfatória apenas pressionando uma tecla. Já uma

¹ Charles Schlueter é professor do *New England Conservatory of Music* em Boston, professor da *Catholic University*, atua como solista internacionalmente e ocupou a cadeira de *Principal Trumpet* da *Boston Symphony* de 1981 até 2006. Formou o 1º doutor em trompete do Brasil (Naílson Simões) e influenciou os trompetistas brasileiros com sua concepção (RONQUI, 2010, p. 144).

produção sonora consistente no trompete exige uma iniciação mais sofisticada, uma vez que existem muitos fatores que interferem neste processo.

Para iniciar a produção sonora no trompete é necessário preparar os alunos na construção de atributos técnicos e no desenvolvimento de habilidades para tal finalidade. Os métodos e metodologias coletivas de sopro iniciam suas propostas pedagógicas com exercícios que contemplam as duas notas musicais Mi3 ou Sol3 da região média do trompete. Como já mencionado, pude observar em minha experiência que muitos alunos apresentam dificuldades para a iniciação sonora na região média do instrumento.

As metodologias de ensino de trompete que pude ter acesso não apresentam opções para a iniciação prática no trompete aos que não conseguem a emissão de sonoridades na região média. Estas metodologias não promovem uma maneira de incluir os alunos numa tessitura mais cômoda que integre a região grave do instrumento. Seria necessário possibilitar aos alunos a construção de seu próprio processo de desenvolvimento técnico vindo a terem condições de participar na iniciação do método ou da metodologia coletiva de sopros.

Esta pesquisa aponta a necessidade da preparação de aspectos físicos e de desenvolvimento da respiração voltados para o aprendizado de trompete, uma vez que a região média deste instrumento não é uma tessitura de fácil emissão das sonoridades com consistência para principiantes, sejam crianças, jovens ou adultos.

O trompete é um instrumento de grande exigência física, o que faz com que o seu aprendizado seja caracterizado por algumas particularidades. Segundo Simões (1997),

O trompete é o instrumento de sopro mais exigente em gastos de energia física, por trabalhar em uma das frequências sonoras mais agudas dos instrumentos de metais, e necessita-se trabalhar com uma pressão interna superior aos outros instrumentistas de sopro para que toda a parte técnica não seja prejudicada (SIMÕES, 1997, p. 23).

Assim, não é apenas unindo os lábios ao bocal que teremos a certeza de produção sonora condizente com a necessidade que o instrumento de metal exige. Simões (1997) afirma que o ato de tocar não se restringe à execução propriamente dita, uma vez que há interferências de diversos fatores internos e externos, físicos, mentais e emocionais. É indispensável, segundo o autor, que ocorra uma preparação mental que ajude o músico a aproveitar ao máximo seu próprio potencial (SIMÕES, 1997, p. 21).

Assim, Considerando o modo como o ensino de trompete é proposto nos métodos e metodologias coletivas, as proposições advindas da bibliografia específica, a minha formação e experiência acumulada, organizei propostas pedagógicas no intuito de promover a construção

gradativa de atributos voltados à iniciação ao ensino de trompete para crianças.

1.2.1 Questão de Pesquisa

Como desenvolver propostas pedagógicas para a iniciação ao ensino de trompete para crianças?

1.2.2 Objetivos:

Geral

Construir propostas pedagógicas de iniciação ao ensino de trompete para crianças.

Objetivos Específicos

- Investigar, a partir dos métodos de trompete, metodologias de ensino coletivo de sopros e literatura específica, os fundamentos utilizados no processo de ensino de trompete direcionado para crianças.
- Organizar por nível de dificuldade exercícios que atendam a proposta de ensino de trompete para crianças.
- Adaptar exercícios técnicos para o processo inicial de aprendizagem do trompete.
- Avaliar os resultados da aplicação dos exercícios propostos, mensurando as principais dificuldades e/ou vantagens obtidas pelos alunos.

1.3 JUSTIFICATIVA

A área de concentração Ensino de Artes do Mestrado Profissional em Artes – Prof-Artes estrutura-se com duas linhas de pesquisa:

- a) Processos de ensino, aprendizagem e criação em artes.
- b) Abordagens teórico-metodológicas das práticas docentes.

A área a que pertenço é de “Processos de ensino, aprendizagem e criação em artes”. Esta linha investiga os processos de ensino, aprendizagem e criação em artes, relacionando as

práticas formativas e suas conexões com as linguagens artísticas das Artes Visuais, da Dança, da Música, do Teatro, além de seus desdobramentos midiáticos. Concentra-se nessa linha estudos que aproximam as práticas artísticas e os processos de ensino.

De acordo com a Res. 04/2015 (PROFARTES) está assim determinado o formato e procedimentos do Exame de Trabalho de Conclusão / Defesa Pública:

Art. 2º - O Trabalho de Conclusão poderá ser apresentado nas seguintes modalidades: C) Dissertação – Entende-se por dissertação uma elaboração textual teórica e/ou crítica sobre tema relevante para o ensino da área de Artes, que deverá: 1. Relacionar-se com uma das linhas de pesquisa/atuação do Programa; 2. Conter uma delimitação clara do tema escolhido; 3. Compreender uma revisão abrangente das referências sobre o assunto em questão. A dissertação deverá apresentar fundamentação teórica cuidadosamente elaborada e atualizada em relação ao tema escolhido, bem como uma argumentação claramente desenvolvida, que revele, por parte do estudante, capacidade de sistematização e domínio da metodologia adotada. Segundo as normas da ABNT em vigor, a dissertação deverá ter entre 60 (sessenta) e 80 (oitenta) páginas, incluindo todos os elementos textuais da dissertação.

Com base no que determina a resolução acima, desenvolvi um trabalho de conclusão na modalidade de Dissertação no intuito de melhorar uma situação concreta no contexto de Banda Escolar direcionado ao ensino de trompete numa perspectiva que engloba o ensino individual e coletivo.

As Bandas Escolares fazem parte das atividades extracurriculares de várias instituições de ensino brasileiras conforme demonstram algumas pesquisas (NASCIMENTO, 2006; DA SILVA, 2007; SERAFIM, 2011; DA SILVA, 2011; DE BRITO, 2012; SILVA, 2014; DE SOUSA, 2015) proporcionando entre outros a musicalização instrumental, a formação de novos instrumentistas, ampliando as concepções e experiências musicais dos alunos. A Banda Escolar demonstra a marcialidade e a disciplina com adereços nos instrumentos e o uso de uniformes agrega valores que agem diretamente no comportamento das crianças oriundas deste meio musical.

Pela utilização de vários instrumentos musicais, as bandas representam a principal escola de sopros e percussão existente no Brasil (DA SILVA, 2011, p. 127). As bandas como atividades artísticas e culturais são de vital importância pois refletem a parceria aluno-escola, aluno-família e sociedade exercendo influência na música brasileira.

O objetivo da Banda Escolar é, também, promover a aproximação entre os alunos e o ambiente escolar, utilizando-o como espaço de lazer e interação com os colegas e professores, além de propor valores culturais, respeito, amor à pátria, ética, formação moral, entre outros, fortalecendo laços de convívio que refletem na vida social dos alunos, desempenhando desta

forma no seio da educação básica um grande préstimo educacional e cultural as crianças e jovens.

Minha motivação pessoal para esta pesquisa é a soma de toda a experiência como aluno da escola pública integrante de Bandas Escolares, militar músico (trompetista) do Exército brasileiro, Bacharel em Trompete e educador, buscando desenvolver proposições pedagógicas como estratégias integradas aos processos de ensino de música e do trompete para crianças. É pela proximidade que tenho com as questões aqui apresentadas que optei por escrever este trabalho na primeira pessoa do singular.

A Banda Escolar é um dos meios pelo qual as instituições escolares têm a oportunidade de oferecer às crianças o contato com o fazer musical em uma perspectiva instrumental e contribuir para o desenvolvimento integral da criança. Tendo em vista os aspectos apresentados, a realização desta pesquisa tem também como intenção compartilhar o amor que tenho pelo ensino de trompete para crianças no âmbito da Educação Básica.

2 REVISÃO DE LITERATURA

A revisão de literatura nesta pesquisa contempla principalmente: 1) uma análise crítica dos primeiros exercícios das metodologias de ensino coletivo *Yamaha Band Student, Essential Elements 2000* e o método de ensino individual *A Tune a Day – A First Book for Cornet (Trumpet)*; 2) uma apresentação dos métodos de trompete de Jean-Baptiste Arban e Herbert L. Clarke, abordando alguns aspectos da iniciação ao trompete; 3) uma apresentação da literatura sobre ensino coletivo de instrumento musical, sua estruturação, crescimento no meio acadêmico e presença no contexto da educação musical brasileira; 4) uma apresentação de pesquisas que contemplaram processos de ensino em bandas de música e 5) uma análise de concepções de ensino de trompete presentes em diferentes métodos.

2.1 ANÁLISE CRÍTICA DOS PRIMEIROS EXERCÍCIOS DE ALGUNS MÉTODOS

Em parte, o problema de pesquisa aqui investigado se caracteriza pela maneira como os métodos de ensino de trompete propõe os seus primeiros exercícios. Nesta seção, apresento uma análise crítica das metodologias de ensino coletivo de sopro *Yamaha Band Student* (Figura 1), *Essential Elements 2000* (Figura 2) e o método de ensino individual *A Tune a Day – A First Book for Cornet (Trumpet)* (Figura 3). Estes métodos são direcionados para as crianças e apresentam em seus exercícios de iniciação da prática com o trompete uma tessitura que compreende o intervalo da nota Mi3 à nota Sol3, respectivamente, a primeira e a segunda linha da pauta musical na clave de sol. No primeiro momento apresento como é proposta a prática dos primeiros exercícios para as crianças nas literaturas citadas e logo a seguir a análise destas iniciações.

Figura 1 - Primeiros exercícios *Yamaha Band Student*

The figure consists of six musical staves, each representing a different exercise (E, F, G, 4, 5, 6). Each staff is in G major (one sharp) and common time (4/4). The exercises are composed of eighth notes. In each staff, the first measure starts with a note on the first line of the staff. Subsequent measures are indicated by a dash followed by a note on the second line of the staff. Below each staff, the numbers 1, 2, 3, 4 are repeated eight times, corresponding to the measures.

Fonte: Feldstein e O'Reilly (1988, p. 4).

Observa-se que é exigida para o início da emissão das sonoridades a nota Mi3, os exercícios nº 1 ao nº 6 enfatiza a tonalidade de Dó maior e a tessitura exigida mantem-se na região média do trompete.

Figura 2 - *Essential Elements 2000* Primeiros exercícios

Fonte: LAUTZENHEISER et al (1999, p. 4).

Na metodologia *Essential Elements 2000* a primeira emissão de sonoridade está indicada para a nota Sol3 (embora não apareça a clave de sol). Acompanha o book 1 um CD *play along* onde inicialmente a gravação começa com uma marcação sonora de quatro toques indicando quatro tempos, o professor (trompetista) na gravação toca a nota Sol3 com duração de quatro tempos, realiza a pausa assinalada no exercício e toca novamente o Sol3. Na próxima marcação sonora dos quatro tempos é a vez do aluno executar o exercício onde tem um

acompanhamento harmônico situando o aluno na sua formação de músico para a percepção rítmica e na preparação do desenvolvimento da percepção auditiva durante a execução do trompete.

Figura 3 - *A Tune a Day – A First Book*

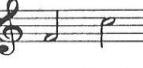
A TUNE A DAY

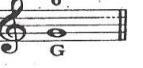
LESSON 1

OBJECTIVES:

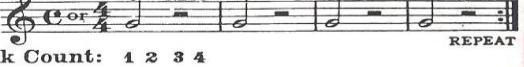
1. To learn the correct habits of
 - (a) Holding the cornet.
 - (b) Position of mouthpiece.
 - (c) Breathing and production of tone.
2. To correlate the valves of the cornet with the notes on the staff. G-F
3. To know the value of half and quarter notes and rests.
4. To know the meaning of the repeat sign.
5. Answer all questions and do home work.

This mark (>) indicates proper breathing places.

HALF (2 Count) NOTES  and HALF (2 Count) RESTS 

Introducing 2nd line G  Played open, no valves.

This note is G and is played open. No valves.

①  REPEAT

Think Count: 1 2 3 4

② 

Think Count: 1 2 3 4

③  QUARTER REST

Think Count: 1 2 3 4

④ 

These are _____ notes and receive _____ count?

Think Count: 1 2 3 4



Fonte: Herfurth (1969).

O Método *A Tune Day* como apresentado inicia no Sol3 e mantém esta nota nos quatro exercícios iniciais apenas mudando na duração da figura musical.

As metodologias citadas não apresentam opção ou orientação para a iniciação dos que tem dificuldade ou não conseguem a emissão de sonoridade na região média do trompete.

Desta forma, não promovem incluir os alunos buscando uma tessitura mais cômoda para a emissão dos sons. Nesta região dificilmente um principiante conseguirá executar com firmeza os primeiros sons e acabam por desistir de tocar trompete devido a estas iniciações. Os

exemplos apresentados são para embasar o leitor e direcionar o entendimento das proposições deste estudo.

2.2 MÉTODOS DE ENSINO INDIVIDUAL DE TROMPETE

Nesta seção serão apresentados dois métodos tradicionais de ensino de trompete, a saber: *Gran Metodo Completo para Trompeta* (ARBAN, 1956) e *Elementary Studies for Trumpet* (CLARKE, 1970). Estes métodos somados as demais metodologias citadas e elencadas tem sentido de referencial teórico nesta pesquisa e foram escolhidos por representarem em diversos meios de trompetistas, métodos amplamente utilizados.

2.2.1 *Méthode complète pour cornet à pistons et de saxhorn* – J. B. Arban

Joseph Jean Baptiste Laurent Arban, considerado o maior trompetista de sua época (GOLDENCHTEIN, 1956, p. 5), nasceu em Lyon, França, em 28 de fevereiro de 1825 e morreu em nove de abril de 1889, em Paris. Publicou seu grande *Méthode complète pour cornet à pistons et de saxhorn*, em 1864 em Paris. No início do método há um quadro das posições e digitações do trompete, textos explicativos sobre a extensão e colocação dos lábios no bocal fazendo comparação com a embocadura da trompa. Arban instrui que: “O bocal deve ser colocado no meio dos lábios, dois terços no lábio inferior, e um terço na parte superior” (p. 6). Para Arban, não há regra absoluta para a posição do bocal, pois tudo depende da formação da boca e da regularidade dos dentes. Segundo o autor, ao colocar o bocal na boca, a respiração deve ser pelos cantos da boca e que o estômago não deve estufar-se e ao contrário recuar, à medida que o peito é dilatado pela inspiração.

O estômago deve então gradualmente retornar a sua posição original na proporção que o peito é atenuado pela diminuição do ar nos pulmões. A respiração deve ser regulada conforme a passagem a ser executada. Em frases curtas se a respiração é tomada com muita força ou repetida muitas vezes produzirá um sufocamento causado pelo peso da coluna de ar pressionando demasiadamente sobre os pulmões. Portanto, o aluno deve o mais cedo possível controlar a sua respiração [...] sem privar uma única nota de seu pleno poder e firmeza (ARBAN, 1956, p. 7).

Este método, conhecido informalmente no meio de alguns instrumentistas e professores como “a bíblia do trompetista”, ainda é muito difundido e utilizado para o ensino de trompete. O método é dividido em várias seções de estudos organizadas e direcionadas para qualificações técnicas de um trompetista. Contém na sua organização diversos estudos técnicos,

característicos, variações, duetos, fantasias e solos.

O método inicia com estudos preliminares (ARBAN, 1956, p. 13) e a primeira nota musical para emissão é Sol3 (segunda linha da clave de sol na região média do trompete). Na sequência (ARBAN, 1956, p. 14), o método apresenta os primeiros estudos, lição número 1 escrita no compasso quaternário somente com semibreves e inicia com emissão do Sol3. É um estudo na tonalidade de dó maior seguindo até o exercício número 7 nesta tonalidade. O método Arban não apresenta uma prática inicial voltada para crianças principiantes no trompete. Ainda assim, muitos professores o utilizam no processo de iniciação.

2.2.2 *Elementary Studies for Trumpet* – Herbert Lincoln Clarke

O americano Herbert Lincoln Clarke nasceu em Woburn, Massachusetts, em 12 de setembro de 1867 e morreu em 30 de janeiro de 1945. Filho do compositor, organista e organicultor William Horatio Clarke. Solista, regente de banda e compositor, Clarke é considerado o trompetista mais proeminente de seu tempo.

O legado de Clarke inclui a composição de uma parte do repertório padrão do instrumento e utilizado nos dias atuais, muitas gravações, bem como uma escola que enfatizava não apenas a aptidão técnica, mas também o lirismo da sonoridade. Clarke compôs mais de 50 solos famosos para trompete e é autor de vários métodos que são usados até hoje: *Estudos Elementares* (1909), *Estudos Técnicos* (1912), *Estudos Característicos* (1915) e *Preparação de Exercícios Calistênicos* (1929).

Abordando a prática nos Estudos Elementares, o autor orienta para o aluno soprar suavemente até que a nota Dó3 (primeira linha suplementar inferior da clave de sol) seja projetada antes de iniciar o primeiro exercício e que a direção para a velocidade do andamento deve ser de acordo com um metrônomo. Os primeiros exercícios da página 7 e página 8 são cinco propostas cada página (1 a 5 e 6 a 10), organizadas em dueto (para aluno e professor) no compasso quaternário com tonalidade em dó maior. Na terceira lição, página 9 do método constam 5 lições (11 ao 15) com 16 compassos cada lição, organizadas no compasso quaternário na tonalidade de Dó maior. Nas três primeiras lições o aluno executa somente a figura musical semibreve, embora, na terceira lição, o autor dispensa os duetos propondo que o aluno já deva possuir condições de seguir sozinho marcando o tempo com o pé ou usando o metrônomo. Na quarta lição, localizada página 10, o autor inicia a utilização de duas mínimas por compasso em organização quaternária de marcação, recomendando que o aluno respire fundo antes de tocar

e que observe as vírgulas colocadas que indicam aonde deve respirar para a execução do exercício. Na quinta lição, página 11 o autor coloca que no atual momento do estudo o aluno deve ter se familiarizado com as notas, seus nomes e com o dedilhado (digitação no trompete), que este aluno deve ter formado uma ideia geral da mudança de pressão, contraindo os lábios para uma nota mais alta, com mais poder no peito relaxando os lábios para uma nota mais baixa.

A prática dos Estudos Elementares de Clarke exige dos principiantes que possuam uma consistência muscular natural prévia para a emissão dos primeiros sons no trompete. Esta pesquisa apresenta caminhos da construção de atributos técnicos advindos do estudo dos elementos e conteúdos musicais como o ritmo, solfejo, afinação e outros que darão suporte ao instrumentista para a consistência que o aprendizado inicial do trompete exige. Ainda, assim, da mesma forma que acontece com o método Arban, muitos professores utilizam os Estudos Elementares de Clarke no processo de iniciação ao trompete.

2.3 ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTOS MUSICAIS

Em texto realizado no *VI Encontro Nacional de Ensino Coletivo de Instrumento Musical – ENECIM*, Cruvinel (2014, p. 12), ao explanar sobre a epistemologia do termo “Ensino Coletivo”, afirmou que as práticas de ensino coletivo e de ensino em grupo não são recentes no Brasil e que estes processos de ensino-aprendizagem existem desde os pequenos grupos vocais e instrumentais na catequese dos indígenas, bandas de escravos no Brasil Colônia, pelas Bandas Militares e as Rodas de Choro no século XIX.

Segundo Cruvinel (2014):

Podemos considerar o Ensino Coletivo de Instrumento Musical como uma metodologia ativa, já que parte da experiência, da prática musical, organizando os conteúdos teóricos a partir do conceito de Teoria Aplicada² e tem como premissa a música como conhecimento fundamental para o desenvolvimento integral do ser humano, ou seja, todos nós somos seres musicais. Apesar das metodologias de ECIM focarem o aspecto de formação musical/instrumental com base da repetição, por vezes, destina-se pouco espaço para improvisação e criação. Porém, constata-se que as práticas e concepções do Ensino Coletivo trazem múltiplos processos, objetivos, possibilidades e resultados (CRUVINEL, 2014, p. 14-15).

Este processo coletivo vem crescendo a cada década partindo das primeiras sistematizações do Ensino Coletivo de Sopros e Cordas na segunda metade do século XX. Segundo Cruvinel (2014), este crescimento na segunda metade do século XX foi marcado pela

² Termo utilizado por Alberto Jaffé para enfatizar que a teoria musical utilizada no Ensino Coletivo é imediatamente aplicada no instrumento, ou seja, não há teoria dissociada da prática.

metodologia de Ensino Coletivo de Sopros sistematizado pelo professor José Coelho de Almeida, responsável por sua difusão em São Paulo formando várias bandas, instrumentistas e professores que criaram novas práticas pedagógicas (CRUVINEL, 2014 p. 15-16).

Sobre as metodologias de Ensino Coletivo ou Ensino em Grupo, Cruvinel (2014) enfatiza que vêm sendo difundidas no Brasil de forma sistemática por meio de práticas pedagógicas e pesquisas encontrando nos sopros nomes como: José Coelho de Almeida, Joel Barbosa, Marco Antônio Toledo Nascimento e Marcelo Eterno Alves.

Conforme Cruvinel (2014), o I ENECIM foi realizado como uma tentativa de criação de um espaço de discussão e esta foi a primeira oportunidade de reunião de educadores musicais e pesquisadores para discutirem aspectos relativos ao Ensino Coletivo de Instrumento Musical. Este evento se caracterizou, por tanto, por sua contribuição para o intercâmbio de pesquisas, experiências e o fortalecimento científico da área na direção de criação de políticas públicas que viabilizem a formação e capacitação de professores visando a democratização por meio de metodologias do Ensino Coletivo de Instrumento Musical.

O professor Joel Barbosa (1996), a partir da sua tese de doutorado, criou o *Da Capo - Método Elementar para o Ensino Coletivo de Instrumentos de Banda*. Para o autor, o ensino coletivo de instrumentos heterogêneos apresenta alguns benefícios:

Um certo entusiasmo no aluno por fazê-lo sentir-se parte de um grupo, facilita o aprendizado dos alunos menos talentosos, causa uma competição saudável entre os alunos em busca da posição musical no grupo, desenvolve as habilidades de se tocar em conjunto desde o início do aprendizado, e proporciona um contato exemplar com as diferentes texturas e formas musicais (BARBOSA, 1996, p. 41).

Um dos aspectos responsáveis pela popularização desta metodologia de ensino é a viabilização econômica da inserção do ensino da música instrumental no ensino escolar. Nesta perspectiva, Barbosa (1996, p. 40) coloca a possibilidade de ter um único professor ensinando uma classe de até 30 alunos de instrumentos diversos, em vez de um professor para cada família de instrumentos.

Do ponto de vista de Nascimento (2006), as aulas coletivas devem ser efetuadas de maneira multidisciplinar. Ou seja, além da prática instrumental, podem ser ministrados outros saberes musicais, tais como teoria musical, percepção musical, história da música, improvisação e composição (NASCIMENTO, 2006, p. 96).

Por outro lado, Nascimento (2006) descreve o contexto de modelo de ensino musical no Brasil onde grande parte de instituições de ensino seguem o modelo conservatorial com forma tutorial, professor e aluno. O autor contrasta este modelo de ensino individual com o ensino

coletivo de instrumentos musicais que utiliza, integrada a sua metodologia, a interação social entre os participantes, ressaltando as contribuições positivas desta proposta advindas da contribuição de educadores e pesquisadores (NASCIMENTO, 2006, p. 96).

Segundo Swanwick (1979) o trabalho em grupo é uma excelente forma de enriquecer e ampliar o ensino de um instrumento. Swanwick (1979) afirma que a experiência musical está relacionada aos processos fisiológicos e psicológicos dos indivíduos. Neste processo o autor coloca que a aprendizagem em música envolve imitação e comparação com outras pessoas. Swanwick reitera que a imitação e a competição são particularmente fortes entre pessoas de mesma faixa etária e mesmo grupo social e que os requisitos básicos para qualquer pessoa tocar um instrumento são: o escutar cuidadoso e a observação perceptiva (SWANWICK, 1979, p. 37-38).

Nesta perspectiva, a pesquisadora Ying (2007) expressa:

O ensino coletivo de instrumentos, como metodologia, mostrou-se bastante eficaz ao longo dos anos de seu emprego, como forma de atingir um público maior no início de seu aprendizado musical, além de propiciar interação social, despertar maior interesse nos alunos iniciantes e incentivo para continuação dos estudos através da dinâmica estimulante de classe de aula (YING, 2007, p. 8).

Por sua vez, a pesquisadora Rodrigues (2012) expressa que nas turmas de ensino coletivo o estudante potencializa a percepção por estar em contato com os outros e juntos precisarem executar a mesma música, no mesmo compasso, no mesmo tempo. A criança aprende música como aprende a falar: da prática para a teoria (RODRIGUES, 2012, p. 89-90).

Dentro desta abordagem da prática coletiva, a professora Tarsilla Rodrigues (2012) aponta que o conteúdo é mais bem assimilado pela constante troca de informação que acontece no grupo e que as dificuldades enfrentadas pelos estudantes podem ser transpostas ao serem enfrentadas e compartilhadas com os demais alunos. Desta forma, a autora acrescenta que a possibilidade de se espelhar no outro contribui para o desenvolvimento instrumental e no aprendizado técnico acelerado pela mutualidade (RODRIGUES, 2012, p. 90).

Ainda que se referindo especificamente ao ensino de piano em grupo, Bolsoni (2017) traz reflexões que podem contribuir para o ensino coletivo de outros instrumentos. Para Bolsoni, estudar piano, assim como outros instrumentos:

[...] requer dos alunos o interesse para realizar ações para o desenvolvimento, tanto dos iniciantes como dos que já participam dessa experiência há mais tempo. O progresso no estudo dependerá das ações empregadas no processo de aprendizagem no instrumento. Quanto mais sentido fizer ao indivíduo, mais movimento em direção à aprendizagem será exercido consequentemente. Para haver mobilização do aluno, é preciso que a situação de aprendizagem faça sentido para ele. [...] Dessa forma, o

sentido de uma atividade está relacionado com aquilo que incita a agir e aquilo que orienta a ação (BOLSONI, 2017, p. 67-68).

Relacionando a pedagogia do ensino coletivo e o tradicional conservatorial, o professor Barbosa (1996) enfatiza algumas vantagens do estudo corporativo onde se desenvolve a capacidade auditiva melódica e harmônica, enfatizam-se as melodias com material didático e fins didáticos, o aluno toca sempre acompanhado, em dueto, em várias texturas e formas musicais (BARBOSA, 1996, p. 42).

Os métodos de ensino coletivo geralmente apresentam um repertório inicial que tem como objetivo estimular o interesse dos alunos pelos diversos elementos musicais. Desta forma, o ensino coletivo favorece a predisposição e a construção de uma melhor relação inicial com a música instrumental, criando um incentivo natural de apoio aos alunos que se sentem integrados a uma equipe, buscando juntos o fazer musical.

2.4 PROCESSOS DE ENSINO EM BANDAS DE MÚSICA

Neste item apresentam-se pesquisas que identificam processos de ensino musical dos instrumentistas de sopro em bandas. Boa parte dos trabalhos relata que as experiências musicais em Bandas de Música, mantém foco muitas vezes na aprendizagem da leitura musical e na prática instrumental.

A partir da utilização do termo “banda” é interessante conhecer o seu significado. Para Da Silva (2009):

Inicialmente é interessante conhecer o significado que o termo banda significa: Banda – Conjunto instrumental. Em sua forma mais livre, “banda” é usada para qualquer conjunto maior do que um grupo de câmara. A palavra pode ter origem no latim medieval *bandum* (“estandarte”), a bandeira sob a qual marchavam os soldados. Essa origem parece se refletir em seu uso para um grupo de músicos militares tocando metais, madeira e percussão, que vão de alguns pífaros e tambores até uma banda militar de grande escala. Na Inglaterra do séc. XVIII, a palavra era usada coloquialmente para designar uma orquestra.

Hoje em dia costuma ser usada com referência a grupos de instrumentos relacionados, como “banda de metais”, “banda de sopros” (DA SILVA, 2009, p. 155).

Para Kandler (2011, p. 20) a nomenclatura Banda de Música possui uma distinção em dois aspectos, ou seja, quanto à formação instrumental e a organização institucional. No aspecto relacionado à formação instrumental, aparecem as designações de: Banda de Música, Banda Marcial, Banda Sinfônica, Banda de Concerto e Fanfarra. Já, quanto à organização institucional, são mencionadas: Banda Escolar, Banda Estudantil e Banda Filarmônica.

Conforme a Confederação Brasileira de Bandas e Fanfarras (CNBF) as bandas e fanfarras são classificadas nas seguintes categorias:

Tabela 1 - Categorias de classificação de bandas e fanfarras no Brasil

Bandas	Fanfarras
Banda de percussão	Fanfarra simples tradicional
Banda de percussão marcial	Fanfarra simples marcial
Banda de percussão com instrumentos melódicos simples	Fanfarra com 1 pisto
Banda de percussão sinfônica	Sem equivalência
Banda marcial	Sem equivalência
Banda musical de marcha	Sem equivalência
Banda musical de concerto	Sem equivalência
Banda sinfônica	Sem equivalência
<i>Marching bands</i>	Sem equivalência

Fonte: Confederação Brasileira de Bandas e Fanfarras (2009).

Cislagui (2011) em sua pesquisa investigou três categorias de grupos musicais (Banda Marcial, Banda de Percussão e Fanfarra) integrantes do projeto bandas e fanfarras em São José/SC, teve como objetivo registrar e analisar as concepções dos professores sobre educação musical e os processos de ensino e aprendizagem de música. O autor apresentou como resultado que os processos de ensino e aprendizagem de música variam conforme a abordagem realizada por cada professor, o que demonstra uma pluralidade de pedagogias convivendo entre si (CISLAGUI, 2011, p. 63).

A pesquisa de Kandler (2011), com foco nos processos de musicalização em 18 Bandas de Música do meio oeste catarinense, verificou a importância destas como difusoras do acesso à linguagem musical e nos processos de musicalização realizados. Segundo a autora:

Esse tipo de banda é, em muitas cidades, o único lugar onde se pode aprender a tocar um instrumento musical. Esses agrupamentos apresentam-se como locais importantes de ensino e aprendizagem de música, onde ocorre o ensino de instrumento de forma individual ou coletiva, aulas de teoria musical, prática instrumental em naipes e outras atividades musicais. Além disso, é intenso o convívio social dentro desses grupos, o qual proporciona diversas formas de aprendizado (KANDLER, 2011, p. 12-13).

Neste sentido, Kandler observou em sua pesquisa que há uma resistência quanto a

mudanças de metodologia de ensino nos grupos investigados. Segundo a autora, isto se dá pela “reprodução das práticas de ensino vivenciadas pelos maestros durante a sua formação musical” (KANDLER, 2011, p. 155).

Sobre as Bandas de Música, Vecchia (2008) descreve a importância desses espaços de aprendizagem musical como formadores de instrumentistas de sopro e percussão. O autor destaca que é preciso conhecer melhor seus processos de ensino-aprendizagem e ampliar questões relativas às suas práticas pedagógicas.

O trabalho de Vecchia (2008) investigou os fundamentos de como se tocar instrumentos de metais, dando ênfase ao trompete, trompa, trombone, bombardino e a tuba. O trabalho foi direcionado a professores-regentes de banda e teve como intuito investigar a cerca dos fundamentos que eles ensinam, das suas concepções sobre estes fundamentos e dos modos como eles os ensinam. A proposta final do trabalho consistiu na busca pela melhora da atividade de ensino-aprendizagem, apresentando um roteiro de tutorial em vídeo, com o objetivo de auxiliar alunos e professores na fixação dos princípios necessários para tocar instrumentos de metal (VECCHIA, 2008, p. 8).

Campos (2008) estudou em três bandas de Campo Grande (MS) as práticas e o aprendizado proporcionado pelas bandas e fanfarras escolares, onde constatou que o trabalho desenvolvido privilegia a disciplina e a execução instrumental para apresentações públicas. Relativo aos processos de educação musical, a autora descreve que a execução instrumental se constitui na atividade principal. Segundo a autora, nestes espaços se busca o domínio de um repertório, o que ocasiona um envolvimento quase que exclusivo com as apresentações públicas e não com uma educação musical mais ampla.

Assim, no mapeamento dos processos de aprendizagem musical dos instrumentistas de sopro em algumas bandas, fica a constatação da necessidade de professores com formação específica e do investimento na educação musical através das bandas com organização dos conteúdos e estratégias didáticas de ensino.

2.5 CONCEPÇÕES DE ENSINO DE TROMPETE

Este item apresenta alguns processos de ensino e aprendizagem de trompete e as concepções de ensino dos seus autores. Este estudo não busca a limitação de uma única forma de propor a prática de tocar trompete e sim nortear os professores de trompete para que possam fazer suas reflexões e escolhas dos caminhos que melhor se ajustem às suas práticas

contribuindo de alguma forma com o ensino de trompete.

A pesquisa de Vecchia (2008), que fez uma análise de métodos direcionados ao ensino da música instrumental, foi considerada importante para esta revisão de literatura por apresentar de forma clara e objetiva as características de alguns métodos de ensino individual de trompete.

O primeiro método analisado por Vecchia é o *The Teaching of Instrumental Music* (1994), de autoria de Richard J. Colwell e Thomas Goolsby. De acordo com Vecchia, este método pode ser considerado um guia completo para professores-regentes de Bandas de Música, ainda sem tradução para o português. Entre outros pontos, segundo Vecchia (2008), o método apresenta os fundamentos para se tocar instrumentos de metais e percussão. Segundo Vecchia, os autores do método destacam que qualquer estudante que tenha características físicas marcadamente diferentes daquelas caracterizadas e avaliadas como sendo “normal”, deve ser guiado através do instrumento musical que lhe pareça mais apropriado (VECCHIA, 2008, p. 21-22).

O segundo método analisado por Vecchia (2008) é o de Whitener (1997) - *A Complete Guide to Brass*. O método foca especificamente nos instrumentos de metais, apresentando desde as suas características físicas de construção, até exercícios que preparam para o desempenho do instrumentista de metal. Segundo Vecchia, esta obra ganha destaque por tratar diretamente do ensino para alunos iniciantes e enfatizar as primeiras aulas na produção do som, mudança de notas e emissão (ataque) do som, imagem mental e auditiva, respiração, dentre outros tópicos condizentes com os primeiros contatos do aprendiz nos instrumentos de metal (VECCHIA, 2008, p. 22).

A iniciação nos instrumentos de metais apresenta questões específicas para procedimentos da emissão da primeira nota. Vecchia (2008, p. 23) cita o método de Colwell e Goolsby (1994) apresentando sugestões da iniciação de um estudante num instrumento de metal:

1- Umedecer os lábios e, então, produzir, somente com os lábios, um som de vibração (mantendo os dentes afastados), imitando o motor de um barco. Aumentar a “velocidade do motor” esticando e apertando os cantos da boca para produzir uma vibração como o som de uma abelha “abelhinha”. Praticar a “abelhinha” até ficar natural, sentindo facilidade e conseguindo sustentar por vários pulsos. Nesse ponto, colocar o bocal levemente sobre os lábios, evitando qualquer pressão de maneira a selar o contato para o ar não escapar.

2- Juntar os lábios como se fosse dizer “me” (mantendo os dentes separados) e, com eles firmes nos cantos, colocar o bocal. Muita pressão do bocal contra os lábios pode impedir a flexibilidade para mudança de notas. Pressão excessiva é uma tendência natural no início, pois agora os músculos estão sendo usados de uma maneira diferente.

3- O estudante precisa soprar suavemente no instrumento sem endurecer os lábios,

como se “suspirando”, então muito gradualmente conduzir os lábios a fecharem juntos, firmando os cantos até a produção de cada nota (VECCHIA, 2008, p. 24).

4- Colocar somente o bocal novamente nos lábios e liberar uma rajada de ar dentro do bocal e simultaneamente fazer a sílaba “*toe*” ou “*tah*” com a ponta da língua batendo atrás dos dentes. Tentar este mesmo procedimento com o bocal inserido no instrumento.

5- Se nada do que foi mencionado acima ajudar a produzir o som no bocal, o professor tem algumas alternativas: (a) tentar um instrumento de metal com o bocal maior, (b) permitir que o aluno faça uma rajada forte e repentina de sopro para os sons iniciais, (c) tentar um instrumento de madeira, corda ou percussão, (d) enviar o estudante ao treinador do time de futebol. Tocar metais é uma atividade física rigorosa. Respiração normalmente não é o assunto mais lembrado, mas pode ter valor quando outros meios falham (VECCHIA, 2008, p. 24).

Colwell e Goolsby (1994) acrescentam também que quando o estudante conseguir produzir o som consistentemente a cada tentativa, ele está pronto para experimentar o “subir e descer” das notas, firmando e soltando os cantos da boca. Recomendam também tocar melodias curtas só com o bocal. Para eles, esse procedimento é válido para treinar a embocadura, pois é divertido e ajuda o desenvolvimento do ouvido, o que é muito importante para o estudante (COLWELL; GOOLSBY, 1994 apud VECCHIA, 2008, p. 23-24).

Tratando de classes elementares de metais, Whitener (1997) indica que turmas compostas pelo mesmo tipo de instrumento geralmente têm mais sucesso. O tamanho da classe também influencia no aprendizado. Expõe que uma turma com poucos alunos seria recomendável, pois os alunos precisam de atenção individual. Por outro lado, Vecchia (2008) aponta que se conseguem melhores resultados com alunos instruídos em duplas do que individualmente. Tocar em dupla, segundo a pesquisa do autor, promove uma motivação natural que é gerada pela interação entre os estudantes.

Whitener (1997) ainda ressalta que é difícil predizer se um determinado aluno obterá sucesso com determinado tipo de instrumento de metal, pois é necessário que o mesmo tenha uma razoável capacidade de discriminação de afinação. Geralmente, alunos com lábios e boca maior podem se adaptar melhor a instrumentos graves, no entanto, isso não é uma regra fixa. Salvo que o aluno não apresente protuberâncias ou problemas na dentição ou mesmo falta de dentes, “muito mais importante do que fatores físicos é o interesse e o desejo do aluno em aprender combinados com motivação para praticar” (WHITENER, 1997 apud VECCHIA, 2008, p. 25).

Whitener (1997) explica que os primeiros passos da aprendizagem devem ser apenas com o uso do bocal. Para ele, o essencial é fazer com que cada aluno aprenda a produzir o som, explicando como se produz o som através da vibração dos lábios, gerada pela passagem

do ar, formando a embocadura:

O melhor caminho para conduzir a formação da embocadura é perguntar como emparelhar os dentes de cima e debaixo e deixar um pequeno espaço para o ar. Coloque os lábios como se fosse dizer “pu” (*poo* do inglês). Estabilize o fluxo de saída do ar enquanto forma os lábios para dizer “tu” (*too* do inglês). Para o aluno sentir como devem ser a direção, velocidade e intensidade do ar, há o exercício de soprar uma folha de papel segura em cada ponta superior, fazendo que a mesma curve-se regularmente com o sopro constante e direcionado ao centro. Inicie o “tu” soprando, fazendo com que o ar saia rápido. Isto faz com que a embocadura fique semi enrugada formando uma almofada entre os lábios e o bocal (WHITENER, 1997 apud VECCHIA, 2008, p. 26).

Na fase de inicialização da produção do som não é importante a afinação da nota produzida, mas sim sua duração. O objetivo é dar aos estudantes experiência para produzir o som através da vibração que é produzida pelo movimento do ar através dos lábios. Whitener destaca que esses exercícios são indicados na iniciação de instrumentistas de metal.

O próximo passo, segundo Whitener (1997), é tentar aumentar a duração da vibração no bocal, fazendo uma nota longa e estável. É importante lembrar aos estudantes soprar livremente para fora, como quando se sopra no papel. Muito gradualmente, o professor deve guiar a “abelhinha” para fora buscando notas no registro médio, alongando a sustentação das notas o quanto for possível.

Considero que os professores de trompete devem travar contato com diversas abordagens de ensino de trompete, tais como as que foram aqui apresentadas, para que suas escolhas pedagógicas sejam mais amplas. Penso que a partir do conhecimento de várias propostas, os professores podem realizar adaptações diversas conforme os diferentes contextos encontrados. Neste trabalho, proponho uma abordagem dentre outras possíveis.

3 METODOLOGIA DA PESQUISA

Este capítulo tem por objetivo descrever o processo de construção desta pesquisa. Para tanto, estão expostos os procedimentos de coleta de dados, o cronograma das atividades desenvolvidas e uma breve descrição do contexto onde o trabalho foi realizado.

3.1 ABORDAGEM QUALITATIVA

Uma das classificações mais utilizadas dos métodos de pesquisa educativa segundo Sandín Esteban (2010) é aquela que distingue as diversas metodologias conforme se encontram basicamente orientadas para a predição e o controle, para a compreensão e a transformação educativa ou a avaliação e tomada decisões. Nesta perspectiva, na pesquisa qualitativa em educação teríamos métodos orientados para a compreensão do fenômeno e métodos orientados para a mudança e a tomada de decisões.

Tabela 2 - Tabela da Pesquisa Qualitativa

Métodos orientados à compreensão do fenômeno	Métodos orientados à mudança e à tomada de decisões
Pesquisa etnográfica	
Estudo de casos	
Teoria fundamentada	Pesquisa-ação (participativa, cooperativa)
Estudos fenomenológicos	
Fenomenografia	Pesquisa avaliatória (avaliação participativa, cooperativa).
Estudos biográficos	
Etnometodologia	

Fonte: Elaborada com base em Sandín Esteban (2010, p. 131)

Segundo Sandín Esteban (2010), a pesquisa qualitativa é uma atividade sistemática orientada à compreensão em profundidade de fenômenos educativos e sociais, à transformação de práticas e cenários socioeducativos, à tomada de decisões e também ao descobrimento e desenvolvimento de um corpo organizado de conhecimentos (SADÍN ESTEBAN, 2010, p. 127).

3.2 DESCRIÇÃO DO TRABALHO DE CAMPO

A ação pedagógica que fez parte desta pesquisa consistiu em trinta e quatro encontros realizados entre os dias 3 de agosto e 7 de dezembro de 2017, com duração de quatro meses. Esta ação pedagógica direcionada para o ensino de trompete foi realizada no Instituto Estadual de Educação de Santa Catarina, no município de Florianópolis, localizado na região central da

cidade.

O colégio atende 4.200 alunos desde o primeiro ano do Ensino Fundamental ao terceiro ano do Ensino Médio. Na unidade escolar acontecem várias atividades coletivas de práticas musicais. Entre elas, uma Banda Marcial que oferece atividades extracurriculares em horário de contra turno escolar.

As atividades da banda são realizadas em duas salas: uma localizada próxima ao pátio central e foi nesta sala que foram realizadas os encontros referentes a esta pesquisa; e outra junto ao ginásio de esportes destinada ao estudo e prática de percussão. A sala próxima ao pátio central possui um computador, prateleiras, armários para organização das partituras e material de estudo, uma arara (local para os cabides com a roupa de gala da Banda) e também é neste local que são guardados os instrumentos musicais. Encontram-se também na sala as bandeiras do Brasil, do Estado de Santa Catarina e do Município de Florianópolis pertencentes ao Corpo Coreográfico da Banda. A sala não possui tratamento acústico nas paredes e teto, possuindo apenas algumas cortinas nas basculantes. Na sala estão disponíveis cadeiras e várias estantes para partituras, uma lousa e um quadro branco para as aulas de música direcionadas aos integrantes da Banda. Os instrumentos musicais que integram a Banda são de sopro da família dos metais e instrumentos de percussão, por isso a denominação de Banda Marcial. Todo o instrumental é catalogado no acervo da Banda e é patrimônio do colégio.

Antes do início dos encontros direcionados ao ensino de trompete, a convite da coordenadora pedagógica, no dia 1 de agosto de 2017 realizei uma visita ao colégio para conhecer os seus departamentos. Nesta ocasião, no momento do recreio dos alunos, a coordenadora pedagógica me apresentou aos professores da instituição e aproveitando a oportunidade solicitei apoio de todos os professores e professoras para que incentivassem o corpo de alunos a participarem desta importante ferramenta cultural e social do colégio que é a Banda Escolar.

Em diálogo com o maestro da Banda, para a execução da pesquisa foi acertado a participação de cinco crianças que tinham faixa etária de 10 a 12 anos. O maestro fez a seleção dos alunos baseado no interesse demonstrado por este grupo em aproveitar a oportunidade de aprender a tocar trompete e na preparação técnica que receberiam para pleitearem tocar no naipe de metais da Banda Marcial. Para efeito deste estudo irei chamá-los de alunos A, B, C, D e E. O número de alunos foi compatível ao número de instrumentos cedidos pela unidade escolar para o desenvolvimento da atividade.

O maestro selecionou os alunos para fazerem parte da aplicação da pesquisa como segue: três alunos que integram a percussão da Banda, sendo que dois deles eram irmãos (A e

B), o aluno A (12 anos) tocava bombo, o aluno B (10 anos) tocava surdo. O aluno C (11 anos) tocava caixa clara (tarol). O aluno D (12 anos) tocava trombone de vara há um semestre e era aluno do maestro da banda. O aluno D (10 anos) tocava instrumentos alternativos de percussão e também outros instrumentos percussivos da banda.

Foram previstos dois dias de atividades por semana, de 1 hora e 30 minutos de duração nas segundas e quintas feiras, iniciadas no dia 3 de agosto e encerradas no dia 7 de dezembro de 2017. Ao longo do semestre foram realizados trinta e quatro encontros: nove encontros no mês de agosto, seis em setembro, nove em outubro, oito em novembro e dois encontros em dezembro, todos realizados na sala da Banda Marcial do Instituto Estadual. Todos os alunos frequentam o período vespertino do colégio e por conta disso as aulas foram planejadas para ocorrerem no período da manhã.

Compareci a um ensaio da Banda antes de iniciar os encontros, momento que pude observar os cinco alunos que participariam da pesquisa. Nesta oportunidade pude observar o bom desempenho rítmico dos três alunos efetivos da percussão (alunos A, B e C) e do aluno D que tocava trombone. O aluno E, demonstrou boa desenvoltura nos instrumentos de percussão como o pandeiro, chocalho e outros.

Os trompetes cautelados para cada um dos cinco alunos tinham autorização para serem levados para casa com a finalidade de manter a continuidade da prática.

O maestro da Banda Marcial questionou sobre quais materiais eu levaria para as aulas e, desta forma, especifiquei os seguintes: um estojo com trompete Bb, dois bocais, um suporte pedestal para trompete, uma surdina, um metrônomo, um afinador digital, um teclado, um DVD e CDs *Play along* da *Essential Elements 2000*, um suporte pedestal “X” para teclado, uma fonte para teclado, uma extensão elétrica, material didático impresso e encadernado para cada aluno.

Para os encontros foi acertado com a direção do colégio que o horário não ultrapassaria às 11h30min, devido os alunos participantes ter aula regular no turno da tarde. Desta forma, os encontros ocorreram das 09h30min até 11h00. Os alunos, nos dias dos encontros, almoçavam no colégio às 12h00min. Com isso, estrategicamente ficaram 30 minutos que serviram para a complementação das atividades, desaquecimento, limpeza com flanela ao instrumento, diálogo de interação e aproximação com os alunos, contemplando assuntos de interesse dos alunos.

Durante os encontros foram agendados estudos para serem feitos em casa, foram entregues a cada um dos alunos os materiais impressos (apostila) e CD *play along* que acompanharam o estudo da metodologia coletiva *Essential Elements 2000*. Paralelo a isso, foram distribuídos os materiais com as proposições adaptadas e sistematizadas com base no

objetivo geral e nos objetivos específicos praticados conforme as orientações ministradas nos encontros e que foram descritas neste estudo.

3.3 CRITÉRIOS ÉTICOS

Para a realização deste trabalho foram tomados procedimentos éticos, baseando-me nas indicações do Comitê de Ética em Pesquisas Envolvendo Seres Humanos da Universidade do Estado de Santa Catarina – CEPSPH/UDESC. Assim, este trabalho encontra-se em conformidade com a Resolução³ nº 466, de 12 de dezembro de 2012.

O respeito devido à dignidade humana exige que toda pesquisa se processe com consentimento livre e esclarecido dos participantes, indivíduos ou grupos que, por si e/ou por seus representantes legais, manifestem a sua anuência à participação na pesquisa. Entende-se por Processo de Consentimento Livre e Esclarecido todas as etapas a serem necessariamente observadas para que o convidado a participar de uma pesquisa possa se manifestar, de forma autônoma, consciente, livre e esclarecida (UDESC, 2012, p. 5).

À medida que o grupo de alunos foi selecionado, o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) foi apresentado para assinatura pelos pais e/ou responsáveis das crianças. Do mesmo modo, a unidade escolar, mediante o consentimento do seu diretor geral, fez a assinatura do TCLE, permitindo o acesso à unidade escolar, bem como o desenvolvimento da pesquisa. No TCLE, foram explicitados a justificativa, os objetivos, o cronograma e os procedimentos que foram utilizados na pesquisa (Cf. Anexos).

³ Esta resolução encontra-se disponível em: <http://www.udesc.br/?id=677>

4 PROPOSTA PEDAGÓGICA

Este capítulo apresenta as propostas pedagógicas que foram desenvolvidas com base nas análises de métodos de trompete, em propostas de ensino coletivo, em processos de ensino em Bandas de Música e em concepções de ensino de trompete compilados nesta pesquisa.

Conforme Penna (2012), os métodos são constituídos por uma sequenciação progressiva de exercícios e/ou de repertório que tem como finalidade o domínio técnico de um fazer musical. Para a autora:

Muitas vezes o professor é visto como um mero técnico, um executor de uma proposta pedagógica concebida e planejada em instâncias outras. [...] a autora pontua que utilizam um mesmo material didático tido como garantia de qualidade de ensino e, no entanto, esse tipo de material didático desconsidera as peculiaridades inclusive de ordem cultural do contexto em que será utilizado e, na sua aplicação, o professor tem uma função meramente instrumental. Cabe-lhe somente o papel de executor de planejamentos realizados por especialistas e expressos no material didático adotado, de modo que o professor atue apenas como um reproduutor de propostas pedagógicas que pode não conseguir apreender em seu conjunto, e cuja fundamentação e concepções nem sempre conhece, embora possa receber um treinamento que procura garantir uma utilização adequada do referido material didático. [...] Os professores, como profissionais reflexivos, precisam, constantemente, portanto, avaliar o próprio processo de ensino e aprendizagem em curso, tomando decisões que permitam realizar os objetivos propostos, dentro dos limites e possibilidades da situação educativa concreta. E essas decisões [...] dizem respeito ao modo de ensinar, ao método, a metodologia (PENNA, 2012, p. 14-16).

A proposta pedagógica aqui apresentada tem como referência princípios de musicalização de Maura Penna (2008). Para autora, a musicalização é um processo educacional que [...] “efetua o desenvolvimento dos instrumentos de percepção, expressão e pensamento necessários à apreensão da linguagem musical” (PENNA, 2008, p. 47). Para a autora, com base nestes elementos o indivíduo se torna capaz de apropriar-se criticamente das várias manifestações musicais disponíveis em seu ambiente. Penna esclarece que embora a musicalização deva promover a formação dos conceitos musicais básicos, não é seu objetivo o domínio da grafia tradicional ou da teoria (PENNA, 2008, p. 46). Ainda para a Penna, a musicalização é significativa, necessária e indispensável ao desenvolvimento de uma competência musical sólida (PENNA, 2008, p. 47).

Swanwick (2003, p. 67) pontua que “é preciso que haja algum espaço para a escolha, para a tomada de decisões, para a exploração pessoal [...] isso inclui a possibilidade de trabalhar individualmente e em pequenos grupos”. Desta forma, as crianças vão criando seus diálogos com a música, compartilhando o que sentem, o que os colegas e grupos estão ouvindo e assim

se ampliam horizontes.

Em consonância com princípios pedagógicos apontados por Penna (2012), a musicalização para crianças a partir do trompete, aqui proposta, considera que é preciso dar ao conteúdo que se ensina (o que) uma forma (como, o modo de ensinar) que viabilize um processo de ensino e aprendizagem significativo. Penna afirma que

[...] é através do modo de ensinar que podemos selecionar e organizar os conteúdos de acordo com a capacidade cognitiva e os interesses de nossos alunos; planejar atividades que motivem a turma e, ao mesmo tempo, permitam o desenvolvimento de suas habilidades/capacidades; empregar os recursos disponíveis, mesmo que limitados, em função do processo educativo etc (PENNA, 2012, p. 14).

As estratégias de musicalização através do trompete nesta pesquisa foram elaboradas a partir de algumas questões: Com o objetivo de ensinar a tocar trompete, quais caminhos advindos da educação musical que eu iria adotar para esta prática? Como musicalizar através do trompete? Quais as habilidades mais importantes a serem desenvolvidas para tocar trompete? O que as crianças já sabem sobre tocar trompete? O que as crianças deveriam conseguir realizar no final da aprendizagem de tocar trompete? E como eu poderia contribuir para o entusiasmo e o interesse dos meus alunos em tocar trompete?

O ensino de trompete, por estar muitas vezes sustentado na utilização de métodos, sejam eles de ensino coletivo ou individual, pode acabar sendo orientado para a realização de uma sequência de exercícios de maneira igual para todos. No entanto, as pessoas são diferentes e possuem habilidades diferentes. Diante desta questão, entendo que o professor deve promover uma diversidade de ações pedagógicas que contemplam diversos modos de interagir com o fazer musical, promovendo adaptações para o individual sempre que necessário, percorrendo caminhos similares ou diversificados no intuito de ajudar o aluno a desenvolver suas habilidades.

Considerando estes princípios, passo a apresentar as propostas pedagógicas a partir de uma organização de “Seções” e “Atividades”. As seções contemplam os conteúdos abordados (o que ensinar) e as atividades apresentam as ações pedagógicas (como ensinar). Desta forma, as seções e as atividades configuraram-se como um urdimento voltado à musicalização e às práticas com o trompete.

Nesta direção, algumas “seções” de caráter específico voltadas à prática com o trompete foram integradas em um conjunto de atividades visando formar um roteiro incorporado a todos os encontros, formando a “rotina diária” do aluno. Estas práticas contemplam os aquecimentos e as preparações dos fundamentos do aprendizado do trompete.

Optei inicialmente por um planejamento semanal considerando os registros das aulas e tendo como foco a atuação, a desenvoltura e os propósitos observados das práticas dos alunos.

Desta forma, as seções e as atividades nesta pesquisa configuraram as propostas pedagógicas em um conjunto voltado à musicalização das crianças integrada às práticas com o trompete. Neste sentido, organizei conteúdos e atividades que entusiasmassem as crianças com o fazer musical e que fossem significativas e impulsionadoras ao estudo e à vivência da arte dos sons em suas vidas.

4.1 ESTRUTURA DAS PROPOSTAS PEDAGÓGICAS

As seções prevendo os conteúdos e as atividades foram estruturadas da seguinte forma (Tabela 3):

Tabela 3 – Estrutura das propostas pedagógicas

Seções	Conteúdos	Atividades
Conhecendo o Trompete		
1^a Seção	Apresentando o trompete	1 ^a . Histórico, vídeo O trompete (TV OPES, 2014).
	Família do trompete; processo da construção do trompete.	2 ^a . Tipos de Trompetes, vídeo Aula de trompete (2012). 3 ^a . Como o trompete é feito (2011) – Vídeo.
	Desmontagem, lubrificação e montagem do trompete.	4 ^a . Desmontagem e limpeza do trompete, vídeo Stagg Music (2014).
Preparação do Corpo		
2^a Seção	Entendimento da prática do relaxamento	Relaxamento vídeo Colégio Santa Inês, (2017).
	A importância da consciência corporal para crianças e adolescentes.	Educação Postural vídeo Mapas do Corpo (TRINDADE, 2016).
	A importância do Alongamento.	Alongamentos, vídeo Benefícios do alongamento corporal (2011).
	Respiração Atividades Físicas/ Respiratórias	Exercícios para desenvolvimento da musculatura envolvida na respiração
Temáticas Musicais Rítmicas		
3^a Seção	Ensino aprendizagem do ritmo	A inclusão do <i>Método o Passo</i> .

ligado ao parâmetro sonoro da duração.

Notação Musical

Como ler partitura em 5 minutos (2016).

Introdução da divisão rítmica

Vídeo aula leitura rítmica nº1, (2012).

Apreciação, pTrompete, Afinação

Apreciação

Vídeo do professor Allen Vizzutti (2012) tocando trompete.
A importância do ouvir musicalmente.

4^a Seção

Trompete de plástico

Crianças tocando com trompete de plástico vídeo (pTrumpet, 2014).

Afinação do trompete

Percepção auditiva, vídeo Érico Fonseca (2016) - o uso das bombas do trompete. Dicas sobre trompete.

Preparação visando à prática com o trompete

5^a Seção

A relação da prática do canto com a técnica de tocar instrumento de sopro.

Exercícios de vocalizes e solfejo.

Metodologia Essential Elements 2000.

DVD com um menino nos fundamentos da iniciação com o trompete.

Embocadura e Extensão no Trompete

Embocadura

Alinhamento.
Abertura.

6^a Seção

Musculatura do rosto.

Exercícios para a musculatura fácil.

Bocal do trompete

Posicionamento

Extensão no Trompete e Resistência

Velocidade do Ar. Prática diária.

Início das práticas: Tocar, Experienciar, Criar.

Buzzing

Vibrando os lábios

Criando o “selo” lábio e bocal.

Pré-aquecimento – Primeiros sons.

7^a Seção

Primeiros Exercícios

Adaptações ao 1º e 2º estágio.

Aula personalizada.

Aula individual de trompete.

Ensino Coletivo com a Metodologia Essential Elements

O estudo em grupo utilizando CD play along.

2000.	
Composição e Improvisação	Estudos práticos propondo a criação e a improvisação.

Fonte: Produzido pelo autor (2018).

Os conteúdos e atividades previstos em cada seção foram distribuídos nas aulas da seguinte forma (Tabela 4):

Tabela 4 - Distribuição de conteúdos nas aulas ministradas

Aulas ministradas	Conteúdos e Atividades
Aulas 1, 2, 3	1 ^a a 6 ^a Seção
Aulas de 4 a 34	7 ^a Seção

Fonte: Produzido pelo autor (2018).

Este subcapítulo traz a apresentação das atividades e estratégias de ensino relacionadas aos conteúdos elencados, as adaptações efetuadas com base em dois métodos de trompete para a prática das crianças iniciantes e um relatório geral das aulas ministradas descrevendo também a ação das crianças. Deste modo, foi entregue a cada criança uma apostila que continha o planejamento das seções e seus conteúdos, as atividades descritas e todos os exercícios propostos e adaptados neste estudo.

4.1.1 Atividades da 1^a Seção:

Esta seção foi planejada com quatro atividades: Conhecendo o trompete, tipos de trompete, fabricação do trompete, desmontagem e lubrificação do trompete.

Com o intuito de que a criança se familiarizasse com o trompete a 1^a atividade efetuou-se com a apreciação de um vídeo com duração prevista de 8 minutos de um breve histórico da origem do trompete: *O Trompete* (TV OPES, 2014) numa entrevista com o trompetista Nelson Oliveira que situou historicamente o trompete como um dos instrumentos mais antigos do mundo sendo tocado até hoje.

Foi colocado para o manuseio dos alunos o meu trompete em Dó, que tem fabricação

semelhante aos modelos *Monette*, bem como utilizando para o mesmo fim o Flugelhorn (afinação em Bb), que integrava o instrumental da Banda Marcial disponível na sala da Banda Marcial.

Proporcionei a participação das crianças na desmontagem, lubrificação e montagem do trompete, conhecendo assim os cuidados para com a limpeza e conservação do instrumento para as suas práticas.

Na 2^a atividade os alunos assistiram ao vídeo *Aula de Trompete* (2012), com duração aproximada de 10 minutos, apresentado por um casal de professores brasileiros Paulo Roberto e Luciene. Neste vídeo, os professores comentam sobre os tipos de trompetes, apresentam os instrumentos mencionados, orientando também sobre a postura do tórax, respiração, sobre a posição das mãos e a colocação do bocal na boca.

Buscando instigar o interesse dos alunos, foi apresentado como 3^a atividade um vídeo *Como o trompete é feito* (2011) da fabricação do instrumento com duração prevista de 5 minutos. Durante o vídeo, para ilustrar e situar o grupo, fiz inserções através da retirada e colocação das peças do meu trompete em Dó, na intenção de despertar os alunos para a próxima atividade.

Na 4^a atividade os alunos assistiram a um vídeo com duração de 6 minutos intitulado *Stagg Music* (2014), que ilustra a desmontagem, limpeza (lavagem), montagem e lubrificação do trompete. Após a apresentação do vídeo os alunos foram convidados a participarem da desmontagem do meu trompete Bb com procedimentos baseados nas orientações mostradas no vídeo e identificadas conforme a imagem de um trompete desmontado (Figura 4).

Figura 4 - Trompete desmontado



Fonte: Wikipedia (2017).

4.1.2 Atividades da 2ª Seção:

Esta seção é constituída por cinco tópicos: Relaxamento, Educação Postural, Alongamentos, Respiração e Musculatura Facial.

4.1.2.1 Relaxamento:

Para evidenciar os benefícios da prática do relaxamento no desempenho das atividades escolares, foi apresentado o vídeo *Atividades de relaxamento auxiliam no desempenho escolar das crianças* (COLÉGIO SANTA INÊS, 2017). A atividade apresentada no vídeo foi realizada com crianças numa escola de Porto Alegre/RS através da meditação diária que é planejada para ocorrer no início da aula, na volta do intervalo ou quando a turma está muito agitada. A reportagem mostra o relato dos alunos confirmado que a prática da meditação possibilitou acalmar mais a aula, que eles ficavam mais relaxados e que isso influenciava positivamente na turma toda.

A partir deste encontro, em todos os demais foram feitos 2 minutos de relaxamento no início da aula almejando preparar as crianças para o foco da aula de música voltada ao aprendizado de trompete. Foi colocada uma música própria para o relaxamento: Música Calma Para Criança Hiperativa (2016). As crianças foram convidadas para que durante 2 minutos procurassem se sentar confortavelmente em seus lugares, fechassem os olhos, relaxassem os ombros, os braços, o tórax, suas pernas e pés. Com uma respiração suave sentissem a energia da entrada e saída do ar dos seus pulmões, buscando instantes de harmonia, de quietude, de paz consigo mesmo. Esta energia estaria fortalecendo todo o seu corpo, conectados a música que ouviam num pensamento por cores claras ao encontro da paz interior, baixando a agitação, buscas de serenidade, acalmando a mente, sentindo um bem estar físico e emocional.

4.1.2.2 Educação Postural

O vídeo Capítulo à Parte / Mapas do Corpo (2016) sobre a educação postural de crianças e adolescentes com duração de 12 minutos foi apresentado aos alunos. “O término do amadurecimento do sistema esquelético ocorre por volta dos 20 anos, com isso a importância do trabalho de educação postural na infância e na adolescência. Um trabalho preventivo na área da saúde” (TRINDADE, 2016, p. 67).

O autor Trindade, 2016 menciona:

As crianças, hoje, não sabem cair protegendo o próprio corpo, não conseguem sentar-se corretamente na carteira escolar, desconhecem o potencial e o limite de seu corpo. Não temos investido numa educação corporal para que crianças e jovens desenvolvam o autoconhecimento, tão fundamental para a vida. Eles sabem muito de muitas coisas, mas pouco sabem de si. E, sem o autoconhecimento, não é possível desenvolver o autocuidado. Precisamos prestar mais atenção à questão corporal das crianças e dos jovens. Com um pouco mais de dedicação de nossa parte, podemos ajudá-los a ter uma melhor postura para escrever, ler, jogar, andar, correr, pular, sentar e evitar problemas futuros (TRINDADE, 2016, p. 11 -12).

Nesta direção, observa-se que muitas crianças, ~~de hoje~~ imersas em ambientes virtuais, esquecem-se da relação do próprio corpo com seus afazeres muito mais pela falta de ensinamento e do hábito da má postura corporal.

Segundo Alves (2008), o autor Moraes (2002) cita que postura é o arranjo que os segmentos corporais mantêm entre si e no espaço, com o objetivo de proporcionar conforto, harmonia, economia de energia e sustentação do corpo. Moraes (2002) enfatiza que uma boa postura ocorre quando as partes do corpo estão bem alinhadas e sem tensão exagerada, ou seja, somente com a tensão necessária para a sustentação do corpo na posição anatômica (MORAES, 2002, apud ALVES 2008, p. 49).

Para Trindade (2016), nós professores não temos investido numa educação corporal para que crianças e jovens desenvolvam o autoconhecimento, tão fundamental para a vida (TRINDADE, 2016, p. 11).

Realizei um diálogo com as crianças sobre o tema com apoio do texto Educação Postural para crianças e adolescentes de autoria do entrevistado do vídeo, buscando ampliar a consciência dos benefícios e cuidados que deveriam promover a partir das informações apresentadas.

4.1.2.3 Alongamento:

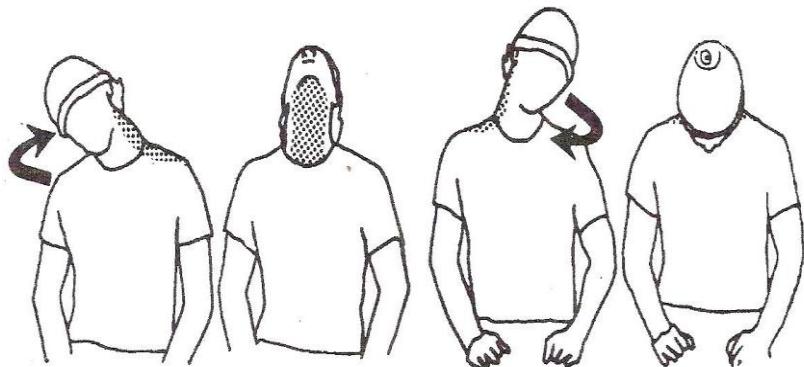
Para que os alunos compreendessem a importância do alongamento para o corpo, foi apresentado o vídeo *Benefícios do alongamento corporal* (TVU LAVRAS, 2011) com duração de 5 minutos. O vídeo apontou que os exercícios de alongamentos são essenciais, ajudam a pessoa a ter uma postura correta, melhorar a circulação sanguínea, acabar com as dores musculares e, além disso, pode auxiliar no relaxamento corporal. O alongamento mantém os músculos maleáveis, facilita a mobilidade e faz com que a transição da inatividade para a atividade seja realizada sem sobrecarregar o corpo. Conforme o professor Maciel do

departamento de Educação Física da Universidade de Lavras/MG, o objetivo do alongamento é melhorar a flexibilidade que, por sua vez, proporciona uma postura melhor. A melhora da flexibilidade evita a sobrecarga das articulações aumentando a amplitude muscular e articular, diminuindo assim o risco de lesões, possibilitando a realização de atividades físicas cotidianas e a execução de tarefas diárias com mais saúde e qualidade de vida.

4.1.2.4 Exercícios de alongamentos e fortalecimento muscular.

Os exercícios de alongamento podem ser feitos não só como preparo para se tocar trompete, eles podem ser realizados incorporados à rotina diária de cada pessoa. Através da reprodução da Figura 5, uma ilustração presente em Anderson (2003, p. 87) que apresenta um exercício com movimentos circulares de cabeça que foi realizado com o grupo de alunos vindo a integrar a rotina diária no início de todas as aulas subsequentes. O exercício deve ser feito em pé com os braços soltos ao lado do corpo e a cabeça inclinada para um lado girando o pescoço lentamente em uma direção de círculo.

Figura 5 - Movimentos circulares de cabeça



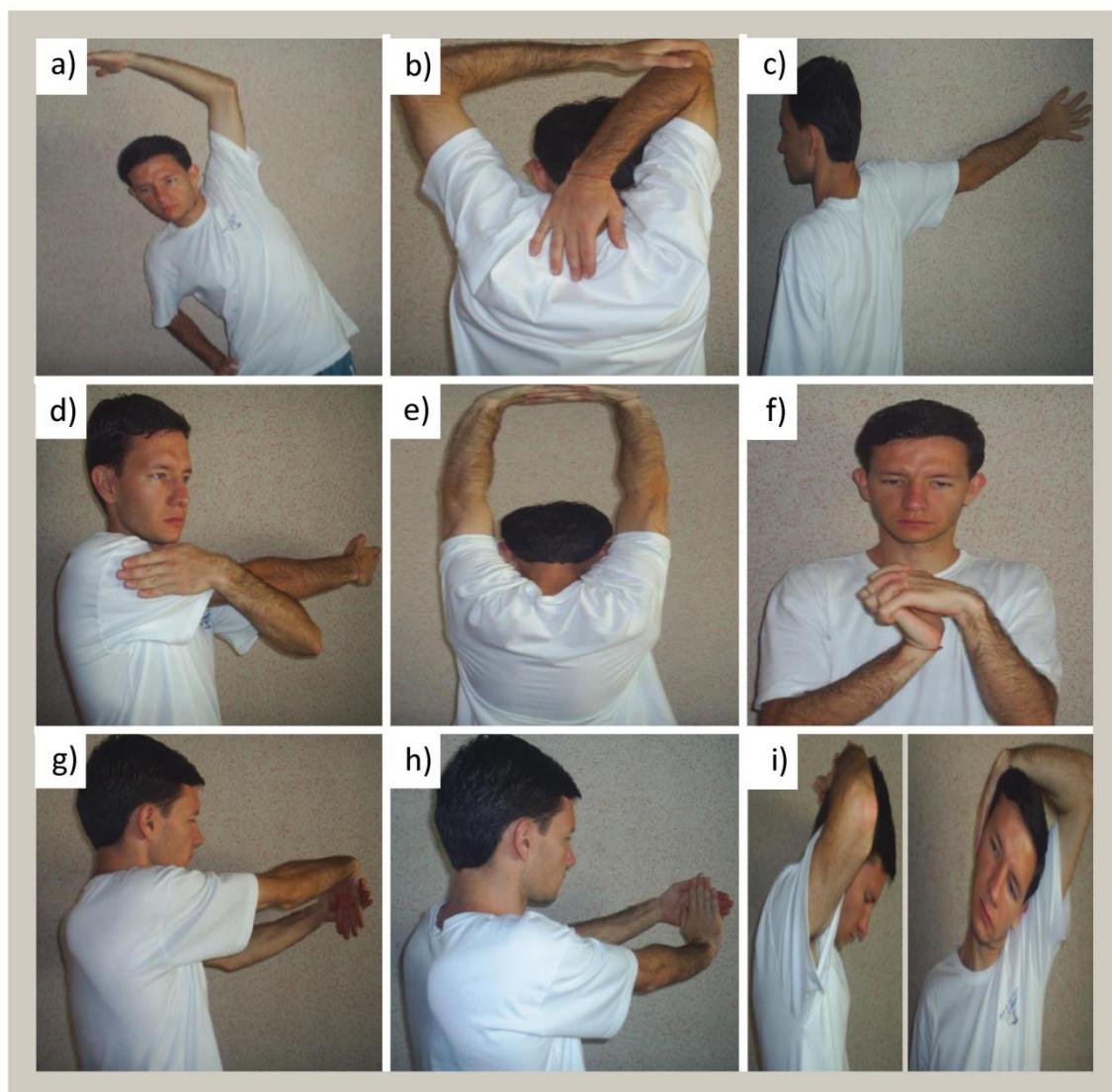
Fonte: Anderson (2003, p. 87).

O professor Maestrello (2010) propôs atividades físicas para melhorar o desempenho e manutenção da performance com foco no trompete. Maestrello contextualiza as principais exigências na prática instrumental que recai na capacidade pulmonar, na resistência da musculatura facial e de antebraço. O autor esclarece que a musculatura facial, por estar em contato direto com o instrumento, e o antebraço, por segurar e ser requisitado para a execução do instrumento deve ser pautado em atividades físicas que promovam benefícios e ganhos (MAESTRELLO, 2010, p. 122-123).

Maestrello (2010) apresenta uma sequência de exercícios físicos já antes propostas no método *Double High C in 37 Weeks* de Spaulding (1968) que auxiliam o músico (no caso, trompetista) a progredir com bons resultados, na performance musical (MAESTRELLO, 2010, p. 123). A proposta de atividades físicas consta de um programa que inclui a prática de flexão do corpo, levantamento de pernas, suspensão do corpo, exercício de barra e corrida.

A Figura 6 é uma reprodução de ilustração de posições de alongamento proposta por Maestrello (2010) na qual, além das fotos do próprio autor, são realizadas indicações explicativas acerca da realização de cada exercício. Estes exercícios foram incluídos nas práticas das atividades durante as aulas ministradas desta pesquisa com a finalidade de promover nos alunos a conscientização da preparação corporal antes de iniciar a tocar trompete.

Figura 6 - Posições indicativas de alongamento



Fonte: Adaptado de Maestrello (2010, p. 124-128).

- a) Com as pernas ligeiramente afastadas, inclinar o corpo lateralmente passando o braço por cima da cabeça. Realizar em ambos os lados.
- b) Eleve os braços passando o cotovelo acima da cabeça. Puxe suavemente com o outro braço. Realizar em ambos os lados.
- c) Com apoio da parede, suspenda os braços para trás. Realizar em ambos os lados.
- d) Passe o braço a frente do peito e mantenha-o esticado com auxílio do outro braço. Ambos os lados.
- e) Com os braços esticados, cruze os dedos acima da cabeça esticando ligeiramente.
- f) Cruzando os dedos, faça movimentos variados com os punhos, pra frente, para trás, direita e esquerda.
- g) Flexione o punho para baixo e segure todos os dedos com a outra mão. Realizar em ambos os punhos.
- h) Na mesma ação do exercício anterior estenda o punho para cima.
- i) Com apoio das mãos, coloque a cabeça para baixo, para cima e lateralmente (MAESTRELLO, 2010, p. 124-128).

4.1.2.5 Respiração

Os diversos músculos da respiração auxiliam tanto na inspiração quanto na expiração, o que requer mudanças na pressão dentro da cavidade torácica. Os músculos da respiração trabalham para mudar esta pressão, através da alteração das dimensões da cavidade torácica. Os músculos principais da inspiração são os músculos intercostais, músculos acessórios externos e o diafragma. Os músculos acessórios são o esternocleidomastóideo e os músculos escalenos. Músculos inspiratórios: os principais são diafragma e os músculos intercostais externos. A função deles é produzir o aumento da caixa torácica.

A contração do diafragma promove o descenso da parte inferior da caixa torácica, o que a expande no sentido vertical. Os intercostais externos e músculos cervicais elevam a parte anterior da caixa torácica, alterando o ângulo das costelas e alongando a espessura anteroposterior da caixa torácica.

A inspiração é um fenômeno ativo de expansão da caixa torácica, decorrente fundamentalmente da contração dos músculos inspiratórios, que constituem uma verdadeira bomba respiratória.

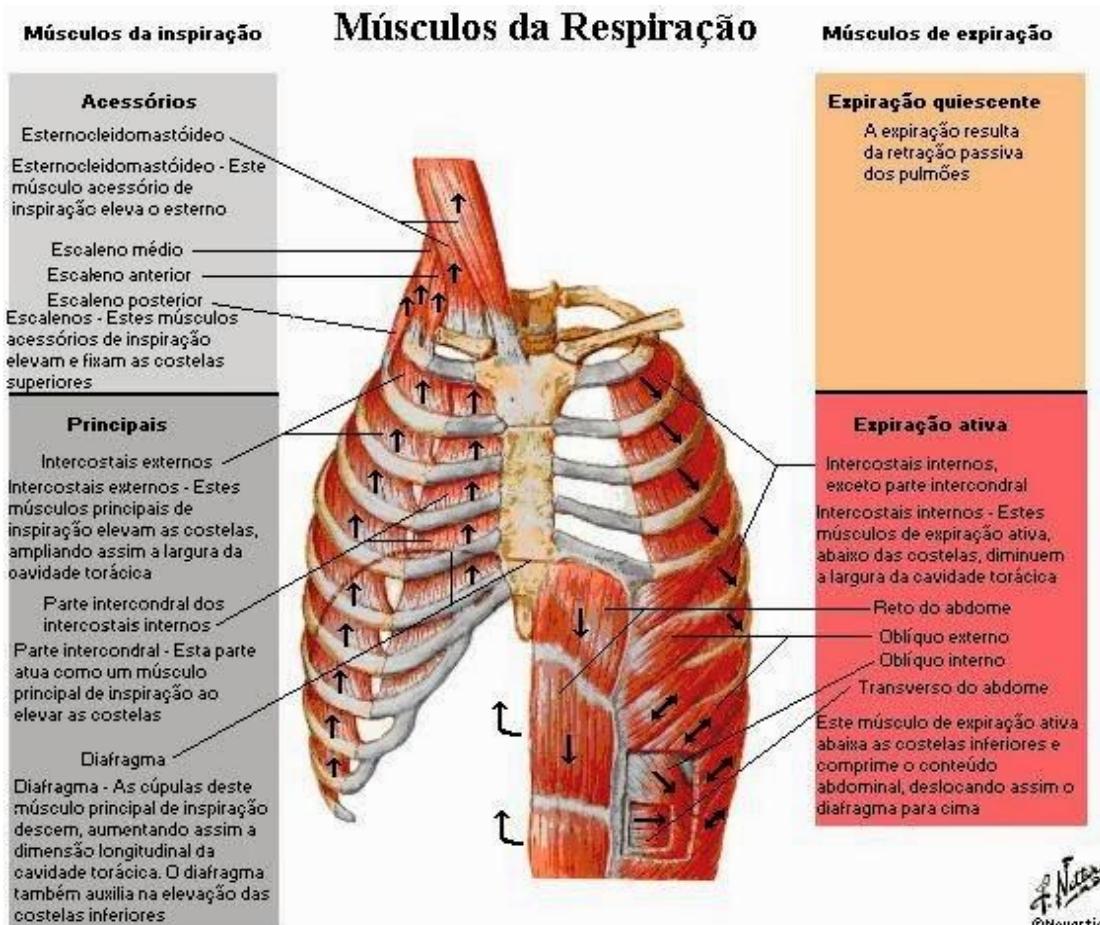
Músculos expiratórios: Os principais são Abdominais e Intercostais Internos. A função deles é produzir a diminuição da caixa torácica. Os Abdominais puxam a caixa torácica para baixo reduzindo a espessura e força o deslocamento para cima do conteúdo abdominal, o que empurra também o diafragma para cima diminuindo o tamanho da cavidade torácica. Os intercostais internos tracionam as costelas para baixo, isso diminui o tamanho do tórax. Normalmente a expiração é passiva e ocorre pelo relaxamento principalmente do diafragma.

Inspiração: O diafragma contrai-se e baixa; os músculos intercostais contraem e elevam

as costelas; o volume da caixa torácica aumenta, os pulmões distendem-se. A pressão dentro dos pulmões diminui relativamente a pressão atmosférica. O ar atmosférico entra nas vias respiratórias e chega aos pulmões.

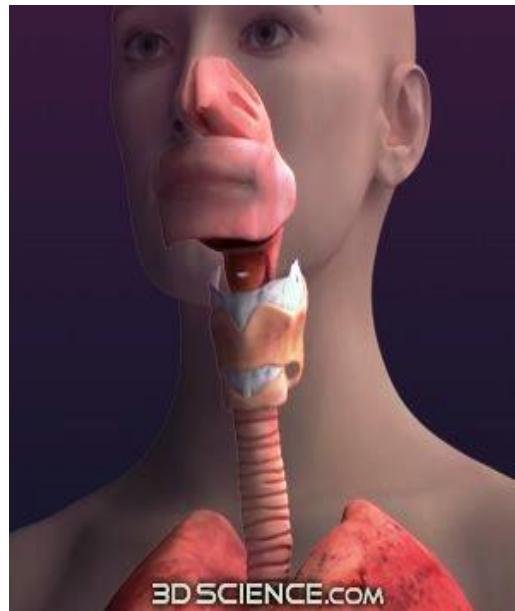
Expiração: O diafragma relaxa e se eleva; os músculos intercostais relaxam e baixam as costelas; o volume da caixa torácica diminui, os pulmões contraem-se. A pressão dentro dos pulmões aumenta em relação à pressão atmosférica. O ar que se encontra nos pulmões sai para o exterior, passando pelas vias respiratórias.

Figura 7 - Pulmões e músculos envolvidos na respiração



Fonte: Disponível em: <<http://cinesiomaua.blogspot.com/2013/12/respiracao-fonte-gestaodelogisticahospi.html>>. Acesso em 08 jun 2018.

Figura 8 - Faringe e Laringe



Fonte: <<http://cinesiomaua.blogspot.com/2013/12/respiracao-fonte-gestaodelogisticahospi.html>>.

A faringe situa-se atrás das cavidades nasais e à frente às vértebras cervicais funcionando como passagem de ar e alimento. A laringe é um órgão curto que conecta a faringe com a traqueia. Situa-se na linha mediana do pescoço, diante da quarta, quinta e sexta vértebra cervical e tem três funções: Atua como passagem do ar durante a respiração; Produz som, ou seja, a voz (fonação); Impede que o alimento e objetos estranhos entrem nas estruturas respiratórias (como é o caso da traqueia).

Conforme Lopes (2007, p. 21), é impossível respirar sem usar o diafragma. No entanto, o diafragma é um dos músculos involuntários do corpo, assim como o coração, não sendo possível controlar seus movimentos a não ser que interrompamos a respiração propositalmente.

Citando Schlueter, Lopes (2007) esclarece que a projeção do abdômen para fora quando inalamos não implica necessariamente em uma inspiração satisfatória. Neste sentido, o professor Schlueter, em uma entrevista concedida a Lopes (2007, p. 21-22), pontua que este movimento pode ser independente porque os únicos órgãos que acumulam ar são os pulmões. Os movimentos naturais do diafragma durante a respiração são: a contração para inalar e o relaxamento para exalar e, assim sendo, o professor enfatiza que torna-se obsoleta qualquer tipo de afirmação que leve a crer que seja necessário, e possível, exercitar o diafragma.

No caso dos instrumentos de sopro, os exercícios de respiração acabam por englobar o corpo de maneira mais ampla, afetando diretamente a qualidade da produção sonora. A partir desta constatação e tendo no sistema respiratório o grande princípio desta engrenagem, torna-se evidente a importância do aumento da capacidade dos pulmões.

Nesta abordagem, Maestrello (2010) indica:

Exercícios físicos para o trompetista, mais especificamente aeróbicos⁴. Além de promover ganhos em saúde, estas atividades proporcionarão ao músico maior potencial respiratório, assim como um maior “vigor físico”, resultando em uma menor sobrecarga corporal frente às exigências do instrumento.

O autor exemplifica que através do trabalho calistênico (vigor físico) apontado nos conhecidos métodos como Louis Maggio, Claude Gordon, Camine Caruso, Roger Spaulding, entre outros, tais procedimentos proporcionarão maior força e resistência física para a execução do trompete, implicando em maior potência de som e longos períodos suportando a pressão do bocal contra os lábios⁵. Com a prática da atividade física, vários pontos podem ser melhorados em uma forma de se trabalhar conceitos importantes envolvidos da prática longe do instrumento. Em uma conceituação final, a atividade física auxiliará o músico qualitativamente em sua performance, proporcionando um maior controle corporal em relação ao trompete (MESTRELLO, 2010).

A prática de exercícios físicos pode trazer bem-estar ao trompetista e o desenvolvimento muscular das estruturas envolvidas no ato de tocar. Segundo Lopes (2007), não é preciso pensar em “soprar” o ar para fora dos pulmões. O autor aponta para que o instrumentista tenha atenção que ao inspirar ao máximo, naturalmente é criada uma pressão para exalar o ar “em excesso”. Para Lopes (2007), esta abordagem possibilita ter mais ar durante mais tempo, além de trazer benefícios para a resistência, qualidade do som, dentre outros. A maior preocupação neste processo deve ser em relação à velocidade de saída do ar, que está ligada a inalação. Lopes (2007) relembra que a respiração é um processo natural e que, por conseguinte, toda e qualquer tensão necessária já é exercida naturalmente por si só (LOPES, 2007, p. 22).

Maestrello (2010) evidencia que a respiração é o ponto inicial para a produção do som, uma vez que, sem a coluna de ar advinda dos pulmões, torna-se impossível a vibração labial e, consequentemente, nenhum som será produzido. O autor também enfatiza a relação estreita entre a sonoridade emitida pelo instrumento e a respiração ao citar Charles Schlueter (1988) que afirma que “sem ar não há som, mas sem diafragma não há ar” (MAESTRELLO, 2010, p. 19).

Segundo Burba (1996), para a emissão sonora no trompete a respiração acontece de uma forma diferente do que a utilizada no cotidiano, uma vez que, para a emissão sonora, muitas vezes necessita-se da utilização da capacidade total do pulmão (BURBA, 1996, p. 4-6).

Beltrami (2008) por sua vez enfatiza que para uma boa respiração é importante manter uma postura ereta. Segundo o autor, deve-se inspirar o ar confortavelmente, procurando ter uma

⁴ Exercícios aeróbicos podem ser caracterizados, pela finalidade do trabalho, como atividades com duração prolongada e intensidade moderada (MESTRELLO, 2010, p. 136).

⁵ “Ao colocar o bocal nos lábios, a pressão (por mínima que apresente) comprime os vasos sanguíneos impedindo a musculatura de receber nutriente como normalmente se ocorre. A resistência baseia-se em suportar tal ocorrência sem prejudicar a execução” (MESTRELLO, 2010, p. 136).

respiração ampla, lenta, com o corpo relaxado (BELTRAMI, 2008, p. 21-22). Para Beltrami (2010), o trompetista que não respira bem está sujeito a ter problemas, tais como a intranquilidade, tensão demasiada, pouca extensão, cansaço precoce, falta de resistência, som aéreo ou cheio de vento na campana, sem centro e embriagues pelo oxigênio (BELTRAMI, 2010, p. 21).

Sobre o armazenamento de ar nos pulmões, Beltrami (2010) indica juntar os três estágios da respiração (baixa, média e alta) obtendo desta forma a “respiração completa” com a máxima capacidade de ar no corpo, sem sufocar, que é a ideal para se tocar trompete (BELTRAMI, 2010, p. 23).

Estágio da Respiração	Considerada	Armazenamento de ar nos pulmões
Respiração alta	Respiração clavicular	15% da capacidade
Respiração média	Respiração intercostal	20% a 30% da capacidade
Respiração baixa	Respiração profunda ou respiração abdominal	60% a 70% da capacidade
Respiração Completa	A respiração completa contém os três estágios da respiração propondo menor dispêndio de energia, o que aumenta o espaço no qual os músculos podem dilatar-se, oferecendo um ponto de apoio adequado aos órgãos.	100%

Fonte: Produzida pelo autor (2018).

Para uma maior fundamentação e melhor controle na execução, segundo Maestrello, (2010) o trompetista deve utilizar-se de todo o potencial advindo das três divisões da respiração de forma a utilizar progressivamente, através de exercícios, o máximo potencial da respiração. Maestrello (2010) enfatiza que todo o processo descrito deve ser pautado em dois fundamentos: a automatização, a fim de que cada ciclo respiratório durante a execução seja fluente e eficiente; e a descontração (relaxamento) onde cada respiração deve ser feita com a menor tensão muscular possível (MAESTRELLO, 2010, p. 27).

4.1.2.5.1 A atividade muscular respiratória (Apoio)

Segundo Maestrello (2010), o “apoio” (ou suporte) abdominal, está muito ligado ao ciclo respiratório empregado pelo trompetista. O tema é controverso e tem gerado muito mais dúvidas que esclarecimentos. Para o autor, ao inspirarmos e expirarmos com a finalidade de soprar o trompete, o uso de maior atividade muscular acarreta naturalmente uma consequente tensão da mesma (MAESTRELLO, 2010, p. 29).

Para o autor:

O ato de produzir som no trompete se dá na expiração onde, de acordo com a necessidade, aumenta-se ou diminui a intensidade da coluna de ar. Ao expelirmos o ar de uma forma adequada para o instrumento, os principais músculos da expiração (reto abdominal) entram em ação de forma natural, de acordo com o funcionamento do sistema respiratório para este fim. É esta a relação entre a utilização de todo o potencial pulmonar e o “apoio”; uma vez que o trompetista tenha automatizada a respiração, inadvertidamente a musculatura responsável pela ação entra em funcionamento e possibilita a maneira mais eficiente de se executar o instrumento. Desta forma “tocar com apoio” é uma terminologia, no mínimo, redundante, tendo em vista que o corpo humano naturalmente realiza a ação que, às vezes, tentamos explicar de maneira controversa e confusa. Recomenda-se que o entendimento da dinâmica respiratória nas situações de repouso, e posteriormente ao executar-se o instrumento, já apresenta um embasamento suficiente para esclarecer as dúvidas dos trompetistas em relação ao tema (MAESTRELLO, 2010, p. 29).

Assim, através de exercícios de respiração, pode-se condicionar a musculatura envolvida proporcionando o apoio, o que implica diretamente no ato de tocar o trompete. Ao mesmo tempo, Simões (1997) destaca que o conceito de suporte do abdômen traz em si a ideia de tensão, o que diminui a vibração e, por consequência, o som. Para o autor, a contração muscular na área do abdômen e caixa torácica deve ser natural semelhante ao esforço físico que se faz para gritar, dependendo do volume e distância que pretendemos atingir, sendo que no instrumento de sopro o autor destaca que este controle é utilizado com mais sofisticação (SIMÕES, 1997, p. 26).

4.1.3 Atividades da 3^a Seção

Esta seção é constituída por três tópicos: o ensino do ritmo ligado ao parâmetro sonoro da duração (Método O Passo, 2009), da notação musical (DI PAOLI, 2016) e a introdução da divisão rítmica (VÍDEO, 2012).

4.1.3.1 *O Passo*

A primeira atividade foi a introdução do método de educação musical *O Passo*. Segundo Ciavatta (2009, p. 15), criador do *O Passo*, o método pode ser definido como uma abordagem multi-sensorial⁶ baseada em um recurso natural de qualquer ser humano em condições normais: o andar (CIAVATTA, 2009, p. 19).

Ao buscar atividades que engajassem os alunos e desenvolvessem neles o senso rítmico, o método *O Passo* se mostrou uma boa opção uma vez que as suas atividades contribuem para “mobilizar as mentes das crianças e seus corpos, fortalecendo o fazer musical em caminhos pessoais” (CIAVATTA, 2009, p. 13).

Ciavatta (2009) afirma que seu interesse está na importância do corpo para a aquisição de habilidades e compreensões musicais. O autor entende que este processo não pode ser considerado isoladamente e sim dentro de processos que relacionam o corpo a todo o desenvolvimento da percepção e da cognição.

Ao referir-se sobre o corpo na aprendizagem musical, Ciavatta (2009) enfatiza que todos nós nos movemos ao tocar ou cantar. Mover-se ao tocar é inevitável, até porque o corpo é o único instrumento do qual não podemos prescindir para fazer música. Na visão do autor, qualquer produção sonora que venha de um ser humano passa necessariamente por algum movimento corporal seu. Ciavatta, ao se referir ao fazer rítmico, cita Dalcroze que afirma: “O dom do ritmo musical não é uma questão apenas mental; ele é essencialmente físico” (DALCROZE, 1967, p. 31 apud CIAVATTA, 2009, p. 23).

Ciavatta (2009, p. 24), cita Araújo sobre o conceito de esquema corporal que está relacionado à capacidade de representar mentalmente seu corpo diante de uma sequência de movimentos e controlar voluntariamente seus gestos desnecessários. A relação do conceito de esquema corporal e o desenvolvimento das noções de espaço e tempo é revelada por Araújo (1992) da seguinte forma:

Neste ajustamento da criança ao meio ambiente, o tempo e o espaço estão estreitamente associados ao desenvolvimento do esquema corporal, pois, à medida que a crianças tem noção de seu corpo, começa a adquirir a noção do espaço que a circunda, bem como a ter noção de duração, ordem e sucessão (ARAÚJO, 1992 apud CIAVATTA, 2009, p. 24).

Torna-se importante oportunizar para as crianças o desenvolvimento das noções de espaço e tempo para o fazer musical pois há um envolvimento direto do corpo num aprendizado

⁶ Relativo aos sentidos e sensações.

que se instala ao conjunto de seus atos e de suas expressões. Mesmo que um movimento seja um pouco irregular existe sempre uma rítmica que o promove. É preciso, pois, considerar como prática pedagógica para as crianças o desenvolvimento do processo de construção do esquema corporal e das noções de espaço e de tempo e o aprendizado que é gerado a partir destas práticas para a construção do conhecimento.

Desta forma, com o objetivo de promover na criança à percepção da importância do movimento do próprio corpo para aquisição de habilidades e compreensões musicais elaborei adaptações aos exercícios “Andando junto” do *Método o Passo* (CIAVATTA, p. 89).

O grupo de crianças foi dividido em duplas.

Como o grupo possuía cinco crianças em certos momentos participei da formação das duplas alternando esta composição para participar com todos os alunos.

Recursos utilizados: O próprio corpo e Instrumento de percussão.

Exercício 1: Sem trajetória definida e com velocidade definida, a dupla deve tentar andar lado a lado utilizando os mesmos pés ao mesmo tempo (o professor poderá fazer uma marcação utilizando um instrumento de percussão para cada passo).

No segundo momento o professor acelera esta marcação do andamento pedindo concentração para o movimento uniforme da dupla e na batida instrumental que ajuda a manutenção rítmica.

Exercício 2: Sem trajetória definida um dos integrantes da dupla assume o papel de líder e o outro de liderado. O líder deve fazer variações de andamento no andar e o liderado deve tentar acompanhar junto. Depois os dois devem trocar os papéis de liderança e liderado (CIAVATTA, 2009, p. 89).

Enquanto uma dupla realiza um exercício os demais colegas podem apenas observar ou acompanhar batendo palmas quando houver marcação orientada pelo professor. A observação é importante porque permite utilizar a forma da imitação que também integra o aprendizado musical.

Exercício 3: Ensinar a contagem 1 e 2 e.

Colocar a turma em duas colunas, o professor estabelece uma pulsação com um movimento corporal levantando alternadamente cada um dos pés e todos seguem o modelo (marcando o passo).

O professor para não confundir pé direito e esquerdo, poderá ficar a frente da turma, de costas para os alunos durante alguns momentos da marcação do passo.

Primeiro momento: Quando o grupo estiver na mesma pulsação propor ao grupo contar 1 e 2 e. Ao contar 1 o pé direito deve tocar o chão. Observar aos alunos que ao contarem o “e” o pé contrário estará no ar.

Segundo momento: Iniciar a marcação com o pé esquerdo e observar nesta proposta de inversão a percepção rítmica dos alunos. Lembrando aos alunos que a contagem é para ajudar sentir a pulsação observando os tempos e contratemplos.

Exercício 4: Uma continuidade do exercício anterior com algumas variantes.

O professor novamente estabelece a pulsação na marcação do passo iniciando com o pé direito.

Quando todos estiverem na mesma pulsação o grupo poderá contar 1 e 2 e.

Primeiro momento: Depois de firmar a pulsação e a contagem 1 e 2 e , propor a turma para bater palmas no 1 e depois no 2, movimentando-se com a marcação do passo.

Segundo momento: Proponha a turma para bater palma no “e” ou seja, no contratempo. Fazer num andamento lento inicialmente. Depois num andamento um pouco mais rápido e num terceiro momento num andamento mais rápido ainda para promover uma descontração e tornar um tanto lúdico e divertido.

Em aulas alternadas ou em exercícios alternados propor as práticas com a marcação inicial com o pé esquerdo.

4.1.3.2 Notação musical

Esta atividade ocorreu através de um vídeo explicativo (DI PAOLI, 2016) sobre teoria musical básica. O vídeo situa os alunos no estudo formal da notação musical, as claves e o entendimento da noção de altura dos sons distribuídos na pauta. Esta noção foi ressaltada juntamente com a leitura rítmica (assunto da próxima atividade) sendo notório que todos possuíam as informações básicas destes princípios, o que influenciou muito a predisposição do grupo de alunos para os aprendizados musicais e da prática com o trompete.

4.1.3.3 Divisão rítmica

Para a terceira atividade, as crianças assistiram ao vídeo *Divisão rítmica, vídeo aula de leitura rítmica nº1*, (2012) que contribuiu para o entendimento da divisão métrica bem como

para a escrita da grafia das figuras musicais pelos alunos. Os alunos já haviam demonstrado alguma compreensão e habilidade rítmica, pois todos integravam a Banda Marcial do colégio.

4.1.4 Atividades da 4^a Seção

Esta seção possui três tópicos: Apreciação, trompete de plástico e afinação do trompete.

4.1.4.1 Apreciação

Para a atividade inicial, o vídeo do professor Allen Vizzutti - *performs The Carnival of Venus* (2012) tocando trompete. Para assistir ao vídeo, abordei com os alunos alguns focos como a sonoridade emitida e as sensações que esta escuta poderia trazer para cada um. Informei ao grupo que voltaríamos a ouvir este vídeo com outros enfoques de observação, tais como a postura do professor ao tocar, a maneira como o professor utiliza a respiração, a colocação do bocal aos lábios, os movimentos da musculatura facial na execução, a destreza da execução na digitação do instrumento, dentre outros.

França (2002) aponta que ouvir é realmente uma atividade criativa na qual a vontade e o foco do ouvinte desempenham um papel extraordinariamente importante no sentido de se determinar o resultado perceptivo final (FRANÇA, 2002, p. 12).

Para a autora:

As atividades de apreciação devem levar os alunos a focalizarem os materiais sonoros, efeitos, gestos expressivos e estrutura da peça, para compreenderem como esses elementos são combinados. Ouvir uma grande variedade de música alimenta o repertório de possibilidades criativas sobre as quais os alunos podem agir criativamente, transformando, reconstruindo e reintegrando ideias em novas formas e significados (FRANÇA, 2002, p. 13).

Tendo em vista os diversos campos de atuação e gêneros musicais que o trompete se faz presente, tornou-se importante propiciar, durante as aulas, variadas audições de forma a contemplar a atividade apreciativa para o grupo de alunos. Estas atividades de escuta foram previstas em todas as aulas citando importantes trompetistas do cenário nacional e internacional com estilos e sonoridades diferenciadas e que estão descritos no relatório das atividades deste estudo.

4.1.4.2 Trompote de plástico (*pTrumpet*)

Um aspecto que dificulta o manuseio do trompote pelas crianças e de outros instrumentos da família dos metais é relativo ao peso e tamanho dos instrumentos. Esta particularidade transforma-se em mais um entrave para a prática das crianças aliado a dificuldades para transporte e deslocamentos, tornando-se muitas vezes motivo de abandono.

Nesta atividade foi apresentado o vídeo *pTrumpet* (2014) onde mostra as crianças manuseando com facilidade uma versão de plástico do instrumento criada nos Estados Unidos. O *pTrumpet* apresenta-se com uma estrutura semelhante ao trompote tradicional, o bocal também é de plástico e não é preciso a lubrificação com óleo específico nas válvulas e consequentemente nos três pistões (local da digitação).

O *pTrumpet* foi testado pela renomada concertista de trompote Alison Balson (2014) e já existem opiniões a favor e contra a qualidade da fabricação do instrumento. Alguns trompetistas profissionais gostaram muito da sonoridade que o instrumento oferece, por outro lado, há ressalvas que o instrumento tem pouca durabilidade, trazendo seguidamente problemas nas chaves da saliva. A Conn-Selmer's (2016) possui uma fabricação do trompote de plástico que possui várias cores como o azul, a cor branca e a vermelha fazendo enfase a bandeira norte americana. Alguns instrumentistas profissionais fazem uso do referido trompote que tem se demonstrado com boa utilização também para as regiões muito frias por não usar lubrificação e não emperrar os pistões.

Através do vídeo apresentado foi possível observar que o processo da emissão da sonoridade no trompote é o mesmo que no instrumento de metal ficando evidente que o manuseio é o grande diferencial devido o peso e que as crianças gostaram muito.

4.1.4.3 Afinação do trompote

As crianças assistiram ao vídeo do professor Fonseca (2016) sobre afinação do trompote. Neste vídeo, Fonseca ensina como se faz a afinação no trompote, baseando-se no livro de David Hickman, o compêndio *Trumpet Pedagogy*, 2006 que, segundo Lopes (2012), pode ser considerado um dos trabalhos mais importantes já publicados sobre o trompote (LOPES, 2012, p. 16).

Scheffer (2012) afirma que o ato de corrigir a frequência de determinada nota chama-se afinação e pode ser realizada antes ou durante uma execução instrumental. Segundo o autor, no caso dos músicos que tocam instrumentos temperados, a afinação geralmente é realizada antes

da *performance* por um profissional habilitado para este fim, o que não acontece com os instrumentos não temperados, como o trompete, no qual a afinação é realizada pelo próprio músico antes e durante uma execução instrumental (SCHEFFER, 2012, p. 27).

Dissenha (2008) ressalta a importância da prática do solfejo afirmando que, quando o instrumentista ouve e canta os intervalos afinados, as chances de soar afinado no trompete serão bem maiores (DISSENHA, 2008, p. 11).

Dissenha (2017), a partir de sua experiência de atuação no âmbito orquestral e como docente em cursos de graduação, aponta deficiências na formação dos músicos. Na visão deste autor, as preocupações relacionadas especificamente aos alunos de trompete apontam para a necessidade de formação básica. Ainda neste propósito, Dissenha destaca que, via de regra, conforme corretamente assinalou Sérgio Cascapera⁷, os alunos que ingressam no bacharelado necessitam de um período longo para o aprimoramento dos fundamentos (DISSENHA, 2017, p. 214 - 215).

Tendo em vista os problemas de afinação inerentes ao trompete no que se refere à sua construção, Scheffer (2012) considera a hipótese de que o ensino coletivo pode ser uma das ferramentas para se aperfeiçoar a percepção auditiva durante a formação musical dos trompetistas (SCHEFFER, 2012, p. 12).

Scheffer (2012) desenvolveu uma pesquisa verificando os efeitos da prática de estudos coletivos no aprimoramento da execução (percepção) das quintas justas em trompetistas, por meio da avaliação de um suplemento didático adotado pelo Projeto Guri em São Paulo (SCHEFFER, 2012, p. 4). Segundo Scheffer, os materiais didáticos foram escritos com exercícios que contemplam o aperfeiçoamento da percepção auditiva, por meio do incentivo ao ato de ouvir-se e ouvir o próximo (SCHEFFER, 2012, p. 64).

Para França (2002) o ensino coletivo possui a característica de fazer com que os alunos

⁷ “Prof. Dr. Sergio Cascapera (1956 – 2017) criou o primeiro curso superior em trompete do Brasil” (MARTINS, 2017).

<http://www3.eca.usp.br/noticias/departamento-de-musica-homenageia-o-professor-sergio-cascapera>

“Ingressou no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, formando-se no curso de trompete. Seguiu seu aprendizado na Faculdade Mozarteum (bacharelado em trompete) e na Universidade de São Paulo (mestrado, doutorado e livre docência). Desde 1989 era professor de trompete no Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da USP. Foi professor da Escola Municipal de Música, da Emesp Tom Jobim, da Faculdade Mozarteum e de diversos festivais (Campos de Jordão, Itu, Ourinhos e Poços de Caldas). Como trompetista trabalhou nas principais orquestras de São Paulo: de 1978 a 1981 integrou a Orquestra Sinfônica Municipal; de 1981 a 1997 atuou junto à Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo; e de 1998 a 2005 foi 1º trompete da Orquestra Sinfônica da Rádio e Televisão Cultura” (Redação CONCERTO, 2017).

dividam responsabilidades musicais, ou seja, há uma interdependência auditiva para uma afinação e um equilíbrio convincentes. A autora enfatiza que o ato de executar um instrumento em grupo frequentemente requer um esforço de acomodação: o indivíduo tem que se ajustar a uma série de imposições, desde a leitura até elementos técnicos, expressivos e estilísticos (FRANÇA, 2002, p. 21). Desta forma, para França, por mais refinada que seja a compreensão musical do indivíduo, a realização de qualquer atividade musical é articulada através de processos e habilidades práticas específicas (FRANÇA, 2002, p.23).

Após o vídeo do professor Fonseca (2016), realizei para os alunos duas demonstrações práticas da afinação no trompete. Primeiro utilizando o afinador digital para conferência, depois o teclado como referência no uso da percepção auditiva para a correção da afinação e a utilização das bombas ou tubos do trompete quando necessários.

4.1.5 Atividade da 5^a Seção.

Esta seção tem dois tópicos: Relação do canto com a técnica de tocar sopros e apresentação da estrutura e desenvolvimento da metodologia coletiva utilizada na pesquisa.

4.1.5.1 A relação da prática do canto com a técnica de tocar instrumento de sopro

Em minha experiência como professor de trompete, a realização de exercícios de vocalizes como rotina de aquecimento antes da prática com o trompete tem apresentado uma melhora na performance das crianças.

No estudo realizado por Ekley (2006), a partir da observação através de videonasofibrolaringoscopia do comportamento da laringe, faringe e língua durante o tocar do instrumento com 10 profissionais de sopro, a autora afirma que os resultados de seu estudo “sugerem a necessidade de incluir os músicos de sopro no grupo dos chamados profissionais da voz” (EKLEY, 2006, p. 45). Conforme a autora:

O conceito de que para ser produzido o fluxo adequado de ar para o instrumento de sopro a laringe deveria estar relaxada e as pregas vocais abduzidas levou a uma negligência, durante muitos anos, da possível participação da laringe na produção e controle da produção sonora nestes indivíduos (EKLEY, 2006, p. 46).

A autora ressalta a necessidade de se considerar as demandas vocais específicas da formação de instrumentistas de sopro, uma vez que conclui que “a glote participaativamente da produção sonora do instrumento de sopro e que alterações na configuração glótica podem

interferir na produção sonora musical final” (EKLEY, 2006, p. 47).

Tendo em vista que Ekley (2006, p. 45) afirma que os músicos de instrumento de sopro são um grupo bastante específico de indivíduos que usa o trato vocal intensamente no exercício de suas atividades profissionais, pois a glote participa ativamente da produção sonora do instrumento de sopro e que alterações na configuração glótica podem interferir na produção sonora musical final, considero relevante a realização de aquecimentos com vogais e consoantes para o aprendizado do trompete. Neste sentido, observo que a prática do canto ajuda as crianças a desenvolver habilidades auditivas e a fazer relações entre os elementos da teoria e das práticas musicais.

Considerando o resultado da pesquisa desenvolvida por Ekley (2006), proponho a realização de alguns exercícios encontrados no livro *Regência coral: princípios básicos* (MARTINEZ, 2000), bem outros dois exercícios aos quais tive contato a partir de aulas de canto no curso de Licenciatura em Música da UDESC (Universidade do Estado de Santa Catarina), utilizando o teclado como apoio harmônico e melódico quando necessário:

Figura 9 - Vocalizes

Figure 9 consists of seven vocal exercises, each numbered 1 through 7. Each exercise is in 2/4 time, treble clef, and includes a vocal line with lyrics below it. The exercises are:

- Exercise 1:** Consists of eighth-note pairs. The lyrics are: Vi vi vi vi vi vi vi vi vi.
- Exercise 2:** Consists of eighth-note pairs. The lyrics are: Mei mai mei mai mei mai mei mai mei.
- Exercise 3:** Consists of eighth-note pairs. The lyrics are: Zi u zi.
- Exercise 4:** Consists of eighth-note pairs. The lyrics are: Vi i - i - i vi i - i - i vi i - i - i vi.
- Exercise 5:** Consists of eighth-note pairs. The lyrics are: Brim brei brim brei brim brei brim brei brim.
- Exercise 6:** Consists of eighth-note pairs. The lyrics are: Zoa o a o a o zo a o a o a o a o. A box to the right of the notes says "segue por semiton".
- Exercise 7:** Consists of eighth-note pairs. The lyrics are: bum bum bum bumbum bum bum bum bumbum. A box to the right of the notes says "segue por semiton".

Fonte: Seleção de vocalizes a partir de Martinez (2000).

4.1.5.2 *Essential Elements 2000*

A metodologia de ensino coletivo para instrumentos de sopro e percussão *Essential Elements 2000* foi a utilizada na aplicação desta pesquisa. É uma metodologia americana constituída e dividida em três livros (*Book 1*, *Book 2* e *Book 3*), cada um com um nível técnico. Cada livro é destinado a uma série de práticas para um período de estudos em princípio durante 1 ano.

Desta forma, trago para o texto detalhes das orientações expressas pela *Metodologia Essential Elements 2000* a fim de demonstrar a sua estrutura de iniciação e desenvolvimento. A metodologia possui materiais suplementares específicos para os alunos e para o professor, divididos em três níveis. Neste estudo comentarei somente sobre o livro do primeiro nível (*Book 1*) por ser o foco do estudo desta pesquisa que é para principiantes.

Tabela 5 - Book 1 do Essential Elements

O primeiro nível possui os seguintes materiais didáticos para os estudantes:
Livro didático da prática (<i>Book 1</i>)
CD <i>play along</i>
Peças e arranjos para todos os estudos e do repertório do livro.
Estudos Rítmicos
Estudo de criação e improvisação musical

Fonte: Elaborado pelo autor (2018).

O CD *play along* contempla da primeira lição à última parte do livro. Todos os exercícios têm a execução no primeiro momento do professor como modelo e no segundo momento o aluno executa com acompanhamento harmônico e rítmico.

No estudo de criação musical, o livro (*Book 1*) traz orientação dizendo que a improvisação é a arte de criar livremente a sua própria melodia. O livro propõe uma melodia escrita no compasso quaternário e convida o aluno a escrever suas próprias frases de resposta baseado nesta melodia.

Relativo à composição, o livro (*Book 1*) esclarece que é a arte de escrever músicas originais e que um compositor geralmente começa criando uma melodia composta de frases individuais, com frases musicais curtas. Acrescenta que algumas melodias têm frases que parecem responder perguntas como a *Ode a alegria* de Beethoven. O livro sugere que o aluno

toque a melodia e ouça como as frases 2 e 4 dão respostas ligeiramente diferentes a mesma pergunta da frase 1 e 3.

Tabela 6 – Material do professor do Essential Elements

É destinado ao professor:
Livro do regente (<i>Conductor Books</i>)
Kit de recursos para professores (<i>Teacher Resource Kit</i>)
Livro de acompanhamento para piano (<i>Piano Accompaniment</i>)

Fonte: Elaborado pelo autor (2018).

O livro do regente inclui um CD, um DVD, grade de regência, todos os textos e figuras dos livros dos alunos e textos didáticos auxiliares. O kit de recursos orienta ao professor como utilizar os planos de aula e fornece uma abordagem organizada e consistente para a aula ser ministrada. Enfatiza que o professor pode levar um, dois ou vários períodos de aula para realizar os materiais apresentados para uma aula. Faz um lembrete citando que um professor eficaz equilibra a quantidade com a qualidade e que um professor não deve se sentir pressionado a concluir o livro 1 em um único ano. As lições apresentadas não correspondem ao período de aula, ficando a cargo do professor.

O método *Essential Elements 2000* traz na contracapa do primeiro livro várias orientações para o aluno iniciante:

Tabela 7 – Material do professor do Essential Elements

Postura: sente-se na borda da cadeira e mantenha-se sempre: endireite a coluna e fale, ombros para trás e relaxados, pés apoiados no chão. O áudio não explica porque após endireitar a coluna deve falar, mas certamente para observar se a voz sai com som limpo, sem forçar e tendo cuidado com a posição da cabeça que terá influência na projeção desta emissão.

Respiração e corrente de ar:

Respirar é uma coisa natural que todos nós fazemos constantemente. Para descobrir a corrente de ar correta para tocar seu instrumento:

Coloque a palma da sua mão perto da sua boca, inale profundamente pelos cantos da boca, mantendo os ombros firmes. Sua cintura deve se expandir como um balão.

Lentamente, sussurre "tah" ao exalar gradualmente o ar em sua palma.

Produzindo a nota Essencial

O "Buzzing" produz o seu som através do bocal. O zumbido é uma vibração rápida no centro dos seus lábios. Sua embocadura (dizendo "m") é a posição da sua boca no bocal do instrumento. Uma boa embocadura exige tempo e esforço, portanto, siga cuidadosamente

estas etapas para obter sucesso.

Sobre *Buzzing* trarei mais detalhes em item específico deste exercício de vibração dos lábios que produzem som relativo a uma abelhinha.

***Buzzing*⁸**

Umedeça seus lábios.

Traga seus lábios juntos como se estivesse dizendo a letra “m”.

Relaxe sua mandíbula para separar seus dentes superiores e inferiores.

Forme um sorriso ligeiramente enrugado para firmar os cantos da boca.

Dirija uma corrente de ar completa pelo centro dos seus lábios, criando um zumbido.

Buzz freqüentemente sem seu bocal.

Colocação do Bocal

Forme sua embocadura de *Buzzing*.

Centralize o bocal nos lábios. Seu professor pode sugerir um posicionamento ligeiramente diferente do bocal.

Respire fundo pelos cantos da sua boca.

Comece seu buzz com a sílaba "tah". Buzz através do centro de seus lábios mantendo um zumbido constante. Seus lábios fornecem uma almofada para o bocal.

Cuidar do seu instrumento

Antes de colocar seu instrumento de volta no estojo depois de tocar, faça o seguinte:

Use a chave da água para esvaziar a água do instrumento.

Sopre o ar através dele.

Remova o bocal.

Uma vez por semana, lave o bocal com água morna. Seque bem.

Limpe o instrumento com um pano limpo e macio. Devolva o instrumento ao seu estojo.

Vídeo

O método traz um DVD explicativo com um menino, aparência de idade de 12 ou 13 anos de idade. Neste vídeo há uma orientação de áudio para o menino inicialmente a respeito da respiração, sendo que o menino aparece com o trompete nas mãos: Respire fundo pela boca e mantenha a garganta aberta relaxada. Mantenha seus pulmões expandidos à medida que eles se enchem de ar. Ao expirar, controle o ar com os músculos do seu estômago.

O áudio diz para o menino lembrar que a nota G 3 na região média do trompete (nota inicial para produção do primeiro som) é aberta, sem pistons pressionadas (sem digitação) devendo começar cada nota com a sílaba tah e certificar-se de praticar notas longas e curtas nos seus estudos.

Fonte: Lautzenheiser et al. (1999, p. 2, tradução minha).

⁸ Numa tradução de *Buzzing* encontramos como um dos significados zumbido, no Brasil é conhecido por abelhinha ou mosquinha (som da mosquinha numa janela de vidro tentando sair).

4.1.6 Atividades da 6^a seção

4.1.6.1 Embocadura

Segundo Maestrello (2010), a estrutura anatômica responsável pela ligação entre o que é produzido pelo corpo e, posteriormente, amplificado pelo instrumento, denomina-se embocadura. Para o autor, embocadura

Designa a ação de “embocar” ou “posicionar a boca” para a ação de produção de som em instrumentos de sopro. Por não haver uma tradução específica a este conceito, o termo foi adaptado para a língua portuguesa advindo de vocábulos como “bouché” (boca, em francês) e “embouchure”, originário do inglês. O senso comum nos leva a entender que a embocadura constitui somente a posição tomada pela musculatura labial em contato com o bocal. Considerar esta ação como simples é, no mínimo, subjugar o complexo sistema anatômico (músculos e articulações) e a refinada coordenação responsável pela produção de som ao instrumento (MAESTRELLO, 2010, p. 65).

Segundo Quinque (1980), a embocadura pode ser apresentada como “um perfeito trabalho em equipe”, envolvendo toda a musculatura e os órgãos responsáveis pela produção da nota. Ainda de acordo com o autor, fazem parte deste sistema a coluna de ar expirada, a posição dos lábios e a conexão destes com o bocal (QUINQUE, 1980 apud MAESTRELLO, 2010, p. 65).

Dessa forma, pontos relativos a estruturas faciais (músculos, ossos, articulações), conjugados ao trabalho originário da coluna de ar (vocalização, ressonância, projeção de som) podem ser considerados na análise dos componentes da embocadura (MAESTRELLO, 2010, p. 65).

A musculatura ao redor dos lábios requer treinamento para a formação e construção da embocadura eficiente que pode ser alcançada através prática gradativa, organizada e diária com o trompete. Este treinamento pode ser potencializado com um conjunto de exercícios entre alongamentos e flexionamentos que visam adquirir resistência, força e flexibilidade nesta musculatura para a emissão de sonoridades consistentes no instrumento.

Para Maestrello (2010, p. 132), “o controle da expiração conjugado a uma musculatura facial forte é fator determinante para a perfeita execução dos instrumentos, porém, se os mesmos forem realizados de maneira incorreta, o tônus da musculatura facial pode dificultar o controle de ar”.

Ferreira (1994) aponta que não se deve deixar de levar em consideração que alterações no controle da corrente expiratória podem ser devidas a problemas de tônus da musculatura. Por exemplo, em indivíduos com hipotonía (falta de tônus) labial, o controle do sopro é

deficiente (FERREIRA, 1994 apud MAESTRELLO, 2010, p. 132).

Portanto, Maestrello (2010) observa que a execução de instrumentos de sopro não está pautada em ações isoladas e sim num conjunto de fatores. Estes fatores implicam em uma coordenação pneumo-fono-articulatória como ponto chave durante a prática de sopro (MAESTRELLO, 2010, p. 132).

4.1.6.2 Musculatura do rosto

No que se refere à musculatura do rosto, segundo Maestrello (2010), os principais músculos atuantes na execução do instrumento são os zígomáticos maior e menor, depressor anguli, risorius e o obicular. Tais músculos não apresentam uma grande especificidade na área da atividade física (MAESTRELLO, 2010, p. 130).

Maestrello cita que o trabalho fonoaudiológico da musculatura facial, com finalidades estéticas ou não, é decorrente de exercícios musculares que “tonificam a musculatura compreendida”. Assim, conforme Maestrello, pode-se usufruir de ações que promovam diversos tipos de contração (MAESTRELLO, 2010, p. 131).

Alguns exercícios a seguir propostos para a musculatura do rosto envolvem naturalmente a língua e os lábios. Com eles, teremos a pronúncia de sílabas que contribuirão também para o fortalecimento da musculatura facial.

Exercícios propostos por Fagundes (2004):

- Ponha a língua para fora e recolha-a rapidamente.
- Bater com a língua rapidamente várias vezes: na face anterior dos dentes incisivos superiores e na face dos dentes incisivos inferiores.
- Pressione fortemente os lábios unindo-os, relaxe-os, repita 2 vezes (FAGUNDES, 2004, p. 37).

Os exercícios a seguir são propostas baseadas em diversas experiências que tive em cursos, dicas de professores de trompete, de canto, de professores de metais e reflexões compiladas para esta pesquisa. Estes exercícios visam o treinamento da dilatação dos músculos, proporcionando controle e fortalecimento da musculatura facial que está envolvida no ato de tocar trompete:

- Encher de ar as bochechas e com leveza dar “palminhas” no rosto, sentido de acordar a musculatura.
- Lábios unidos, com a boca fechada, fazer movimento lento circular com a língua

buscando as bochechas, sentido horário e anti-horário, três repetições cada sentido.

- Fazer movimento lento e exagerado da abertura da boca como se pronunciasse as vogais “u” “a” “u”, três repetições.
- Lábios unidos, projetá-los para frente, fazer movimento lento circular no sentido horário e anti-horário, três repetições cada sentido.
- Colocar a língua pra fora da boca e segurar 10 segundos com o rosto relaxado, duas repetições.
- Lábios unidos, projetando o mesmo para o lado direito e segurando 2 segundos, volta-se para o centro, faz-se uma pequena pausa e da mesma forma para o lado esquerdo, duas repetições.

Para a aplicação destes exercícios, servi de professor modelo para as crianças.

4.1.6.3 Bocal

O posicionamento do bocal nos lábios é muito particular e leva em conta alguns fatores como a arcada dentária e a construção anatômica do maxilar. Segundo Charlie Porter (2017), juntar os dentes para alinha-los, não morder até o final, junte-os de modo como se fosse roer suas unhas. Enquanto mantiver os dentes nesse alinhamento, pressionar a parte macia dos lábios (rosa, vermelha ou vermelha escura para a maioria) até eles desaparecerem (PORTER, 2017).

Em geral, costuma-se evitar colocar o bocal sobre a parte vermelha dos lábios. Inicialmente é coerente utilizar uma centralização do bocal com os lábios e boca e, a partir desta colocação, buscar observar se uma melhor sonoridade e conforto no soprar vêm de um posicionamento do bocal mais acima ou mais abaixo da centralização inicial.

Durante o desenvolvimento da prática com o trompete convém ao aluno buscar manter a mesma posição da embocadura para atingir as notas graves ou mais agudas mudando apenas no enrijecimento ou relaxamento da musculatura (para os graves) ao redor dos lábios.

4.1.6.4 Extensão no Trompete e Resistência.

O texto a seguir sobre extensão no trompete foi transcrito de um vídeo de James Morrison (2018) com tradução.

Ao manter os lábios unidos e soprando o ar através deles, os lábios vibram. Soprando o ar, os lábios vibram por si mesmos. O ar passando pelos lábios tem muito a ver com a velocidade que produzem esta vibração. Uma vibração mais rápida produz nota aguda e uma vibração mais lenta, som mais grave. Mantendo a embocadura na mesma posição e soprando com o ar mais rápido, fará com que os lábios vibrem mais e o som seja mais agudo.

Quando for para o grave, precisa abrir o maxilar (mantendo a posição unida dos lábios) à medida que desacelera a emissão do ar, relaxando a embocadura.

Mantenha o pensamento em soprar mais forte para tocar mais agudo e soprar menos forte para tocar notas graves.

Ao exercitar as notas mais agudas numa escala diatônica, afaste um pouquinho o trompete dos lábios (recuando-o dos lábios) ao invés de pressioná-lo nos lábios nas últimas notas da escala.

Os músculos ao redor dos lábios (que também formam a embocadura) são precisos para manter os lábios unidos contra o fluxo de ar. Quando soprar forte no trompete os lábios terão tendência para abrir, precisando usar a musculatura da embocadura para mantê-los na mesma posição, unidos. Como desenvolver esta musculatura? Trabalhando a construção da musculatura. Recuando o trompete, você estará colocando o trabalho nos músculos ao redor dos lábios e evitando deixá-los marcados (machucados) e cansados (devido a terem trabalhado muito e precisarem descansar). Nos exercícios com notas mais agudas, use recuar o trompete. No início não irá alcançar determinada nota, como se perdesse extensão, mas isto funciona, treine. Quem deve ficar cansado são os músculos ao redor dos lábios e não os lábios, com isso estará trabalhando os músculos certos. Estes músculos cansados estarão sendo construídos para o dia seguinte e a extensão começará a aumentar. Assim, quando os lábios permanecem unidos, os movimentos serão dos músculos se comprimindo ou relaxando para manter tudo no lugar. Não há muito movimento dos lábios para se tocar trompete, toda a extensão que você consegue tem a ver com a velocidade do ar usada para soprar.

Se o instrumentista soprar no trompete, os lábios terão tendência a abrir, use a musculatura ao redor dos lábios que integram a formação da embocadura para manter os lábios na mesma posição (unidos) (MORRISON, 2018, transcrição e tradução Bruno Garcia).

Um dos atributos necessários para um trompetista é a boa resistência em tocar trompete. Para este fim, é importante a prática diária das rotinas fundamentais e das práticas que estiver empregando para desenvolver o seu fazer musical como trompetista. A prática diária estará condicionando, deste modo, os seus músculos a terem mais resistência para tocar.

Bozzini (2006) apresenta uma possibilidade de exercício para ajudar a treinar a musculatura da embocadura que é enrijecer o músculo central labial podendo colocar a ponta do dedo indicador para sentir a contração dos lábios ou um lápis, segurando-o somente com os lábios e não com os dentes (BOZZINI, 2006, p. 26).

4.1.6.5 Flexionamento e Flexibilidade

Nos métodos de trompete e na linguagem dos trompetistas, é utilizada a palavra flexibilidade que se refere principalmente ao estudo das notas ligadas que envolvem a série harmônica do trompete.

Segundo Conceição e Dantas (2017) “a flexibilidade é um dos componentes da aptidão física, sendo um dos menos estudados e o que se apresenta com maior discrepância entre as publicações. Muito provavelmente porque o termo seja inadequado” (CONCEIÇÃO, DANTAS, 2017, p. 279).

Para o desenvolvimento da flexibilidade, Conceição e Dantas (2012) pontuam que “o treinamento pode ser dividido em forma máxima (flexionamento) ou de forma submáxima (alongamento). Quando o objetivo é o desenvolvimento da flexibilidade, se preconiza a intensidade máxima e dentre os métodos de treinamento, se destaca o flexionamento estático (método passivo)” (CONCEIÇÃO et al., 2012, p. 181-182).

Para Conceição, Dantas (2017):

Na análise semântica dos termos flexibilidade e alongamento, ambos substantivos derivados, verifica-se que o sufixo “-dade” denota qualidade e indica que a palavra se originou de um adjetivo, ao passo que o sufixo “-mento” existe nos substantivos oriundos de um verbo, significando o resultado de uma ação”. Portanto, se perfeita para designar a qualidade física, é um vocábulo inadequado para representar o resultado da ação de flexionar.

[...]

A nível conceitual, alongamento refere-se à forma de trabalho que visa à manutenção dos níveis de flexibilidade obtidos e a realização dos movimentos de amplitude normal com o mínimo de restrição física possível; e flexionamento refere-se à forma de trabalho que visa a obter uma melhora da flexibilidade através da viabilização de amplitudes de arcos de movimento articular superiores aos originais (exercício de flexibilidade) (CONCEIÇÃO, DANTAS, 2017, p. 280-281).

Tendo em vista a abordagem relacionada e de acordo com a teorização dos autores da área da Educação Física, esta pesquisa entende que os exercícios de notas ligadas da série harmônica do trompete chamam-se “exercícios de flexionamento” que servem para melhorar a flexibilidade (qualidade física) da musculatura da embocadura.

Tabela 8 – Flexibilidade e flexionamento

Forma de trabalho	Sufixo	Significado (resultado)	Objetivos (visando)
Alongamento	mento	Uma ação física	Manutenção da Flexibilidade
Flexionamento	mento	Uma ação física	Melhora da Flexibilidade
Flexibilidade	dade	Qualidade física	Flexibilidade

Fonte: Produzido pelo autor (2018).

4.1.7 Atividades da 7^a seção

4.1.7.1 *Buzzing*

Segundo James Thompson (1995), zumbir no bocal tem muitos benefícios se feito de forma sistemática e observadora, uma vez que o bocal oferece menos resistência do que o instrumento. Thompson enfatiza que o *Buzzing* ajuda a acostumar o instrumentista a usar mais ar e que este fluxo maior de ar ajuda a deixar os lábios relaxados e vibrar mais livremente, produzindo um som mais ressonante. Thompson (1995) aborda que o instrumentista exige mais do seu ouvido para tocar fazendo o *Buzzing*. Além disso, o autor pontua que o *Buzzing* ajuda na colocação e ajuste do bocal nos lábios e permite desenvolver a consistência física da embocadura (THOMPSON, 1995, p. 1-2).

Por outro lado, Bob Gillis (2011) afirma que não é fazendo *Buzzing* que necessariamente se irá tocar melhor no trompete. Para este autor, tocar no bocal não te dará ferramentas de som, de ar ou outra coisa. Que ao praticar o *Buzzing* provavelmente irá levar toda a pressão de som ao lábio superior. Gillis (2011) evidencia que a colocação dos lábios somente com o bocal é uma coisa e junto com o trompete é outra completamente diferente. Conforme Gillis (2011), o trompetista iniciante normalmente durante o primeiro ano terá os mesmos problemas de sonoridade, timbre, extensão e resistência praticando ou não o *Buzzing* (GILLS, 2011).

Por sua vez, Maestrello (2010) entende que exercícios de *Buzzing* feitos somente com o bocal implica na mesma quantidade de ar empregada em exercícios diretamente no trompete.

Desta forma, abordo o *Buzzing* como uma ferramenta a ser utilizada para a prática da vibração labial sem exagero, praticando no máximo em dois minutos de maneira atenta à produção de sonoridades somente com lábios ou no bocal. Existem grandes trompetistas que utilizam o *Buzzing*, como existem outros que não fazem uso desta técnica de vibração labial. Normalmente, a partir da minha própria prática, uso em determinados dias um pouco mais de tempo na prática do *Buzzing* e em outros poucos 2 minutos com relativos descansos. Assim, proponho para meus alunos fazendo a reflexão e relação dos posicionamentos expressos contra e a favor.

4.1.7.1.1 *Soprando através dos dedos da mão*

Sem vibração labial no primeiro momento: com a mão direita levantada próxima ao rosto, toda fechada, o dedo indicador todo enrolado como semicírculo, a ponta do dedo

indicador colado à junta do dedão. No segundo momento: a mão próxima da boca, olhando para o centro do semicírculo formado, encoste os lábios com foco no centro do semicírculo fechado, sobre levemente, irá sentir que o ar não vai passar ocasionando um reflexo de pressão na garganta e bochechas, abra um pouquinho o dedo indicador tentando formar um pequeno orifício no centro, imitando o furo do bocal do trompete, ao mesmo tempo em que deverá levantar os outros três dedos, a mão ficará semelhante ao sinal de ok. Sele os lábios bem nesta pequena abertura e sobre sem articular a língua, apenas projetando o ar, sem vibrar os lábios para sentir e observar esta projeção de ar passando pelos lábios selados ao centro do dedo indicador.

4.1.7.1.2 *Soprando com vibração labial: Teorização do Buzzing e Abelhinha.*

Com a mão no mesmo formato explicado anteriormente, soprar vibrando os lábios (*Buzzing*) através dos dedos da mão sem altura determinada. O dedo indicador representa o bocal do trompete.

Nestes dois exercícios servi de modelo para as crianças, orientando que, ao selar os lábios no dedo indicador, há necessidade de uma pequena abertura entre os dentes, guiada pelo posicionamento da língua que canaliza a passagem do ar pelos lábios que, ao vibrarem, produzirão sonoridade.

Neste momento da aula, solicitei que os alunos abrissem os estojos dos trompetes e pegassem somente o bocal do instrumento, voltando posteriormente para o semicírculo inicial.

4.1.7.1.3 *Vibração dos lábios*

Convidei a todos para pegar o bocal somente com o dedo indicador e polegar, colocar na posição de tocar e soprar sem vibração labial apenas treinando a emissão, sentindo a passagem do ar pelo bocal.

Uso do Visualizador: utilizando o anel da régua de afinação da 3^a bomba do trompete para visualização dos lábios no bocal, dedo indicador no lábio inferior e depois no superior com a finalidade de demonstrar que a maior vibração proporcionada com a passagem do ar ocorre no lábio superior. A partir deste entendimento, não colocar o bocal sobre a parte vermelha dos lábios para emitir sonoridades.

Buzzing (abelhinha): sem bocal - 1º momento soprando com a produção da vibração dos lábios, com emissão sonora criativa, intuito de brincadeira com as sonoridades produzidas, sem

altura determinada.

Buzzing: com bocal – 2º momento soprando com altura definida com base do teclado.

Foi praticada a emissão das notas iniciando no Dó3 ao Fá#2 sendo observados vários detalhes entre os quais: evitar pressionar o bocal nos lábios, buscando uma melhor forma individual para a iniciação da construção da forma de tocar, manter o corpo relaxado, respirando bem (em forma de bocejo), posição da garganta aberta, pensar em emitir uma coluna de ar lenta com ar quente no bocal.

A seguir foi feita a prática dos alunos que em certos momentos apenas faziam tentativas sem produção sonora consistente, o que foi natural diante do processo inicial. A solicitação de calma e pausas para nova tentativa da emissão de som, pensando em todos os fundamentos transmitidos e necessários para a aplicação prática. Os alunos que não conseguiram a emissão do Dó3 no primeiro momento continuaram na prática e iniciaram a emissão numa nota um pouco mais grave do exercício. A referência auditiva neste momento era o teclado.

Figura 10 - Exercícios de *Buzzing*

The image displays seven musical exercises for the technique of buzzing. Each exercise is numbered in a circle (1 through 7) and consists of a single note followed by a bar line, a rest, and another note. The notes are positioned on the first, third, and fifth lines of the staff. The rests are positioned on the second, fourth, and sixth lines. The exercises are as follows:

- Exercise 1: Note on the first line, rest on the second line, note on the third line, rest on the fourth line.
- Exercise 2: Note on the first line, rest on the second line, note on the fifth line, rest on the sixth line.
- Exercise 3: Note on the first line, rest on the second line, note on the first line with a flat symbol, rest on the second line with a flat symbol.
- Exercise 4: Note on the first line, rest on the second line, note on the first line with a dot, rest on the second line with a dot.
- Exercise 5: Note on the first line with a flat symbol, rest on the second line with a flat symbol, note on the third line with a flat symbol, rest on the fourth line with a flat symbol.
- Exercise 6: Note on the first line, rest on the second line, note on the first line with a dot, rest on the second line with a dot.
- Exercise 7: Note on the first line with a flat symbol, rest on the second line with a flat symbol, note on the third line with a flat symbol, rest on the fourth line with a flat symbol.

Fonte: Elaborado pelo autor (2018).

Figura 11 - O segundo exercício pertence ao método de *Buzzing* de Thompson e Sayer (1995)

Fonte: Thompson e Sayer (1995, p. 6).

4.1.7.2 Criando o “selo” lábio e bocal

Na primeira atividade da 7ª seção, trouxe como tópico o pré-aquecimento com o trompete, uma maneira prática de buscar o “selo” lábio e bocal soprando notas bem curtas e suaves na região grave do instrumento, evitando pressionar o bocal contra os lábios. Este era um momento em que solicitava aos alunos que, se desejassem, saíssem de suas cadeiras, buscando na sala um lugar próximo, voltado à parede, para que se escutassem, tocando com delicadeza, como um sussurro, a busca do jeito próprio e único. O pré-aquecimento é o primeiro contato dos lábios/boca com o trompete e a produção das primeiras sonoridades do dia com o instrumento, serve para a iniciação e também para o profissional que escolhe a melhor tessitura para a sua rotina e na proposta desta pesquisa para crianças utilizando o intervalo Dó3 ao Fá#2. Em relação ao tempo, e esta prática pode variar dependendo da experiência que a pessoa já tenha com o trompete. Para as crianças, nesta pesquisa foi planejado o máximo de 5 minutos. Pode variar também nesta prática a articulação e o número de notas curtas tocadas, possibilitando assim um processo criativo que motive a prática com os intervalos.

Outra forma de criar o “selo” lábio e bocal que foi transmitida as crianças consta em colocar suavemente os lábios no bocal e fazer uma corrente de ar contínua, soprando no

trompete, ouvindo este som de vento saindo na campana do instrumento, sem pensar em sonoridade no primeiro instante, somente o ar. Aos poucos, com base nesta coluna de ar, buscar a sonoridade de uma altura definida, mesmo que neste início a sonoridade produzida soe com vento. Continuar soprando continuamente na busca da emissão da sonoridade suavemente, sem forçar, permitindo que o corpo se adapte ao trompete.

4.1.7.3 Adaptação técnica aos primeiros exercícios

Para o início da proposta prática pedagógica, escolhi o exercício número 1 (Figura 12) de Schlossberg⁹ que consta de três pautas musicais. No primeiro momento, farei a apresentação da forma como o autor organizou a iniciação do seu método para a prática com o trompete e, no segundo momento, algumas reflexões técnicas e as adaptações realizadas voltadas para crianças principiantes.

De todos os métodos pesquisados, apenas Schlossberg (1965) apresenta no exercício nº 1 do seu método um aquecimento para emissão das primeiras sonoridades na tessitura da região grave do trompete com formato de escala cromática.

⁹ Nascido em Libau, na Rússia, em 1875, ele recebeu treinamento em idade precoce com professores como Marquard, Putkammer e Adolph Souer no Conservatório Imperial de Moscou. Em 1910, emigrou para os Estados Unidos e ingressou na Orquestra Filarmônica de Nova York atuando como principal trompetista, onde permaneceu por vinte e seis anos até a sua morte, em 23 de setembro de 1936. Segundo Lopes (2007) “[...] além de lecionar no *Institute of Musical Art* e na *Juilliard School of Music*, onde formou vários trompetistas, dentre eles Willian Vacchiano. Este foi sucessor de Schlossberg na cadeira de Principal da *New York Symphony* de 1935 a 1973 (1912-2005)” (LOPES, 2007, p. 16).

Figura 12 - Exercício nº 1 Schlossberg

I Long Note Drills

1

Very slow

Fonte: Schlossberg (1965, p. 1).

A tessitura proposta por Schlossberg a ser tocada de Dó3 a Fá#2 é confortável e de certa forma própria para principiantes no trompete como mostra o primeiro sistema (sete primeiros compassos do exercício nº 1, Figura 12).

A respeito deste exercício, proponho as seguintes reflexões técnicas. Partindo da visão de que um primeiro exercício prático no trompete tem caráter de experimentação, buscando-se adaptação do corpo e lábios ao instrumento, Schlossberg em determinado sentido dificultou o exercício para principiantes devido aos seguintes fatores:

- O autor propõe a fórmula de compasso 8/4 em andamento muito lento, assemelhando-se a um estudo de notas longas. As crianças principiantes não possuem desenvolvida a capacidade respiratória e uma coluna de ar automatizada, bem como não apresentam uma estrutura muscular facial consistente para a produção de sonoridades.
- Schlossberg não oferece pausas entre as notas musicais grafadas que ficaram evidenciados pelo sinal de respiração apenas entre os compassos.
- As articulações requeridas pelo autor nas notas musicais no que tange a acentos configuram-se com exigência precoce para crianças que buscam inicialmente a produção dos primeiros sons.
- A proposta do autor teve estrutura somente descendente na utilização do cromatismo, não oferecendo desta forma o trabalho muscular de sentido inverso com a ascendência, que se faz necessário para o estudo no trompete.

Para iniciar o segundo sistema do exercício nº 1, Schlossberg (1965) fez um salto melódico do Dó3 da região grave do trompete ao Sol3 da região média sem nenhuma preparação para o alcance deste intervalo, não havendo um passo a passo. Ou seja, o autor não organizou exercícios técnicos da nota Dó3 para chegar a nota Sol3. Para situar o leitor, no trompete, cada nota musical emitida tem uma pressão específica da estrutura muscular facial e da embocadura conectada com a coluna de ar. Para tanto, há necessidade de ser praticado cada intervalo de maneira integrada a um salto melódico. Para um principiante no trompete não é fácil emitir um intervalo de 5^a justa sem antes ter feito exercícios preliminares que construam esta estrutura.

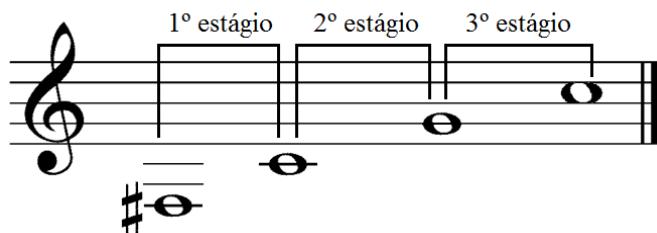
4.1.7.3.1 *Construção da tessitura em estágios*

O intervalo da nota Dó3 à nota Sol3 necessita ser desenvolvido passo a passo para que o aluno sinta segurança e convicção do caminho a ser percorrido e alcançado. Diante destas colocações, este estudo buscou realizar adaptações que resultassem em uma sistematização de sequência metodológica para principiantes que não conseguem emissão de sonoridade inicial na região média do trompete (considerando a nota Sol3).

Se raciocinarmos um paralelo que se assemelha à construção de uma casa, iniciando pela base/alicerce, que proporcionará condições para dar sequência ao objetivo da construção após o alicerce, no segundo momento vamos trabalhar a construção das paredes e assim sucessivamente.

Desta forma, foi planejado como estratégia de ensino para a prática com o trompete um passo a passo que compreende três estágios, cada um contemplando um intervalo melódico.

Figura 13 - Estágios



Fonte: Elaborado pelo autor (2018).

O 1º estágio compreende do Fá#2 ao Dó3, o 2º estágio na nota Dó3 ao Sol3 e o 3º estágio do Sol3 ao Dó4, ambos trabalhados cromaticamente ascendente e descendente. Cada um destes

estágios está desenvolvido em uma série de exercícios que serão posteriormente apresentados. Cada grau conjunto ascendente e cromático que for sendo conquistado passa a ser resultado de atributos práticos trabalhados desde os aquecimentos e que pertencem aos fundamentos e do passo a passo para uma criança iniciar a tocar trompete.

Para a pesquisa que foi aplicada com crianças, procurou-se desenvolver o 1º e 2º estágios. Assim, o estudo do 3º estágio ficaria para outra oportunidade, pois o aluno que atingir o 2º estágio estaria em condições de ser incluído no estudo coletivo de instrumentos de sopro que tem como premissa iniciar a prática em grupo com a nota Sol3 e alguns casos com o Mi3. Por outro lado, para uma criança que desejasse iniciar no método de Schlossberg, por exemplo, precisaria estar apta com o 3º estágio que a colocaria em condições para este prosseguimento.

Ressalta-se que na proposta desta pesquisa, no 1º estágio, utilizam-se as sete posições naturais do trompete, proporcionando que o aluno desenvolva desde o início o uso das sete posições naturais do instrumento que inclui assim os três pistons na prática do dedilhado. Uma das intenções desta proposta visando crianças iniciantes foi contrapor o uso sistemático de inúmeros métodos da tonalidade de Dó maior utilizando a tessitura Dó3 ao Dó4 e normalmente iniciando no Sol3. Como foi explanado anteriormente, Schlossberg (1965) é um dos poucos ou único método tradicional a utilizar o cromatismo para a iniciação.

A primeira adaptação foi relativa ao compasso proposto pelo autor transformando-o para binário e introduzindo pausas no exercício, mantendo a mesma escala cromática Dó3 ao Fá#2 (1º estágio) e, na sequência, propondo a prática ascendente do mesmo intervalo. Esta adaptação com a inclusão de pausas entre os compassos teve por base um ensinamento que recebi do meu professor de trompete Lothar Brener¹⁰ que utilizava o preceito “tocar descansar” e argumentava: Tocar é importante, mas descansar também é e faz parte da construção do processo.

Nesta direção, as pausas inseridas permitem à retirada momentânea do bocal que fica selado aos lábios, proporcionando desta forma um pequeno espaço de tempo para que se reestabeleça a circulação sanguínea e consequente melhora da vibração labial para a emissão ou articulação do próximo som (ou como outros métodos utilizam: para o ataque do próximo som). A adaptação prática realizada para a emissão dos primeiros sons no trompete tem fins de aquecimento da embocadura.

A partir da aplicação da escala cromática descendente e ascendente (Dó3 – Fá#2), foi possível unir a digitação das sete posições do trompete a uma tessitura cômoda na emissão dos primeiros sons para um principiante. Importante salientar que a opção por utilizar esta região

¹⁰ Professor no Bacharelado em Trompete na UFSM/ RS.

sonora é devido à menor exigência de pressão no momento de soprar que envolve todo o corpo e diretamente o trabalho muscular da embocadura. Esta região sonora proposta para a iniciação prioriza uma boa vibração labial na emissão dos sons e se estabelecerá através das práticas diárias construindo o alicerce da boa embocadura e edificando os pilares da força, resistência e da flexibilidade da musculatura envolvidas no ato de tocar trompete.

A digitação das posições no trompete constitui parte importante na produção das sonoridades e nesta estratégia de ensino buscou-se, através das reflexões técnicas, conjugar meios de incentivar a prática, colaborando com a interação das crianças com o trompete e incentivando-as para a produção dos primeiros sons.

Para a prática dos alunos inseri o cânone¹¹ que exige entre outros a concentração, atenção à afinação e a percepção rítmica, tendo o apoio recíproco dos colegas pelo estudo ser em grupo, onde todos podem se ajudar.

Este encontro revestiu-se de muita importância, visto que foi a partir deste que a rotina diária (em torno de 20 minutos) se estabeleceu na prática dos aquecimentos, integrando os princípios fundamentais utilizados para se tocar trompete.

Dividi os alunos em dois grupos: grupo 1 (alunos A, B e C) e grupo 2 (alunos D e E). Em todos os exercícios, utilizei a seguinte estratégia: 1) acompanhado do metrônomo, eu (o professor) tocando os exercícios como demonstração da prática e como modelo musical para os alunos; 2) em seguida, os grupos 1 e 2 iniciavam a prática dos exercícios, no primeiro momento eu observava os alunos tocando, mas atento para a atuação conjunta, caso houvesse necessidade de um reforço para a execução musical.

Na execução de todos os exercícios, são sempre valorizados os aspectos musicais e posturais aprendidos nas aulas anteriores. O início da emissão do som no trompete deve ser feito com a coluna de ar sem articular a língua (da – ta), usando a sílaba “A”. Através desta ação, inspirar em forma de bocejo com o pensamento voltado a enviar “ar quente” para o instrumento com velocidade lenta da coluna de ar.

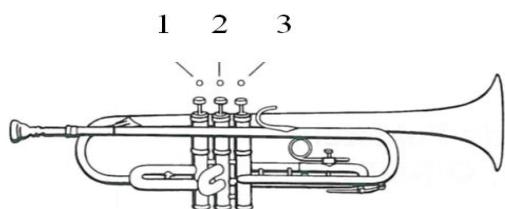
Beltrami (2008) orienta que, para as notas graves (pensar na sílaba A), a abertura labial deverá ser maior dentro do bocal, para as notas médias (sílaba E) a abertura normal, relativo à nota Sol da segunda linha da clave de sol e para as notas agudas (sílaba I), unir mais os lábios (BELTRAMI, 2008, p. 31). Observando que ao pensar no uso da sílaba ocorre o movimento do dorso da língua que se posiciona para ajudar a direcionar o ar.

Na Figura 14 está apresentada a digitação do trompete e nas Figura 15 e Figura 16 as

¹¹ Forma musical baseada no estilo da imitação. As vozes entram sucessivamente repetindo a melodia inicial.

sete posições naturais do trompete.

Figura 14 – Trompete



- 1- dedo indicador
- 2- dedo médio ou dedo do meio
- 3- dedo anelar

Fonte: Adaptado de Feldstein (1988).

Sete posições do Trompete - Dedilhado Tradicional.

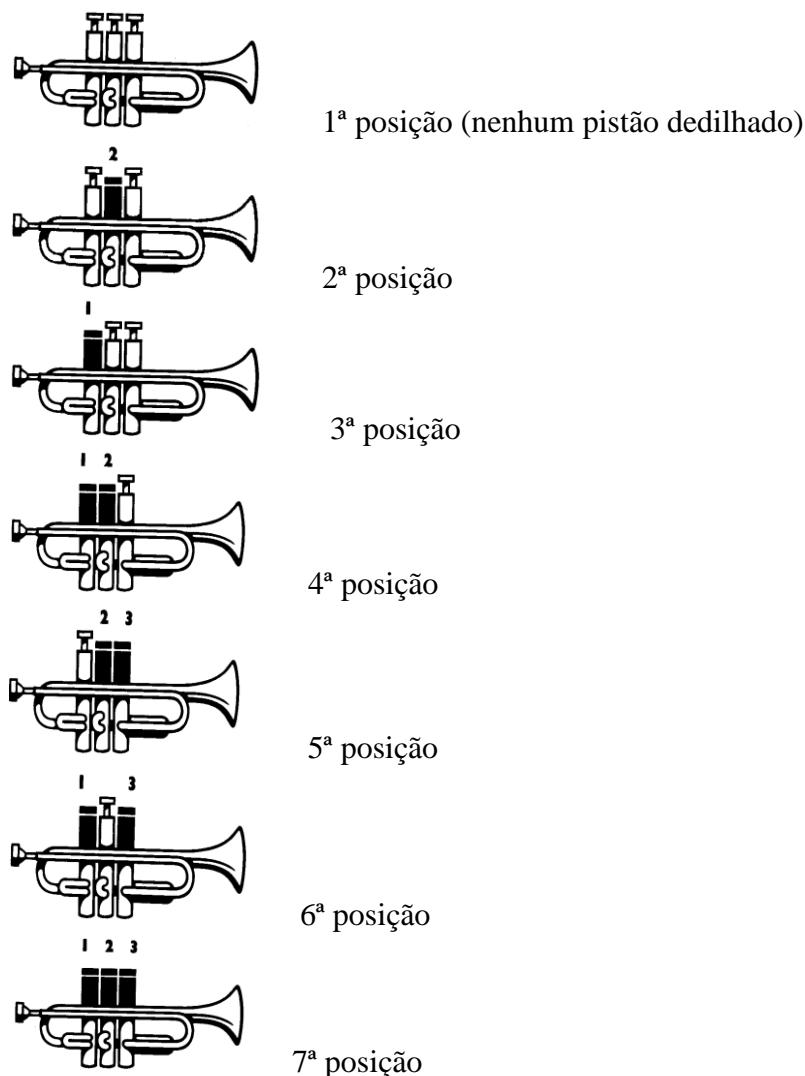
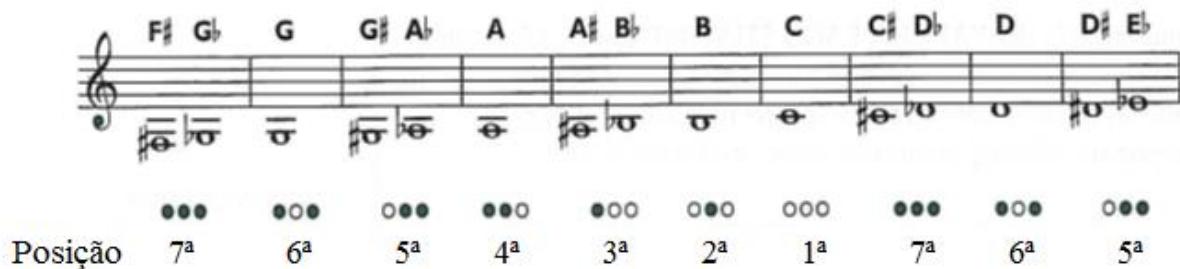
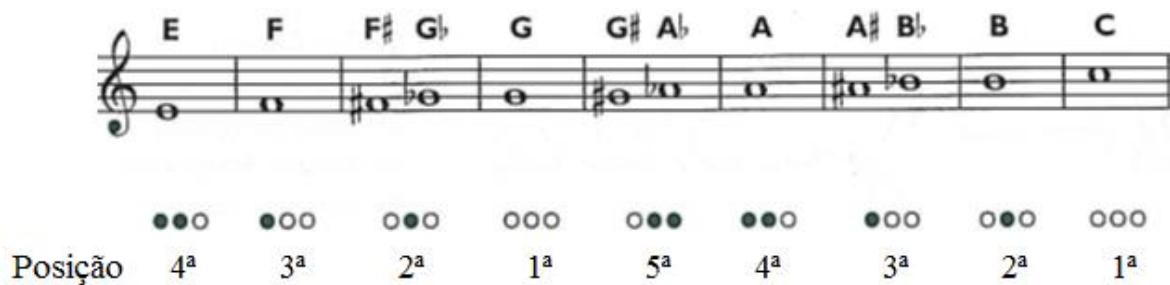


Figura 15 - Setes posições naturais do trompete



Fonte: Adaptado de Feldstein (1988).

Figura 16 - Sete posições naturais do trompete (continuação)



Fonte: Adaptado de Feldstein (1988).

4.1.7.3.2 1º Estágio

A seguir estão apresentados os exercícios de 1 a 5 compreendendo as atividades práticas a serem desenvolvidas como parte do 1º estágio. Para iniciar o exercício nº1 o professor tocará o exercício como modelo. Os alunos foram orientados para a concentração no foco nos fundamentos ensinados para tocar trompete. Boa postura, dentes alinhados, respirar bem, soprando sem forçar, buscando precisão no início e final da nota. Observando que há pausas entre as notas onde se deve aliviar o contato do bocal com os lábios. É possível que um músico executante de outro instrumento e que não tenha contato com a iniciação na área do trompete julgue cada exercício proposto como “pouco musical”. De certa forma, o ensino técnico inicial do trompete não pode oferecer lindas melodias pra quem não consegue emitir sonoridades consistentes e afinadas, o que, por exemplo, é possível conseguir ao soprar uma flauta doce mesmo na iniciação. Assim, as possibilidades de exercícios melodiosos virão depois do processo de construção da emissão das sonoridades previstas neste estudo a partir da conquista do 2º estágio. Este estudo não se propõe a construção de um método diversificado de exercícios

e melodias como o Arbam (1965), mas sim está voltado para a iniciação das crianças no trompete considerando as suas peculiaridades.

Figura 17 - Exercício 1

$\text{♩} = 60$

Grupo 1

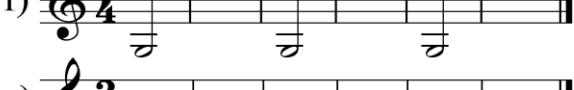
a) 

b) 

c) 

d) 

e) 

f) 

g) 

h) 

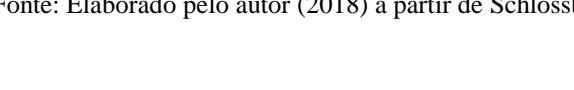
i) 

j) 

k) 

l) 

m) 

n) 

Grupo 2

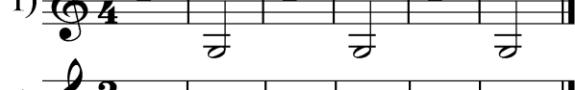
a) 

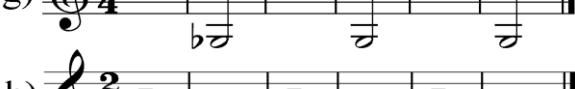
b) 

c) 

d) 

e) 

f) 

g) 

h) 

i) 

j) 

k) 

l) 

m) 

n) 

Fonte: Elaborado pelo autor (2018) a partir de Schlossberg (1965, p. 1).

Para dar início ao estudo de aplicar a conexão entre as notas sem a articulação da língua, ou seja, na emissão de notas ligadas Macbeth (1975) esclarece que esta execução no trompete baseia-se no movimento de uma nota para outra sem interrupção do fluxo de ar. O autor pontua que se deve manter uma coluna de ar constante e tocar através da coordenação conjunta da mudança da sílaba (vocalização) e da mudança do dedilhado quando for o caso. Macbeth salienta que não devem ocorrer mudanças visíveis nos músculos faciais mantendo a posição da embocadura (MACBETH, 1975, p. 10).

Na próxima figura, apresento o exercício nº4 do Método de Schlossberg (1965).

Figura 19 (Notas ligadas)



Fonte: Schlossberg (1965, p. 1).

O exercício nº4 proposto por Schlossberg está numa tessitura adequada para principiantes, no entanto, apresenta-se como uma sequência que exige do instrumentista uma coluna de ar treinada. Com o objetivo de adaptar o passo a passo aos principiantes na prática de notas ligadas utilizando o exercício nº 4 de Schlossberg (1965), foram feitas adaptações de compasso e a inserção de pausas. Para o objetivo de aquecimento no trompete voltado as crianças a inserção de pausas durante os exercícios proporcionará um estudo prático mais facilitado.

As notas mais graves exigem uma vibração maior dos lábios e um controle da coluna de ar na emissão de sons com maior duração. Esta região grave do trompete não faz exigência de pressão da coluna de ar aliada a uma maior contração da musculatura que envolve os lábios e que seria exigida, por exemplo, na região média do trompete.

É necessária uma boa inspiração e concentração para o executante ter ar suficiente para realizar com eficiência a primeira e a segunda nota sem interrupção. Desta forma, o treinamento inicia ligando duas notas e com pausas na mesma proporção de tempo da parte tocada.

No exercício nº 3, há o acréscimo da terceira nota que incidirá novamente no treino da inspiração e no controle do uso da coluna de ar promovendo paralelamente o arqueamento

descendente e gradativo da língua nesta conexão das notas.

Figura 20 - Exercício 2

$\text{♩} = 60$

Grupo 1

a)

b)

Grupo 2

a)

b)

Fonte: Elaborado pelo autor (2018) a partir de Schlossberg (1965, p. 1).

Figura 21 - Exercício 3

$\text{♩} = 60$

Grupo 1

a)

b)

Grupo 2

a)

b)

Fonte: Elaborado pelo autor (2018) a partir de Schlossberg (1965, p. 1).

A sugestão para o exercício nº 4 é que as notas devam ser executadas bem longas como se tivesse uma tenuta sobre cada nota e com isso, o treino de uma curta respiração entre os compassos. O andamento é lento justamente para propor uma ideia da prática de notas longas.

As crianças foram orientadas a não fazerem decrescendo na duração e no volume sonoro de cada nota (mínima), foi feito a demonstração de como deveria ser executado cada figura musical durante o exercício, solicitando uma boa inspiração no início em forma de bocejo, pensamento em soprar ar quente para o trompete pleiteando uma emissão com certa sutileza. A proposta do exercício nº4 foi a preparação para o exercício seguinte.

Arban (1956) expressa que para a continuação do som em um grupo de notas ligadas somente a primeira nota do grupo deve receber a articulação da língua, as demais notas serão iniciadas pela prolongação da saída de ar, pelo movimento dos lábios e pelo uso dos dedilhados (ARBAN, 1965, p. 88).

Para o exercício nº5 a orientação de que mantenham a ligadura das notas até onde conseguem, é uma região grave que exige muito controle da coluna de ar, atenção no uso da vocalização com o abaixamento da língua na descendência e elevação na ascendência além de manterem atenção à afinação.

Foi mantido a utilização do cânone nos exercícios e o professor na execução inicial como modelo musical para o grupo.

Figura 18 - Exercício 4

$\text{♩} = 60$ Grupo 1

a) , , , Simile 7

b) , , , Simile 7

Grupo 2

a) 7 , , , Simile

b) 7 , , , Simile

Fonte: Elaborado pelo autor (2018) a partir de Schlossberg (1965, p. 1).

Figura 19 - Exercício 5

♩ = 100

Grupo 1

a)

b)

Grupo 2

a)

b)

Fonte: Elaborado pelo autor (2018) a partir de Schlossberg (1965, p. 1).

4.1.7.3.3 2º Estágio

A seguir estão apresentados os exercícios de nº 6 a 14 nas Figuras 24 a 32 com o propósito de trabalhar cromaticamente as notas que compreendem o intervalo Dó3 ao Sol3 como parte do 2º estágio. As adaptações feitas foram baseadas no Método *Mitchell's Class Method* (MITCHELL, 1920, p. 48-52). Os exercícios para esta fase foram planejados com frases curtas por visarem à produção sonora, a leitura das notas e o desenvolvimento da digitação das posições.

Nos exercícios nº 10 e 11 foi adaptado um dueto, partindo para um estudo vertical

harmônico que trás um novo e importante elemento para o desenvolvimento das habilidades das crianças. Assim, ao construir a percepção de duas vozes (exercício nº 10) na primeira tonalidade, adaptamos um semiton acima para a prática cromática vislumbrando o treinamento auditivo e a digitação no trompete.

Figura 24 – Exercício 6

$\text{♩} = 70$ Grupo 1



4 4

Grupo 2



4 4

Fonte: Elaborado pelo autor (2018) a partir de (MITCHELL, MITCHELL, 1920, p. 48).

Figura 20 - Exercício 7

$\text{♩} = 70$

Grupo 1

4 **4**

Grupo 2

4 **4**

Fonte: Elaborado pelo autor (2018) a partir de (MITCHELL, MITCHELL, 1920, p. 48).

Figura 21 - Exercício 8

$\text{♩} = 70$

Grupo 1

Grupo 2

Fonte: Elaborado pelo autor (2018) a partir de (MITCHELL, 1920, p. 48).

Figura 22 - Exercício 9

$\text{♩} = 70$

Grupo 1

Grupo 2

Fonte: Elaborado pelo autor (2018) a partir de (MITCHELL, 1920, p. 48).

Figura 23 - Exercício 10

$\text{♩} = 70$

a)

b)

Fonte: Elaborado pelo autor (2018) a partir de (MITCHELL, 1920, p. 48).

Figura 24 - Exercício 11

$\text{♩} = 70$

a) $\text{♩} = 70$

b) $\text{♩} = 70$

Fonte: Elaborado pelo autor (2018) a partir de (MITCHELL, 1920, p. 48).

Nos próximos exercícios foram propostos revezamentos no grupo que inicia a tocar.

Figura 25 - Exercício 12

$\text{♩} = 70$

Grupo 2

Grupo 2

Grupo 1

Fonte: Elaborado pelo autor (2018) a partir de (MITCHELL, 1920, p. 52).

Figura 26 - Exercício 13

$\text{♩} = 70$

Grupo 2

Grupo 1

Fonte: Elaborado pelo autor (2018) a partir de (MITCHELL, 1920, p. 52).

Figura 27 - Exercício 14

$\text{♩} = 70$

Grupo 2

Grupo 1

Fonte: Elaborado pelo autor (2018) a partir de (MITCHELL, 1920, p. 52).

Os próximos exercícios são notas ligadas da série harmônica do trompete que refere-se a executar as notas propostas na mesma posição ou dedilhado. Os números abaixo das notas do exercício indicam a posição do dedilhado do trompete, são posições originais (sem uso de posições de recurso), o intervalo grafado será tocado utilizando-se o mesmo dedilhado, ou seja, servindo para a execução das duas notas nos exercícios nº15 e nº16 e para as três notas nos exercícios 17 e 18.

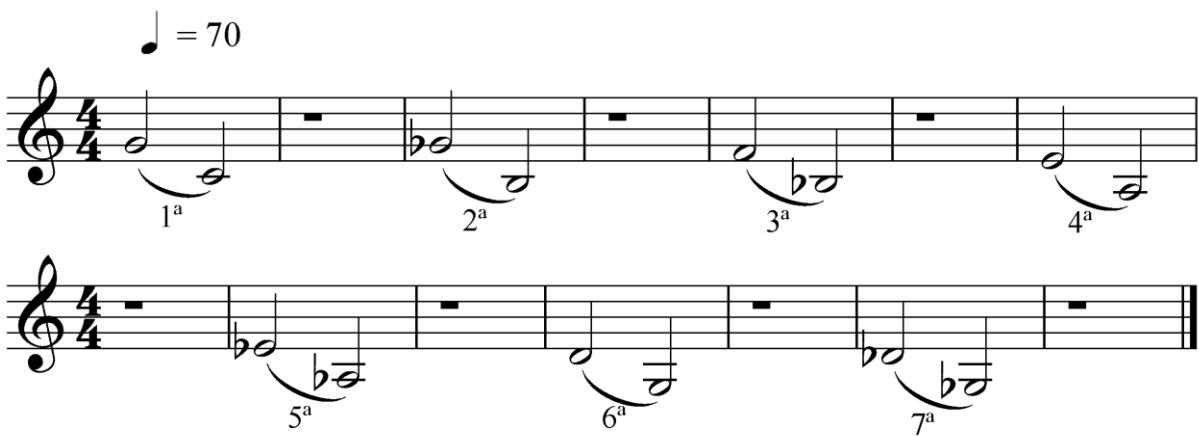
A técnica é aplicar o treinamento de uma ação física (flexionamento) para ampliar a flexibilidade da embocadura. Esta ação física irá exigir o treinamento do arqueamento da língua ascendente ou descendente (uso da vocalização), a manutenção da coluna de ar e a pressão controlada da musculatura ao redor dos lábios com mais ou menos enrijecimento. Os exercícios propostos a seguir constam em alguns métodos de trompete e foram adaptados para o estudo das crianças em cânone com a inserção de pausas. Da mesma forma, o professor executa a primeira vez o exercício, depois os grupos. Na pausa do grupo 1, no segundo compasso do exercício o início da prática com o grupo 2 podendo haver a alternância dos grupos conforme a indicação do professor.

Figura 28 - Exercício 15



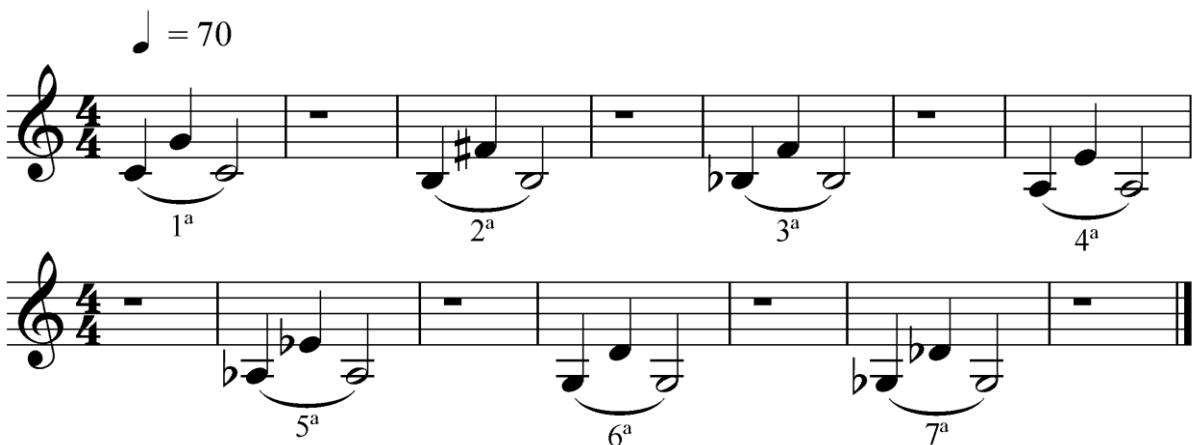
Fonte: Elaborado pelo autor (2018) com base no estudo da minha rotina diária.

Figura 29 - Exercício 16



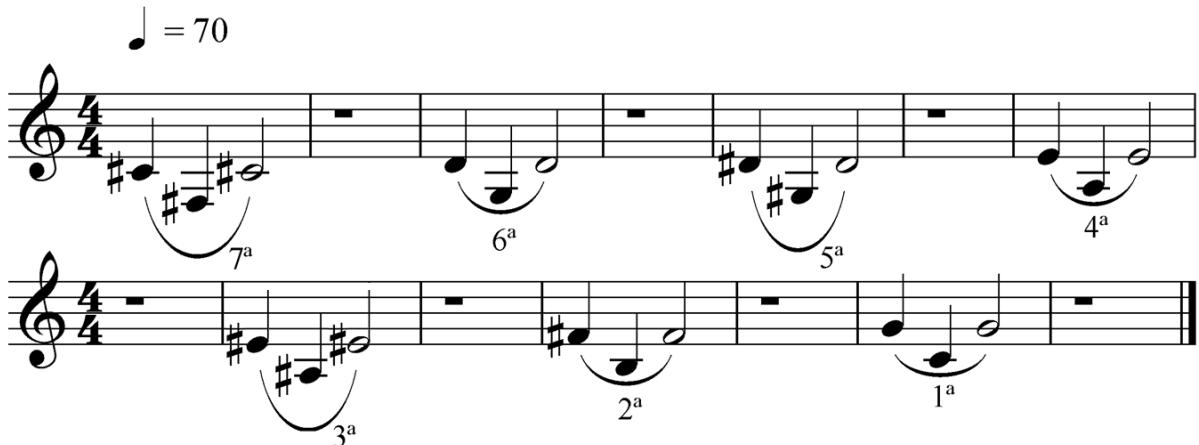
Fonte: Elaborado pelo autor (2018) com base no estudo da minha rotina diária.

Figura 30 - Exercício 17



Fonte: Elaborado pelo autor (2018) com base no estudo da minha rotina diária.

Figura 31 - Exercício 18



Fonte: Elaborado pelo autor (2018) com base no estudo da minha rotina diária.

4.1.7.4 Ensino Coletivo (em grupo) – Book 1 com CD Play Along

A metodologia coletiva *Essential Elements* 2000 refere-se ao estudo de vários instrumentos musicais conjuntamente como trombone, trompete, saxofone, flauta, percussão, etc. Utilizo esta metodologia e por aplicar a pesquisa apenas com trompetes nesta pesquisa nominei ensino coletivo em grupo (grupo dos trompetes).

Este estudo se refere ao Book 1. Os alunos receberam as apostilas e um CD *play along* cada um. Todos os exercícios do Book 1 são acompanhados na gravação pelo professor de trompete que executa a primeira vez e o aluno na segunda vez com acompanhamento harmônico e rítmico.

O aluno principiante poderá estar apto para iniciar no ensino coletivo de sopros (Book 1) na visão desta proposta de pesquisa, após estudar o passo a passo dos 1º e 2º estágios (exercícios do nº 1 ao nº 18).

Segundo Swanwick (1979), o trabalho em grupo é uma excelente forma de enriquecer e ampliar o ensino de um instrumento. A aprendizagem em música envolve imitação e comparação com outras pessoas. Relata o autor que somos fortemente motivados ao observar os outros, e tendemos a “competir” com nossos colegas, o que tem um efeito mais direto do que quando instruídos apenas por aquelas pessoas as quais chamamos “professores”.

Assim, na perspectiva de Swanwick a imitação e a competição são particularmente fortes entre pessoas de mesma faixa etária e mesmo grupo social. “Os requisitos básicos para

qualquer pessoa tocar um instrumento são: o escutar cuidadoso e a observação perceptiva. Um grupo com um bom professor proporciona o ambiente ideal para o desenvolvimento dessas atitudes” (SWANWICK, 1979, p. 38).

4.1.7.5 Composição e improvisação

Nesta atividade para a experimentação da composição e improvisação utilizei com o grupo de alunos os exercícios contemplados na metodologia *Essential Elements 2000*. O Book 1 propõe inicialmente a melodia *Beethoven's Ode To Joy* onde há a questão (pergunta) para os dois primeiros compassos e a resposta criativa também em dois compassos seguintes. A metodologia integra mais exercícios que foram trabalhados com os alunos nesta atividade.

4.2 RELATÓRIO: PARTICIPAÇÃO DAS CRIANÇAS NAS AULAS, DESENVOLVIMENTO DAS ATIVIDADES E ORIENTAÇÕES COMENTADAS PELO PROFESSOR.

Nesta seção, apresento um relatório que contempla alguns dos momentos das aulas que considero mais importantes para a experiência prática de ensino de trompete. Este relatório apresenta para o leitor uma ideia do andamento das atividades e da participação das crianças.

4.2.1 Descrição da Sessão 1

Foram previstos vídeos curtos que cativassem o interesse das crianças e possibilissem uma aproximação com o trompete, conhecendo seus detalhes de origem, construção e família musical. Na primeira aula, os alunos demonstraram expectativas e inquietudes com relação ao aprendizado do instrumento. Eles logo indagaram se eu entregaria os trompetes a eles. Orientei que receberiam os instrumentos em momento oportuno e que naquele primeiro momento assistiriam a um vídeo interessante sobre o trompete. Os alunos assistiram com atenção ao vídeo da entrevista de um trompetista sobre a origem do instrumento. O músico também tocou utilizando variadas surdinhas. As crianças se manifestaram sobre as diferenças sonoras de cada uma das surdinhas. Na segunda atividade, que foi sobre a família do trompete, também cativou o interesse do grupo que, por sua vez, dialogou comigo quando viram o trompete em Dó que levei para a aula. A terceira atividade, que consistiu em assistir a um vídeo que ilustra a fabricação do trompete, entusiasmou as crianças: “Olha que legal e não fica nenhum amassadinho, fazem pecinha por pecinha”.

Na sequência, organizei a desmontagem do trompete em cima da mesa do maestro da

Banda Marcial, uma vez que essa tinha espaço para melhor distribuir as peças. Todos os alunos estavam próximos e participaram da desmontagem que se tornou divertida, proporcionando descobertas e indagações. Para realizar a montagem, foi feita uma pequena limpeza explicativa das peças, realizando as lubrificações com material adequado. Durante a montagem do trompete, as crianças puderam participar uma de cada vez na referida ação fazendo os encaixes rosqueados com suavidade. No que se refere à limpeza do trompete, comentei com os alunos que assim como eles usam uniformes para vir às aulas e estarem dentro do colégio bem vestidos, limpinhos e adequados às normas da instituição, também o trompete precisa de cuidados e estar limpo para o seu bom funcionamento. Assim, era responsabilidade de todos cuidar e zelar pelos seus instrumentos.

Após assistirem a um vídeo sobre relaxamento, convidei os alunos a uma prática da concentração de 2 minutos e eles aceitaram espontaneamente. Ao final da concentração, expressaram que gostaram da experiência, por se sentirem mais calmas. Na sequência das aulas, as crianças comentaram que esta prática de concentração era ótima para a preparação de provas que iriam acontecer nas próximas semanas. Um dos alunos comentou que havia realizado muitas atividades no dia anterior e que a prática do relaxamento o acalmou.

Sobre a importância da educação postural apresentada em outro vídeo, os reflexos foram acontecendo através da melhora da postura dos alunos nas cadeiras. Houve diálogos sobre hábitos e costumes posturais do dia a dia que vinham mantendo. Assim, durante os encontros, um aluno corrigia o outro e o cuidado com a postura do corpo tornou-se normal vindo a refletir na maneira como seguravam o trompete.

Relativo à atividade de alongamentos, desde a primeira aula a turma correspondeu satisfatoriamente às minhas proposições que envolvia uma dedicação especial nos alongamentos direcionados aos membros superiores que estão mais conectados à função de tocar o trompete. Todos os cinco alunos praticavam esportes oferecidos na escola como o basquete, futebol e handebol. Assim que eram propostos os exercícios, o grupo os executava.. A prática diária sugerida aos alunos foi tornando-se hábito salutar.

Ao introduzir o tema da respiração, sendo colocado como necessidade vital e fundamental para se tocar trompete, a turma demonstrou interesse.

Expliquei que para tocar trompete é preciso estar atento à respiração, porque se não respirarmos direito o som não sairá corretamente. O controle do ar é um dos pontos chave. Expliquei que tudo o que havia sido ministrado até aquele momento (postura, alongamento, relaxamento e outros) faz parte de um conjunto de conhecimentos necessários para que

atingissem uma boa prática com o trompete e que os exercícios de respiração estavam incluídos nestes itens como um dos mais importantes fundamentos. A respiração influencia na cor da sonoridade, na articulação, na construção da extensão e tudo mais que é necessário para se tocar bem o trompete. A turma entendeu a importância dos exercícios respiratórios e sua aplicação na produção da sonoridade do trompete. Foram feitas as práticas de respiração em três estágios (respiração baixa, média e alta) e, por fim, a respiração completa. Os alunos fizeram vários comentários, sendo notório o prazer das práticas executadas.

Foram realizados exercícios que envolviam a musculatura do rosto. Os alunos ficaram curiosos com a exploração muscular e, inclusive, o aluno E manifestou que não imaginava que no rosto havia músculos. Os exercícios foram bem aceitos para a prática e evidenciados pelos alunos ao final, que sentiram um leve formigamento no semblante, o que de certa forma demonstrou que realizaram os exercícios corretamente. A cada encontro, busquei inverter a ordem da execução destes exercícios, promovendo entre os alunos opções de escolhas de qual faríamos primeiro.

A inclusão do *Método o Passo* se deu com exercícios que utilizam o caminhar como referência buscando o desenvolvimento de uma regularidade rítmica. Foram formadas duplas, o que me incluía necessariamente na atividade, uma vez que eram cinco alunos o que permitiu que a cada aula eu formasse par com um aluno diferente. Esta atividade, sempre que realizada no decorrer das aulas, era motivo de muito entrosamento entre todos nós. Com exercícios simples como caminhar em dupla, os alunos atingiram ótimos resultados de senso rítmico aliados a muita descontração e divertimento.

A apresentação de um vídeo sobre notação musical levou para os alunos uma abordagem teórica ilustrada e de fácil assimilação. E a vídeo aula de leitura rítmica relacionou-se com a atividade anterior, o que tornou facilitado o entendimento do tema. Nas aulas seguintes, as práticas propostas com figuras de divisão simples em compasso binário e quaternário foram desenvolvidas com destreza pelo grupo, uma vez que todos já possuíam conhecimentos advindos das suas experiências anteriores na participação na Banda Marcial. Esta parte teve reflexo positivo nas práticas com o trompete durante as aulas. As figuras musicais como a semibreve, mínima, semínima e colcheia utilizadas nos compassos binários e quaternários já eram conhecidas pelos cinco alunos e fez uma grande diferença na conexão das ideias de ritmo e duração.

A fim de desenvolver a percepção musical da produção sonora do instrumento, foi importante a audição orientada de práticas instrumentais de trompetistas experientes. Para assistirem ao vídeo do professor Allen Vizzutti (2012), solicitei às crianças que prestassem

atenção à sonoridade do instrumentista e às sensações que a música proporcionaria em cada um.

Distribuí para os alunos papel e caneta para que ao final da audição escrevessem uma ou mais palavras sobre as sensações que tiveram. As considerações foram: “nossa quanta coisa”, “senti efeitos”, “escutei muita nota”, “bem legal”, “senti forte e fraco”, dentre outras. O aluno B perguntou: “como ele fazia pra conseguir isso?” Pontuei para os alunos que a dedicação diária aos princípios fundamentais da prática com o trompete os levaria a obter condições de tocar tão bem quanto o professor Vizzutti. Em todas as aulas eram feitas apreciações de áudios ou vídeos de trompetistas como Joathan Nascimento, Vicenci Dimartino, Nailson Simões, Maurice André, Bruno Belasco, Silvério Pontes, Carlos Eduardo Quirino, Anthony Plog, Altair Martins, Walter Félix, Bruno Soares, David Bilger, Pacho Flores, Gileno Santana, Randy Brecker, Alison Balsom, Eric Miyashiro, Daniel D’Alcantara, James Morrison, Sergei Nakariakov, Arturo Sandoval, Charles Shlueter, Wynton Marsalis, Willi Fonseca, Fabinho Costa e outros, buscando apresentar vários estilos, sonoridades e timbres, maneiras diferentes de tocar trompete e para que refletissem nas suas referências. Apresentei também vídeos de quinteto de metais com formação camerística constituído por dois trompetes, trompa, trombone, tuba ou trombone baixo. Em uma determinada aula, gostaram muito de um vídeo onde somente trompetistas tocavam *Yesterday para quarteto de trompetes* (2017).

Na atividade de apreciação ao vídeo das crianças tocando trompete de plástico, os comentários dos alunos iniciaram pelas cores azul, preta e vermelha dos trompetes e da facilidade de manuseio do instrumento, observável pela movimentação das crianças. Nesta oportunidade, comentei sobre a importância da fabricação de um instrumento direcionado para crianças a baixo custo de produção e um maior acesso. Expressei que compreendo a dificuldade das crianças para manter o trompete na posição correta para tocar, por isso a importância das várias atividades que se inseriram na estrutura das propostas pedagógicas ministradas no intuito de esclarecer e motivar a prática.

Para que os alunos tivessem entendimento sobre afinação no trompete, foi utilizada como ferramenta de estudo a apreciação do vídeo do professor Érico Fonseca (2016). Com base no que assistiram, os alunos acharam que o uso das bombas de afinação seria de difícil aplicação. Em resumo, expliquei para os alunos que o solfejo é um grande aliado para esta conquista. Na medida em que o aluno desenvolve o senso de percepção da altura dos sons, terá adquirido a capacidade de discriminação da afinação e resultará em um toque afinado no trompete.

Sobre a relação do canto com a técnica de tocar sopros, orientei os alunos acerca da importância do treinamento utilizando vogais e consoantes para o aquecimento dos órgãos envolvidos no ato de cantar/tocar. Para os exercícios de vocalize e solfejo, utilizei como apoio e referência o teclado durante as aulas. Os alunos tiveram pronúncias encabuladas inicialmente e certa desafinação que, ao longo das aulas, foi se transformando em melhores resultados tanto na percepção auditiva como para a prática com o trompete.

Na utilização do DVD da metodologia coletiva de sopros que apresentava um menino na iniciação ao trompete, os alunos ficaram impressionados e pude notar grande interesse por parte deles. A partir de perguntas feitas pelos alunos durante a apresentação do vídeo, tais como “Como o menino fez isso?” “Como ele realizou aquilo?”, orientei que o DVD apresentado seria uma referência das práticas das atividades que estávamos aprendendo e sempre que preciso poderíamos assisti-lo novamente. Transmiti aos alunos que o menino do vídeo que executava os ensinamentos da iniciação ao trompete tinha uma performance adquirida. Ele estava ali atuando, porém tinha toda a preparação realizada anteriormente. O vídeo é uma realidade da prática do menino com o trompete e por isso conseguia executar perfeitamente as orientações direcionadas ao aprendizado inicial. Em resumo, o menino do vídeo não estava empunhando o trompete e praticando pela primeira vez. Transmiti aos alunos que aprender a tocar trompete pode ser comparado a aprender outra língua e que precisamos estudar várias coisas para termos um resultado satisfatório naquilo que almejamos. Pontuei para a turma que existiriam dificuldades naturais na iniciação para se tocar trompete possivelmente com a maioria dos principiantes, assim como aconteceu comigo.

Para a prática do *Buzzing*, os alunos foram convidados inicialmente para soparem através da utilização dos dedos das mãos com uma proposição sonora de brincadeira. Os alunos imitaram com destreza sirenes, carros, motos, dentre outros. O *Buzzing* como ferramenta para aquecimento da embocadura teve boa aceitação no grupo e a aplicação deste exercício levava em torno de 2 minutos de prática.

O pré-aquecimento na proposta desta pesquisa comprehende uma maneira em que o instrumentista busca a criação do “selo” lábio e bocal soprando notas curtas e suaves na região grave do instrumento. Dentro desta proposta pedagógica, é o primeiro contato que envolve o sopro no trompete e requer uma escuta atenciosa de si mesmo. Para este fim, cada criança foi convidada a tocar próxima a parede visando à escuta do próprio som. A turma assimilou as orientações da importância da concentração no momento de tocar e esta prática mostrou-se eficiente para a iniciação ao trompete. Por vezes, foi necessário intervir para o correto posicionamento do instrumento: “tocar suave não é sinônimo de tocar direcionando a campana

do trompete para o chão”.

Nas práticas iniciais, os alunos C e E tiveram algumas dificuldades. Procurei acalmá-los, pois estavam no caminho onde pode ocorrer a produção de um ruído e que, depois, com persistência e dedicação, a sonoridade surgiria naturalmente. Os seus pares, alunos A, B e D estavam conseguindo algumas boas emissões de notas. O aluno E disse sorrindo: “Eu também vou conseguir”. O bom astral e a amizade do grupo foi motivador para os estudos. Um elemento determinante que norteou positivamente as práticas do grupo durante os quatro meses de curso foi que todos os alunos tinham o objetivo de tocar trompete na Banda Marcial do colégio.

Todos de alguma forma conseguiram uma produção sonora no trompete mesmo que sem consistência ou clareza. Os alunos A, B emitiram o Sib2, o aluno C conseguiu o Lá2, o aluno D o Si2 e o aluno E o Lá2. A partir destes sons, convidei a todos os alunos para praticarmos juntos partindo do Lá2 que representou naquele momento a sonoridade para a iniciação em grupo. As duas notas mais graves desta sequência (Sol2 e Fá#2) além de exigir boa vibração labial necessita especial atenção à afinação. No descanso da prática reforçava as orientações sobre a postura, boa inspiração e confiança na emissão do ar. Sempre que necessário buscava executar juntamente com os alunos a sequência proposta. Embora com algumas dificuldades naturais do início, os alunos A, B e D conseguiram realizar o exercício.

Como tínhamos duas aulas na semana, solicitei que mantivessem os estudos durante os próximos dias praticando as rotinas de exercícios corporais, respiração e emissão das sonoridades com os necessários descansos que foram praticados em aula. A resistência da embocadura no trompete é adquirida praticando várias vezes durante o dia e obedecendo a descansos proporcionais ou pouco maiores que o tempo praticado.

Em nosso encontro, após o estudo do pré-aquecimento, chegamos ao exercício nº1 da proposta pedagógica. Os primeiros sons produzidos pelo grupo soaram de certa forma com timidez. A prática coletiva foi trabalhosa durante a aula, as orientações foram incessantemente repetidas para que os princípios fundamentais fossem assimilados. Houve revezamentos nas execuções, solicitei duplas, um de cada grupo onde eu também participava com aquele que demonstrasse maior dificuldade para que este não se sentisse sozinho na responsabilidade de solista. Estes momentos iniciais do aprendizado precisavam estar cercados pelo prazer de estar ali fazendo música embora com dificuldades. Cada sonoridade emitida era uma conquista. Em 20 de outubro de 2014, Daniel kulkamp, meu aluno de trompete disse: “Tocar trompete, a pessoa se sente fazendo mais parte do som, é um prazer diferente”. Neste sentido, além de incentivo é necessário o apoio técnico prático do professor.

Na proposição de divisão em dois grupos, o grupo 1 era formado por três alunos e o grupo 2 por dois alunos. No grupo 1, os destaques do primeiro momento foram os irmãos A e B e, no grupo 2, o aluno D. Após a prática do exercício nº1, alguns alunos evidenciaram formigamento ao redor da boca e repuxos nas bochechas o que é natural devido à exigência dos músculos na iniciação ao trompete.

O estudo do 1º exercício foi lento e cuidadoso. Elogiei e incentivei o grupo afirmando que estava muito bom e que o progresso tinha sido alcançado graças a dedicação de cada um. Com isso, busquei demonstrar que o grupo era capaz e que em pouco tempo a Banda Marcial iria poder contar com mais cinco trompetistas.

O exercício proposto parece muito fácil, talvez sem graça para alguns, sem um atrativo melódico que encante o executante. Os métodos de trompete não trazem na iniciação belezas melódicas e sim o foco do princípio técnico. As metodologias coletivas, por sua vez, têm um atrativo melódico e harmônico, mas, para o principiante estar integrado a ela, deve emitir o Sol3 ou o Mi3. Assim, nesta pesquisa, propus a construção e o fortalecimento da embocadura utilizando uma região grave do trompete e na utilização de pausas entre os compassos.

Relativo ainda na aparente facilidade da proposta do primeiro exercício, as crianças demonstraram satisfação pelos efeitos que o exercício ofereceu. A proposta de cânone nos exercícios mostrou-se adequada à iniciação ao trompete. Nesta proposta, a nota que o aluno iria tocar havia sido executada antes, ao ser iniciada pelo professor como modelo e posterior pelo grupo. Assim, os principiantes tinham referência, apoio e incentivo para se sentirem seguros neste processo.

Mais uma vez recomendei ao final da aula que continuassem as rotinas diárias, que os estudos fossem sistemáticos desde os alongamentos até o início das práticas, que observassem com zelo os descansos entre as práticas mantendo a concentração dos fundamentos no momento de tocar trompete.

Ao iniciarmos as aulas na semana seguinte, apresentei como primeira atividade o vídeo *Menino com grandes habilidades com o trompete* (2012). Logo no início do vídeo, o aluno C perguntou: “Qual instrumento o menino está utilizando?”. Se tratava de um Cornetim Bb, instrumento este mais adequado para crianças devido o tamanho e peso. Sobre o vídeo, a turma comentou que o menino tocava bem e que a sonoridade era bonita. Dialogamos por instantes levando os alunos a concluírem que é possível uma criança tocar bem o trompete bastando para isso dedicação aos princípios e estudos do instrumento.

Ao iniciarmos as práticas dos exercícios utilizando o metrônomo, foi possível constatar que o exercício nº1 melhorou na descendência. Na ascendência o desenvolvimento da

embocadura da maioria dos alunos ainda não correspondia da mesma forma.

As práticas necessitavam ser executadas com calma, o espírito motivador e descontraído se fazia necessário. São muitos atributos conjugados ao mesmo tempo para serem postos em ação pelo executante de trompete. Ler o nome da nota, fazer o dedilhado correto, soprar com precisão, manter a duração da figura musical entre outros. Este universo de informações integrado no instante da prática para crianças que deslumbravam vencer mais uma etapa não era nada fácil, mas demonstravam este querer.

O tempo de 1h 30 min se configurava pouco para todas as rotinas e descansos até a prática propriamente dita durante os encontros. A turma era dedicada e gostava do que estava fazendo e cada criança tinha o objetivo de integrar a Banda Marcial. Esta predisposição e a vontade de estudar trompete contagiava todo o ambiente.

Os exercícios propõem um treinamento para a formação e construção da estrutura anatômica através da prática com o trompete. Esta prática esteve aliada ao olhar atento do professor para que se evitasse a criação de vícios que viessem a dificultar o desenvolvimento das habilidades dos principiantes.

Nas semanas seguintes, agendei aulas individuais para cada aluno, sendo facultativo todos assistirem as aulas de seus colegas como ouvintes, em total silêncio. As aulas iniciavam com toda a turma reunida para as rotinas dos aquecimentos e o pré-aquecimento com o trompete. A partir deste instante, 20 a 30 minutos para a aula individual. Em seguida, era realizado o estudo coletivo dos exercícios adaptados para a pesquisa.

As dificuldades técnicas de um aluno sendo trabalhadas perante os colegas proporcionavam o aprimoramento dos fundamentos e possibilitavam correções através ensinamentos observados. Neste rodízio dos alunos nas aulas individuais, a base da construção dos atributos técnicos ficou fortalecida. Mesmo que os alunos não viessem a externar na prática o que estavam vivenciando nas aulas dos colegas, as informações que comungavam naquele instante serviriam logo a seguir integrando o processo da sua performance no trompete.

Foi notória a disposição dos alunos para as aulas individuais. Por vezes alguns perguntavam se naquela semana poderiam repetir. Percebi que aquele instante no qual o professor ficava exclusivo e dedicado a dificuldades individuais era muito especial. Esta necessária particularidade não acontece na metodologia coletiva a não ser por planejamento do orientador. Se for somente um professor na direção de toda a corporação musical, talvez este ministrante não seja especialista no instrumento que o aluno toca e as dificuldades podem não ser sanadas.

Da mesma forma que o primeiro exercício foi trabalhado, todos os demais também o foram cada um dentro da sua especificidade. Na iniciação das crianças, as práticas denotaram um aprendizado crescente por parte dos alunos. A turma tinha vontade de aprender e era dedicada aos estudos. Na verdade, o entusiasmo das crianças me surpreendeu, me motivando ainda mais para inovações na minha prática.

Vários encontros foram necessários para a concretização do 1º estágio. Mesmo com o alcance do 1º estágio, não foi possível identificar destaques sonoros, execuções perfeitas e tudo bem realizado. Nas notas mais graves da escala (Sol2 e Fá#2) a maioria dos alunos tiveram dificuldades na emissão sonora. No exercício nº5 que exige a manutenção da respiração durante a execução do intervalo cromático, somente o aluno D conseguiu aproximar a boa execução. Os demais sempre faziam mais uma respiração durante a execução do exercício o que é totalmente normal no treinamento da manutenção da coluna de ar.

Os alunos foram dedicados aos estudos, foram construindo a sua forma de tocar trompete e compreendendo os significados musicais que integram esta prática.

Através dos exercícios realizados, das aulas individuais e principalmente da dedicação das crianças, foi possível dar início ao estudo do 2º estágio.

A escrita dos exercícios continuaria a ter frases curtas sem buscar algo melodioso ou expressivo e sim a construção da estrutura da formação da embocadura e da sustentação da coluna de ar. Os exercícios foram planejados com quatro ou dois compassos de melodia, o mesmo número de pausas e mais quatro ou dois compassos com uma alteração de semiton ascendente mantendo o passo a passo da proposta da pesquisa.

Os exercícios do 2º estágio, do nº6 ao nº12, tiveram a homogeneidade de todas as crianças mesmo com algumas dificuldades estudando juntas. Quanto aos exercícios nº13 e nº14, somente os alunos A, B e D conseguiram realizá-los. Os alunos C e E, mesmo percorrendo o passo a passo, não estavam conseguindo chegar ao Fá#3. A turma nas orientações recebidas compreendeu que alguns estudantes alcançam o processo de construção da embocadura com pouco mais de brevidade e que outros nem tanto. Assim, concluí com os alunos A, B e D os referidos exercícios.

O 2º estágio da proposta desta pesquisa é baseado nos exercícios de flexionamentos da embocadura que poderão gerar como resultado uma melhor flexibilidade durante a emissão das notas nesta região flexionada.

Os exercícios nº15 e nº16 estão planejados para que ocorra um trabalho através da ação física dos músculos da embocadura ligando duas notas que possuem entre si um intervalo de 5ª justa com a utilização da mesma posição ou dedilhado para as duas sonoridades no trompete.

Este exercício foi o mais difícil que as crianças se dispuseram até o momento. É um exercício de suma importância para a execução no trompete e sua prática contribui para desenvolvimento da vocalização no uso da língua, do aumento da tessitura do executante e do controle da emissão do ar sem interrupção ao mudar de nota para mais grave ou mais aguda.

Nos exercícios nº15, os alunos A, B e D conseguiram um melhor desempenho após três encontros. Eles continuaram o estudo deste exercício em casa o que de certa forma promoveu o progresso demonstrado em aula. Os alunos A e B realizaram todo o exercício, mas não tiveram a mesma desenvoltura do aluno D. Os alunos C e E realizavam o exercício compondo o intervalo do F#2 até o Mi3.

No exercício nº16, a situação se manteve igual ao exercício anterior em todos os aspectos.

O exercício nº17 e nº18 contemplam três notas para o flexionamento em uma mesma posição ou dedilhado do trompete e exigem os mesmos controles de vocalização e controle da coluna de ar para não se interromper o som entre as notas. A base da execução destes exercícios foram os dois anteriores. Estas são práticas que se completam e, por isso, o quadro dos alunos que conseguiram e dos que não tiveram bom desempenho continuou o mesmo.

As melodias e a escrita simples dos exercícios promoveram motivação para a participação. Ficou evidente que o grupo havia transposto a fase da iniciação propriamente dita que é necessária para um principiante. Paralelamente ao estudo da técnica, busquei proporcionar também a alegria de estarem tocando trompete da maneira que conseguissem, com prazer, absorvendo os elementos musicais com equilíbrio na aprendizagem, explorando os momentos lúdicos nesta fase de musicalização.

A metodologia coletiva naquele momento representou um prêmio pelo dedicado estudo de base que todos os cinco alunos se propuseram. Estando dentro da tessitura que cada um conseguiu construir até aquele momento, todos os exercícios foram motivadores pois o aparato harmônico do CD play along os transcendia como se fossem um grande grupo. Os exercícios iniciais da metodologia coletiva de sopros trabalham até o exercício nº 58 somente com notas separadas. Não há neste espaço a exigência de exercícios que usem o flexionamento da embocadura para a execução de notas ligadas. Ou seja, tem muitos estudos que serão treinados e que trarão a consistência da sonoridade e resistência da embocadura com o tempo. O progresso descrito com a prática sistemática certamente não seria possível durante esta pesquisa devido o pouco espaço de tempo para este fim.

A metodologia coletiva oferece atividades de composição e improvisação e inicia com

a melodia de Beethoven, *Ode To Joy* onde há a proposição de pergunta e resposta entre os compassos. Esta foi uma oportunidade das crianças desenvolverem sua criatividade. Embalados pela base rítmica e harmonia que o CD play along ofertava e pelas orientações para que utilizassem os conhecimentos até então adquiridos, as notas musicais aprendidas em aula e a sua vontade de transmitir, com o seu som, a sua criação. Deixei-os à vontade para experimentarem tocar perguntando como desejaria e respondendo da mesma forma sem um julgamento inicial sobre se estava certo ou errado. O exercício da improvisação musical e composição nas atividades desenvolvidas possibilitou que as crianças desenvolvessem sentidos musicais para além da reprodução de modelos estabelecidos.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo realizado, incluindo as propostas pedagógicas de ensino de trompete, partiu das dificuldades, que várias crianças apresentaram na execução de sonoridades neste instrumento musical, principalmente no contexto de bandas escolares.

As propostas pedagógicas apresentadas neste texto visam complementar a formação inicial no trompete em contextos de bandas escolares. Nesta direção, identifiquei que os métodos geralmente utilizados visavam à formação técnica profissional sem contemplar outras dimensões no processo de aprendizagem, principalmente as relacionadas aos primeiros contatos das crianças com o trompete. Como complementação a estas propostas já existentes, este estudo teve como finalidade auxiliar o trabalho de professores de trompete, tanto no ensino individual quanto no ensino coletivo, com a utilização de exercícios elaborados, catalogados e/ou compilados ao longo de minha trajetória como trompetista e professor. Adaptar exercícios de renomados nomes da escola tradicional de trompete se mostrou inicialmente um desafio. Uma reflexão mais crítica destes métodos e do ensino coletivo motivou a organização de maneira específica que atendesse os iniciantes que desejasse tocar trompete. A caminhada de dificuldades que percorri ainda criança para ingressar em uma Banda Escolar serviu de motivação para viabilizar mudanças nos processos de ensino a partir de uma situação concreta de trabalho coletivo com alunos de uma banda de sopros.

Diante de várias estratégias de ensino arquitetadas, foi possível esboçar propostas que se aproximassem das crianças formando um ambiente propício, que as acolhesse e as integrasse de maneira significativa à prática de um instrumento de bocal.

As propostas buscaram uma dimensão mais humanizada a essa formação inicial, incluindo contribuições advindas da área da Educação Musical, no que tange à utilização de atividades que promovam a experimentação musical criativa e expressiva, bem como o respeito entre os alunos, a convivência humana, a cordialidade, o sentimento de grupo, dentre outras faculdades humanas.

Cada aluno trouxe para a aula de trompete a sua recente história de vida e poucas experiências musicais através da Banda Marcial ou do convívio social e familiar. Os diálogos mais próximos com as crianças testemunhavam o real interesse, a vontade de aprender e o empenho que todos se dispunham.

Todo o planejamento das propostas, organizadas em seções e atividades tiveram o intuito de que fossem convidativas e impulsionadoras ao estudo das crianças. Desta forma, foi estimulada a consciência dos benefícios e cuidados que deveriam ter com o próprio corpo

através de relaxamento, educação postural, alongamentos e respiração.

A realização de duas aulas na semana possibilitou proximidade ao grupo e o crescimento semanal do estudo do trompete em todas as crianças.

Neste sentido, entendo que o trompete seja um instrumento difícil para a iniciação musical, mas não impossível. As dificuldades que algumas crianças encontraram para tocar trompete são proporcionais à exigência do instrumento, que se configura como uma das mais difíceis embocaduras dos instrumentos de sopro que se soma ao desgaste de energia para uma boa performance..

Um fato importante que influenciou grande parte do estudo foi que as cinco crianças tinham habilidades rítmicas desenvolvidas e suas práticas anteriores foram sendo conectadas para impulsionar o aprendizado do trompete. A prática do solfejo como parte da musicalização dos alunos possibilitou a construção de uma melhor percepção da altura das notas musicais e sensibilizando-os para a afinação.

O estudo do *Buzzing* foi uma importante ferramenta para este grupo que se adaptou a forma da vibração dos lábios e depois com o bocal e o trompete.

Durante a proposta do pré-aquecimento onde foi estabelecida uma maneira sutil para o primeiro contato boca/bocal e o trompete na emissão dos primeiros sons, esta ferramenta de iniciação se mostrou eficiente para a emissão das sonoridades no trompete.

Os primeiros exercícios foram adaptados de um método de trompete e inclusos na forma de cânone para serem executados pelas crianças. A escolha da região grave foi devido a menor pressão empregada pela coluna de ar e dos músculos que envolvem o ato de soprar no bocal, o que possibilitou uma iniciação mais agradável ao trompete.

As aulas individuais ocorreram naturalmente devido a necessidade de atenção personalizada a cada criança constituindo-se em um momento importante para o olhar técnico e perceptivo do professor em ajudar o desenvolvimento das habilidades do aluno.

As aulas coletivas fortaleceram o compartilhar sonoro durante as práticas dos alunos. As audições de trompetistas também contribuíram para a percepção e identificação da expressão sonora dos músicos. O CD *play along* alicerçou a emissão de uma sonoridade clara dos alunos pela constância da audição integrada aos exercícios propostos na metodologia coletiva. Este estudo permite o estudante sentir como se o professor estivesse ao seu lado tendo incluso um aparato harmônico e rítmico ao seu dispor no momento da sua execução, contribuindo inclusive para o desenvolvimento da percepção auditiva do estudante.

Na direção dos resultados esperados, cada um dos cinco alunos se desenvolveu de forma particular. Um, dentre os cinco alunos conseguiu realizar as propostas práticas planejadas,

entendo que a experiência anterior de tocar trombone de vara certamente contribuiu para a iniciação ao trompete deste aluno. Os dois alunos que eram irmãos atingiram relativo progresso dentro dos estudos propostos. Além disso, se sobressaiam aos demais pelas habilidades rítmicas musicais e pela excelência da percepção auditiva. Talvez o estudo conjunto das práticas em casa se refletiu no decorrer das aulas. Os outros dois alunos conseguiram participar de todos os exercícios e práticas mensuradas na proposta, mas as dificuldades naturais na construção dos fundamentos e atributos para tocar trompete interferiram no avanço da execução do instrumento comparado a seus pares.

É importante registrar que o grupo não conseguiu desenvolver uma boa leitura musical. Entretanto, compreenderam os princípios da grafia da música que registra ideias melódicas, harmônicas e rítmicas.

O relato do que foi desenvolvido nas aulas não englobou o grande universo de aprendizagem que vivi e experenciei junto às crianças. Esta pesquisa se fez relevante diante do seu processo de olhar inclusivo musical. O planejamento das seções e das atividades contemplaram temas significativos, ações e modos de interagir com o fazer musical que facilitaram a imersão das crianças nas práticas com o trompete.

Existem muitas literaturas, vários caminhos e muitas opiniões sobre o ensino de trompete, muitos músicos tocam com diferentes métodos, mas certamente muitos princípios fundamentais se equivalem. Nesta pesquisa procurou-se trazer uma proposta de orientar como fazer e o porquê. Uma grande intenção deste estudo é possibilitar que os professores possam transmitir aos alunos informações seguras para sua iniciação e que, através do estudo prático, estes possam se tornar seus próprios professores, decidindo o que é melhor para si mesmos. A embocadura, por exemplo, é totalmente individual e não existe uma forma de embocar que funcione para todos igualmente.

Assim, o tempo dispendido de quatro meses para o trabalho de iniciação ao trompete com as crianças aqui descritas não foi totalmente suficiente para melhores resultados. Para se tocar trompete precisamos nos musicalizar. É de dentro para fora que transcendemos a nossa expressão musical. Assim, o entendimento do que foi apresentado aqui se constitui como uma proposta da fase de ensino a iniciação ao trompete que deverá ser expandida através de pesquisas e que perseguirei em etapas futuras no meu papel de educador.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Carolina Valverde. *Padrões físicos inadequados na performance musical de estudantes de violino*. 2008. Dissertação (Mestrado em música). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- ARBAN, Joseph Jean Baptiste Laurent. *Méthode complète pour cornet à pistons et de saxhorn*. Tradução não oficial de Manciolli. 1956.
- BALSON, Alison. International soloist discovers pTrumpet for the forst time Publicado em 25 de set de 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NLAHSgZaMU0&t=7s>>. Acesso em: 10 jun. 2017.
- BANDA LARGA - vídeo aula de trompeta. Cultura RJ. Publicado 9 abr 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qjvhnbcqy8o>> Acesso em: 15 jan. 2017.
- BARBOSA, Joel L. S. Considerando a viabilidade de inserir música instrumental no ensino de Primeiro Grau. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, N. 3, Ano 3, p. 39-49, jun. 1996.
- BELTRAMI, Clóvis Antonio. *Estudos dirigidos para grupos de trompetes: fundamentos técnicos e interpretativos*. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, Campinas, 2008.
- BOB, Anderson – Alongue-se – São Paulo: Sumus, 2003.
- BOLSONI, Patrícia. *Perspectivas de alunos sobre aulas de piano: um estudo no curso de Licenciatura em Música da UDESC*. Dissertação (Mestrado em Música). PPGMUS/UDESC, 2017.
- BOZZINI, Ângelo. *A arte do sopro – desvendando a técnica dos instrumentos de bocal*. Ed. Jundiaí: Editora Keyboard, 2006.
- BRITO, Alessandro Ribeiro de. *O papel da banda de música na escola regular: resultados sociais e sonoros para a educação musical brasileira*. Trabalho de conclusão de curso (TCC). 2012,51f. Centro de Letras e Artes da UNIRIO, Rio de Janeiro, 2012.
- BURBA, Malte. *Brass Master-Class - Method for Brass Players: the logical way to attain unlimited control, endurance and range*. Mainz: Schott-Verlag, 1996.
- CAMPOS, Nilceia Protásio. O aspecto pedagógico das bandas e fanfarras escolares: o aprendizado musical e outros aprendizados. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 19, 103-111, mar. 2008.
- CAPÍTULO A PARTE/MAPAS DO CORPO. Publicado em 17 mai 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jFjrRexV9P8&t=80s>> Acesso em: 22 mai 2017.
- CIAVATTA, Lucas. *O Passo: Música e Educação* - Rio de Janeiro, Projeto gráfico e editoração O Passo Produções, 2009.

CISLAGHI, Mauro César. *Concepções e ações de educação musical no projeto de bandas e fanfarras de São José – SC: Três Estudos de Caso*. Florianópolis, 2009. 178 f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade do Estado de Santa Catarina.

CLARKE, Hebert L. *Elementary Studies for Trumpet*. Carl Fischer, inc., 1970.

COLÉGIO Santa Inês. *Atividades de relaxamento auxiliam no desempenho escolar das crianças*. Matéria exibida no Band Cidade do dia 14/04/2017 sobre meditação. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PxSf1KfIXGw>>. Acesso em: 22 Abr. 2017.

COMO O TROMPETE É FEITO - Publicado em 22 abr 2011- Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TsHVLOCieeU&t=5s>> Acesso em 8 jun 2017.

CONCEIÇÃO, Mario Cezar de Souza Costa; SAMPAIO, Adriane de Oliveira; VALE, Rodrigo Gomes de Souza; JÚNIOR, Abdalah Achour; JUNIOR, Rudy José Nodari; DANTAS, Estélio Henrique Martin. Efeitos crônicos do flexionamento estático sobre parâmetros neromusculares em adultos jovens. *Rev Bras Med Esporte*. v. 18, n. 3, 181-185, maio/jun. 2012.

CRUVINEL, Flávia Maria. Ensino Coletivo de Instrumento Musical: organização e fortalecimento político dos educadores musicais que atuam a partir das metodologias de ensino e aprendizagem em grupo. Encontro Nacional de Ensino Coletivo de Instrumento Musical, 6., *Anais...*, Salvador/ BA, 2014.

DA SILVA, Lélio Eduardo Alves, FERNANDES, José Nunes. *As Bandas de Música e seus “Mestres - Cadernos de Colóquio*, 2009.

DA SILVA, Lélio Eduardo Alves. *Avaliação do desenvolvimento musical de grupos instrumentais nas escolas, atuação dos seus “mestres” e proposta de ensino*. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓSGRADUAÇÃO (ANPPOM). *Anais...*, São Paulo, 2007.

DA SILVA, Lélio Eduardo Alves. *O Ensaio-aula: uma proposta de metodologia de ensaio para banda de música*. Revista do Conservatório de Música – UFPE, n. 4, 2011.

DANTAS, Estélio Henrique Martin; CONCEIÇÃO, Mario Cezar de Souza Costa. Flexibilidade: Mitos e Fatos. *Revista de Educação Física. J Phys Ed*, v. 86, n. 4, 279-283, 2017.

DE SOUSA, Aurélio Nogueira. *Preparação da performance na prática de Bandas de Música*. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA (SIMPOM). *Anais...*, v. 3, n. 3, 2015.

Di Paoli, Alexandre. *Como ler partituras em 5 minutos*. Publicado em 26 de jul de 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kzgn_2e6dyq> Acesso em: 6 maio 2017.

DISSENHA, Fernando. *Os trompetistas e o repertório da Osesp nas temporadas de concerto de 1977 a 1980*. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo, 2017.

ECKLEY, Claudia Alessandra. Configuração glótica em tocadores de instrumento de sopro. *Brazilian Journal of Otorhinolaryngology*, v. 72, n. 1, p. 45-47, 2006.

FAGUNDES, Marcelo Dantas. *Aprendendo a Cantar - 2ª edição*. Jundiaí, São Paulo: Keyboard Editora Musical Ltda. 2004.

FEIJÓ, Homero. Aula de leitura rítmica n1. publicado em 22 de dez de 2012. disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rdvhtzuebei>> . Acesso em: 25 jan 2017.

FELDSTEIN, Sandy; O'REILLY, John. *Yamaha Band Student: a Band Method for Grou por Individual Instruction*. Alfred Publishing Company, 1988.

FONSECA, Érico. *Afinação – Dicas sobre trompete*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ox9bcU2v9ro>>. Acesso em: 28 Fev. 2017.

FRANÇA, Cecília; SWANWICK, Keith. Composição, apreciação e performance na educação musical: teoria, pesquisa e prática. *Em Pauta*. Porto Alegre: Curso de Pós-Graduação em Música/UFRGS. v.13, n. 21, p. 5-41, dez. 2002.

G. ALBERT, Mitchell. *Mitchell's class method for the cornet*, Publisher Boston: Oliver Ditson, 1920.

GILLIS, Bob – *To Buzz or not to Buzz*. Disponível em: <<https://bobgillis.wordpress.com/2011/09/26/to-buzz-or-not-to-buzz/>> Acesso em: 25 jun 2017.

HERFURTH, C. Paul. *A Tune a Day: a First Book for Cornet (Trumpet) Instruction*. The Boston Music Company, 1969.

HUDSON, Gordon. *Making a trumpet*. Publicado em 23 jan. 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yI8qfu-ojtq>>.

JORGE AUGUSTO SCHEFFER. *Desenvolvimento da percepção auditiva na aprendizagem do trompete: avaliação de estudos coletivos adotados pelo projeto GURI*. Dissertação. UFPR, 2012.

KANDLER, Maira Ana. *Bandas musicais do meio oeste catarinense: características e processos de musicalização*. Dissertação de Mestrado. Florianópolis, 2011. 168 f. Universidade do Estado de Santa Catarina.

LAUTZENHEISER, Tim; HIGGINS, John; MENGHINI, Charles; LAVENDER, Paul; Rhodes, Tom C.; BIERSCHENK, Don. *Essential Elements 2000*. Hal Leonard Corporation, 1999.

LOPES, Maico Viegas. *A interpretação da música brasileira para trompete sem acompanhamento*. Tese (Doutorado em Música). Unirio, Rio de Janeiro, 2012.

LOPES, Maico Viegas. *A Música Brasileira para Quintetos de Metais do Rio de Janeiro a Partir de 1976*. Dissertação – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2007.

MACBETH, Carlton. *The Original Louis Maggio Sistem for Brass*. Hollywood: Maggio Music Press, 1975.

MAESTRELLO, D. Trompete: aspectos físicos e orgânicos da performance musical – proposta de atividade física para melhor desempenho e manutenção da performance. 2010. 143f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

MARTINEZ, Emanuel. *Regência coral: princípio geral*. Curitiba: Editora Dom Bosco, 2000.

MENINO *com grandes habilidades com trumpet*. publicado em 27 de mai de 2012. disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8nvgjyhiuae>>. Acesso em: 8 jun. 2017.

MORRISON, James - Extensão - Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=ksexUXW8KuY&t=431s>> Acesso em: 13 fev 2018.

MÚSICA CALMA PARA CRIANÇAS HIPERATIVAS- Publicado em 9 mar 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MU2AtFI0VFg>> Acesso em 1 mai 2017.

NASCIMENTO, Marco Antonio Toledo. *O ensino coletivo de instrumentos musicais na banda de música*. In: XVI CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓSGRADUAÇÃO (ANPPOM). *Anais....*, Brasília: UnB. 2006. p. 94-98.

PTRUMPET. *British International Trumpet Star Visits Sandwell School*. Publicado em 3 out 2014. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=-0iEJNyGUxg&t=35s>>. Acesso em: 9 jul. 2017.

PENNA, Maura. O canto orfeônico e os termos legais de sua implantação: em busca de uma análise contextualizada. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 22., 2012, João Pessoa. *Anais....* João Pessoa: UFPB, 2012. CD-rom. p. 1439-1446.

PORTER, Charlie. *How to form a mouthpiece for trumpets by Charlie Porter*. Disponível em: <<http://www.wilktone.com/?p=5354>> Acesso em: 7 Mai 2017.

REDAÇÃO CONCERTO: Disponível em: <http://www.concerto.com.br/noticias/musica-classica/morre-em-pocos-de-caldas-o-trompetista-sergio-cascapera>. Acesso em: 10 jul. 2018.

RESPIRAÇÃO. Publicado em 17 dez. 2013. Disponível em:
<<http://cinesiomaua.blogspot.com/2013/12/respiracao-fonte-gestaodelogisticahospi.html>>.

RODRIGUES, Társilla Castro. *Ensino coletivo de cordas friccionadas: uma análise da proposta metodológica de ensino coletivo de violino e viola do Programa Cordas da Amazônia*. Programa de Pós-Graduação em Artes – Instituto de Ciências da Arte – ICA - Universidade Federal do Pará, Belém, 2012.

RONQUI, Paulo Adriano. *O Naipe de Trompete e Cornet nos Prelúdios e Sinfonias das Óperas de Antônio Carlos Gomes*. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, SP, 2010.

SANDIN ESTEBAN, Maria Paz. *Pesquisa Qualitativa em educação: Fundamentos e*

tradições. Porto Alegre, AMGH, 2010.

SCHLOSSBERG, Max. *Daily Drills and Technical Studies for Trumpet*. New York: M. Baron Co., 1965.

SERAFIM, Leandro Libardi. *Ensino de Trompete a Distância: Possibilidade para qualificação do ensino-aprendizagem em bandas escolares*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.

SILVA, Francinaldo Rodrigues da Silva. *A aprendizagem musical e as contribuições sociais nas bandas de música: um estudo com duas bandas escolares*. 2014. 203 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014.

SIMÕES, Naílson de A. *Uma abordagem técnico-interpretativa e histórica da Escola de Trompete de Boston e sua influência no Brasil*. Tese (Professor Titular). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, Rio de Janeiro, 1997.

STAGG MUSIC. How to Use the Stagg Sck-Tp Trumpet Cleaning Kit. publicado em 24 set. 2014. disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=D0oER30od4k&t=317s>> Acesso em: 17 jan. 2017.

SWANICK, K. *A Basis for Music Education*. London: Routledge, 1979.

THOMPSON, J. *The Buzzing Book*. Vuarmarens: Editions Bim, 1995.

TRINDADE, André. *Mapas do Corpo: Educação postural de crianças e adolescentes*. São Paulo: Summus, 2016.

TV CÂMARA São Paulo. Capítulo à parte | Mapas do corpo. Publicado em 17 de maio de 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jFjrRexV9P8&t=172s>>. Acesso em: 8 fev. 2017.

TV OPES - Episódio 19 - *O Trompete* - OPESinfonica. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gXu4t8YE2_E>. Acesso em: 8 jan. 2017.

TVU LAVRAS. *Benefícios do alogamento corporal*. Publicado em 5 de set de 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-azN3BtyNEo>>. Acesso em: 22 jan. 2017.

VECCHIA, Fabrício Dalla. *Iniciação ao trompete, trompa, trombone, bombardino e tuba: processos de ensino e aprendizagem dos fundamentos técnicos na aplicação do método da capo*. 2008, 124 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

VIZZUTTI, Allen- performs *The Carnival of Venus at the National Trumpet Competition at George Mason University*. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5g8qRF8Eogs>. Acesso em: 20 jul 2017.

YESTERDAY para quarteto de trompetes . Elielson Gomes. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ArUgK1v-eRI>>. Acesso em: 16 jul. 2017.

YING, Liu Man. *O ensino coletivo direcionado no violino*. Dissertação (Mestrado em Artes). Escola de Comunicação e artes. Universidade de São Paulo, 2007.

ANEXOS

Carta de apresentação:

Florianópolis, 01 de agosto 2017.

Ilmo. Sr. Vendelin Santo Borguezon
Diretor Geral do Instituto Estadual de Educação de Santa Catarina
NESTA

Prezado Senhor,

Venho por meio deste, solicitar autorização para que o mestrandinho Marco Antonio do Amaral realize a aplicação e coleta de dados da pesquisa em andamento **"Iniciação ao Ensino de Trompete para Crianças: Proposições Pedagógicas"**. Pretende-se realizar as atividades junto a Banda Marcial desta instituição.

Sendo o que tínhamos para o momento,

Atenciosamente,

Prof^a Dr^a Regina Finck Schambeck
Departamento de Música
Programa de Mestrado Profissional em ARTES - PROFARTES
Universidade do Estado de Santa Catarina- UDESC

DECLARAÇÃO DE CIÊNCIA DA INSTITUIÇÃO ENVOLVIDA

Com o objetivo de atender às exigências estabelecidas pelo Comitê de Ética em Pesquisa, solicitamos a ciência dos envolvidos no desenvolvimento do projeto, intitulado "**APRENDIZAGEM DE TROMPETE: CRIANÇAS EM FOCO**", pesquisa realizada junto ao Programa de Mestrado Profissional em Artes (PROFARTES) /CEART/UDESC. E, tendo ciência, declararam estarem de acordo.

Local, 01/08/2017.

Ass: Pesquisador Responsável

Nome: Marco Antonio do Amaral
Proponente da Pesquisa realizada no Mestrado Profissional PROFARTES
/CEART/UDESC

Ass: Responsável da instituição recebedora do projeto

Nome: Vendelin Santo Borgueson
Cargo: Diretor Geral
Instituição: Instituto Estadual de Educação de Santa Catarina - IEE