



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

FABRÍCIO DALLA VECCHIA

**INICIAÇÃO AO TROMPETE, TROMPA, TROMBONE,
BOMBARDINO E TUBA: PROCESSOS DE ENSINO E APRENDIZAGEM
DOS FUNDAMENTOS TÉCNICOS NA APLICAÇÃO DO MÉTODO *DA CAPO***

Salvador

2008

FABRÍCIO DALLA VECCHIA

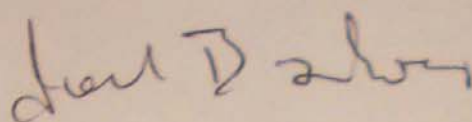
**INICIAÇÃO AO TROMPETE, TROMPA, TROMBONE, BOMBARDINO
E TUBA: PROCESSOS DE ENSINO E APRENDIZAGEM DOS FUNDAMENTOS
TÉCNICOS NA APLICAÇÃO DO MÉTODO *DA CAPO***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música na área de concentração de Educação Musical.

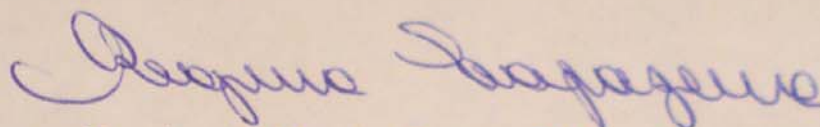
Orientador: Prof. Dr. Joel Luís da Silva Barbosa

Salvador
2008

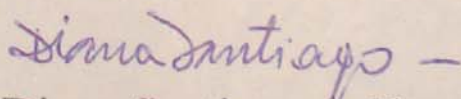
A Dissertação de Fabrício Dalla Vecchia foi aprovada



Joel Luis da Silva Barbosa
Orientador



Regina Célia de Souza Cajazeira



Diana Santiago da Fonseca

Salvador, 29 de fevereiro de 2008

Aos meus pais Tarcísio e Marli, que me deram a vida, sempre
acreditaram em mim e, com sabedoria possibilitaram meu
desenvolvimento feliz.
”Amor com vigor”

“ Ácidos como o limão e lindos como a flor de maracujá”
J.W.

“Primeiro dia de aula na Banda! O menino nunca tinha visto de perto um instrumento daqueles que soprava, como ele mesmo os chamava. Quando o professor abriu aquela caixa grande do trombone, ele logo disse: - Nossa! É de ouro professor? O professor, com aquela risadinha de canto de boca falou: -Esse não, mas é como se fosse...”

Fundação da Banda Marcial
Colégio Padre João Bagozzi em 1994. Curitiba - Paraná

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, que se manifesta nas pessoas e na natureza, pela saúde e capacidade de discernimento.

A toda minha família, em especial Fabiola Doniak, pelas correções e comentários.

A Laura Ferreira, pelas colaborações.

Ao Professor Doutor Joel Barbosa pela orientação segura, amizade e paciência.

Ao Maestro Sérgio Wolf Francisco com quem tive oportunidade de apreender não só música, mas principalmente garra e confiança em mim mesmo.

Ao Professor Douglas Ferrari, que me mostrou grandes possibilidades no trombone.

Ao Professor Sílvio Spolaore, pelos sábios ensinamentos.

A tantos professores, inclusive os que já partiram, que deixaram vivo em mim algo do que eles sabiam.

A todos os meus alunos, que foram os meus melhores professores e são o principal motivo deste trabalho.

Aos professores e alunos que participaram da pesquisa fornecendo preciosas informações. Em especial ao projeto GURI em São Paulo e à Banda Marcial de São José dos Pinhais no Paraná.

Aos amigos, amigas, colegas e pessoas queridas que, mesmo às vezes sem perceber, colaboraram comigo como pessoa e com este trabalho.

A todas aquelas pessoas que procuram somar e multiplicar ao invés de desunir e inferiorizar.

A todas as pessoas que tornam o Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia um exemplo para o Brasil.

À mancha de dendê que não saiu mais.

A FAPESB – SECTI - CAPES pela bolsa de estudos.

RESUMO

No Brasil as bandas de música são importantes formadoras de instrumentistas de sopro e percussão. É preciso conhecer melhor seus processos de ensino-aprendizagem e, assim, ampliar questões relativas às suas práticas pedagógicas. Este trabalho tem como tema os fundamentos de se tocar instrumentos de metais, mais especificamente trompete, trompa, trombone, bombardino e tuba. Os sujeitos da pesquisa são professores-regentes de bandas que utilizam o método elementar para o ensino coletivo de instrumentos de banda *Da Capo* (2004). Este trabalho buscou investigar quais fundamentos eles ensinam, quais são suas concepções sobre estes fundamentos, como eles os ensinam e como esse processo pode ser aprimorado. Os fundamentos pesquisados foram respiração, embocadura, postura e emissão do som, cujas iniciais formam o “REPE”. A metodologia de pesquisa qualitativa de natureza descritiva foi utilizada. Adotou-se o delineamento de estudo de campo, basicamente desenvolvido por meio de observações acompanhadas de anotações em diário de campo. Foram realizados também questionários com professores e alunos que utilizam ou utilizaram o referido método. Concluiu-se que os fundamentos de respiração, embocadura, postura e emissão do som são os mais utilizados por estes professores e que suas concepções sobre estes não discordam da bibliografia atual. Contudo, a maioria destes professores expressa profunda diversidade de técnicas e estratégias de ensino. Como proposta de aprimoramento do processo de ensino-aprendizagem do REPE (fundamentos) em contexto de ensino com o *Da Capo*, este trabalho apresenta o roteiro de um tutorial em vídeo que pode auxiliar alunos e professores na fixação dos princípios necessários para tocar instrumentos de metal.

Palavras chaves: banda de música; respiração; embocadura; postura; emissão de som; trompete; trompa; trombone; bombardino; tuba.

ABSTRACT

In Brazil, wind bands are the main schools of music that prepare wind and percussion instrumentalists. It is necessary to know their processes of teaching and learning in order to discuss questions related to their pedagogy. The theme of this work are the principles of playing brass instruments, specifically trumpet, french horn, trombone, baritone, and tuba. The subjects of the research are band directors who use the *Da Capo* (2004) band method book. This work aims to investigate what principles they teach, what are their conceptions of these principles, how they teach them, and how their teaching may be improved. The principles studied were breath, embouchure, posture, and sound emission. The qualitative methodology of descriptive nature was utilized. It was used field observations of classes and questionnaires were applied with teachers and students who work with the method book. In conclusion, it shows that breath, embouchure, posture, and sound emission were recognized as the main principles utilized by the subjects and that their conceptions about them agree with today's bibliography. But the majority of the subjects does present a deep knowledge of those principles. As a proposal for improvement of the processes of teaching and learning these principles with the *Da Capo* method book, the work brings a script of an audiovisual guide for students and teachers.

Key Words: brass band; breath; embouchure; posture; sound emission; trumpet; french horn; trombone; baritone; tuba.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – O uso do <i>Da Capo</i> no Brasil.....	36
---	----

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 - Instituições Mantenedoras.....	73
Gráfico 2 – Instrumentos mais usados no aprendizado	77
Gráfico 3 - Tempo de uso do método <i>Da Capo</i>	79
Gráfico 4 – Duração das primeiras explicações técnicas.....	83

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Problemas e soluções segundo Colwell e Goolsby (1994).....	62
Quadro 2 - Instrumento(s) que os professores tocam.....	74
Quadro 3- Utilização de materiais pedagógicos.....	80
Quadro 4 - Justificativa dos professores que usam ou não vídeos.....	81
Quadro 5 - O passo-a-passo	87
Quadro 6 – Problemas e soluções segundo os professores pesquisados (2007).....	95

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO 1. REVISÃO DE LITERATURA TÉCNICA INSTRUMENTAL	21
1.1 LITERATURA REVISADA EM LÍNGUA INGLESA	21
1.2 LITERATURA REVISADA EM LÍNGUA PORTUGUESA	27
1.3 MÉTODOS DE ENSINO COLETIVO	30
1.4 MÉTODO <i>DA CAPO</i>	32
1.5 VÍDEOS E PROGRAMAS DE COMPUTADOR ESTRANGEIROS E NACIONAIS	37
1.6 COMPARAÇÃO ENTRE VÍDEOS EM PORTUGUÊS, ESPANHOL E INGLÊS	39
1.7 OS FUNDAMENTOS TÉCNICOS DOS METAIS	40
1.7.1 Respiração	41
1.7.2 Embocadura	41
1.7.3 Postura	47
1.7.4 Emissão do som	48
1.8 A FAMÍLIA DOS METAIS	49
1.8.1 A Trompa	49
1.8.2 O Trompete	53
1.8.3 O Trombone	54
1.8.4 O Bombardino	57
1.8.5 A Tuba	59
1.9 QUADRO DE PROBLEMAS E SOLUÇÕES	61
CAPÍTULO 2. METODOLOGIA	64
2.1 TIPO DE PESQUISA	65
2.2 UNIVERSO E AMOSTRA	65
2.3 INSTRUMENTOS DE COLETA DE DADOS	67
2.3.1 Questionários	68
2.3.2 Observações de campo	68
2.4 TRATAMENTO E ANÁLISE DOS DADOS	69
2.5 TRATAMENTO ESTATÍSTICO	69
2.6 ETAPAS	70

CAPÍTULO 3. APRESENTAÇÃO E CRUZAMENTO DOS DADOS	72
3.1 CONTEXTO DOS SUJEITOS DA PESQUISA.....	72
3.1.1 Perfil dos professores	73
3.1.2 Perfil dos alunos	76
3.1.3 Características de aplicação do método <i>Da Capo</i>	79
3.2 CRUZAMENTO DOS DADOS E RESULTADOS	82
3.3 O PASSO-A-PASSO.....	82
3.4 FUNDAMENTOS TÉCNICOS DOS METAIS	88
3.4.1 Respiração	89
3.4.2 Embocadura	90
3.4.3 Postura	91
3.4.4 Emissão do som	92
3.5 PROBLEMAS, CAUSAS E POSSÍVEIS SOLUÇÕES	92
CAPÍTULO 4 - REFLEXÃO GERAL E PROPOSTA DE MATERIAL DIDÁTICO	97
4.1 PROPOSTA DE APRIMORAMENTO DO PROCESSO DE ENSINO-APRENDIZAGEM DOS METAIS JUNTO AO MÉTODO <i>DA CAPO</i>	98
4.2 ROTEIRO DO TUTORIAL DIDÁTICO.....	100
CONCLUSÃO E RECOMENDAÇÕES	107
REFERÊNCIAS	109
ANEXOS	111

INTRODUÇÃO

As bandas de música são organismos complexos e multifacetados que atuam como principais formadoras de instrumentistas de sopro e percussão no Brasil. Pesquisas, que serão focadas mais adiante, demonstram que estes grupos educam e vão além das salas, ruas e coretos, pois ultrapassam fronteiras geográficas, sociais e culturais. As bandas têm importância singular em nosso país, pois muitas vezes se transformam no único meio de aprendizado musical existente e, em outros casos, “o único local de manifestação sócio-cultural de uma cidade ou de uma região” (PEREIRA, 2000:401).

Esta pesquisa está voltada à educação musical nas bandas de música no Brasil. No conceito de educação musical, em que este projeto está contextualizado, acredita-se que é possível influenciar positivamente o desenvolvimento dos educandos como um todo. Sejam eles crianças, adolescentes ou adultos de contextos sócio-culturais diversos.

O compositor e educador Hans-Joachim Koellreutter destaca que o intuito da educação musical vai além de transmissão de técnicas e procedimentos necessários à realização musical. Com a característica de desenvolver a auto-estima e a sociabilidade, a educação musical aflora qualidades muito desejadas nos ambientes profissionais, como trabalhar em equipe e raciocinar integralmente. Como consequência, ela propicia concentração mental, além de desenvolver as faculdades de percepção, comunicação, discernimento, análise e síntese. Também estimula o desenvolvimento da criatividade, do senso crítico, da memória e, principalmente, do processo de conscientização do ser humano como um todo, base essencial do raciocínio e da reflexão. (BRITO, 2001:40-41).

As bandas de música são ambientes muito propícios para este processo de educação musical, pois tratam do ensino musical de forma abrangente, com o intuito de preparar os alunos para apresentações públicas. Além da importância sócio-cultural nas comunidades em que se encontram, as bandas também estão diretamente ligadas à educação profissional, uma vez que contribuem com a formação de músicos em geral, instrumentistas, maestros, educadores musicais, arranjadores e outros, segundo Pereira (2000:400).

É possível afirmar que as bandas de música se situam essencialmente entre fronteiras acadêmicas e culturais, entre música instrumental dita popular e erudita, dentre outras.

Academicamente, as bandas são abordadas, em geral, sob o ponto de vista da Musicologia, como por exemplo, Benedito (2005) ou da Educação Musical, como Barbosa (1994) e Cajazeira (2005). Ficam desta maneira na fronteira entre a educação formal e não-formal, com tendências à formalização e sistematização, talvez, por isso, a falta de um “lugar” para as bandas nas universidades e em outras instituições relacionadas à cultura e educação. Pereira (2000) afirma que “...não há cursos regulares para formação [em graduação] de regentes de banda e os cursos de regência das universidades quase não realizam atividades específicas sobre o assunto” (PEREIRA 2000:401). Pessoalmente, como aluno de Licenciatura em Música no estado do Paraná, também pude constatar na prática a afirmação deste autor paulista. Porém há indícios de mudança que serão tratados a seguir.

Alguns autores afirmaram que as bandas de música e, conseqüentemente, filarmônicas e outros tipos de banda estão se extinguindo. Professor Schwebel (1987) comenta que

Tendo apresentado, até a década de 40, invejável vitalidade, entraram as nossas filarmônicas num declínio acentuado que, em muito pouco tempo, as reduzia a uma sombra de si mesmas. Das mais de quinhentas filarmônicas às quais a *Enciclopédia dos Municípios Brasileiros*, vols. 20 a 21, faz referência em sua edição de 1958, muitas foram extintas e somente as mais fortes e tradicionais conseguiram sobreviver até hoje, mesmo assim a duras penas. A secretaria de Estado de Trabalho e Bem-Estar Social [da Bahia], há cerca de 10 anos, promoveu sob a responsabilidade do professor Josmar Assis, um levantamento de todas as filarmônicas ainda em atividade e chegou ao número desolador de 65.

Outros autores possuem um tom saudosista como “Todo domingo havia banda no coreto do jardim” (CARVALHO, 1997:230). Será que atualmente não há mais? Felizmente a elaboração desta pesquisa (2005 - 2007) encontrou, nos últimos três anos, vários indícios de que nas últimas duas décadas o quadro educacional e profissional das bandas de música tem tomado novo fôlego.

Vamos aos números, fatos e datas. Talvez por volta das décadas 1960 e 1970 as bandas realmente tenham sofrido um declínio, que coincidiu (possivelmente não por acaso) com a retirada da disciplina de música do currículo escolar. Desde a década de 1980 as bandas de música são um movimento em processo de crescimento e expansão. Como citado por Schwebel (1987), a *Enciclopédia dos Municípios Brasileiros*, em 1958, fornece o número de 500 bandas no país. No cadastro¹ de bandas da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), até 2000 eram 1.300 cadastradas, em 2006 já constavam 2.182 bandas distribuídas em todos os estados brasileiros. Em 2007, o Brasil contava com o montante de 5.199 bandas de música e fanfarras segundo a Confederação Brasileira de Bandas e Fanfarras (CNUF). A revista *Cenário Musical*² (2007), uma publicação voltada para cultura, educação e comércio, apresentou uma matéria intitulada *Bandas e Fanfarras: O ressurgimento de uma tradição*, de Elea Cassettari, onde aponta dados mostrando que em 20 anos as bandas mais que duplicaram. Este ressurgimento tem despertado atenção, inclusive do mercado de instrumentos musicais e soma forças ao movimento nacional das associações ligadas ao ensino de música para a volta desta disciplina ao currículo do ensino regular.

Em 2007, no XVI Encontro Anual da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM) e Congresso Regional da International Society for Music Education (ISME) na América Latina, realizado em Campo Grande no estado do Mato Grosso do Sul, houve a publicação e apresentação de seis trabalhos relacionados ao ensino de instrumentos de banda, mais que o dobro do que em encontros anteriores. O primeiro proveniente do estado de Santa Catarina se intitula *O ensaio de naipe da banda numa perspectiva educacional* de Cislagui (2007). O segundo sobre avaliação em bandas e o Método *Da Capo*³, faz parte desta pesquisa de mestrado. O terceiro se intitula *Softwares de editoração e arranjo musical: Possíveis*

¹ Este cadastro está ligado ao programa de recebimento de quites de instrumentos distribuídos pela FUNARTE.

² www.cenariomusical.com.br – acesso em 21/11/2007

³ *Da Capo*: Método Elementar para o Ensino Coletivo e/ou Individual de Instrumentos de Banda. (Barbosa, 2004)

contribuições para o mestre de banda em Belém do Pará dos autores Araújo e Fonseca (2007). O quarto, desenvolvido no estado do Rio de Janeiro tem o título *Teoria Espiral de Desenvolvimento Musical e Modelo (T)EC(L)A: análise do desenvolvimento musical dos integrantes da Banda de Concerto e da Orquestra de Cordas da Fundação Educacional de Volta Redonda, atuação dos “mestres” e proposta de ensino de trombone*, um relato de pesquisa de doutorado em andamento de Alves (2007). O quinto faz parte de uma pesquisa de mestrado recentemente concluída intitulada *Método elementar para o ensino coletivo de instrumentos de banda de música Da Capo: um estudo sobre sua aplicação*, de Nascimento (2007) O sexto, talvez o mais relevante para esta pesquisa, trata de um relato de experiência utilizando o referido método como base didática para a disciplina de ensino coletivo de instrumento de sopro da grade curricular do Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR) de Silva (2007).

O estudo de Nascimento (2007) é a primeira de duas dissertações de mestrado que se tem conhecimento. Ambas foram defendidas em 2007 e focam a aplicação bem sucedida do método *Da Capo* para instrumentos de sopro e percussão. A segunda é a de Moreira (2007). Há outros trabalhos acadêmicos sobre o *Da Capo* publicados pela Associação Nacional de Pesquisa em Música (ANPPOM), Encontro Nacional de Ensino Coletivo de Instrumento Musical (ENECIM) e ISME. A dissertação de mestrado de Santana (2000) também cita e utiliza este método, parcialmente.

Dentre outros trabalhos acadêmicos, obteve-se em entrevista com Barbosa (2007), a informação de nove trabalhos de graduação que utilizaram em disciplina de estágio o método anteriormente referido aplicado na prática de ensino dos instrumentos de banda.

Se ainda não há um curso regular para a formação, em nível superior, de regentes de banda como constatou Pereira (2000), pelo menos, tem-se visto uma safra de trabalhos acadêmicos ligados à demanda de desenvolvimento da área musical profissional no país.

Atualmente já temos trabalhos bastante significativos apontando para experiências de sucesso utilizando o ensino coletivo, os quais englobam os novos paradigmas da educação musical voltada ao ensino de instrumentos musicais, como o trabalho de Cruvinel (2005). O aperfeiçoamento profissional, atualmente, ultrapassa a fronteira do amadorismo em busca de qualidade. É ampla a necessidade de conhecermos melhor estes organismos musicais que são as bandas de música.

A partir destas colocações, constatou-se a necessidade de buscar o que é fundamental para a iniciação em instrumentos de sopro, mais especificamente, para a família dos metais. A revisão bibliográfica dos autores Hunt (1963), Reger (1967), Manning (1975), Colwell e Goolsby (1992), Whitener (1997), Bozzini (2006), livros, periódicos, meios eletrônicos, vídeos e métodos sobre técnica instrumental, em relação à iniciação aos instrumentos de metal, apontou a constância de três fundamentos para se tocar instrumentos deste tipo: respiração, embocadura e postura. Posteriormente, estes foram ampliados com a adição de mais um fundamento, a emissão do som. Portanto, a Respiração, Embocadura, Postura e Emissão do som foram os quatro pilares identificados como fundamentais para a produção e sustentação do som no trompete, trombone, bombardino, trompa e tuba. As iniciais destas bases formam a sigla REPE. Estes fundamentos foram reconhecidos também na prática de diversos professores através de questionários, observações e entrevistas com sujeitos das cinco regiões do país, onde foi possível fazer uma projeção aproximada dos resultados a nível nacional.

No livro do Regente do método *Da Capo* não se encontra qualquer tipo de informação técnica sobre como devem ser estes fundamentos e como ensiná-los aos alunos nos primeiros contatos com os instrumentos de sopro de metais, momento crucial para o aprendizado dos fundamentos. Contudo, ainda no livro do regente, a informação a respeito dos momentos iniciais, referindo-se ao período que antecede as aulas coletivas, é a seguinte:

No início do aprendizado, é importante dar uma boa atenção individual a cada aluno. Sendo assim, divida a classe em grupos (naipes): flautas, palheta simples, palhetas duplas, metais agudos, metais graves e percussão. Nessa fase, ensine técnicas de respiração, posição de braços e mão, postura e embocadura, e trabalhe até a terceira página do Livro do Aluno. Na fase seguinte, junte os grupos em apenas uma classe e comece o trabalho coletivo tocando desde o exercício um (1) do Livro do Aluno. Porém, continue a observar a respiração, postura, posição de braços e mãos, e embocadura. (BARBOSA, 2004:4).

Porém, o autor não indica como devem ser as técnicas de respiração, posição de braços, mãos, postura e embocadura, elementos chave para uma boa produção de som em alunos iniciantes. Ele também não apresenta como elas devem ser ensinadas. A pedagogia do método considera que a formação dos regentes-professores deve incluir tais conhecimentos para utilizar-se junto ao método, ou seja, não é função do método suprir a falta desses conhecimentos na formação de seus aplicadores.

Considerando os fatores apontados acima, este trabalho investigou através de levantamento e pesquisa de campo as concepções sobre os referidos fundamentos de professores-regentes de bandas que trabalham ou trabalharam com o *Da Capo*. A partir dos procedimentos ocorrentes no processo de ensino-aprendizagem dos fundamentos de se tocar instrumentos de metais junto à utilização do método *Da Capo*, surgiram as seguintes questões que serviram de diretrizes para a pesquisa: O que os professores têm ensinado a respeito dos fundamentos REPE de se tocar metais? Quais são suas concepções sobre estes fundamentos? Como eles os têm ensinado? O que é possível aprimorar neste ensino? Como é possível aprimorá-lo?

O recorte desta pesquisa procurou abranger o maior número de professores-regentes e alunos que utilizam ou utilizaram o método. Os informantes selecionados, aleatoriamente, foram 121, divididos entre 31 professores e 90 alunos. Dos 31 professores listados, 20 responderam aos questionários e ao envio de currículos. Dos 90 alunos observados, 43 responderam os questionários.

Este trabalho está dividido em Introdução, Capítulo 1 - Revisão de Literatura Técnica Instrumental, Capítulo 2 - Metodologia, Capítulo 3 - Apresentação e Cruzamento dos Dados, Capítulo 4 – Reflexão Geral e Proposta de Material Didático, contendo roteiro para uma proposta de tutorial didático em vídeo, acompanhado de texto, Conclusão e Recomendações. Por fim, em anexo, os questionários usados na pesquisa.

CAPÍTULO 1. REVISÃO DE LITERATURA TÉCNICA INSTRUMENTAL

Os fundamentos de se tocar instrumentos de metal que iremos focar neste trabalho serão principalmente respiração, embocadura, postura e emissão do som. Que, se bem utilizados geram uma produção de som satisfatória. Respiração envolve inspiração, expiração, apoio, respiração baixa e fluxo ou coluna de ar. Embocadura compreende formato, proporção, posição e vibração dos lábios. Postura engloba a relação corpo, mãos e dedos com o instrumento. E por fim, emissão do som, que tem como pré-requisito a simultaneidade dos fundamentos anteriores, relacionados ao início, sustentação e finalização de cada nota musical. O professor que utiliza meios e materiais eficientes para transmitir e aplicar estes fundamentos, de acordo com Hunt (1963), Reger (1967), Manning (1975), Colwell e Goolsby (1994), Whitener (1997) e Bozzini (2006), pode obter resultados de qualidade na produção sonora de alunos iniciantes em instrumentos de metal. Nos métodos de instrumentos de sopro, em geral, também se encontraram referências a esses fundamentos com enfoques que variam na forma de apresentação e profundidade.

1.1 LITERATURA REVISADA EM LÍNGUA INGLESA

Na literatura estrangeira, especificamente estadunidense, encontramos amplos trabalhos e grandes compilações de autores como Richard J. Colwell e Thomas Goolsby na obra *The Teaching of Instrumental Music* (1994), em que comparam e apresentam inúmeros conhecimentos essenciais para o ensino da música instrumental de sopro e percussão. O livro foca alguns objetivos do ensino de música instrumental, dentre eles: avaliação, técnicas de ensaio, motivação, tarefas de administração, recrutamento, planejamento e fundamentos de se tocar instrumentos de metais, madeiras e percussão. Este livro pode ser considerado um guia

completo para professores-regentes de bandas de música, porém, não tem tradução para o português.

Uma parte do livro, em especial, é dedicada ao estudante de instrumentos de metal que se encontra em fase inicial. Os autores afirmam que muitos são os métodos para metais, professores, instrumentistas e textos que listam características físicas necessárias para aprender um instrumento de metal. Muitos destes autores recomendam que o professor observe no iniciante os dentes, lábios, dedos, maxilar, etc. e assim por diante. Acrescentam que eles devem permitir que ele inicie num instrumento de metal somente depois destas observações. Na realidade, **interesse** é o principal critério. A única característica da criança com que o professor pode contar é que ela vai mudar. Além disso, todas as partes do corpo vão sofrer mudanças em momentos diferentes. Qualquer estudante que tem características físicas marcadamente diferentes do normal deve ser guiado através do instrumento musical que lhe pareça mais apropriado, segundo os autores anteriormente referidos.

Outra grande obra de destaque é *A Complete Guide to Brass*. Esta foi escrita por Whitener (1997) e enfoca pedagogicamente diversos assuntos pertinentes, especificamente, aos instrumentos de metais, desde as características físicas de construção e funcionamento com suas histórias até técnicas relativas ao desempenho do instrumentista de metal. Esta obra ganha destaque por se tratar diretamente do ensino de alunos iniciantes e enfatizar as primeiras aulas, 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.

Ambas principais obras abordadas nesta revisão, Colwell e Goolsby (1994) e Whitener (1997) trazem consigo claras especificações quanto à qualidade e perfeito funcionamento dos instrumentos que os alunos irão utilizar desde os primeiros momentos do aprendizado. Portanto, o professor deve se certificar quanto à lubrificação, afinação e ausência de

vazamentos nos instrumentos antes de iniciar o trabalho. Um instrumento que não satisfaz as exigências técnicas e musicais pode desestimular o aluno.

Colwell e Goolsby (1994) tratam de questões específicas da iniciação aos instrumentos de metais e trazem procedimentos para a emissão da primeira nota. Eles dizem que apesar de que muitos trompetistas famosos fizeram sugestões de comprimir o lábio e soprar, há linhas mestras que servem para a maioria dos instrumentistas. Seguem abaixo suas sugestões para iniciar um estudante num instrumento de metal, que neste trabalho estão sendo denominadas de passo-a-passo.

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”. Cuidar para não enrugar demais os lábios e o queixo. Se a “abelhinha” (vibração) for difícil e a tendência for manter os lábios frouxos fazendo som como de um cavalo, devem-se enrijecer os lábios ainda mais (deixando a parte vermelha do lábio menos à mostra) e colocá-los juntos e fechados. 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. Muitos professores defendem primeiro fazer a “abelhinha” no bocal de uma a duas semanas, depois no instrumento a ser usado. Mesmo que o estudante tenha paciência esse caminho geralmente não é aconselhável, pois é desestimulante.

2- Juntar os lábios como se fosse dizer “me” (mantendo os dentes separados) e, com eles firmes nos cantos, colocar o bocal. O estudante tem que tomar cuidado para não colocar o bocal embaixo do lábio, mas conduzir a coluna de ar para dentro dele e soprar até produzir um som. 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. Infelizmente, pressão excessiva é o mau hábito mais comum entre os instrumentistas de metais, pois é a primeira reação para atingir um registro agudo entre estudantes em todos os estágios de desenvolvimento.

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.

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*”⁴ 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: (1) tentar um instrumento de metal com o bocal maior, (2) permitir que o aluno faça uma rajada forte e repentina de sopro para os sons iniciais, (3) tentar um instrumento de madeira, corda ou percussão, (4) enviar o estudante ao treinador do time de futebol. Tocar metais é uma atividade física rigorosa; em muitos casos sentir exatamente como soprar pode necessário. Respiração normalmente não é o assunto mais lembrado, mas pode ter valor quando outros meios falham, especialmente se o termo soprar, conduzir a concepção de emitir o ar com extrema velocidade.

Colwell e Goolsby (1994) acrescentam também que quando o estudante conseguir produzir o som consistentemente a cada tentativa, ele está pronto para experimentar ir subindo e descendo as notas e firmando e soltando os cantos da boca. E terminam dizendo que tocar melodias curtas só com o bocal é válido para treinar a embocadura, é divertido e ajuda o desenvolvimento do ouvido, comentando que isso é muito importante.

Whitener (1997) é mais detalhista e abre um capítulo especialmente para a iniciação onde trata separadamente, por exemplo, a primeira aula, o fim da primeira aula, a segunda

⁴ A transcrição fonética das sílabas inglesas “*toe*” e “*tah*” podem ser feitas, segundo o dicionário Michaelis (2001), como “*tou*” (o “*ou*” soando como em “*vou*” no português) e “*ta:*” (o “*a*” soando como em “*caro*” no português), respectivamente.

aula e as aulas seguintes. Este autor destaca que o instrumento musical, assim como suas partes, devem estar em perfeito estado de funcionamento. Ele afirma que é importante também checar se o bocal é adequado e sugere que o professor deve testar cada instrumento, para avaliar as condições de funcionamento antes de iniciar a primeira aula, dentre outros aspectos consonantes com Colwell e Goolsby (1994).

Tratando de classes elementares de metais, Whitener (1997) indica que turmas compostas pelo mesmo tipo de instrumento geralmente têm mais sucesso. Ele destaca que vários são os textos que tratam de como os estudantes devem ser selecionados para aulas de música instrumental. O tamanho da classe influencia no aprendizado, assim como, o autor afirma, que houve melhores resultados com alunos instruídos em duplas do que individualmente, pois há uma motivação natural gerada pela interação entre os estudantes. Expõe que o tamanho da turma deve ser pequeno porque os alunos precisam de atenção individual.

Ainda ressalta que é difícil prever 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 e o autor observa que, 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, 1997:167)⁵.

Segundo este autor, as primeiras lições não necessitam de um planejamento rígido. Melhores resultados são obtidos se o professor está livre para abordar cada lição flexivelmente, respondendo às necessidades dos estudantes e seguindo um estilo pessoal de ensinamento.

⁵ Far more important than physical factors are a student's interest and desire to learn combined with motivation to practice.

Whitener explica os primeiros passos da maneira como normalmente se segue. O essencial deve ser fazer com que cada aluno aprenda a produzir o som. Deve-se começar primeiro só com o bocal. O primeiro passo deve ser explicar como se produz o som através da vibração da nota. A vibração da nota é gerada através do ar soprado através dos lábios no bocal, formando a embocadura. O melhor caminho para conduzir a formação da embocadura é perguntar como emparelhar os dentes de cima e de baixo 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. Após experimentar esses exercícios durante algum tempo, o professor deve mostrar como colocar o bocal corretamente em cada instrumento como descrito no capítulo dez do livro referido anteriormente. Então, os estudantes devem praticar pacientemente com o bocal e o professor deve relembrar sobre o espaço entre os dentes para o ar passar e isto pode ser reforçado com o exercício do papel.

Na obra *A complete Guide to Brass*, Whitener ainda acrescenta que para os alunos começarem a produzir sons o professor deve demonstrar, com o bocal, a vibração (abelhinha) para eles tentarem imitá-los. Com os lábios como se fosse dizer “pu” e soprando o ar no bocal, os estudantes devem ser capazes de produzir o som. Nessa fase 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. Esta recomendação é muito usada na iniciação de instrumentistas de metal apresentada em duas publicações de Arnold Jacobs no segundo Congresso Internacional de Metais na

Universidade de Indiana em 1984. Textos desta literatura aparecem em M. Dee Stewart, *Arnold Jacobs: The Legacy of a Master* (Northfield, III.: The Instrumentalist Publishing Co., 1987:127-143). Outras destas idéias são baseadas na concepção de Mr. Jacobs, importante tubista, autor da obra *Song and Wind* (1996).

O próximo passo é tentar aumentar a duração da vibração no bocal, fazendo uma nota longa e estável. É importante lembrar os estudantes de 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.

1.2 LITERATURA REVISADA EM LÍNGUA PORTUGUESA

Como dito na introdução, as bandas de música transitam entre fronteiras das mais diversas. Encontrou-se, em maior abundância, material relacionado a canto coral ou regência orquestral, contudo, poucos livros focam aspectos diretamente ligados à pedagogia de instrumentos de metal em bandas de música. Sendo assim, professores e estudantes acabam transferindo conceitos de orquestra ou canto coral para a realidade da banda de música. A literatura brasileira sobre este ensino ainda é reduzida e de difícil acesso, se comparada à literatura em inglês. Encontra-se bibliografia sobre bandas ligadas a fatos ou questões sociais ou então históricas, mas assuntos ligados ao processo de ensino e aprendizagem são escassos.

Até mesmo os próprios autores que escrevem sobre bandas no Brasil reconhecem que é pouco significativa a quantidade de publicações relacionadas ao assunto. Dentre eles, Reis (1961) afirma que seu livro é dedicado aos mestres de banda que, quando querem aprofundar seus conhecimentos, “se ressentem da falta de livros especializados sobre o assunto” (REIS, 1961:7). Pereira (2001) expõe que até aquele ano não havia uma editora especializada em música para esse tipo de grupo no país. Nascimento (2007) faz observações detalhadas a

respeito de poucas publicações acadêmicas sobre música instrumental e conseqüentemente bandas.

Felizmente este quadro vem mudando. Como exemplo, foi publicado recentemente o livro intitulado *A Arte do Sopro: Desvendando a técnica dos instrumentos de bocal* de autoria de Angelino Bozzini (2006). O ano de lançamento desta obra coincidiu com o início desta pesquisa quando, até então, não havia nenhuma obra em português que tratasse, de questões didáticas e pedagógicas a respeito da técnica dos instrumentos de sopro da família dos metais ou de bocal, como traz o título. Este livro merece destaque, pois trata de questões técnicas ligadas à performance de forma descritiva. Entretanto, o mesmo não traz nenhuma especificação sobre posição dos braços e mãos, de postura em geral e, nem mesmo, da postura em função da respiração. Concentra-se nos conhecimentos voltados aos fundamentos dos instrumentos de metal estruturados em: partes do sistema produtor do som; a geração do som; respiração; a prática da respiração; o funcionamento da embocadura; como desenvolver os músculos da embocadura; uso correto da língua; exercícios práticos para o desenvolvimento e controle da língua; efeitos; *vibrato* e respiração contínua. Há também um tópico final que oferece conselhos de como estudar instrumentos de bocal.

Um dos raros exemplos de obra brasileira que trata de questões técnicas em instrumentos da família dos bocais se encontra no *Manual para Banda de Corneteiros – A Fanfarra* de Neyde Brandani Tiisel (1978). Neste manual a autora descreve noções preliminares sobre a emissão e qualidade do som, respiração e outras questões técnicas compiladas do *Livro de Instrução Inicial de Música das Forças Armadas* (1968). Chama a atenção quando trata da técnica da pressão onde diz que “Os sons agudos são obtidos, na corneta, comprimindo-se fortemente o bocal de encontro aos lábios.” (TIISEL 1978:8) Apesar de haver a tendência do instrumentista de metal em utilizar pressão contra os lábios para atingir notas mais agudas, essa técnica da pressão é prejudicial, pois agride os lábios fazendo

com que o sangue circule com dificuldade, cansando mais rapidamente a musculatura, como afirmam Bozzini (2006), Colwell e Goolsby (1994).

Cascapera (SD), logo no prefácio de seu método para trompete, relata a dificuldade pessoal de iniciar o aprendizado com métodos estrangeiros por não haver materiais em português na época. Então, seu pai, Décio Cascapera, também seu primeiro professor, o ensinava escrevendo exercícios de próprio punho. Neste método o autor toca brevemente em teoria musical e questões ligadas à respiração, embocadura, posição do bocal e do instrumento. Todavia, exercícios técnicos em partitura, baseados principalmente nas tonalidades maiores e menores, são a essência do método.

Gagliardi (SD) trata de noções para o uso do trombone no início do seu método, e explica através de texto e fotos a maneira de segurar o instrumento, escolha do bocal, manutenção, limpeza, leitura e, em seguida, exemplos de emissão do som com partituras e inúmeros exercícios para desenvolvimento do estudante a partir do uso das sete posições e seus respectivos ajustes. Em seu método Gagliardi traz também estudos técnicos e melódicos em todas as tonalidades maiores e menores e, ao fim do livro, duetos escritos para trombone em diversos estilos.

De forma geral, encontram-se livros e pesquisas sobre instrumentação e história das bandas de música que não são o enfoque deste trabalho, como exemplo, podemos citar Reis (1962), Schwebel (1987), Brum (1988), Domingues (SD), Dantas (2002) dentre outros. Ainda na área acadêmica, porém, observa-se nas duas últimas décadas um aumento de dissertações ligadas à música instrumental destes grupos. Há uma dissertação de Santana (2000) onde se cita o método *Da Capo*, sendo que naquele momento foi chamado de método *Concerto*. Nesta pesquisa são analisados efeitos do uso de modelos de performance ao vivo no ensino de instrumentos de sopro e se a inclusão de modelos pode melhorar a execução instrumental

Surgiram as duas primeiras dissertações envolvendo diretamente a eficácia da aplicação do método *Da Capo*, Nascimento (2007) e Moreira (2007) respectivamente. Porém não tratam de características dos fundamentos técnicos da respiração, embocadura, postura e emissão nos instrumentos de sopro. Também naquele ano, Silva (2007) desenvolve o primeiro método de educação à distância para o ensino dos fundamentos teóricos e práticos da iniciação ao trombone. Primeiro e único que se tem conhecimento no Brasil até então. Este trabalho fez parte de uma pesquisa de mestrado na Universidade Federal da Paraíba (UFPB) sob orientação do professor doutor Radegundis Feitosa. Até então, este método vem obtendo ótimos resultados e tem se tornado um estímulo àqueles que residem longe dos grandes centros urbanos. Iniciativas como esta podem dar oportunidade a grandes talentos num país com dimensões continentais como o Brasil.

1.3 MÉTODOS DE ENSINO COLETIVO

A renovação e manutenção das bandas de música dependem de recursos financeiros, físicos e principalmente da aplicação de ferramentas pedagógicas que tenham a finalidade de elevar a qualidade musical, desenvolver e, conseqüentemente, perpetuar estes grupos musicais.

Métodos coletivos para instrumentos de banda e orquestra são amplamente usados no exterior já há bastante tempo; nos Estados Unidos, por exemplo, desde 1920. Porém, Pereira; (2000:23) ressalta que “...poucos são os métodos nacionais e a solução dos métodos de ensino coletivo, nos quais o mesmo conteúdo é praticado por todos ao mesmo tempo, embora já conhecidos da maioria dos maestros, ainda não são utilizados.” Sendo assim, o *Da Capo*⁶ – *Método para o Ensino Coletivo e/ou Individual de Instrumentos de Sopro e Percussão*, elaborado por Joel Barbosa (1998), vem ao encontro desta situação em nosso país.

⁶ www.dacapo.mus.br (acesso em 12/09/2007)

O método *Da Capo*, editado em 2004, mas em uso no Brasil desde 1998, é o primeiro, e até então o único método para bandas brasileiro disponível comercialmente que foca o ensino coletivo de instrumentos de sopro e percussão. Este método vem obtendo grande aceitação por parte dos regentes de bandas em todo o Brasil. O método *Da Capo* é tratado mais adiante num tópico à parte.

Não se pode afirmar a ausência de outros métodos ou metodologias para banda que tenham características coletivas. Há indícios históricos descritos por Mendes e Sotuyo (2007) que havia práticas de ensino coletivo no Brasil, mais especificamente na Bahia, desde o século XIX com mestres de banda como Tranquilino Bastos. Dadas informações obtidas sobre práticas de ensino naquela época, acredita-se que não havia forma predominante de ensino, mas sim a chamada “instrução musical”, um misto de aulas individuais, coletivas e cooperativas (alunos mais adiantados ajudando iniciantes). A “artinha”, material didático feito para aprendizagem teórica e instrumental de próprio punho por mestres de banda da Bahia, constituía-se de exercícios geralmente em ordem de dificuldade ou complexidade, baseados nas escalas musicais mais utilizadas por este grupo musical. A “artinha” e partituras das músicas do repertório da banda constituíam o material didático de acordo com as necessidades e possibilidades dos municípios da região do recôncavo baiano daquela época.

A forma coletiva de ensino traz vantagens, pois dá possibilidade de um professor atender vários alunos simultaneamente, viabilizando-o financeiramente. Difere da pedagogia tradicional em que prevalece o ensino tutorial, onde se estabelece somente a relação do professor com um aluno a cada aula. “O trabalho em grupo é uma excelente forma de enriquecer e ampliar o ensino de um instrumento” (SWANWICK, 1994: 10).

Conforme as condições de cada professor e os tipos de instrumentos musicais a serem lecionados, há variações no número de alunos por turma. Segundo Swanwick (1994) o número entre seis e 15 tende a ser considerado o ideal por aqueles que trabalham com grupos.

O número mínimo de integrantes, considerado ideal para uma banda são 36 instrumentistas, afirma Manning (1975). No método *Da Capo* o autor indica que “havendo apenas um professor, sem ajuda de um monitor, defina uma classe com no máximo 30 alunos” (BARBOSA 2004:4). Portanto, a importância de o professor contar com um ou mais monitores no ensino coletivo em bandas de música deve ser considerada. O ensino coletivo permite o uso de técnicas específicas de ensino que são acessíveis a vários alunos ao mesmo tempo, em níveis de aprendizagem e aproveitamento que variam entre os iniciantes. A iniciação é um momento importante em que fundamentos bem assimilados acompanharão o aprendiz nos seus estudos futuros.

Dois Encontros Nacionais de Ensino Coletivo de Instrumento Musical (ENECIM) ocorreram na Universidade Federal de Goiás (UFGO) em 2004 e 2006, respectivamente. Estes encontros têm por objetivo promover troca de experiências entre professores que trabalham com o ensino coletivo, democratizar e difundir a prática do ensino coletivo como método de ensino musical. No livro *Educação Musical e Transformação Social*, Cruvinel (2005) traz a história da metodologia coletiva na Europa, Estados Unidos e Brasil, assim como o impacto que a mesma trouxe para a educação musical nestes locais. O livro, também, traz entrevistas dos principais professores que difundem o ensino de instrumento musical na forma coletiva em nosso país.

1.4 MÉTODO DA CAPO

O método elementar para o ensino coletivo ou individual de instrumentos de banda *Da Capo* (BARBOSA, 2004), está em conexão com a pedagogia construtivista e contemporânea baseada no ensino ativo, onde o professor atua como estimulador e facilitador, dando subsídios para que o aluno desenvolva o raciocínio e construa seu próprio conhecimento. A teoria deve servir à prática e não o oposto, como na pedagogia tradicional

onde os alunos iniciantes têm que aprender teoria musical e, só depois de um determinado tempo, ter os primeiros contatos com um instrumento. O método *Da Capo* prioriza o fazer musical, pois estimula os alunos a tocar instrumentos logo no início do aprendizado. Além disso, os elementos teóricos são apresentados gradativamente à medida que o iniciante avança nos exercícios do método, interpretando-os ao instrumento.

Contudo, os melhores resultados de um método são proporcionais às informações que o regente-professor considera ao aplicá-lo. Ao utilizar o método *Da Capo* e ao analisar as teorias de Keith Swanwick e em especial o modelo (T)EC(L)A, percebem-se ligações pedagógicas entre ambos e a associação destes é visível em trabalhos recentes como o de Nascimento (2007). O método *Da Capo*, se aplicado observando-se sua amplitude, coloca em prática os princípios da teoria de Swanwick e das pedagogias musicais de outros pedagogos musicais como Violeta Gainza, Edgar Willems, Carl Orff e Zoltan Kodaly.

Em 1979, Swanwick afirmou o modelo CLASP para elaboração de atividades a serem desenvolvidas em sala de aula. O modelo CLASP foi traduzido por Alda Oliveira e Liane Hentschke, (SWANWICK, 2003:70), como modelo (T)EC(L)A. As atividades mais relevantes são Execução/performance, Composição e Apreciação. As demais, cujas iniciais estão entre parênteses, Técnica (T) e Literatura (L), embora importantes, são secundárias. Estes tópicos fundamentais podem permear qualquer aula que se proponha ao ensino de música de forma musical e abrangente. O modelo proposto observa-se no *Da Capo* nos seguintes aspectos:

A Técnica contempla a aquisição de habilidades instrumentais e de escrita musical. É o controle técnico, a execução em grupo, as habilidades de leitura à primeira vista e a fluência com notação. Esse aspecto está presente na disposição de todos os exercícios do método de forma progressiva e coerente, se tornando consequência dos outros aspectos que trataremos a seguir.

A Execução trata-se da comunicação da música. Implica em audiências formais e informais. Este ponto é tratado de forma eficiente nas melodias do método que sugere que o aluno as decore, obtendo domínio técnico e possibilitando uma melhor performance. Há, junto às dicas de atividades presentes no método, a previsão e planejamento de concertos públicos ao final de cada uma das quatro seções que o dividem. É sugerido que se faça apresentações em solos, com acompanhamento harmônico, grupos de câmara e banda completa.

A Composição compreende a formulação de uma idéia musical, ou seja, todas as formas de invenção sonora. Foi elaborado em 2005, porém ainda não editado, o suplemento *Da Capo Criatividade* para acompanhar o método *Da Capo*, que consiste em atividades de improvisação e composição baseadas no conteúdo do método, pois o mesmo possui apenas dois exercícios de improvisação.

A “Literatura de” e a “Literatura sobre” música inclui não somente o estudo contemporâneo ou histórico da literatura da música em si, por meio de textos, partituras e execuções, mas também por meio de criticismo musical, histórico e musicológico. Além do repertório, o método traz em suas primeiras páginas um breve histórico de cada instrumento e, a cada nova seqüência de exercícios, os elementos teóricos que serão usados.

A Apreciação se dá em forma de audição receptiva, através de audiência ou gravação, com a finalidade de desenvolver o senso de estilo musical relevante à ocasião e, também, a habilidade em responder e relacionar-se com o objeto musical como uma entidade estética. Logo no início do método *Da Capo*, no livro do maestro, o autor coloca dicas de aplicação relacionadas a esse aspecto. É sugerido ao professor tocar instrumentos, exemplificar exercícios e também apresentar gravações de áudio e vídeo aos alunos. Em exercícios específicos em que o aluno deve completar as melodias ocorre o estímulo da percepção.

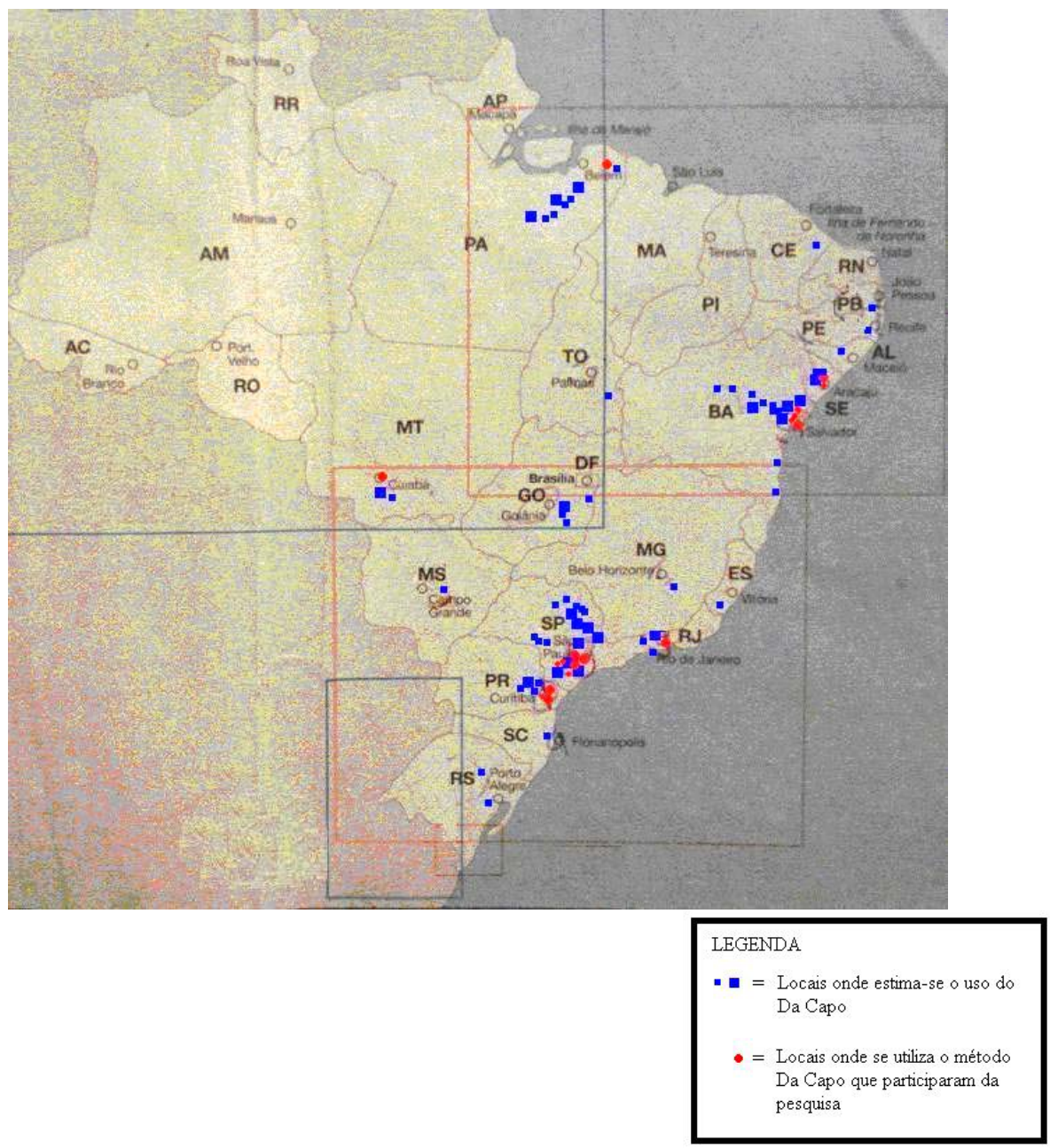
O referido método consiste em uma adaptação da metodologia para ensino de instrumentos de banda estadunidense, usando melodias cantadas no Brasil. Compreende 15

livros individuais para instrumentos diferentes entre sopros e percussão e o livro do regente que contém as partes de todos os instrumentos e dicas de como aplicar o método e iniciar o desenvolvimento da banda utilizando a metodologia coletiva. Contém também em cada livro um quadro ilustrativo com o dedilhado do instrumento e a sua correspondência em partitura. Traz exercícios que tratam das várias habilidades musicais gerais e da música instrumental, como solfejo e canto, percepção através de ditados rítmicos e melódicos, improvisos em estruturas simples, duetos, cânones, além de indicações técnicas, teóricas e práticas.

A partir de 2000, houve no meio acadêmico, inúmeros trabalhos e pesquisas relacionadas ao método *Da Capo*. A exemplo temos as dissertações de mestrado de Santana (2000), Nascimento (2007) e Moreira (2007). Além de inúmeros trabalhos de conclusão de curso de licenciatura em música e bacharelado de instrumento de instituições de nível superior dos estados do Paraná, São Paulo, Mato Grosso, Goiás, Bahia, e outros. E, também inúmeros artigos científicos principalmente publicados através da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM) e Internacional Society of Music Education (ISME). Este método, está sendo usado na licenciatura em música na Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR) como suporte teórico-prático da disciplina Ensino Coletivo de Sopros I e II.

Apesar de necessário, embora não sendo o objetivo principal desta pesquisa, buscou-se fazer um levantamento do grau de uso do método nas cidades brasileiras. Através de entrevista com muitos professores de bandas e o autor do mesmo, (BARBOSA 2007), chegou-se a um número aproximado de duzentas bandas de música que utilizaram ou estão utilizando-o. Portanto, traz-se um mapa do Brasil indicando os locais de aplicação do método. (figura 1 – o uso do *Da Capo* no Brasil).

Figura 1 – Uso do *Da Capo* no Brasil.



Fonte: VECCHIA, F., Pesquisa de campo, 2007.

O método indica que o professor deve ensinar os fundamentos de se tocar instrumentos de sopro (respiração, embocadura, postura e emissão do som) no início de sua aplicação. Porém não aborda como são estes fundamentos, e tão pouco, como devem ser ensinados, diferentemente dos métodos estadunidenses atuais que trazem tais explicações em

seu início (em forma de texto, figuras e vídeo). Todavia, ele é construído de maneira a respeitar pedagogicamente esses fundamentos.

1.5 VÍDEOS E PROGRAMAS DE COMPUTADOR ESTRANGEIROS E NACIONAIS

Nesta pesquisa, foram priorizados os vídeos que acompanham os métodos para ensino coletivo de instrumentos de sopro e percussão sem, contudo, deixar de revisar os dedicados ao ensino tutorial e a auto-instrução.

Métodos estrangeiros que trazem consigo CD's de áudio, CD Rom com programas de computador e DVD com exemplos não são novidade principalmente em países de língua inglesa. Desde a década de 1990, nos EUA, por exemplo, já havia comercialização de métodos acompanhados com vídeos em VHS de editoras como a Belwin Incorporation e Hal Leonard, que foram uma das pioneiras neste tipo de material didático.

Primeiramente, surgiram os métodos acompanhados de fita cassete e, posteriormente, CD, onde o objetivo era oferecer exemplos práticos para o aluno enriquecer o estudo com acompanhamentos e modelos sonoros em geral. Surgiram também métodos com vídeo, no início em VHS e atualmente DVD, com o intuito de demonstrar através de procedimentos a preparação e estudo de instrumentos musicais dos mais diversos.

Mais recentemente, meados do ano 2000, alguns métodos como o *Accent on Achievement* da editora Alfred, (O'REILLY e WILLIAMS, 2006), além de trazerem um CD contendo faixas de áudio, trazem também um programa de computador interativo para os usuários que possuem acesso a computador pessoal desenvolverem várias habilidades com a prática do instrumento, através de acompanhamentos em que o andamento pode ser manipulado, além da opção de quais instrumentos omitir do acompanhamento. Dentre os acompanhamentos temos a melodia, em que o usuário escolhe o instrumento que deseja

dentre todos os instrumentos de sopro e percussão melódica da banda. O acompanhamento, em forma de midi, contém partes para piano, bateria ou percussão e metrônomo (*click*).

O *Essential Elements 2000* da editora Hal Leonard, (LAUTZENHEISER, 2006), além do material impresso com exercícios em partituras e diversas explicações, inclui CD e DVD com exemplos gravados por um profissional no instrumento e também programas como o *Tempo Adjustment*, *Smartmusic* e o *Finale note pad*, que são interativos, contendo, por exemplo, recursos de acompanhamento onde o tempo se ajusta ao aluno e outros recursos, com a finalidade de estimular o desenvolvimento musical junto ao instrumento.

Foi possível levantar, até então, somente dois materiais brasileiros em audiovisual relacionados ao ensino de instrumentos da família dos metais disponíveis comercialmente. Foram identificados também dois materiais audiovisuais que fazem parte de trabalhos voltados à educação a distância para banda: um de Silva (2007), que faz parte de uma dissertação de mestrado, e outro de Cajazeira (2005), que faz parte de uma tese de doutorado. Ambos são da área de educação musical. O primeiro trata do ensino do trombone, porém não foi possível obtê-lo para revisão. O segundo possui vídeo aulas usados na gestão do curso de formação continuada - Batuta. Foram encontrados, ainda, vídeos para outros instrumentos de sopro como flauta e sax, porém estes instrumentos da família das madeiras não fazem parte desta pesquisa.

Dos dois materiais comerciais, um é o VHS de Cascapera (SD) que “aborda com detalhes todos os aspectos do trompete, sua constituição, manutenção e técnicas de execução, desde a iniciação até o nível de virtuosidade”. (BENEDITO, 2005:86). Este VHS foi posteriormente republicado em DVD pela Aprenda Música⁷ sendo o primeiro no Brasil sobre o instrumento. O outro, um DVD de Oliveira (2004), foi lançado no mercado recentemente pela Keyboard Editora Musical Ltda⁸. Até o momento, não se tem notícia de nenhum

⁷ www.aprendamusica.com.br - acesso em 21/09/2007

⁸ www.keyboard.art.br - acesso em 05/09/2007

programa de computador interativo nacional voltado ao ensino de instrumentos de sopro da família dos metais ou das madeiras.

Tutoriais procedentes da Venezuela que fazem parte do projeto da *Fundación del Estado par el Sistema Nacional de las Orquestras Sinfónicas Juveniles y Infantiles da Venezuela* (FENOSJIV), dispostos em DVD, tratam de pormenores desde detalhes do instrumento, manutenção, limpeza e fundamentos técnicos em geral.

1.6 COMPARAÇÃO ENTRE VÍDEOS EM PORTUGUÊS, ESPANHOL E INGLÊS

Como citado anteriormente, o DVD para trompete de Oliveira (2005) e o de Cascapera (SD) foram os únicos encontrados em português e, portanto, analisados. Em espanhol, foram analisados os tutoriais FESNOJIV contendo: DVD trompete de Barrios (SD), DVD trompa de Aragón (SD), DVD trombone de Duhamel e Carrero (SD), DVD tuba de Leon (SD). Em língua inglesa, foram analisados os materiais audiovisuais que acompanham os métodos estadunidenses *Essential Elements 2000* (LAUTZENHEISER *et al*, 1999), da editora Hal Leonard.

A principal diferença verificada entre os materiais foi o formato e a estrutura dos mesmos, bem como, a forma de apresentação do conteúdo. No DVD de Oliveira (2004) e de Cascapera (SD) é usado o formato vídeo-aula, onde o conteúdo se apresenta em forma de aulas ministradas somente pelo professor com o instrumento, sem utilização de narrador. Já os DVD estrangeiros apresentam o conteúdo de maneira que sempre há um narrador e alunos ou profissionais que demonstram, na prática, o que o narrador expõe. Nunca a mesma pessoa demonstra e fala.

Os conteúdos são semelhantes. Oliveira (2005) divide-os em: respiração; exercícios; embocadura; partes do trompete; soprando e articulações. Fala sobre como segurar o trompete, porém não traz explicações de como deve ser a postura ao tocar o instrumento.

Outra característica é que neste DVD os assuntos são apresentados separadamente e extensivamente, havendo a ausência de um passo-a-passo que demonstre a seqüência de procedimentos para a emissão do som de forma breve.

Já o DVD de Cascapera (SD) é estruturado em: partes do instrumento; apresentação dos trompetes; produção do som; efeitos, ornamentos e surdinas; prática e aquecimento, bocais sugeridos. Pode-se afirmar que a principal diferença seja que Quinzinho de Oliveira é dedicado ao mercado da chamada “música popular” e Sérgio Cascapera ao da chamada “música clássica”.

Os DVD's venezuelanos são muito completos e trazem especificadamente todos os fundamentos, históricos e montagem do instrumento. São divididos em dez capítulos: (1) introdução; (2) descrição do instrumento; (3) posição básica do corpo; (4) embocadura, emissão do som e digitação; (5) respiração e emissão do ar; (6) técnicas básicas de execução; (7) exercícios básicos de aquecimento; (8) bocal, afinação e digitação; (9) cuidados e manutenção; (10) breve história do instrumento.

O DVD do método *Essential Elements 2000* é dividido em: breve introdução; montagem do instrumento; posição ao tocar; embocadura e produção do som; primeira nota; desmontagem e limpeza. O que chama a atenção neste método é a objetividade. Após cada procedimento é feita uma pequena revisão dos tópicos tratados que relembram o que foi trabalhado a cada passo.

1.7 OS FUNDAMENTOS TÉCNICOS DOS METAIS

A seguir serão tratados os fundamentos técnicos para se tocar instrumentos de metais mais ocorrentes em materiais didáticos e também materiais sobre didática destes instrumentos.

1.7.1 Respiração

Colwell e Goolsby (1994), no capítulo 15, *Principles for Brass* (Princípios para Metais), de seu livro observam os seguintes pontos a respeito da respiração para tocar instrumentos de metal. Tratando de respiração, notas longas são essenciais. Exercício de notas brancas (semibreves e mínimas) proporciona diariamente um teste da uniformidade do suporte de ar, auxilia na resistência e é uma maneira de averiguar a qualidade do som e afinação. Fartura de ar e uma boa embocadura são essenciais para uma boa qualidade de som em todos os instrumentos de metal. A qualidade do som é afetada também por propriedades físicas do equipamento como bocal e tamanho e tipo do instrumento. Embocadura é uma condição física do estudante que também é afetada pelo suporte de respiração e influi diretamente no som.

1.7.2 Embocadura

No mesmo capítulo acima citado de seu livro, Colwell e Goolsby (1994) relatam sobre a embocadura. Nesta seção apresentar-se-á seus posicionamentos.

Para estes autores a embocadura correta nos instrumentos de metal consiste em posicionar os lábios usando os músculos para produzir tanto um sorriso quanto um enrugamento. Tanto o tipo enrugado quanto o tipo esticado de embocadura têm sido defendidos com sucesso. Considerando as diferenças individuais na estrutura facial, o caminho seguro para ajudar o estudante a desenvolver a embocadura correta é fechar a boca e, enquanto a mantém relaxada e os lábios juntos (com os dentes separados), fechar os cantos da mesma firmemente sem esticar os lábios, como um sorriso. Devem-se manter os cantos dos lábios firmes (como resultado um queixo plano e esticado) e o centro dos mesmos frouxos enquanto se produz a vibração labial, mantendo a coluna de ar e a vibração com um sopro contínuo. A tensão do lábio é ajustada tensionando ou relaxando suavemente os fortes músculos da face e os referidos cantos da boca (os cantos da boca não devem estar apertados

de qualquer forma, mas sim unindo os mesmos). O processo de trabalho é semelhante a um “zíper” no qual o centro da abertura da embocadura deve estar unido e tensionado, movendo a parte externa do lábio para dentro. O queixo deve estar liso. Esta posição torna quase impossível que o aluno infle as bochechas.

Quando a velocidade da coluna de ar é ampliada para tocar notas agudas, a tensão do lábio também aumenta muito. Para evitar isso se deve soprar com grande pressão no ar e com os lábios abertos. Os lábios se movem mais rápido quando a coluna de ar é mais rápida. A tensão nos cantos da boca faz com que a abertura diminua enquanto mantém o formato semelhante. Inicialmente, os estudantes devem ser encorajados a tocar notas agudas com o simples endurecendo os cantos da boca e os lábios. Firmar os cantos dos lábios resultará no efeito “zíper”, fazendo com que a abertura do centro da boca diminua, mas mantenha o mesmo formato, deste modo aumenta-se a velocidade do ar e produz-se um som agudo somente se não houver pressão do bocal contra os lábios. Através da “imaginação” de notas agudas e graves, o instrumentista pode aumentar e diminuir a velocidade do ar semelhante à maneira que um cantor produz notas agudas ou graves. A embocadura tipo “sorriso” é defendida por muitos instrumentistas de metais desde que, inicialmente, pareça o mais natural. Os lábios têm uma tendência a se esticarem para produzir as notas mais agudas, tendo como resultado um som magro. A embocadura tipo “enrugado” cria tensão no centro do lábio, o qual necessita estar livre para vibrar. O tipo de embocadura interfere no formato da abertura, afetando a qualidade das notas entre os registros.

É próprio da embocadura, lábios unidos e cantos da boca enrijecidos, provendo uma almofada fofa no centro dos lábios que vibra quando o ar passa através dela. O estudante deve sentir a sensação de que os cantos da boca estão bem firmes enquanto o centro quase se junta dentro e em direção do bocal. Todo o esforço dos lábios deve ser feito em direção ao centro do bocal, tanto horizontalmente quanto verticalmente. Ainda que haja muitas opiniões com

respeito ao posicionamento vertical do bocal, muitos professores preferem que haja quantias iguais de cada lábio vibrando para o trompete e a tuba, e mais do lábio superior no trombone e na trompa. A borda destacada do copo do bocal (borda com rosca) ajuda a visualizar e corrigir a colocação do bocal.

Quando um terço do lábio superior e dois terços do lábio inferior são aparentes externamente, o posicionamento é semelhante a meio-a-meio no bocal. A estrutura do lábio deve afetar um pouco a localização. Se o lábio superior é muito fino, o bocal deve se posicionar levemente mais acima nos lábios, se o maxilar inferior é recuado, o bocal tende a se posicionar um pouco mais para baixo. O maxilar inferior deve estar exatamente abaixo do superior, com os dentes incisivos (da frente) alinhados, fazendo com que o maxilar inferior se posicione para enviar a coluna de ar diretamente para o bocal, sem direcionar excessivamente para cima nem para baixo.

Dentes superiores protuberantes não afetam instrumentistas que tocam trompa ou instrumentos graves que usem agudos normalmente. Para a embocadura no trompete, no entanto, mesmo que moderadamente, protuberância nos dentes pode criar problemas. Embora iniciantes sejam encorajados a centralizar o bocal tanto verticalmente como horizontalmente, uma leve tendência a descentralizar para um dos lados pode ocorrer com estudantes que tem dentes desiguais; esta tendência não deve ser causa de alarde. O professor deve manter uma observação cuidadosa, por meio da qual esta tendência de desvio de bocal não se estenda a ponto de ser prejudicial ao instrumentista.

Para a maioria dos instrumentistas de metais, a direção do ar muda em diferentes registros (ainda mais com grandes bocais). Geralmente, quanto mais agudo o registro, mais a coluna de ar vai para baixo e vice-versa. Os traços da embocadura são basicamente os mesmos, mas há uma leve variação de pressão de lábio para lábio dependendo do registro. Os lábios de cima e de baixo e os dentes não se alinham perfeitamente na horizontal, mas se

movem levemente em diferentes posições. A cabeça e o instrumento formam um pivô justamente para transferir a pressão não para um lábio, mas para os dois.

Tanto o registro quanto a dinâmica, afetam no tamanho da abertura da embocadura. A embocadura torna-se menor para notas agudas e notas leves. Instrumentistas que utilizam a embocadura enrugada para registros graves e a esticada (sorriso) para o registro agudo normalmente sentem tensão e fadiga. A solução mais satisfatória para a tensão e fadiga parece apoiar-se sobre o ato de realizar o pivô, isto é, em mudar a posição do lábio inferior, desde que isso não seja tão crucial na produção da “abelhina”. O ato de realizar o pivô também pode ser aperfeiçoado, elevando ou abaixando o lábio inferior enrolando-o para dentro ou para fora e, em casos extremos, movendo-o lentamente abaixando o queixo.

Se os dentes estiverem suficientemente afastados, será fácil sentir os lábios corretos. Um pedagogo disse que os lábios do trompetista devem ter a forma oval pequena semelhante a uma palheta de oboé. Iniciantes têm noções erradas de que isto significa abrir muito o lábio, mas a imagem visual da abertura de uma palheta de oboé pode auxiliar os estudantes a moldar seus lábios adequadamente. Para os metais agudos, a abertura é muito pequena e pode ser cansativa para o instrumentista, mas também pode ser observada usando o “visualizador de bocal⁹”. Uma embocadura demasiadamente aberta é, raramente, melhor que uma embocadura demasiadamente fechada, isto é, quando permite que o ar se espalhe e o som perca o foco. O som produzido por uma embocadura muito aberta será leve e oco, sem centro ou ressonância; o resultado é uma sonoridade com ar. Quando a embocadura é muito fechada, as articulações normalmente podem ser explosivas e estranguladas.

Um instrumentista iniciante com boa embocadura, o qual pratica todos os dias, deve desenvolver a força muscular o suficiente para adquirir uma boa sonoridade em seis ou oito semanas, se não antes. Praticar em frente ao espelho é uma excelente maneira de o estudante

⁹ Bocal feito de material transparente ou com borda destacável

checar a sua embocadura, a localização do bocal, a posição que está segurando o instrumento e a postura em geral.

Quanto às falhas na embocadura, Colwell e Goolsby afirmam que pressão demasiada do bocal é a falha mais destrutiva entre os trompetistas. Pressão afeta a qualidade do som, flexibilidade e extensão. Quando a mão esquerda empurra o bocal em direção aos lábios, o som pode ficar magro e duro com pouca respiração de suporte, ou som pesado e duro com um suporte de respiração forçado. A pressão deve ser somente suficiente para criar um selo entre o instrumento e os lábios. Uma ilustração no livro *The Art of French Horn Playing* mostra o autor tocando a trompa segurada por um suporte; o único ponto de contato dele com o instrumento são seus lábios no bocal¹⁰. Herbert L. Clarke ficou famoso por supostamente impedir o desenvolvimento da pressão demasiada ao tentar acertar o Dó agudo com a trompa suspensa por fios. Isto serve como uma rica ilustração de que o excesso de pressão é desnecessário em qualquer extensão do instrumento.

Evitar pressão excessiva também é importante para desenvolver a resistência. A pressão restringe a circulação do sangue nos lábios, causando som ruim e rápida fadiga. Sempre que possível remova o bocal dos lábios e aumente a quantidade de ar. Ar insuficiente é a causa da pressão no bocal, o instrumentista empurra o bocal contra seus lábios para vibrá-los, em vez de confiar no fluxo de ar para produzir tal vibração. Pesquisas concluídas em 1980 indicam que os “melhores” instrumentistas de metais aumentam a pressão do bocal quando tocam notas agudas, especialmente contra o lábio inferior, mas obviamente nada que exponha a habilidade dos músculos de vibrar ou impeça a circulação do sangue¹¹.

O instrumentista deve sentir como se o ar empurrasse o bocal para longe de seus lábios, em vez de empurrá-lo para dentro do bocal. Quando ele empurra os seus lábios para dentro do bocal (enrugando), ele pode atacar as notas abaixo da afinação e deixar o som com

¹⁰ Philip Farkas, *The Art of French Horn Playing* (Chicago: F. Summy Co., 1956), 66.

¹¹ John Booth Davies, Patrick Kenny, and Joe Barbenel, “A Psychological investigation of the role of mouthpiece force in Trumpet Playing” *Psychology of Music* 17 (nov. 1, 1989), 48-62.

“barrigas”, para cima ou para baixo, do centro da nota. O som pode ser abafado e duro. Os lábios do instrumentista devem ter a sensação de estar próximo, horizontalmente, de forma plana sobre o bocal, não dentro.

Instrumentistas de metal não podem desenvolver satisfatoriamente sonoridade ou extensão sem que sintam seus lábios vibrarem naturalmente e apropriadamente, o que significa tocar com o centro da embocadura relaxado. Somente os músculos dos cantos da boca podem se sentir cansados.

Uma embocadura mais relaxada é admissível por parte dos instrumentistas nos metais graves, embora os tubistas devam ter muito cuidado para prevenir que a embocadura desabe.

Iniciantes geralmente produzem um som estranho e apertado cujas causas não são aparentes. Um som apertado pode ser resultado de um maxilar muito fechado ou dentes muito juntos. Isso pode ser causado por falta de respiração que dê suporte; os instrumentistas comprimem seus queixos conforme sobem para notas agudas. Para colocar o queixo aberto apropriadamente, o estudante precisa sustentar uma nota longa enquanto, lentamente, aumenta e abaixa o queixo e cuidadosamente ouve qual posição sai o melhor som. Apesar de que uma autoridade diz que os dentes (não os lábios) devem estar na medida que caiba uma pequena moeda, claramente a distância dos dentes será diferente entre um trompetista e um tubista.

Ar nas bochechas faz com que os lábios fiquem esticados no centro, impedindo os músculos dos cantos da boca de trabalhar adequadamente. A embocadura tipo sorriso terá o mesmo resultado que aquela com ar nas bochechas, pois esticando o centro da boca se torna impossível ter um bom som.

Freqüentemente o instrumentista começa a sessão (de prática) com uma boa embocadura, mas ao longo da mesma muda o bocal para cima ou para o lado. Estas mudanças ocorrem naturalmente com muitos estudantes jovens que estão desenvolvendo os músculos da embocadura. As partes do lábio que ficam cansadas ou irritadas com o contato constante com

o bocal vão escorregando para uma nova posição. Com o desenvolvimento da embocadura, o bocal vai encontrando caminhos para se ajustar no mesmo “encaixe”, cuidadosamente e confortavelmente. Louis Armstrong foi o único trompetista a possuir a peculiaridade de tocar por horas, aparentemente, sem fadiga. Estudantes têm observado este fenômeno devido ao desenvolvimento de embocaduras fortes. Quando o aluno sente fadiga e remove o bocal para uma diferente colocação pode resultar na produção de um timbre insatisfatório. Arnold Jacobs tem demonstrado esta habilidade notavelmente sem perder a qualidade do som.

1.7.3 Postura

Os já referidos autores, Colwell e Goolsby (1994), também trazem informações detalhadas quanto à postura do músico no instrumento e ao instrumento. Ou seja, eles tratam da forma correta de segurar cada instrumento em específico: trompa; trompete, trombone, bombardino e tuba, descrevendo detalhes das posições de mãos e dedos, os quais serão detalhadamente tratados mais adiante. Eles abordam também a forma de se posicionar quando sentado e em pé, de maneira a equilibrar cada instrumento ao tocar. Em seu livro, eles descrevem que a postura, em geral, deve ser reta e confortável e que o instrumento deve ser trazido aos lábios do instrumentista e, não o contrário, os lábios irem em direção ao bocal. Acrescentam ainda que uma má postura inibe a respiração correta e contribui para tensões musculares.

Sustentar um trompete ou um trombone de forma a ficar paralelo ao chão é uma questão muito polêmica. Vicent Bach em seu livro *Embouchure and Moulthpiece Manual* (apud COLWELL e GOOLSBY, 1994:379) disse: “Segure o instrumento na posição horizontal ou levemente inclinado, sem desalinhar a cabeça e a coluna.... Empurre o queixo inferior para fora até que emparelhe os dentes superiores e inferiores...” Por outro lado, Donald Reinhardt defende que o importante é o instrumentista se sentir seguro e funcional em

sua postura pessoal, pois não dá pra esquecer que as pessoas tem queixos diferentes. Ele cita ainda exemplos de grandes trompetistas profissionais que tocam com o instrumento levemente apontando para o chão e não têm problemas devido a isso.

1.7.4 Emissão do som

Neste trabalho, optou-se por usar o termo emissão do som que é semelhante a ataque e articulação, como encontrado nos principais autores aqui revisados, dentre eles Colwell e Goolsby (1994) e Bozzini (2007). Para o ataque, a língua é usada meramente como um corte para a coluna de ar, somente no início de cada nota atacada (um milésimo de segundo entre o ponto que o ar é liberado e o ponto da sustentação da vibração que produz o som no instrumento).

A articulação, além de incluir o início e o fim da nota, trata mais diretamente de como as notas são conectadas.

Portanto, se utilizará o termo emissão do som para discorrer somente sobre início (ataque), sustento, e fim de cada nota. Esta definição é importante, porque muitos instrumentistas de metal usam a língua para iniciar a nota, mas também fazem uso da língua para encerrá-la. “Muitos professores gastam tempo ensinando estudantes a atacar a nota, e poucos ensinam como terminá-la” (COLWELL e GOOLSBY, 1994:327). O uso da língua para terminar a nota, resulta em um som desagradável e se torna um obstáculo para o instrumentista em passagens rápidas, longas ou ligadas, diminuindo a capacidade de finalizar frases.

Os iniciantes necessitam aprender a iniciar e terminar a nota sem usar a língua nos primeiros estágios. Em seguida, eles devem experimentar diferentes colocações da língua vocalizando: “tu”, “du”, “tâ” e “câ” (do inglês “tuh”, “duh”, “thun” and “kuh”), sendo que

“câ” ou “cu” são usados para o destacado duplo, mas no início podem ser usados para demonstrar vários caminhos no momento de iniciar a nota.

A maioria das notas é terminada simplesmente parando-se de soprar, o ar não deve ser interrompido abruptamente com a língua, exceto para algumas articulações mais usadas no jazz e na música do século XX.

1.8 A FAMÍLIA DOS METAIS

Todos os instrumentos da família dos metais produzem o som através da vibração da coluna de ar que coloca os lábios em movimento. Todos os metais tocam notas baseadas na série harmônica e, adicionados de mecanismos, permitem tocar a escala cromática completa. Todos estes instrumentos são fabricados de ligas de metais.

A respiração é o fundamento mais comum entre as técnicas de se tocar estes instrumentos. A embocadura é praticamente igual no trompete, trombone, bombardino e tuba, com exceção da trompa. A postura do corpo ao tocar compartilha os mesmos princípios, mas a posição de mãos e braços é muito peculiar a cada instrumento. A emissão do som é semelhante entre todos os metais. A seguir, faz-se um apanhado sobre as características de cada instrumento, em específico, e suas interações com respiração, embocadura, postura e emissão do som (REPE). As informações, contidas em toda esta seção, têm como fonte Colwell e Goolsby (1994:347-479).

1.8.1 A Trompa

Quando o iniciante sabe que a trompa é o seu instrumento de escolha, não há razão válida para ele começar no trompete. Há de fato, muitas razões para contrariar isso. Problemas na embocadura aumentam as dificuldades do trompista. Muitos acham, equivocadamente, que

o estudo do trompete contribui para o iniciante de trompa, alegando que este estudo produz um ouvido aguçado e melhora o senso harmônico.

Talvez a mais simples e importante variável numa boa sonoridade seja a velocidade de ar. Porque a trompa tem mais resistência que todos os outros metais, isso facilita a produção de som com a utilização de pouco ar. A trompa em Fá é duas vezes mais longa que o trompete, requer que haja muita constância e consistência no ar enquanto toca uma passagem lírica ou rápida.

Um problema comum entre os trompistas parece ser a falha das notas na hora do ataque, mais do que os outros metais. Esse “escroque”, (como é chamado popularmente no Brasil) pode ser causado pela proximidade dos harmônicos, devido à construção da trompa.

Instrumentistas europeus usam vários tipos de formação de embocadura e posicionamento da mão na campana; todos são aceitáveis e funcionam. Nos Estados Unidos, práticas uniformes desenvolveram um padrão de embocadura. Há dois tipos de embocaduras que se destacam: “einsetzen” e “ansetzen” Os termos (em alemão) se referem à colocação do bocal *na* e *sobre* a embocadura. O tipo “einsetzen” é raramente recomendado, ainda que, um surpreendente número de instrumentistas, sem instrução formal, sentem aparentemente, que é natural e correto, especialmente para o registro grave. Isso produz um som puro, mas limita a flexibilidade no registro agudo. Com esta embocadura, o bocal é colocado, mais ou menos, no meio da parte vermelha, sobre os lábios de cima e de baixo.

Para a maioria dos trompistas, ele é colocado também no meio, porém, “sobre” o lábio de baixo sem apoiar no lábio de cima. Esta é a embocadura mais tradicional. A parte externa do lábio fica em volta do bocal. Desde que a parte vermelha do lábio, que é delicada, forneça suporte para o bocal, desenvolvendo resistência, que é mais difícil com esta embocadura. Instrumentistas que usam a “einsetzen” (na embocadura) com sucesso, usualmente têm lábios grossos. É mais usada para tocar o registro grave.

Com a embocadura “ansetzen”, (sobre a embocadura) o bocal é colocado sobre os lábios, depois ele é posto na forma própria enrugada. Farkas¹² ilustra isto excelentemente, comparando a boca com o zíper de uma mala, fechando o zíper da mala firmemente, como um compartimento, com a tensão da bolsa que resulta numa força de atração posterior e anterior ao mesmo tempo.

O lábio de baixo é voltado um pouco depois do dente; o queixo não deve estar muito junto. Os dentes devem ficar afastados e o bocal deve ser colocado no alto dos lábios. Fazendo o bocal ficar inteiramente em cima da parte vermelha do lábio, sendo proibido a produção de um som pobre. Algumas combinações meio termo entre dentro e em cima dos lábios são prováveis que na prática se aproximem. Se o queixo estiver relaxado, os cantos da boca não se curvarão para fora em posição de sorriso.

Quanto à postura do trompista em específico, recomenda-se sentar no canto direito da cadeira num ângulo de 45 graus, com a perna direita posicionada ao lado da cadeira e apoiando levemente a trompa. A perna direita deve estar direcionada na linha de visão do regente. Esta posição facilitará a visualização da partitura e do maestro simultaneamente e ajuda o instrumentista a sentar com a coluna adequadamente na cadeira. Alguns jovens instrumentistas precisam de um apoio para colocar os pés e ficar na posição apropriada para tocar.

Trompistas também podem tocar em pé, especialmente em solos, mas não devem tocar em marcha. O corpo da cintura para cima deve manter a mesma posição quando em pé ou sentado, uma posição relaxada, natural e eficiente. A função correta da mão direita é mover a mão para dentro ou para fora da campana, corrigindo a afinação e alterando a qualidade do som. Quando sentado, o instrumentista deve ouvir cuidadosamente, pois está usando sua mão direita parcialmente como suporte, deste modo a afinação e qualidade do som podem sofrer.

¹² Philip Farkas, *The Art of Brass Playing*. Bloomington, IN: Brass Publications, 1962:17.

A mão esquerda segura o instrumento e opera as válvulas. O dedo mínimo é colocado dentro de um gancho que suporta a trompa, os outros três dedos são colocados sobre as válvulas curvadamente. A trompa usa válvulas em forma de rotores, os quais são consideravelmente mais baixas que válvulas em forma de pistões, usados na maioria dos cornets e trompetes, e a trompa pode ser tocada com a posição dos dedos mais planos do que no trompete. Devido a esta forma de segurar, os trompistas são recomendados a pensar a todo o momento para não usar pressão excessiva na embocadura. O dedo mínimo não deve apertar e empurrar o bocal contra a embocadura. Na trompa simples, o polegar é colocado em volta do tubo, repousando enquanto agarra levemente o tubo. Em algumas trompas simples há gancho para o dedão, o qual pode ser adicionado para desenvolver bons hábitos quando o gancho é removido na trompa dupla.

A colocação da mão direita afeta duplamente na afinação e no som. Como há uma vasta variedade de tamanhos e formatos de mão, não é possível explicar exatamente a colocação, forma ou uso. Um jovem trompista com a mão pequena tem que posicionar a mão de forma diferente que um adulto para produzir os mesmos efeitos. A mão direita pode fazer a diferença entre um som bonito ou desagradável. Desde que hábitos antigos são difíceis de tirar, muitos trompistas recomendam posicionar a mão do iniciante da mesma maneira que será usada quando ele atingir a maturidade, ainda que o som sofra temporariamente.

No entanto, há muitas escolas sobre como posicionar as mãos, mas no geral, apenas um método é usado nos Estados Unidos atualmente. Os dedos devem estar fechados e juntos sem espaço entre eles e estendidos com os nós dos dedos quase alinhados. A mão é em forma de concha, curvando os nós dos dedos para formar um ângulo de aproximadamente 90 graus. O polegar se posiciona próximo ao indicador, encaixando com vigor sem haver espaço entre o polegar e a mão. O polegar se curva ao lado do dedo indicador. A mão se posiciona dentro da campana entre vertical e horizontal. Se a mão do instrumentista for pequena o polegar não

ficará levemente sobre o indicador como normalmente, mas deverá ficar mais aberta, encaixando com calma. Esta disposição torna possível fechar a campana com a palma da mão para cima movendo o pulso. Alguns trompistas tendem a curvar os dedos, mas isso não é correto. Os dedos devem ficar retos. Quanto mais a campana for coberta, o som ficará escuro e com a afinação mais baixa.

1.8.2 O Trompete

A discussão sobre as características físicas e sua importância para o trompetista é repetida freqüentemente, entretanto há muitas exceções às regras. A velha idéia de ter lábios finos para tocar trompete e grossos para tocar os instrumentos graves de metal foi abandonada. Vez que trompetistas famosos poderiam ser aconselhados a tocar fagote, só por ter os lábios grossos, diferenças físicas que podem ser consideradas importantes para se tocar este instrumento de metal serão tratadas a seguir:

1. Dentes desiguais ou muito para frente podem dificultar o posicionamento dos lábios no bocal, apesar de que dentes levemente irregulares não são necessariamente prejudiciais. Muitos instrumentistas superam as irregularidades deslocando o bocal levemente para algum lado. Os músculos da face e da língua são suficientemente flexíveis para fazer pequenas variações e superar esses obstáculos. Quando o instrumentista coloca o bocal muito fora do centro, tende a ter um controle desigual da musculatura. Uma posição estranha aos músculos da embocadura limita o registro (agudo e grave) e a resistência, que são concedidos através da boa vibração do lábio, assim como uma posição imprópria da língua impede uma articulação definida. Dois testes simples podem definir se a perspectiva de centro dos lábios do trompetista está correta: a) através da produção de um assovio o espaço em que o ar passa é o centro e b) fazer com que se produza a abelhinha somente com os lábios.

2. Uma má oclusão grave (queixo muito para frente ou muito para trás) ou uma falha na região maxilar podem impedir que o bocal receba um suporte corretamente. Uma pequena má oclusão é normal. Unindo os cantos da boca, o maxilar superior tende a ir para o lugar correto. Philip Farkas¹³ atesta que o estudante deve ser capaz de alinhar os dentes, de forma que os dentes inferiores fiquem emparelhados com os superiores, porém com uma abertura entre eles para o ar passar livremente.
3. Defeitos incomuns como danos em músculos, lábio leporino ou grandes cicatrizes devem ser cuidadosamente considerados antes de iniciar um aluno ao trompete.

O bocal, do iniciante em trompete, semelhante aos outros metais, porém diferente da trompa, deve estar centralizado na boca, horizontalmente e verticalmente. Deve ficar três terços para cima e três terços para baixo, a visualização do bocal é muito parecida com meio-a-meio. A posição meio-a-meio é aceitável quando tende a favorecer mais o lábio superior. Os cantos da boca devem estar firmes e próximos aos dentes. O centro dos lábios deve apertar-se agradavelmente o suficiente enquanto fornece uma almofada flácida quem vibra com o ar passando. Comprimir os cantos da boca também ajuda a manter o queixo esticado.

O trompete é sustentado com a mão esquerda. Encaixam-se os dedos entorno da terceira válvula envolvendo o polegar em volta da primeira válvula. É importante que o dedão não fique muito alto, ou o estudante pode sustentar o instrumento com seu pulso. O pulso deve estar o mais reto possível e alinhado com o antebraço. Se o pulso estiver curvo, os músculos do pulso podem se cansar.

1.8.3 O Trombone

A característica física mais importante para iniciar o estudo do trombone é o estudante ter tamanho adequado. Estudantes muito pequenos têm dificuldade em alcançar a sexta e

¹³ Philip Farkas, *The Art of Brass Playing*. Bloomington, IN: Brass Publications, 1962:7.

sétima posições. Embora muitos métodos evitam introduzir as notas da sexta posição, os professores tendem a começar ensinando a escala de Si bemol maior, forçando o aluno ir até a sexta posição já na segunda nota da escala. Devido ao custo, muitos estudantes não têm trombone com a válvula em Fá, o que seria ideal ao estudante iniciante para evitar as posições distantes. Trombonistas que iniciam com trombone que possui a válvula em Fá escapam deste problema e também se beneficiam, pois a maioria dos trombonistas profissionais utiliza esse recurso.

Nas primeiras aulas o aluno deve fazer muitos estudos de abelhinha com e sem bocal. Para fazer os exercícios de bocal, o mesmo deve ser seguro na ponta da parte mais fina com o dedo polegar e indicador apenas. Simples canções e pequenos exercícios utilizando “abelhinha” aparecem em muitos métodos e tem a função de despertar a acuidade auditiva do aluno e ajuda a enfocar e afinar melhor as notas.

O trombone é o único instrumento de sopro que tem potencial para ter uma afinação perfeita, e da mesma maneira, tem potencial para ser o pior de todos se for tocado de forma desafinada. Fazer “abelhinha” sem o bocal reforça e desenvolve a embocadura, prevenindo flacidez na musculatura da boca e da bochecha, mas quando adicionamos o bocal ao trombone temos uma nova tarefa de controlar a afinação e o foco bem centrado da nota.

Quanto à embocadura, o bocal normalmente é colocado utilizando dois terços do lábio superior e um terço do lábio inferior. Esta não é uma regra fixa, alguns trombonistas usam a embocadura meio-a-meio. Para jovens trombonistas com rostos pequenos, o bocal pode ficar bem próximo ao nariz e também cobrir parte do queixo.

O trombonista ideal deve ter uma estrutura facial que dê suporte ao grande bocal. Jovens instrumentistas com o queixo muito em forma de “V” ou pontudo podem ter que procurar uma melhor maneira de se adaptar a embocadura. O queixo inferior desce mais na embocadura do trombone do que na embocadura da trompa ou do trompete.

Conseqüentemente os dentes ficam levemente mais afastados. O bocal deve ficar centralizado horizontalmente. Quando o instrumentista visualiza a vara para corrigir as posições ou para ler a partitura na estante, junto com outros instrumentistas, ele tende a puxar para o lado, normalmente para o lado direito. O movimento da vara tende a deslocar a embocadura, a menos que o trombonista não movimente a cabeça junto com a vara. Quando jovens trombonistas com o braço curto tentam alcançar a sexta e a sétima posição, é importante não deixar o bocal sair do centro horizontal da boca. Tocar o primeiro, segundo e terceiro harmônicos podem ajudar a embocadura a expor fraquezas. Um bom som não pode ser produzido nesse registro com uma má embocadura. Um dos problemas mais comuns da embocadura é pressão excessiva do bocal, prejudicando o som e também os lábios. A pressão excessiva é causada por uma tensão demasiada no braço esquerdo, mas é necessária firmeza no braço para segurar o instrumento e dar liberdade para a mão e o braço direito somente manusearem a vara com naturalidade. É preciso que o trombonista experimente e pratique para se adaptar da forma mais confortável. O professor de instrumento deve estar atento para o cansaço no braço esquerdo. Esforços demasiados em jovens iniciantes para segurar o instrumento por longos períodos de tempo podem resultar em maus hábitos assim como frustrações.

Uma das tarefas mais difíceis para o iniciante é simplesmente segurar o instrumento e nivelar, contrabalançando o mesmo. As primeiras lições não devem requerer que o aluno fique segurando o instrumento por longos períodos de tempo. Os músculos que seguram o instrumento precisam ser desenvolvidos. O trombone é sustentado com a mão esquerda. Encaixam-se os dedos abaixo do bocal envolvendo o polegar próximo ao encaixe da campana ou no gatilho da válvula (se o trombone for com chave em Fá) e o indicador próximo ao bocal. O pulso da mão esquerda deve estar o mais reto possível e alinhado com o antebraço. Se o pulso estiver curvo, os músculos do pulso podem se cansar. A mão direita com o pulso

relaxado segura a vara entre os dedos médio e anelar e o polegar se opõe ao indicador no travessim para deslizar a vara livremente com leveza, rapidez e precisão.

1.8.4 O Bombardino

O único critério físico para se começar a estudar bombardino é o tamanho do estudante, que deve ser compatível ao instrumento. No entanto, se o desejo de tocar estiver presente, o porte físico se torna irrelevante. A capacidade pulmonar não deve ser um empecilho. Ela pode ser desenvolvida.

Os procedimentos iniciais usados para a produção do som no trompete, também podem ser aplicados para iniciantes ao bombardino. O bombardino não requer tanta velocidade de ar como o trompete, mas necessita abundância de ar. Os dentes devem estar mais afastados na abertura da boca para produzir as articulações no bombardino.

Quando os estudantes são transferidos do trompete para o bombardino, é necessária uma instrução cuidadosa a respeito do som. Trompetistas inicialmente tocam com uma embocadura muito esticada. Uma embocadura descontrolada causa sonoridades magras, frias e às vezes estridentes. Além disso, apesar de bombardino exigir menos resistência que o trompete, o instrumentista formado no trompete, muitas vezes, se satisfazem como um som magro, falhando numa respiração profunda para produzir sons cheios, densos e viçosos. Bombardinistas que começam tocando trompete têm obrigação de aprender a ler na clave de fá. Iniciar estudantes promissores no bombardino é uma prática melhor do que confiar o bombardino somente a estudantes que não tiveram sucesso no trompete. Esse iniciante no bombardino pode ter muito sucesso se ele se envolver com o bombardino ou a tuba.

Devido ao bombardino ser um instrumento cônico, a embocadura própria é próxima a da trompa e também do trombone. A embocadura do bombardino é levemente mais enrugada do que a do trombone. O bocal deve ser centralizado horizontalmente com dois terços para

cima e um terço para baixo. O instrumento oferece pouca resistência, de tal maneira que, a abertura pode ser também maior, causando a embocadura “cavada”. Isso pode se tornar um dos maus hábitos do estudante se ele tentar criar resistência estreitando a garganta. A solução é praticar “abelhinha” pacientemente no bocal e praticar no instrumento para desenvolver força muscular, juntamente com sopro em abundância para dar suporte e velocidade na coluna de ar que passa pelo tronco e pescoço, sendo que ambos devem estar relaxados.

Um som de abelhinha aberto deve ser enfatizado com a prática no bocal. Uma falha comum entre os jovens estudantes de bombardino é um som comprimido resultante de uma embocadura apertada ou uma abertura rígida ou muito frouxa. Ocasionalmente os estudantes tentam tocar com mais tensão em direção ao centro da embocadura ao invés dos cantos da boca. Este mau hábito pode ser detectado através do vazamento de ar pelos cantos da boca, isso geralmente é resultado de uma embocadura muito esticada (sorriso) ao invés da enrugada.

Quando há necessidade de se tocar no registro agudo, bombardinistas devem tentar manter focada a coluna de ar. Se o aluno estreitar a abertura da sua embocadura esticando (sorrindo), o resultado é um som distorcido. O ar precisa se mover com velocidade dentro do instrumento, não somente do bocal. Porque o aumento da velocidade é acompanhado da pressão do ar, e assim os lábios tendem a abrir e vibrar. Os estudantes devem ser encorajados a ter paciência enquanto a embocadura se fortalece. Praticar notas pedais ajuda a aliviar a embocadura depois de se cansar praticando o registro agudo e vai ajudar a abrir e relaxar a garganta também. Praticar as notas pedais também ajuda a embocadura a encontrar a posição natural dos cantos da boca tornando a embocadura mais firme.

O Bombardino é sustentado com a mão esquerda. Encaixam-se os dedos entorno das válvulas apoiando o polegar próximo à primeira válvula. É importante que o dedão não fique muito alto, ou o estudante pode sustentar o instrumento com seu pulso. A parte de baixo do

Bombardino pode encostar no corpo, mas o instrumentista não deve curvar-se. A mão direita opera os pistões.

1.8.5 A Tuba

Escolher a tuba para o aluno só devido ao tamanho não é sensato. Há talvez uma vantagem em iniciar o iniciante em tuba somente no bocal. Obtendo sucesso no bocal, talvez ele construa uma afinidade que encoraje a lidar com as grandes proporções do instrumento que às vezes são maiores que o próprio aluno. Fazer “abelhinha” no bocal, também ajuda o estudante a desenvolver eficientemente o ouvido.

O posicionamento do bocal na tuba é mais complexo do que nos outros metais porque a pressão no bocal na tuba é menor. Entretanto, o instrumentista precisa experimentar a colocação do bocal até que se encontre a que dê melhores resultados. Devido ao bocal ser largo e profundo, a distância entre os dentes de cima e de baixo é maior e a pressão usada no bocal é menor. Um espaço considerável entre os dentes é necessário para criar uma grande cavidade na boca para a saída do ar. A extensão toda do lábio vibra, então muito ar deve ser projetado para colocar os lábios em vibração. Um dos problemas que se desenvolve em muitos estudantes é colocar mais tensão no centro dos lábios do que nos cantos da boca. Uma embocadura tipo sorriso com vazamento de ar nos cantos da boca é um indicador deste problema.

Como o bocal é muito grande, o tamanho do aluno entra mais uma vez como um dos parâmetros para selecionar um tubista e conduzi-lo ao sucesso. O bocal requer algum espaço entre ele o nariz, dois terços do lábio de cima e um terço do lábio de baixo, sendo que se assemelha com a embocadura meio-a-meio. A acomodação do bocal não é algo complicado devido ao seu tamanho.

A embocadura se fortalecerá e desenvolverá mais rapidamente se o aluno praticar “abelhinha” no bocal regularmente. Os problemas mais comuns entre os jovens tubistas são (1) lábios muito esticados, o que afeta principalmente a flexibilidade; (2) embocadura muito enrugada geralmente acompanhada de queixo encolhido; (3) mastigar cada nota; (4) boca muito fechada e dentes muito juntos (ocasionalmente um pedaço de cortiça de 1,5 cm pode ser usado entre os dentes molares para mantê-los separados); e (5) a língua muito alta na boca.

Os iniciantes freqüentemente têm dificuldade em suprir ar para manter o som. É requerida menos pressão do que para os metais agudos, mas é preciso mais ar se movendo através do instrumento, sendo que seu calibre é consideravelmente mais largo que os outros instrumentos de metal. Embora os lábios vibrem mais, somente a parte interna dos lábios está envolvida, como nos outros instrumentos de metal. A embocadura tipo sorriso deixa os lábios muito finos e destrói a almofada necessária para um bom som. A “almofada” não deve ser muito solta, lábios frouxos. Uma sonoridade grosseira ou com ar pode ser resultado de lábios muito frouxos ou muito adentrados no copo do bocal. Nas notas mais graves, abaixo do Si bemol sob a segunda linha inferior da pauta na clave de fá, os lábios efetivamente se espalham no interior do bocal. Para notas abaixo disso, a tensão mais adequada é nos cantos da boca para que o lábio sustente a vibração no bocal. Sendo que o bocal cobre uma grande área dos lábios e da face, muitos estudantes geralmente abrem a boca e tiram o bocal da parte inferior do lábio para respirar a grande quantidade de ar que é necessário para ter um bom som na tuba.

Quando o aluno é transferido de outro instrumento para a tuba, o problema usual é haver pouco relaxamento do lábio, mas sim muita tensão. Um trompetista tem dificuldade em tocar tuba porque os dentes têm que ficar mais distantes e por necessitar de pouca pressão para produzir o som. A embocadura pode mudar nas notas graves, o queixo desce e se move levemente para os lábios se relaxam nas notas graves, ficando em forma de “pu” (poo em

inglês). O movimento de descida do queixo é o bastante para ser perceptível. Normalmente isto ocorre abaixo do Si bemol sob a segunda linha inferior da pauta na clave de fá, os dentes se abrem o suficiente para que caiba a ponta do dedo indicador entre os dentes de cima e de baixo. Para as notas graves a abertura volta a adequar-se amplamente. Os cantos da boca não mudam e permanecem tensionados, embora o centro dos lábios deva estar relaxado.

Alguns jovens tubistas têm o hábito de permitir que o queixo se mova quando tocam. Este hábito de queixo “gotejante” prejudica as notas, então é preciso relaxar a embocadura e ir acomodando o queixo a uma posição mais natural possível. Os resultados do queixo “gotejante” incluem: articulação pobre, afinação instável, e notas soando como o efeito de *wah-wah* da guitarra. A embocadura deve estar na posição que favoreça a respiração. Muitos tubistas mais experientes tocam suavemente acima do centro de afinação de cada nota que usa combinações de válvulas, e procuram relaxar e abrir a cavidade oral.

Um ponto crítico para o desenvolvimento da embocadura da tuba é o ângulo o qual a tuba é segurada. Quando o estudante toca somente com o bocal, o professor pode observar cuidadosamente o ângulo que este está posicionado e a embocadura e, então, pode ajudá-lo a repetir o mesmo ângulo quando está segurando o instrumento.

A tuba é sustentada com a mão esquerda. A parte de baixo da tuba pode encostar no corpo, mas o instrumentista não deve curvar-se, pois prejudicará o ângulo. Encaixam-se os dedos entorno das válvulas apoiando o polegar próximo à primeira válvula. A mão direita opera os pistões.

1.9 QUADRO DE PROBLEMAS E SOLUÇÕES

Os quadros a seguir, foram resumidos e extraídos para esta pesquisa. Os mesmos foram retirados da parte final dos capítulos referentes a cada instrumento, onde os autores

Colwell e Goolsby (1994), tratam de soluções para os problemas mais comuns de forma isolada para cada instrumento, mas que aqui se apresentará de forma compacta. (Quadro 1).

Quadro 1 – Resumo de problemas e soluções segundo Colwell e Goolsby (1994)

Problema	Causas	Possível Solução	
Som magro, estridente ou metálico.	1- Dentes juntos	Abrir o maxilar	
	2- Abertura muito pequena	Tentar enrugar mais os lábios. O estudante deve tentar colocar a boca no bocal como se fosse assoviar enquanto faz abelhinha (com notas, escalas ou melodias) sem bocal e depois com bocal e depois com o instrumento. No bombardino a abertura deve ser mais arredondada que no trompete e no trombone	
	3- Dentes muito afastados ao tocar no registro grave	Corrigir a embocadura	
	4- Tensão na língua	Experimente sustentar a língua para fora. Relaxe a língua	
	5- Tensão na garganta	Soltar os ombros e as costas. Imitar uma boneca de pano ou de trapo. Colocar a língua como num bocejo	
	6- Embocadura muito esticada	Relaxar a boca unir os cantos da boca como se estivesse assoviando. Fazer abelhinha sem o bocal	
	7- Bocal muito raso ou com borda muito aguda ou áspera	Experimentar trocar o bocal	
	8- Abertura muito solta ou grande		Tentar fazer com que o estudante enrugue mais a boca como se fosse assoviar, tentar usar a articulação “du” (“doo” em inglês) ao invés de “di” (dee em inglês)
			Tentar usar a articulação “du” (“doo” em inglês) ou ainda “da” (“dah” em inglês) ou “dã” (“duh” em inglês)
	9- Muito lábio (superior) no bocal		Tentar um bocal maior ou manter os cantos da boca firmes corrigindo a embocadura
			Tentar colocar dois terços para cima e um terço para baixo
10- Na trompa, a mão direita muito fechada ou não inserida corretamente		Na trompa, coloque a mão mais em concha, tente cobrir mais a campana	
11- Língua muito alta		Tente articular “dó” (“daw” em inglês) e depois “di” (“dee” em inglês) ou “dã” (“dah” em inglês) para o trombone	

		Praticar respirando grandes quantias de ar com a boca no formato da vogal “o-o-o-o-o”
--	--	---

Problema	Causas	Possível Solução
Som duro, espalhado ou sem foco.	1- Lábios vibrando desalinhados	Fazer abelhinha sem bocal e então somente com o bocal
	2- Suporte de ar insuficiente, falta de ar ou pressão	Soprar o ar levemente mais rápido
	3- Bochechas inflando	Praticar abelhinha sem o bocal
	4- Embocadura muito solta	Contrair os cantos da boca e encorajar o estudante a focar a nota soprando a coluna de ar como um “lápiz fino”
	5- Abertura muito grande	Praticar abelhinha sem o bocal
	6- Bocal muito grande	Usar um bocal de menor diâmetro, sem usar um copo raso
	7- Na trompa, os dedos separados na mão direita	Juntá-los
	8- Cabeça muito alta	Ajustar de acordo com a coluna
	9- Embocadura muito enrugada (sem o queixo estar plano)	Praticar abelhinha sem o bocal

Problema	Diagnóstico	Possível Solução
Som forçado, abafado, anasalado ou com ar.	1- Lábios vibrando desalinhados. Pode ser também devido a fadiga causada por falta ou inadequado aquecimento, para muita exigência do estudante (a ânsia de tocar notas agudas antes de estar preparado), falta de desaquecimento depois de tocar. Cansaço, lábio inchado fere o som	Fazer abelhinha sem bocal e então somente com o bocal
	2- Bocal muito raso, ou diâmetro interno muito pequeno	Substituir o bocal
	3- A embocadura pode estar muito espalhada para as notas graves	Sem manter os cantos da boca firmes
	4- Na trompa, mão direita fechando muito a campana	Relaxar a mão direita

	5- Lábios e ou dentes apertados ou juntos	Deixar cair o queixo; conservar os cantos da boca, apertados, fechados firmemente, mas frouxo no centro
	6- Bolsas de ar atrás do lábio superior e inferior	Praticar abelhinha sem o bocal, esta força esticará o queixo e firmará a embocadura no seu local correto
	7- Embocadura muito esticada, a abertura muito achatada	Tentar enrugar mais, fazer abelhinha em abundância sem bocal e com o bocal sozinho

Problema	Causa	Possível Solução
Dificuldade com registro mais agudo	1- Prática excessiva de notas longas	Confiar mais no ar e menos na pressão; Cantos da boca devem estar firmes, esforçar para segurar o instrumento sem apertar contra a boca quando estiver tocando exercícios de flexibilidade
	2- Pressão excessiva do bocal	Relaxar braços e mãos
	3- Bocal muito grande, copo diâmetro e profundidade	Substituir o bocal
	4- Músculos faciais fracos, imaturos	Praticar abelhinha com intervalos, notas, etc. sem o instrumento ou o bocal
	5- Falta de lábio suficiente no bocal	Corrigir a embocadura
	6- Som “espalhado” sem foco	Soprar o ar mais rápido; como um “lápiz fino”, aumentar a velocidade da coluna de ar
	7- Fadiga	Falta de aquecimento ou desaquecimento adequado
	8- Tendência do bocal a subir mais para o lábio superior do que inferior	Tentar direcionar o ar levemente em declive enrolando o lábio inferior ou movendo a cabeça para trás levemente
	9- Bocal com ângulo impróprio	Corrigir a posição de segurar para aproximadamente 90°. (exceto na trompa em que o ângulo é semelhante ao do clarinete)
	10- Embocadura muito rija	Corrigir a embocadura
	11- Lábio muito no fundo do bocal	Retirar os lábios bem aos poucos
	12- Dificuldades com agudo em geral	Tentar praticar no registro grave; tentar tocar as notas pedais com a garganta aberta, a qual tem a tendência de se aproximar quando tentar notas agudas

Fonte: COWELL, Richard J. e GOOLSBY, Thomas. *The Teaching of Instrumental Music*. New Jersey: Prentice Hall, Inc. 1992.

CAPÍTULO 2. METODOLOGIA

2.1 TIPO DE PESQUISA

A fim de atingir os objetivos propostos para este estudo, verificou-se que a metodologia de pesquisa qualitativa de natureza descritiva seria a mais apropriada. Uma das características da pesquisa descritiva é "obter informações sobre o estado atual de um fenômeno existente, tais como condições, práticas e situações" (PHELPS *et al* 1993:221).¹⁴ Essa característica foi presente na pesquisa por buscar conhecer a realidade dos processos de ensino-aprendizagem e seus conceitos na comunidade educacional e de trabalho formada por pessoas que utilizam o método *Da Capo* – Método elementar para o ensino coletivo e/ou individual de instrumentos de Banda (BARBOSA, 2004).

O delineamento de estudo de campo foi basicamente desenvolvido por meio de observações acompanhadas de anotações em diário de campo, entrevistas e questionários com informantes. Também foram utilizadas nesta pesquisa filmagens e fotografias para captar informações a respeito do grupo pesquisado como indica Gil (2002) neste tipo de pesquisa.

2.2 UNIVERSO E AMOSTRA

O campo desta pesquisa envolve principalmente as Bandas de Música e Orquestras, pois, geralmente são estes grupos musicais que tratam do preparo e desenvolvimento de alunos em instrumentos de metal.

O universo compreende os regentes-professores e alunos que utilizam ou utilizaram o método *Da Capo* no processo de ensino-aprendizagem de instrumentos de metais na forma coletiva. Em entrevista com o autor do método Barbosa (2007) estima-se que

¹⁴ "To obtain data on the current status of existing phenomena, such as conditions, practices, and situations".
Tradução livre.

aproximadamente duzentos professores em todo o Brasil já utilizaram ou utilizam o método, dada sua recente edição em 2004.

A amostra de regentes-professores compreendeu sujeitos das cinco regiões do Brasil. Um da região norte, um da região centro-oeste, seis da região sul, oito da região nordeste e quatorze da região sudeste. (figura 1 – O uso do *Da Capo* no Brasil na página 36).

Estes regentes-professores que fazem parte da amostra foram escolhidos devido ao levantamento realizado com o intuito de obter contato com o maior número possível de profissionais que já utilizaram o método *Da Capo* no Brasil. Logo, o uso do método *Da Capo* foi o critério adotado.

Obteve-se o nome de aproximadamente 60 professores, e de 31, além do nome, e-mail e telefone. Logo, foi possível convidar 31 professores-regentes a responder os questionários constituídos de 20 perguntas, distribuídas nas modalidades fechadas, semi-abertas e abertas. As informações das respostas dos questionários foram somadas aos currículos enviados para traçar o perfil dos professores informantes. Dos 31 regentes-professores, 20 responderam os questionários dos quais, apenas nove enviaram currículo. Os outros 11 professores que não enviaram currículo informaram através de ligação telefônica ou correspondência eletrônica sua idade, sexo, endereço, instrumento(s) que toca, formação acadêmica e atuação profissional.

A amostra de alunos compreendeu as regiões sul, nordeste e sudeste, vez que se utilizou o critério dos alunos responderem os questionários sem contato com o professor, para não haver influência na resposta dos mesmos. Conseqüentemente, somente estas três regiões foram visitadas em pesquisa de campo e observações. Entre os alunos, aplicaram-se 50 questionários. Foram respondidos 43.

As cidades onde foram obtidos dados de professores juntamente com alunos foram São José dos Pinhais no Paraná, São Paulo no estado de São Paulo e Salvador, Bahia. Nas

cidades de Curitiba, Rio de Janeiro, Engenheiro Coelho em São Paulo, Várzea Grande no Mato Grosso, Itabaiana em Sergipe e Oriximiná no estado do Pará só foram obtidos dados de professores por meios não presenciais.

2.3 INSTRUMENTOS DE COLETA DE DADOS

Os instrumentos de coleta de dados foram questionários com perguntas fechadas, abertas e semiabertas, entrevistas abertas, observações anotadas, filmagens e fotos. De acordo com Hill e Hill (2005) consideraremos as relações entre a questão da pesquisa, os métodos de investigação e os métodos para analisar os dados. Tanto para construção quanto para análise dos questionários foram observados os pontos da revisão de literatura sobre técnica instrumental (livros e material pedagógico) e a experiência dos regentes e professores de instrumentos de metal que aplicam o método *Da Capo*. O estudo focou os processos pedagógicos abordando os fundamentos de respiração, embocadura, postura e emissão nos instrumentos de metais, e como estes foram ensinados aos iniciantes de instrumentos de metais.

As observações, anotações, fotos e filmagens desta pesquisa restringem-se ao período de ensino dos fundamentos básicos de se tocar instrumentos de metais. Ele se dá, na aplicação do método *Da Capo*, com mais intensidade no início do aprendizado (nas primeiras semanas de aula), sendo em aulas para pequenos grupos de instrumentos semelhantes, por exemplo, somente trombones, ou trombones e tubas, ou ainda todos os metais. Depois ele passa a ser fixado nas aulas seguintes, que são coletivas (com toda a banda).

Para as observações, foi solicitado ao projeto GURI, no estado de São Paulo, a permissão de visita a cinco pólos que estavam iniciando a aplicação do método *Da Capo* no

segundo semestre de 2007, pois não obtivemos informação de outro local que estivesse iniciando a aplicação do referido método neste período, que se destinou a coleta de dados.

Foi possível realizar observações em três unidades do projeto GURI, na Banda Marcial de São José dos Pinhais no Paraná e na Banda UFBERÊ em Salvador.

2.3.1 Questionários

Para testar os questionários foram utilizadas entrevistas abertas com três professores-regentes e três alunos de metais, sendo um de Curitiba e dois de Salvador. Elas garantiram a clareza, eficiência e compreensão dos mesmos. Estes três professores foram informados de toda a pesquisa na realização do teste, portanto não participaram da coleta dos dados.

O questionário foi o principal instrumento pelos quais os informantes forneceram dados, sendo que telefone, e-mail e *MSN* foram utilizados com a finalidade de contatar os informantes, enviar e receber respostas.

2.3.2 Observações de campo

No início da coleta de dados houve alguns problemas como a inibição dos alunos dado o uso de câmera com tripé. Uma câmera pequena tipo fotográfica, que também filma com áudio, foi mais eficiente do que a utilização da câmera grande com tripé. Logo, a câmera pequena por ser mais discreta, causou menos inibição nos alunos.

As observações se deram em três cidades diferentes: São José dos Pinhais – PR; São Paulo – SP e Salvador – BA. Através das observações foi possível colher ricas informações cruzando as anotações de campo e registros em vídeo e áudio.

2.4 TRATAMENTO E ANÁLISE DOS DADOS

A partir de um enfoque nas estruturas de ensino-aprendizagem descritas pelos professores nos questionários, adotamos, conforme já mencionado, a bibliografia sobre os fundamentos para classificação e análise dos dados coletados. Inicialmente, os dados foram divididos em quatro blocos centrais: a) Respiração, b) Embocadura, c) Postura e d) Emissão do som. Estes quatro blocos centrais foram desmembrados conforme os dados que foram coletados analisados e estão dispostos no capítulo 3 em: 1) passo a passo, 2) fundamentos de respiração, embocadura, postura e emissão do som (REPE) e 3) problemas, causas e possíveis soluções.

Os processos de ensino-aprendizagem foram analisados considerando a formação do professor, quem são os alunos, qual o contexto em que se deu o processo pedagógico, qual o conteúdo abordado e como o mesmo foi administrado nas aulas através das respostas dos questionários e da observação das aulas deste processo pedagógico.

Também há uma análise quantitativa referente às ocorrências dos casos em que as variáveis de respiração, embocadura, postura e emissão do som são ensinadas, e interações entre as estratégias que os professores costumam usar. Realizou-se uma análise comparativa entre os conceitos e pedagogias de ensino propostos na literatura e os coletados com os professores e alunos. Além disso, foi possível observar os aspectos geográficos destes processos de aprendizagem.

2.5 TRATAMENTO ESTATÍSTICO

Após encerrar a coleta de dados que se estendeu dos meses de junho a novembro, ocorreu a análise quantitativa dos dados, a fim de gerar gráficos e tabelas para facilitar a demonstração dos dados coletados.

Veç que se atingiu 10% dos aproximadamente 200 professores que utilizam o método no Brasil, segundo entrevista com o autor do mesmo (BARBOSA, 2007). A amostra pode ser considerada significativa se considerarmos que não há fontes conhecidas de dados precisos a respeito dos professores que utilizam o método *Da Capo* no Brasil: Universo da pesquisa.

Após estes procedimentos, foram então gerados os gráficos e tabelas necessárias à visualização dos dados a partir do programa de estatística SPSS (2002) 11.5.0 para Windows. Neste programa fez-se tratamento, tabulação e em seguida a categorização das respostas abertas para que pudessem ser quantificadas para a exposição dos dados extraídos dos questionários.

2.6 ETAPAS

1- Revisão bibliográfica de livros específicos de técnica instrumental, obras de referência, meios eletrônicos de busca, periódicos científicos, teses e dissertações, anais de encontros científicos, periódicos de indexação e resumos. Também se revisou materiais pedagógicos em forma de texto e audiovisual relacionados ao ensino dos instrumentos de sopro da família dos metais, em específico quanto aos aspectos técnico-instrumentais na emissão das primeiras notas do aluno iniciante;

2- Elaboração e aplicação de questionários a professores que aplicam ou aplicaram o método *Da Capo* e a alunos de instrumentos de metais que iniciaram com este método, ambos no formato coletivo, a fim de obter informações relacionadas ao ensino dos fundamentos técnicos envolvidos na emissão dos primeiros sons nestes instrumentos;

3- Pesquisa de campo para observação *in loco*, registrando através de filmagens e anotações de campo os processos de ensino-aprendizagem de professores das cidades de São José dos Pinhais (região metropolitana de Curitiba), Salvador e São Paulo.

4- Cruzamento, análise e interpretação dos dados obtidos na revisão bibliográfica, nos questionários, entrevistas e observações de alunos e professores a fim de obter maior confiabilidade, complementando, clareando e averiguando dados coletados referentes a processos semelhantes de ensino.

CAPÍTULO 3. APRESENTAÇÃO E CRUZAMENTO DOS DADOS

Os dados apresentados a seguir foram coletados por meio de questionários, currículos, observações e anotações de campo, os quais foram instrumentos de coletas de dados como descrito no segundo capítulo, referente à metodologia.

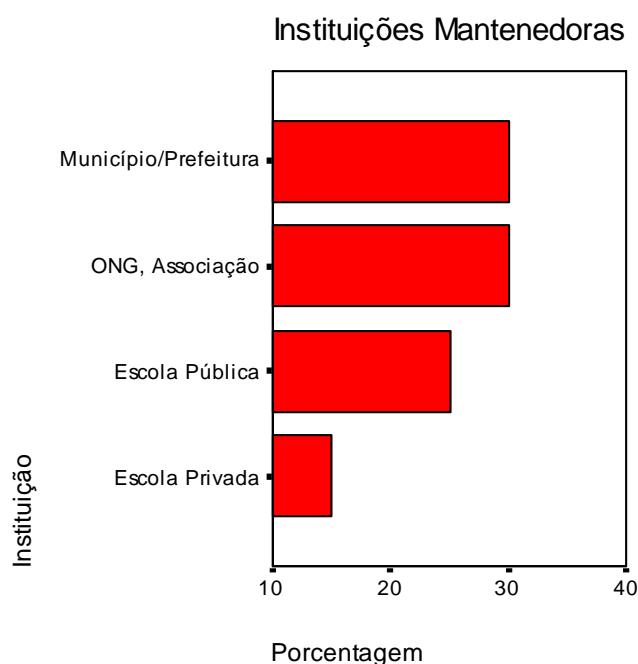
O intuito foi coletar dados referentes aos processos de ensino-aprendizagem dos instrumentos de metais em contextos de ensino coletivo. Sendo assim optou-se por pesquisar sujeitos que utilizam o método *Da Capo* (2004), pois este ainda é o único método coletivo para instrumentos de sopro e percussão brasileiro com distribuição comercial.

Ao final deste capítulo se faz uma síntese dos processos de ensino que mais ocorreram em toda a coleta de dados e em seguida cruzam-se estas informações com a bibliografia discutida no primeiro capítulo deste trabalho.

3.1 CONTEXTO DOS SUJEITOS DA PESQUISA

O ensino dos instrumentos de sopro da família dos metais é geralmente ligado a bandas, orquestras ou instituições educacionais que incluem a música como parte de atividades educativas, culturais e festivas. As bandas de música e grupos instrumentais geralmente são dependentes de instituições que mantêm recursos físicos e humanos para o funcionamento dos mesmos. Podemos verificar a distribuição dos grupos pesquisados da seguinte maneira: 30% são vinculados a prefeituras, outros 30% à ONG, 25% a escolas regulares da rede pública e 15% a escolas regulares particulares (Gráfico 1).

Sendo assim, verificamos que as instituições empregadoras mais significativas desses professores são ONG, incluindo associações de diversos segmentos, e prefeituras que muitas vezes estão vinculadas a alguma instituição cultural no município.



Fonte: VECCHIA, F., Pesquisa de campo, 2007.

Os professores, principais informantes desta pesquisa, estão espalhados pelas cinco regiões geográficas do Brasil. Num total de 20 professores, seis são do estado de São Paulo, quatro de Salvador, três de Curitiba e três de São José dos Pinhais - PR. Só houve um informante de cada uma das seguintes cidades: Rio de Janeiro - RJ, Várzea Grande – MT, Itabaiana – SE e Oriximiná – PA. São Paulo é o estado onde se encontra o maior número de professores-regentes que utilizam o método *Da Capo*.

Os alunos que participaram da pesquisa estão distribuídos nas regiões sul, sudeste e nordeste do Brasil. Na região sudeste se obteve o total de 24 alunos, na região nordeste 13 e no sul seis, resultando num total de 43 alunos informantes selecionados de forma aleatória.

3.1.1 Perfil dos professores

Os professores informantes foram todos do sexo masculino, de faixa etária média entre 27 e 32 anos. A formação é bem diversificada. Há professores que recém concluíram o ensino

médio, há graduados na área de arte ou música, um mestre e um doutorando em música na UFRJ. Dos 20 pesquisados, 17 iniciaram seus estudos musicais em bandas, enquanto os outros três não. Este dado é reforçado pelo tipo de instrumentos que eles tocam. Abaixo podemos constatar que a maioria dos professores que ensina instrumento de metal também o toca profissionalmente (Quadro 2). Porém encontramos pianistas, violonistas, guitarristas, (instrumentos harmônicos), flautistas, clarinetistas e saxofonistas (madeiras) que também ensinam metais, além dos seus instrumentos principais.

Quadro 2 - Instrumento(s) que os professores tocam

Instrumentos	Quantidade de Professores
Trombone e bombardino	6
Instrumentos das madeiras	5
Trompete	4
Instrumentos harmônicos e madeiras	3
Só bombardino	1
Todos os anteriores	1

Fonte: VECCHIA, F., Pesquisa de campo, 2007.

Assim como a formação, a experiência destes professores que utilizam o método *Da Capo* é bem variada. Uma das características, é que nenhum deles possui uma só função ou emprego. Muitos deles são professores em mais de um local. Outros além de dar aulas em mais de dois locais também tocam em grupos profissionais ou tem outra ocupação, geralmente, ligada à música. Assim, podemos afirmar que a formação destes profissionais os permitiu terem mais de uma ocupação no mercado de trabalho e que este fator também é uma necessidade, dado o mercado profissional encontrado pelos músicos pesquisados. Tocar em um grupo profissional de adultos e lecionar para um grupo de jovens faz ou fez parte da

experiência de todos os professores pesquisados, constituindo um fator comum na formação dos mesmos. Além de serem instrumentistas e professores, todos eles desempenham a função de regente dos grupos em que ensinam – competência de todo o professor que trabalha com ensino coletivo de instrumentos de sopro. Por isso nos referimos a eles como professores-regentes.

Ao final do questionário, foi colocada uma pergunta a respeito de que conselho o professor daria para um aluno iniciante. Os conselhos dos professores foram palavras de apoio e estímulo como persistência, paciência, perseverança e confiança. Planejamento e disciplina aliados à concentração e questões técnicas como respiração, flexibilidade (da embocadura) e um bom professor, foram conselhos indicados como fatores importantes na iniciação aos instrumentos de metal.

3.1.2 Perfil dos alunos

A faixa etária dos jovens pesquisados variou entre 10 e 18 anos, sendo que quatro alunos têm mais de 18 anos de idade. A escolaridade dividiu-se entre 29 alunos no ensino fundamental e 14 no ensino médio. Destes, 30 alunos são do sexo masculino e 13 do sexo feminino, portanto predomina a participação de jovens do sexo masculino com aproximadamente 75%.

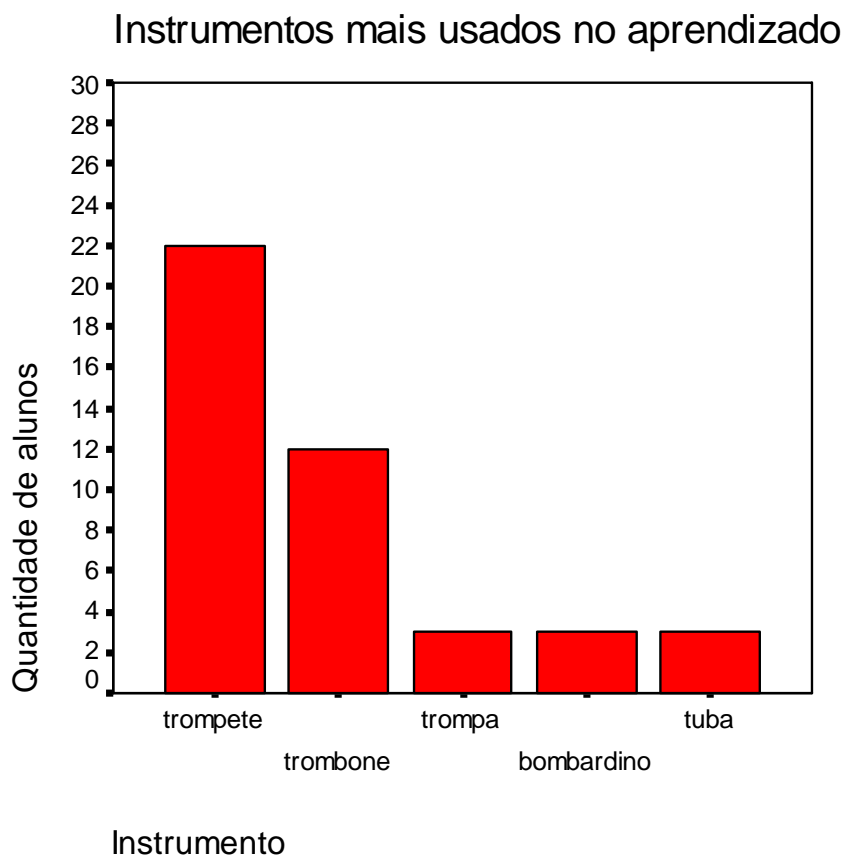
Os alunos pesquisados são dos estados do Paraná, São Paulo e Bahia, que foram os locais cujos questionários puderam ser aplicados presencialmente. Dos estados do Pará, Mato Grosso, Sergipe e Rio de Janeiro não foi possível incluir alunos por não se ter garantia de que o preenchimento do questionário seria feito sem o contato com o professor, portanto, estes estados ficaram fora da pesquisa de campo. O preenchimento do questionário pelos alunos sem o contato com o professor foi um critério adotado na pesquisa.

Os informantes foram de diversas escolas e instituições. A maioria deles se encontra em ONG e Organizações Sociais, como a Banda UFBERÊ da Sociedade 1º de Maio em Salvador e o Projeto GURI no estado de São Paulo. A UFBERÊ foi a primeira Banda formada com o método *Da Capo* em 1998 e o GURI é o maior projeto de ensino de música no país, atende mais de 30.000 crianças e adolescentes. Verificamos, ainda, que os alunos de diferentes realidades sociais interagem com o objetivo principal de fazer música e isto amplia seus universos culturais.

Na questão: Que instrumento você toca e por quê você escolheu este instrumento? O instrumento predominante foi o trompete, em segundo o trombone e juntos, em terceiro, trompa, bombardino e tuba. Averiguou-se, também, que para a maioria dos alunos o grande atrativo dos instrumentos de metais é a própria sonoridade dos mesmos. Quatro alunos afirmaram que foram convidados a tocar um instrumento em específico, sem ter outra opção, e uma aluna escolheu o trompete por ter gostado após vê-lo na televisão. Abaixo, podemos

visualizar quais instrumentos os alunos tocam e que foram mais ocorrentes na pesquisa: 22 alunos estudam trompete, 12 trombone, três trompa, três bombardino e três tuba (Gráfico 2).

Gráfico 2



Fonte: VECCHIA, F., Pesquisa de campo, 2007.

Vale ressaltar que os instrumentos utilizados pelos alunos são quase sempre emprestados, em raríssimas exceções o aluno possui o instrumento, mas nem sempre em boas condições quando o possui.

Como exposto anteriormente, esta pesquisa foca os primeiros passos na iniciação aos instrumentos de metal junto ao método *Da Capo*, sendo assim procurou-se estudar o máximo de alunos no primeiro ano de aprendizado. Contudo, também se considerou importante

verificar diferenças em relação à opinião de alunos com dois, três e mais anos de aprendizado. Quanto ao tempo de aprendizado dos alunos pesquisados, 20 estão no primeiro ano, 11 no segundo, sete no terceiro e quatro têm mais de três anos.

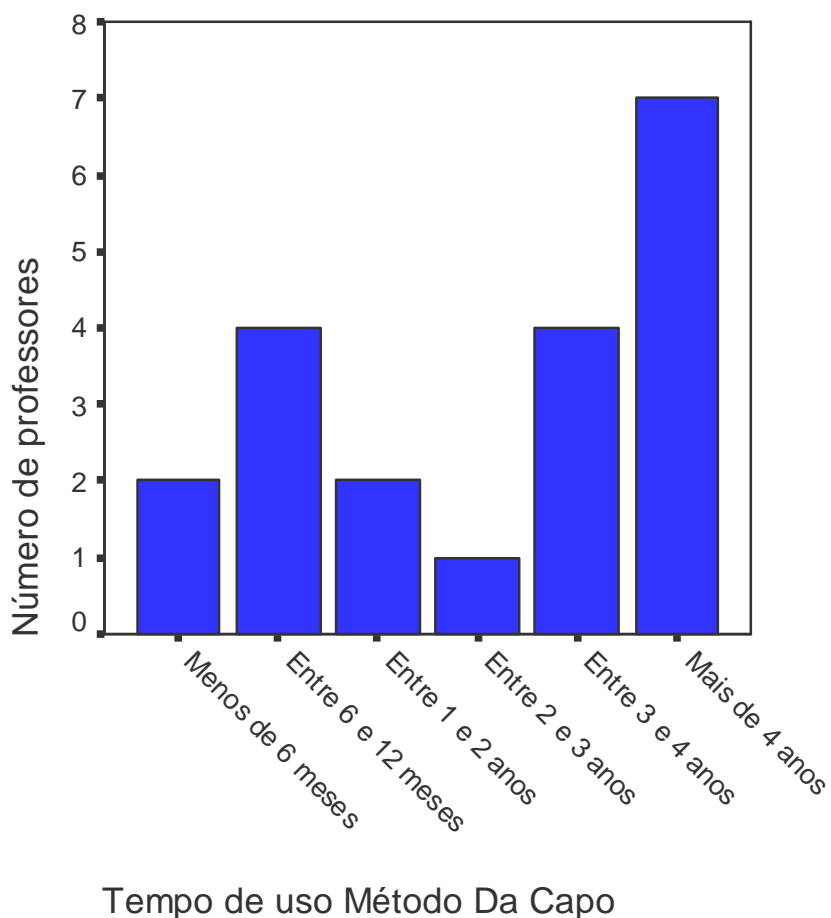
Observou-se que não há diferenças significantes entre a concepção dos fundamentos técnicos apresentadas pelos alunos com um ou mais anos de aprendizado. Estes fundamentos de respiração, embocadura, postura e emissão do som são, normalmente, ensinados nos primeiros momentos do aprendizado. Porém alunos com mais de um ano de estudo forneceram informações utilizando-se, em média, de apenas três a quatro palavras a mais do que os alunos com até um ano de aprendizado em questões abertas.

Ao fim do questionário dos alunos foi perguntado que conselho dariam a um iniciante em instrumento de metal. Eles aconselharam estudar bastante, dedicar-se ao instrumento, não pressionar o bocal contra os lábios em excesso, concentrar-se, interessar-se, ter força de vontade e seguir as indicações do professor.

3.1.3 Características de aplicação do método *Da Capo*

Quanto à utilização do *Da Capo*, podemos verificar que 55% dos professores já utilizam o método há três anos ou mais (Gráfico 3).

Gráfico 3



Fonte: VECCHIA, F., Pesquisa de campo, 2007.

Procurou-se verificar quantos alunos ao longo dos anos cada professor-regente já havia iniciado através do método *Da Capo*. O total de alunos iniciados pelos 20 professores é de aproximadamente 3.200, incluindo alunos de madeiras, metais e percussão. Ainda em relação aos alunos, a maioria dos professores afirmou que suas turmas têm cerca de 15 a 20

alunos, considerando que no método é indicado pelo autor turmas de no máximo 30 alunos. Além disso, mais de 60% dos professores afirmaram que nas primeiras cinco aulas o ensino se dá em forma de naipes, ou seja, grupos de instrumentos mais semelhantes, 25% já iniciam com a banda completa desde as primeiras aulas e 15% preferem utilizar o ensino individual nas cinco primeiras aulas.

Os recursos pedagógicos e materiais em geral que os professores utilizam, além do método *Da Capo*, são diversificados, contando com a presença de métodos variados. O único recurso utilizado por todos os professores é partitura, geralmente de repertório da banda. Nenhum dos pesquisados utiliza o Método do Bona¹⁵, método que priorizava (e ainda prioriza em alguns locais) a divisão musical¹⁶ quase virtuosística do aluno. Segundo Barbosa (1994) é muito utilizado pela pedagogia tradicional, antes do aluno iniciar no próprio instrumento. Somente um professor afirmou utilizar vídeos com os alunos para identificar problemas ligados à interpretação musical e/ou mesmo postura dos músicos. Apenas dois dos 20 professores pesquisados utilizam recursos ligados à área de informática durante as aulas. Podemos verificar, ainda, que vídeos e gravações de concertos e apresentações de diversos artistas e grupos são usados por mais da metade dos pesquisados. É possível visualizar precisamente os materiais que os professores utilizam abaixo (Quadro 3).

Quadro 3 - Utilização de materiais pedagógicos

Outros recursos pedagógicos além do Método <i>Da Capo</i>	Quantidade de professores que utiliza
Informática em música	2
Gravações em áudio dos alunos	4
Vídeos dos alunos	1
Gravações de áudio (CD's)	14
Vídeos em DVD	13

¹⁵ BONA, Pasquale. *Metodo Completo per la Divisione*. (método completo para divisão). Milano: Edizione Cursi, 1944.

¹⁶ Divisão musical se refere à leitura métrica de música sem a entonação das alturas das notas.

Vídeos em VHS	7
Método do Klosé	1
Método do G. Gagliardi	7
Método do Arban	10
Métodos estrangeiros em geral	10
Método do Bona	0
Método do Pozzoli	11
Método do Amadeu Russo	3
Método do Taffanel	2
Partituras	20
Caderno de música	16

Fonte: VECCHIA, F., Pesquisa de campo, 2007.

Os professores que utilizam vídeos justificam sua resposta informando que o vídeo oferece diversidade didática, quebrando a monotonia das aulas, além de oferecer referências através da imagem e som facilitando a percepção do aluno. Três pesquisados afirmaram que a referência para o aluno de como se tocar deve ser o professor, sendo desnecessário o uso de vídeo principalmente nas primeiras aulas (Quadro 4).

Quadro 4 – Justificativa dos professores que usam ou não vídeos.

Respostas	Quantidade de professores
Sim, diversidade didática.	11
Sim, a imagem e o som favorecem.	4
Sim, é modelo, referência.	2
Não, o professor pode ser o exemplo.	3

Fonte: VECCHIA, F., Pesquisa de campo, 2007.

3.2 CRUZAMENTO DOS DADOS E RESULTADOS

Considerando os processos de ensino dos instrumentos de sopro de metais, foco da pesquisa, verificamos durante toda a coleta de dados a presença de três processos principais que ocorrem normalmente numa ordem ou seqüência e têm semelhanças na prática dos professores. Estes três principais processos foram recorrentes nas entrevistas, questionários, observações, bibliografia em geral e vídeos. Porém variam conforme as características dos alunos e a interação com seus professores. Isso é reforçado por Colwell e Goolsby (1994) quando afirmam que há regras gerais, mais cada caso é um caso.

Os três processos mais ocorrentes que caracterizam o ensino dos instrumentos de metais são: 1) passo-a-passo, que trata da seqüência de procedimentos ou primeiros passos; 2) fundamentos básicos para se tocar metais como: respiração, embocadura, postura e emissão do som cujas iniciais formam a sigla REPE e 3) tabela de problemas, causas e possíveis soluções comuns a jovens iniciantes.

3.3 O PASSO-A-PASSO

A seguir, apresentam-se as análises das informações encontradas em toda a coleta de dados desta pesquisa a respeito do processo um: o passo-a-passo, seqüência de procedimentos ou seqüência dos primeiros passos.

Na bibliografia estrangeira, como descrito detalhadamente no primeiro capítulo, os livros de Colwell e Goolsby (1994) e Whitener (1997) e o vídeo do método *Essential Elements 2000* de Lautzenheiser *et al* (1999) não só descrevem os procedimentos do passo-a-passo como também explicam como os mesmos devem ser apresentados ou realizados, (no caso do vídeo) com detalhes.

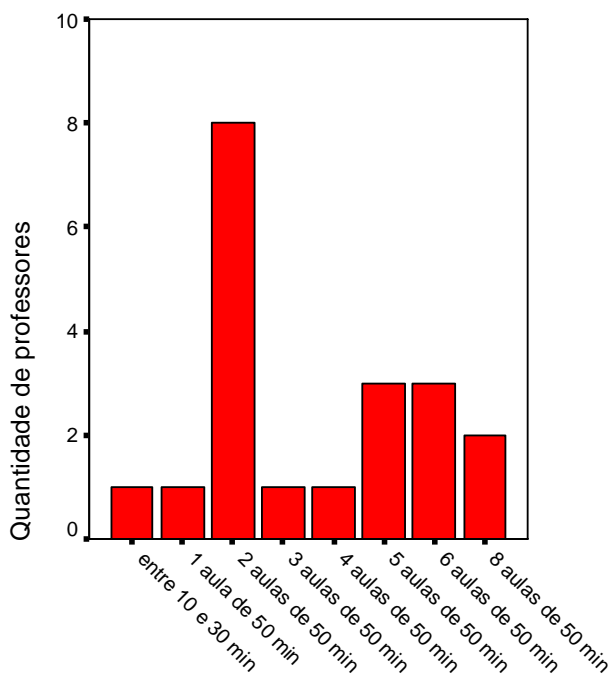
A bibliografia, o vídeo em português e os vídeos em espanhol, contendo o DVD trompete de Barrios (SD), DVD trompa de Aragón (SD), DVD trombone de Duhamel e

Carrero (SD), DVD tuba de Leon (SD), não trazem especificamente um procedimento de passo-a-passo ou seqüência, somente apresentam cada um dos tópicos de aprendizado de forma bem alongada, procurando dar uma idéia geral de cada assunto.

Durante a pesquisa, para averiguarmos através de questionário o primeiro item, passo-a-passo, relacionado à seqüência de procedimentos que os professores utilizam, foram elaboradas, no total, cinco perguntas.

A primeira das cinco perguntas almejou estimar a duração média, em minutos, entre as primeiras explicações técnicas e o início da execução prática ao instrumento das primeiras cinco lições do método *Da Capo*, lembrando que este método é concebido para ensaiar a banda completa desde a primeira lição, coletivamente. Nesta questão podemos observar que exatamente 50% dos professores utilizam duas aulas de 50 minutos ou menos tempo para as explicações, e sendo assim, os outros 50% dos professores utilizam mais de duas aulas de 50 minutos cada para estas mesmas explicações (Gráfico 4).

Gráfico 4 – Duração das primeiras explicações técnicas.



Fonte: VECCHIA, F., Pesquisa de campo, 2007.

A segunda e a terceira perguntas trataram de estratégias e termos que o professor usa para explicar ao aluno como emitir o primeiro som e os procedimentos para que isto ocorra. Esta questão foi respondida com frases como: “explico primeiramente sobre respiração, vibração do lábio com e sem bocal” e “explico postura e que, nos metais, o corpo do músico é o produtor do som. Explicações ainda sobre musculatura facial (embocadura), manuseio do instrumento e demonstrações de como é a emissão do som também foram mencionadas. Em geral foi possível perceber que os professores utilizam várias estratégias no ensino de iniciantes, principalmente quando os alunos são mais jovens. Por exemplo, para explicar vibração labial se faz analogias com brincar de carrinho ou imitar um motor de barco, além da já bem difundida “abelhinha” que em inglês é conhecida por “buzzing”. Para a respiração, termos como “respiração roda gigante” parecem facilitar o entendimento do aluno de que a respiração deve ser profunda e sem travar, ou seja, manter-se contínua. Também são perceptíveis preocupações com a embocadura usando palavras como: sorrir para quando a embocadura está muito enrugada e explanações de que os lábios devem ficar selados, juntos e firmes, um pouco para dentro. Também se usa o exemplo de pronunciar a sílaba “tu” para emitir as notas ou cuspir, para sentir como a língua se move. Foi verificado, ainda, que alguns professores optam por dar explicações à medida que vão surgindo dificuldades por parte dos alunos.

A quarta das cinco perguntas: “Que artifícios e que linguagem você usa para fazer o aluno compreender estes procedimentos? Por favor, descreva a maneira como este processo de ensino se dá”.

Nesta questão ficou claríssimo que a demonstração com exemplos práticos e explicações utilizando uma linguagem simples e analogias acessíveis aos alunos são artifícios

utilizados pelos professores. Além disso, exercícios práticos demonstrados por alunos mais experientes e a prática dos fundamentos (respiração, embocadura, postura) de forma separada e, em seguida, juntando-os aos poucos até que ocorra todo o processo para produção de som no instrumento também são muito recorrentes. Foi descrito ainda, o uso de notas longas no início do aprendizado e correções cuidadosas à medida que o aluno vai tentando reproduzir os exemplos dados ou descritos pelo professor.

Na última das cinco perguntas relacionadas, a única preocupação foi tentar estabelecer a ordem de procedimentos mais aproximada da realidade da prática de ensino dos professores. Esta questão tinha o seguinte enunciado: “Dentre os procedimentos que se seguem procure enumerar aqueles que você usa no processo de ensino pela ordem que aplica e deixe em branco os procedimentos que não usa. Os procedimentos que você usa e não constam, por favor, escreva ao lado dos parênteses mais abaixo.” As respostas se dividiram em:

1º passo – Montagem (preparação) do instrumento. Dos 20 professores, nove utilizam este como o primeiro procedimento a ser ensinado ao aluno, o que equivale a 45%. Os 55% restantes não afirmaram o seu uso.

2º passo - Como os lábios vibram para produzir som. É usado por 50% dos professores como 2º ou 4º procedimento.

3º passo - Umedecer os lábios. Este passo não é utilizado por 60% dos professores, mas quando usado, aparece em 3º, 4º ou 8º procedimento. Portanto será classificado como 5º passo.

4º passo - Respiração baixa. Este passo é ensinado como primeiro por 20% dos professores, mas também é frequentemente utilizado como segundo ou quinto procedimento. Será classificado como 4º passo.

5º passo - Respiração alta. Este normalmente é ensinado após o 5º procedimento, porém 35% dos professores pesquisados não o utilizam. Sendo assim será classificado como 10º passo.

6º passo - Emissão, articulação, início e fim da nota. Este procedimento é utilizado como sétimo ou oitavo passo por 20% dos professores e como nono passo por 25% dos professores. Será classificado em 11º passo, pois segundo a bibliografia pesquisada, requer o domínio dos passos anteriores para ser realizado pelo aluno.

7º passo - Vibração do lábio sem bocal. Este normalmente é ensinado como quinto procedimento por 25% dos professores. Será classificado como 6º passo.

8º passo - Vibração do lábio só com bocal (abelhinha). Este passo geralmente é usado como sexto procedimento por mais de 25% dos professores. Será classificado como 7º passo.

9º passo - Continuidade do sopro (coluna de ar). É ensinado geralmente como sexto ou oitavo procedimento. Será classificado como 9º passo.

10º passo - Embocadura e posicionamento dos lábios. Procedimento ensinado como sétimo procedimento do ensino por mais de 25% dos professores. Será classificado como 8º passo.

11º passo - Postura ao instrumento. Este procedimento é ensinado tanto no começo quanto durante o processo. Porém dada sua importância destacada pelos professores em outras perguntas do questionário, será classificado como 3º passo.

Apresentam-se a seguir as respostas dos professores colocadas em destaque por ocorrência (Tabela 5).

Quadro 5 – O passo-a-passo

		Ordem de uso dos passos utilizados e quantidade dos professores que utilizam											
		1°	2°	3°	4°	5°	6°	7°	8°	9°	10°	11°	NÃO USAM
P A S S O S	1°	9	2	3	0	1	0	0	1	2	1	0	1
	2°	3	5	4	5	0	0	1	0	0	0	0	2
	3°	0	1	2	2	0	0	1	2	0	0	0	12
	4°	4	3	1	2	3	1	0	0	0	2	0	4
	5°	1	2	2	1	0	3	1	1	1	0	1	7
	6°	0	0	1	1	2	0	4	4	5	0	1	2
	7°	0	3	4	2	5	3	1	0	0	0	0	2
	8°	0	1	0	4	3	7	3	0	0	0	0	2
	9°	0	0	0	0	0	5	3	5	2	0	0	5
	10°	0	1	2	3	3	0	6	2	2	0	0	1
	11°	2	1	1	0	2	1	1	2	0	1	1	8

Fonte: VECCHIA, F., Pesquisa de campo e por questionário, 2007.

Portanto, a ordem do passo-a-passo segundo os professores pesquisados é:

1° passo – Montagem (preparação) do instrumento

2° passo - Como os lábios vibram para produzir som

3° passo - Postura ao instrumento

4° passo - Respiração baixa

5° passo - Umedecer os lábios

6° passo - Vibração do lábio sem bocal

7º passo - Vibração do lábio só com bocal (abelhinha)

8º passo - Embocadura e posicionamento dos lábios

9º passo - Continuidade do sopro (coluna de ar)

10º passo - Respiração alta

11º passo - Emissão, articulação, início e fim da nota.

A diferença mais significativa no cruzamento dos dados com a bibliografia foi que dentre os professores que fazem parte desta pesquisa, 60% não utilizam o procedimento de instruírem seus alunos a umedecer os lábios. Já os autores Colwell e Goolsby (1994) e Lautzenheiser (1999) indicam umedecer o lábio como uma das explicações iniciais para favorecer a vibração dos lábios.

Quanto aos passos mais iniciais, outro fator que chama a atenção é que os professores afirmaram explicar a vibração dos lábios com analogias, o que fora constatado em toda a bibliografia que reforça a importância da experimentação por parte do aluno, associando a vibração ao motor de um barco ou a uma abelha.

Os passos descritos pelos professores e os indicados pela bibliografia são semelhantes e se moldam às características de alunos e professores.

3.4 FUNDAMENTOS TÉCNICOS DOS METAIS

Como descrito anteriormente, delimitou-se, a partir da bibliografia, abordar os fundamentos mais básicos para se tocar um instrumento de metal. Diversos autores e também os informantes desta pesquisa apontaram respiração, embocadura e postura como os principais fundamentos que integram a emissão do som. Ao longo da pesquisa se adicionou o quarto fundamento, que trata da emissão do som. Portanto, respiração, embocadura, postura e emissão do som formaram a sigla (REPE).

Foi intuito da pesquisa saber se, na concepção dos professores, os fundamentos técnicos principais são respiração, embocadura e postura e o porquê. 80% dos professores responderam que sim, que estes três fundamentos eram os principais pilares para a emissão do som e que também se deve considerar fatores ligados à motivação do aluno e a mentalização da qualidade do som, ou seja, concepção sonora. Os 20% restantes afirmaram que muitas vezes o aluno deve ter outras prioridades técnicas para tocar, como boa percepção auditiva e leitura musical.

3.4.1 Respiração

Na questão 17 perguntou-se como seria a respiração ideal para se tocar os instrumentos de metal. Surgiram palavras semelhantes entre os professores para descrever o processo, tais como: respiração apoiada, diafragmática, abdominal, constante, contínua e intensa, por exemplo. Também, descrições de uma respiração sem tensões e de forma mais natural possível foram freqüentemente utilizadas. Alguns professores consideram que para alunos iniciantes se devem usar expressões que facilitem o entendimento, tal como a “respiração roda gigante”. Ela pode ser entendida, pelo aluno, como uma respiração com bastante ar, administrado dosadamente, e que mantém a coluna em constante movimento, como se fosse a roda gigante do parque de diversões que não pode parar.

Em várias respostas foram ocorrentes cuidados com tensões, principalmente na região dos ombros, pescoço e garganta.

Quanto aos alunos, a maioria respondeu simplesmente “pela boca”, o que não é tão óbvio quanto pode parecer, vez que inspirar só pelo nariz é insuficiente para se tocar o instrumento. Respirar pela boca evita a sonoridade inconstante com “buracos” pois o ar passa muito mais rápido pela boca do que pelo nariz.

Já os alunos se referiram à respiração diafragmática, em abundância e relaxada. Surgiram também várias referências sobre a respiração como sendo algo importante, que depende da postura, que necessita de atenção em relação ao tempo das notas, que deve ser rápida e utilizar ar quente.

3.4.2 Embocadura

Os resultados da questão 18 direcionada aos professores-regentes sobre como eles acreditam que deve ser a embocadura ideal para tocar tuba, trombone, bombardino, trompa e trompete, foram respostas homogêneas, porém nenhum professor se referiu a diferenças na embocadura de um instrumento para o outro, de maneira geral, cada professor descreveu a embocadura nos instrumentos que tinha mais experiência. Não houve professor informante que tocasse trompa como instrumento principal, assim como se observou a raridade deste instrumento nas bandas, onde muitas vezes se usa por tradição o sax horn que é um instrumento de timbre semelhante ao da trompa, porém de custo bem mais acessível.

Os professores destacaram a importância da musculatura facial rija, lábios unidos, firmes, com boa sustentação nas laterais, sem inflar as bochechas, com o queixo liso e esticado, soprando em linha reta e com o bocal centralizado horizontal e verticalmente. Foi comentado ainda, a respeito da localização do bocal nos lábios, quando três professores afirmaram que no trombone, bombardino e tuba o bocal tende a ficar $\frac{2}{3}$ para cima e $\frac{1}{3}$ para baixo, e um professor afirmou que a embocadura da trompa e do trompete tende a ser mais centralizada.

Nesta questão percebemos um conceito, muitas vezes desconhecido por professores de metais, que se trata do apoio diferenciado da embocadura da trompa em relação aos outros instrumentos da família dos metais, como tratado no capítulo um desta pesquisa.

Outro cuidado observado nas respostas dos professores foi considerar as características físicas dos dentes, maxilar e lábios que são particulares a cada indivíduo. Professores afirmaram que é preciso considerar as diferenças físicas entre os alunos, pois estas influenciam na embocadura, mas deve-se seguir o padrão, como descrito anteriormente, cada aluno é um indivíduo único e pode alcançar a arte utilizando a técnica de maneiras peculiares, mas que tenha a técnica padrão como meio e não como fim.

Quanto aos alunos, as respostas na questão sobre como deve ser a embocadura nos demonstrou que os mesmos têm concepções atualizadas a respeito desse fundamento. Mas em relação à trompa especificamente, houve somente um aluno que afirmou a diferença de apoio entre a embocadura da trompa e dos outros instrumentos de metais, pois como já dito, alguns professores desconhecem este conceito e ensinam a embocadura da trompa igual a do trompete, o que pode trazer problemas futuros principalmente com a região aguda. O que ficou mais evidente nas respostas desta questão foi o posicionamento do bocal centralizado horizontalmente e verticalmente unindo os lábios e fazendo-os vibrar ou tremer através do sopro. Foi visível, mais uma vez a questão de se tocar de forma relaxada, livre de tensões e no caso da embocadura, sem pressão demasiada do bocal contra os lábios, de forma confortável, porém sem bochechas.

3.4.3 Postura

As respostas da questão a respeito da postura adequada para se tocar os instrumentos de metal, no entendimento dos alunos, foram muito semelhantes às dos professores. É de senso comum entre professores e alunos que a postura ideal é reta ou ereta, porém relaxada e confortável, favorecendo a respiração. Para uma postura ideal, mais da metade dos professores ressaltaram a importância de sentar na ponta da cadeira, sem utilizar o encosto e sentir os pés bem apoiados no chão. Assim como na questão anterior sobre respiração, os

professores ressaltaram a importância de não haver tensões e desconforto, até mesmo para favorecer a passagem do ar.

Os alunos indicaram ainda, que a postura deve ser reta ou ereta, adequada para respirar livremente, na ponta da cadeira e com a cabeça para frente de forma equilibrada e também com as solas dos pés totalmente no chão. Houve referência a uma posição tipo “formal” com o pescoço levantado.

3.4.4 Emissão do som

A emissão do som foi descrita principalmente nas questões que tratavam de que procedimentos os professores utilizam para conduzir o aluno a emitir a primeira nota musical.

Ficou evidente que tanto a bibliografia quanto os informantes concordam que a emissão do som é o resultado conjunto dos fundamentos anteriormente apresentados. A emissão do som também é conhecida por ataque ou início da nota. Um professor, em particular, descreveu que usa a estratégia de instruir o aluno para iniciar a emissão do som movimentando a língua como se fosse cuspir. Muitos usam o recurso de pronunciar as sílabas “tu”, “tá”, “du”, “dá” ou semelhantes.

3.5 PROBLEMAS, CAUSAS E POSSÍVEIS SOLUÇÕES

No primeiro capítulo deste trabalho dispôs-se um resumo da tabela de problemas e soluções proposta por Colwell e Goolsby (1994). Em suma, esse *troubleshooting*¹⁷ alerta para problemas de sonoridade que se relacionam com a embocadura, respiração e suas respectivas possibilidades de correções. Procuramos aliar tais problemas às dificuldades que normalmente os alunos possuem no começo do aprendizado.

¹⁷ Espécie de tabela ao fim do capítulo sobre cada instrumento que busca possíveis falhas ou erros e suas reparações (Colwell e Goolsby, 1994:367).

A seguir, demonstramos as concepções dos professores sucedidas da análise propriamente dita e, em seguida, semelhanças ou discrepâncias das dificuldades dos alunos relatadas pelos professores e por eles mesmos em relação ao *troubleshooting* acima referido.

Na questão número 15 do questionário, interrogou-se, quais eram as dificuldades técnicas em relação à respiração, embocadura e postura observados na iniciação dos alunos nos instrumentos de metal, considerando a experiência de cada professor. Em geral, esta pergunta aponta para a dificuldade, considerada pelos professores natural, que os alunos têm em compreender e assimilar procedimentos que envolvem diversas atividades físicas e mentais simultaneamente ao se tocar um instrumento musical de sopro.

O principal ponto de dificuldade apontado foi o domínio da respiração baixa ou diafragmática usada para manter a vibração do lábio constante e produzir o som. Foram observadas também que a respiração do iniciante precisa, normalmente, ser reeducada, a posição da embocadura tem que levar em consideração a formação dentária do aluno e a postura necessita de disciplina.

Na pergunta número 13, se questionou em qual dos três fundamentos o aluno iniciante de instrumento do metal tem mais dificuldade: respiração, embocadura, postura ou outro, se outro, qual? As respostas evidenciaram que 50% dos professores acreditam ser respiração o fundamento em que o aluno tem mais dificuldade devido à complexidade de se concentrar para coordenar respiração e duração das figuras, além de barreiras em geral para assimilar e realizar a respiração baixa. Outros 25% acreditam que embocadura é a pior dificuldade. Somente um professor se referiu à concepção do som quando nos indicou que, principalmente no início, os alunos têm problemas com timbre e afinação.

Quanto aos alunos, as principais dificuldades relatadas por eles em relação à respiração foram respondidas de formas bem diferentes entre os mesmos. Houve alunos que afirmaram não terem tido dificuldade nenhuma com a respiração, alunos que alegaram

dificuldades somente no começo do estudo, principalmente em manter a constância do sopro, sentindo cansaço do esforço realizado para controlar a coluna de ar. Alguns alunos relataram desconforto, tontura e a dificuldade de manter frases musicais muito longas. Também foi relatado que saber coordenar o momento mais apropriado para respirar durante as execuções é um fator de dificuldade.

Quanto às principais dificuldades ou problemas que o aluno sentiu para formar a embocadura no início do aprendizado, dos 43 alunos, 10 afirmaram não terem tido nenhuma dificuldade em relação à embocadura especificamente. Outros se referiram a dificuldades no início do aprendizado para sustentar a embocadura e, conseqüentemente, as notas. Outras dificuldades que apareceram em menor quantidade foram: manter a vibração constante, tendência a inflar as bochechas, esticar demasiadamente os lábios, apertar o bocal contra os lábios em excesso e o deslocamento do bocal nos lábios ao tocar.

Em relação à postura, posição do corpo, dos braços e mãos para tocar, 10 alunos afirmaram não terem tido nenhuma dificuldade na postura especificamente. Outros se referiram a dificuldades no início do aprendizado para sustentar a coluna reta e os braços e as mãos estáticas. Alguns alunos revelaram problemas com desconforto e até dores nos braços e mãos.

Apesar dos questionários desta pesquisa não conterem perguntas diretamente dirigidas às resoluções de dificuldades que os alunos costumam ter, alguns professores ao relatarem as principais dificuldades que os alunos normalmente tinham, também descreveram estratégias para resolução destes problemas. Isto também ocorreu numa questão anterior que se referia as estratégias que os professores utilizavam para fazer o aluno entender como produzir som nos instrumentos de metal (quadro 6).

Quadro 6 – Problemas e soluções segundo os professores pesquisados (2007).

	<i>Dificuldades e/ou problemas</i>	<i>Possíveis soluções</i>
<i>RESPIRAÇÃO</i>	1- coordenar respiração e ritmo 2- utilizar a respiração baixa 3- respiração insuficiente	1- exercícios de respiração 2- explicar e demonstrar 3- lembrar de respirar abundantemente
<i>EMBOCADURA</i>	1- lábios desarmam para fora em notas agudas 2- dificuldades em vibrar os lábios 3- excesso de pressão para formação da embocadura	1- manter os lábios selados, juntos, firmes e um pouco para dentro 2- demonstrar como os lábios vibram 3- exercitar abelhinha
<i>POSTURA</i>	1- postura muito relaxada 2- instrumento muito para baixo ou caído	1- sentar na ponta do assento da cadeira sem usar o encosto 2- ficar atento à postura, utilizar espelho
<i>EMISSÃO DO SOM</i>	1- não sair som nenhum no primeiro contato com o instrumento 2- dificuldade no início da nota 3- afinação e timbre ruins	1- explicar o processo do <i>buzzing</i> ou abelhinha 2- usar a sílaba “tu” ou “du” 3- desenvolver percepção musical
<i>OUTROS</i>	1- dedilhado do instrumento 2- intervalos 3- sincronismo entre dedos e língua 4- tessitura (agudos)	Praticar de diversas formas

Fonte: VECCHIA, F., Pesquisa de campo e por questionário, 2007.

Podemos verificar que há inúmeras semelhanças da tabela resultante da coleta de dados desta pesquisa e a tabela sugerida por Colwell e Goolsby (1994), junto a outras recomendações formuladas por estes autores dirigidas a iniciantes nos instrumentos de metais.

As principais diferenças entre as duas tabelas anteriormente referidas são que a tabela gerada pela pesquisa trás conhecimentos mais amplos porém é mais breve. Já a tabela de Colwell e Goolsby (1994) é mais extensa e detalhada.

CAPÍTULO 4 - REFLEXÃO GERAL E PROPOSTA DE MATERIAL DIDÁTICO

Abordar a iniciação em trompete, trompa, trombone, bombardino e tuba, ou seja, metais, junto ao método *Da Capo*, a princípio, se mostrou muito amplo, pois são inúmeros os elementos que fazem parte da iniciação de músicos, a exemplo: motivação, avaliação, equipamentos, estrutura física, função social, contexto do aluno, contexto do aprendizado, repertório, organização e outros. Isto se amplia ainda mais se forem somadas às características individuais de professores e alunos, além das influências da comunidade onde o ensino está inserido. Sendo assim, acredita-se que a iniciação aos instrumentos da família dos metais seja um campo fértil para pesquisas que envolvem temas ligados ao ensino e aprendizagem de instrumentos musicais.

Optou-se então por verificar o que seria mais básico e indispensável para um aluno produzir a primeira nota musical num instrumento de metal, levando em consideração que este aluno está realmente motivado e conseqüentemente interessado em aprender um instrumento musical de sopro. Então, a bibliografia e a coleta dos dados nos revelou que Respiração, Postura e Embocadura eram os alicerces para a emissão do som neste tipo de instrumento. Ao fim da coleta de dados percebeu-se a necessidade de considerar a emissão não somente como conseqüência dos fundamentos anteriores, mas sim, como um dos fundamentos que tem como pré-requisito a respiração, embocadura e postura para existência do mesmo. Desse modo, acreditou-se que a emissão do som merecia tratamento mais aprofundado.

Logo, foi possível demarcar uma base técnica da iniciação aos instrumentos de metais baseada nos fundamentos da **respiração**, **embocadura**, **postura** e **emissão do som**, cujas iniciais formaram a sigla REPE.

Focalizou-se com maior intensidade a concepção dos professores a respeito destes fundamentos e não somente o reconhecimento dos mesmos na prática das aulas que foram

observadas, pois se considerou que as observações das aulas abarcariam parte da compreensão, dos referidos fundamentos e conceitos, conhecidos e utilizados pelos professores conforme as necessidades próprias de cada aluno. Questionários foram construídos e aplicados com a intenção de revelar a noção e o entendimento que os professores e alunos tinham sobre o REPE na iniciação aos metais.

Averiguou-se no cruzamento de dados que o REPE pode ser considerado o centro dos fundamentos de se tocar instrumentos de metais. Esta afirmação é resultado da observação de relações e interações entre as fontes de informação que este trabalho de pesquisa proporcionou. Trataremos a seguir das questões anteriormente abordadas distribuídas nos fundamentos REPE em específico.

4.1 PROPOSTA DE APRIMORAMENTO DO PROCESSO DE ENSINO-APRENDIZAGEM DOS METAIS JUNTO AO MÉTODO *DA CAPO*

A necessidade de ter um vídeo didático sobre a iniciação aos metais foi claramente manifestada por 90% dos professores pesquisados como demonstrado no capítulo três desta pesquisa. Um agravante desta necessidade foi a observação, durante a pesquisa, de repetitivos alertas verbais realizados pelos professores para correções processuais de hábitos técnicos que envolvem o REPE, que provavelmente não foram bem fixados e entendidos pelos alunos antes de iniciar a execução de partituras ao instrumento. Também reforçou esta necessidade, a descrição, pelos professores, por Colwell e Goolsby (1994) e por Whitener (1997), da eficiência do uso de modelos para melhorar a concepção de som.

Estes fatos somados às questões abordadas: (relembrando) (1) O que os professores têm ensinado a respeito dos fundamentos REPE de se tocar metais? (2) Quais são suas concepções sobre estes fundamentos? (3) Como eles os têm ensinado? (4) O que é possível

aprimorar neste ensino? (5) Como é possível aprimorá-lo? Inspiraram a possibilidade de se extrair desta pesquisa um tutorial em forma de vídeo, acompanhado por um breve texto.

Sendo assim, é apresentada no corpo deste capítulo uma proposta de roteiro para este tutorial. O conteúdo do roteiro foca a fixação de hábitos técnicos adequados ao desenvolvimento de alunos iniciantes que necessitam conhecer e aplicar os fundamentos básicos antes de começar a executar partituras ao instrumento em grupos grandes de alunos. Ele visa evitar, por exemplo, que o aluno comece a tocar de qualquer jeito e depois tenha que corrigir inúmeros problemas que certamente irão aparecer, possibilitando mais produtividade para aulas coletivas, além de menos problemas para os alunos que futuramente sigam carreira profissional, pois a base estará fortalecida. Todavia, este tutorial pode fornecer mais diversidade de material didático, modelos de sonoridade e outros aditivos. Ferramentas para ampliar a concepção do som e, por consequência imagens mentais que interajam com a prática dos instrumentos, são propósitos deste material didático.

O tutorial será composto de uma síntese dos processos de ensino e aprendizagem dos instrumentos de metal encontrados na bibliografia especializada e em diversos vídeos didáticos, além das próprias informações empíricas obtidas na pesquisa realizada com 20 professores das cinco regiões do Brasil.

Este tutorial está distribuído em seis vídeos, sendo um para cada instrumento (trompete, trompa, trombone, bombardino e tuba) e um sexto direcionado ao professor, reunindo todos os instrumentos anteriores e algumas observações importantes quanto à iniciação destes instrumentos. O roteiro dos vídeos se divide da seguinte maneira: (1) Passo-a-passo, apresentando uma seqüência de procedimentos para a emissão do primeiro som; (2) O REPE dos metais, contendo pormenores dos fundamentos da respiração, embocadura, postura e emissão do som para cada um dos instrumentos; (3) Problemas e possíveis soluções, contendo uma tabela apontando algumas dificuldades mais ocorrentes nos estudantes.

Alunos e professores, principalmente os que lecionam instrumentos de metal, mas que tocam outro tipo de instrumento, poderão se servir deste tutorial para complementar suas aulas. Um professor de ensino superior, informante da pesquisa, que utiliza o método *Da Capo* numa disciplina para formação de professores de licenciatura, ao ser questionado a respeito do uso de vídeos, fez uma observação por escrito que possuía e utilizava alguns vídeos de apresentações artísticas deste tipo de instrumento, mas nenhum com informações didáticas. Logo, o professor manifestou o desejo de obter vídeos deste tipo, pois ele tem esta necessidade. Considerando que no Brasil, só temos disponíveis comercialmente dois vídeos para trompete e nenhum para trombone, trompa, bombardino ou mesmo tuba, constatamos ser necessária a confecção dos mesmos.

O roteiro do tutorial é concebido para ser aplicado principalmente nas primeiras aulas de naipes (grupos pequenos de instrumentos mais semelhantes), descritas pelos professores informantes, no ensino coletivo, como duas a quatro aulas anteriores ao trabalho com a banda completa onde se juntam todos os instrumentos para executar as lições do método *Da Capo*. Este período inicial, em que se divide a banda em pequenos grupos, também é uma recomendação de Barbosa (2004), presente no método.

4.2 ROTEIRO DO TUTORIAL DIDÁTICO

Apresentamos a seguir o roteiro do tutorial proposto, sendo que os procedimentos que compõem o passo-a-passo são narrados e demonstrados em vídeo, usando analogias e termos resultantes da pesquisa. Portanto, o formato deste vídeo não será em vídeo-aula, como os vídeos nacionais revisados, mas sim num formato em que a narração seja demonstrada com exemplos, em imagem e som, de alunos e professores que, não falam no vídeo, só demonstram e tocam seus instrumentos.

O roteiro está dividido em três partes, sendo que cada uma terá duração máxima de 25min, compreendendo narrações e demonstrações.

1ª PARTE – PASSO-A-PASSO: Procedimentos para produção do som.

A ordem do passo-a-passo segundo os professores e a bibliografia pesquisada será:

1º passo - Montagem (preparação) do instrumento

2º passo - Como os lábios vibram para produzir som. (umedecer os lábios)

3º passo - Postura do corpo e sustentação do instrumento

4º passo - Respiração baixa e respiração alta.

5º passo - Vibração do lábio sem bocal (montagem da embocadura)

6º passo - Vibração do lábio só com bocal (abelhinha)

7º passo - Embocadura e posicionamento dos lábios

8º passo - Continuidade do sopro (coluna de ar)

9º passo - Emissão, ataque, articulação, início e fim da nota

10º passo - Ajuste e sonoridade da primeira nota e das notas seguintes (concepção do som)

2ª PARTE – O REPE DOS METAIS

A **Respiração** deve ser:

- (1) Profunda, contínua sem bloquear, mantendo a coluna de ar em movimento;
- (2) Baixa, diafragmática ou abdominal, com ar quente e sem tensionar os ombros;
- (3) Coordenada com o tempo das notas, abundante e rápida.

A **Embocadura** deve ser:

(1) De forma a favorecer a vibração do lábio com a boca em forma de “m” e os cantos firmes semelhante a um “zíper” e sempre com o queixo esticado, plano ou liso.

(2) Centralizada na boca, geralmente $\frac{2}{3}$ para o lábio superior e $\frac{1}{3}$ para o lábio inferior ou meio-a-meio (conforme o indivíduo e o professor). Em geral, deve ser apoiada **nos**

lábios superior e inferior, mas, com exceção da **trompa** que tem a embocadura apoiada mais **sobre** o lábio inferior do que o superior, sendo a única embocadura considerada diferente dos outros instrumentos da família dos metais.

(3) Sem inflar as bochechas ao emitir som e com a **mínima** pressão do bocal contra os lábios.

A **Postura** em geral deve ser:

(1) Com o corpo reto e equilibrado, sola dos pés no chão e as nádegas na ponta da cadeira, sem utilizar o encosto da mesma;

(2) Com o rosto, garganta, pescoço, ombros, braços e mãos relaxados e sem tensões exageradas, sentindo conforto e naturalidade ao tocar;

(3) Segurando o instrumento de maneira que favoreça a respiração, sonoridade e projeção do som. (explicação e demonstração de como se segura cada instrumento em particular segundo consta no capítulo 1)

A **Emissão** deve ser:

(1) Usando a língua somente no **início** das notas, com figuras longas ou curtas, e, para terminar simplesmente parar de soprar sem usar a língua como **tampão** no fim das mesmas.

(2) Utilizando os fundamentos anteriores simultaneamente para ter o REPE, somados à intenção mental auxiliada pela forma da pronúncia das sílabas “tu”, “du”, “ta” ou “dá” para emitir notas com som uniforme e agradável do princípio ao fim.

(3) Aprimorada praticando cada fundamento do REPE dos metais separadamente e em seguida simultaneamente.

3ª PARTE – DOIS QUADROS DE PROBLEMAS E SOLUÇÕES

Conforme se encontram nas páginas 93 e 61 deste trabalho.

Quadro 6 - Problemas e soluções segundo os professores pesquisados.

<i>Fundamento</i>	<i>Dificuldades e/ou problemas</i>	<i>Possíveis soluções</i>
<i>RESPIRAÇÃO</i>	1- coordenar respiração e ritmo 2- utilizar a respiração baixa 3- respiração insuficiente	1- exercícios de respiração 2- explicar e demonstrar 3- lembrar de respirar abundantemente
<i>EMBOCADURA</i>	1- lábios desarmam para fora em notas agudas 2- dificuldades em vibrar os lábios 3- excesso de pressão para formação da embocadura	1- manter os lábios selados, juntos, firmes e um pouco para dentro 2- demonstrar como os lábios vibram 3- exercitar abelhinha
<i>POSTURA</i>	1- postura muito relaxada 2- instrumento muito para baixo ou caído	1- sentar na ponta do assento da cadeira sem usar o encosto 2- ficar atento à postura, utilizar espelho
<i>EMISSÃO DO SOM</i>	1- não sair som nenhum no primeiro contato com o instrumento 2- dificuldade no início da nota 3- afinação e timbre ruins	1- explicar o processo do <i>buzzing</i> ou abelhinha. 2- usar a sílaba “tu” ou “du” 3- desenvolver percepção musical
<i>OUTROS</i>	1- dedilhado do instrumento 2- intervalos 3- sincronismo entre dedos e língua 4- tessitura (agudos)	Praticar das mais diversas formas possíveis

Fonte: VECCHIA, F., Pesquisa de campo e por questionário, 2007.

Quadro 1– Problemas e soluções segundo Colwell e Goolsby

Problema	Causas	Possível Solução
Som magro,	1- Dentes juntos.	Abrir o maxilar.

estridente ou metálico.	2- Abertura muito pequena	Tentar enrugar mais os lábios. O estudante deve tentar colocar a boca no bocal como se fosse assoviar enquanto faz abelhinha (com notas, escalas ou melodias) sem bocal e depois com bocal e depois com o instrumento. No bombardino a abertura deve ser mais arredondada que no trompete e no trombone.
	3- Dentes muito afastados ao tocar no registro grave	Corrigir a embocadura.
	4- Tensão na língua	Experimente sustentar a língua para fora. Relaxe a língua.
	5- Tensão na garganta	Soltar os ombros e as costas. Imitar uma boneca de pano ou de trapo. Colocar a língua como num bocejo.
	6- Embocadura muito esticada.	Relaxar a boca unir os cantos da boca como se estivesse assoviando. Fazer abelhinha sem o bocal.
	7- Bocal muito raso ou com borda muito aguda ou áspera.	Experimentar trocar o bocal.
	8- Abertura muito solta ou grande.	Tentar fazer com que o estudante enrugue mais a boca como se fosse assoviar, tentar usar a articulação “du” (“doo” em inglês) ao invés de “di” (dee em inglês).
		Tentar usar a articulação “du” (“doo” em inglês) ou ainda “da” (“dah” em inglês) ou “dã” (“duh” em inglês).
	9- Muito lábio (superior) no bocal.	Tentar um bocal maior ou manter os cantos da boca firmes corrigindo a embocadura.
		Tentar colocar dois terços para cima e um terço para baixo.
	10- Na trompa, mão direita muito fechada ou não inserida corretamente.	Coloque a mão mais em concha, tente cobrir mais a campana, no caso da trompa somente
11- Língua muito alta.	Tente articular “dó” (“daw” em inglês) e depois “di” (“dee” em inglês) ou “dã” (“dah” em inglês) para o trombone. Praticar respirando grandes quantias de ar com a boca no formato da vogal “o-o-o-o-o”.	

Problema	Causas	Possível Solução
----------	--------	------------------

Som duro, espalhado ou sem foco.	1- Lábios vibrando desalinhados.	Fazer abelhinha sem bocal e então somente com o bocal.
	2- Suporte de ar insuficiente, falta de ar ou pressão.	Soprar o ar levemente mais rápido.
	3- Bochechas inflando	Praticar abelhinha sem o bocal.
	4- Embocadura muito solta	Contrair os cantos da boca e encorajar o estudante a focar a nota soprando a coluna de ar como um “lápiz fino”.
	5- Abertura muito grande.	Praticar abelhinha sem o bocal.
	6- Bocal muito grande	Usar um bocal de menor diâmetro, sem usar um copo raso.
	7- Na trompa, dedos separados (na mão direita)	Juntá-los.
	8- Cabeça muito alta	Ajustar de acordo com a coluna.
	9- Embocadura muito enrugada (sem o queixo estar plano).	Praticar abelhinha sem o bocal.

Problema	Diagnóstico	Possível Solução
Som forçado, abafado, anasalado ou com ar.	1- Lábios vibrando desalinhados. Pode ser também devido a fadiga causada por falta ou inadequado aquecimento, para muita exigência do estudante (a ânsia de tocar notas agudas antes de estar preparado), falta de desaquecimento depois de tocar. Cansaço, lábio inchado fere o som.	Fazer abelhinha sem bocal e então somente com o bocal.
	2- Bocal muito raso, ou diâmetro interno muito pequeno.	Substituir o bocal.
	3- A embocadura pode estar muito espalhada para as notas graves.	Sem manter os cantos da boca firmes.
	4- Na trompa, a mão direita fechando muito a campana	Relaxar a mão direita.
	5- Lábios e ou dentes apertados ou juntos.	Deixar cair o queixo; conservar os cantos da boca, apertados, fechados firmemente mas frouxo no centro.
	6- Bolsas de ar atrás do lábio	Praticar abelhinha sem o bocal, esta força esticará o

	superior e inferior.	queixo e firmará a embocadura no seu local correto.
	7- Embocadura muito esticada, a abertura muito achatada.	Tentar enrugar mais, fazer abelhinha em abundância sem bocal e com o bocal sozinho.

Problema	Causa	Possível Solução
Dificuldade com registro mais agudo	1- Prática excessiva de notas longas	Confiar mais no ar e menos na pressão; Cantos da boca devem estar firmes, esforçar para segurar o instrumento sem apertar contra a boca quando estiver tocando exercícios de flexibilidade.
	2- Pressão excessiva do bocal.	Relaxar braços e mãos.
	3- Bocal muito grande, copo diâmetro e profundidade.	Substituir o bocal.
	4- Músculos faciais fracos, imaturos.	Praticar abelhinha com intervalos, notas, etc. sem o instrumento ou o bocal.
	5- Falta de lábio suficiente no bocal.	Corrigir a embocadura.
	6- Som “espalhado” sem foco	Soprar o ar mais rápido; como um “lápiz fino”, aumentar a velocidade da coluna de ar.
	7- Fadiga.	Falta de aquecimento ou desaquecimento adequado.
	8- Tendência do bocal a subir mais para o lábio superior do que inferior	Tentar direcionar o ar levemente em declive enrolando o lábio inferior ou movendo a cabeça para trás levemente.
	9- Bocal com ângulo impróprio.	Corrigir a posição de segurar para aproximadamente 90°. (exceto na trompa em que o ângulo é semelhante ao do clarinete).
	10- Embocadura muito rija.	Corrigir a embocadura.
	11- Lábio muito no fundo do bocal.	Retirar os lábios bem aos poucos.
	12- Dificuldades com agudo em geral	Tentar praticar no registro grave; tentar tocar as notas pedais com a garganta aberta, a qual tem a tendência de se aproximar quando tentar notas agudas.

Fonte: COWELL, Richard J. e GOOLSBY, Thomas. *The Teaching of Instrumental Music*. New Jersey: Prentice Hall, Inc. 1992.

CONCLUSÃO E RECOMENDAÇÕES

O aprendizado de um instrumento da família dos metais, assim como qualquer outro instrumento musical, é um processo gradativo que envolve habilidades físicas, mentais e musicais que dependem essencialmente do contato do aluno com o instrumento, aulas, estudo, orientação do professor e experiência musical prática. A coleta de dados demonstrou, ao longo do seu percurso, que os professores e regentes estão atualizados e possuem competências compatíveis com os conhecimentos encontrados na revisão bibliográfica nacional e estrangeira na área. Este fato provavelmente se deve, em parte, porque a maioria dos professores tem formação musical em nível superior ou técnico. Também devemos considerar o fato de que muitos destes professores fizeram a opção por utilizar o método *Da Capo*, que se trata de um método de recente publicação (2004). Isto reforça a idéia de que estes professores são profissionais que buscam se atualizar, como descrito detalhadamente por dois professores durante a pesquisa (capítulo 3). A questão geográfica, também pode ser considerada vez que, a maioria dos professores e alunos informantes eram de grandes centros urbanos, como São Paulo, Salvador e Curitiba, cidades que possuem universidades com cursos superiores em música e de bacharelado nestes instrumentos (ver figura 1 – O uso do *Da Capo* no Brasil na pág. 36).

Concluimos também que acreditar no desenvolvimento do aluno somente através da prática não basta, pois muitos iniciantes têm inúmeras dificuldades técnicas, por vezes, simples de resolver se houver a indicação do professor. Por exemplo, manter a coluna de ar contínua pode ser uma indicação que melhore a sonoridade do aluno. Sendo assim, acredita-se que seja necessário que os fundamentos, aqui estudados, devam ser trabalhados em um processo de ensino-aprendizagem da maneira apresentada acima no roteiro do tutorial, com o objetivo de dar uma formação técnica adequada a alunos iniciantes.

Para futuras pesquisas, recomendamos que seja verificado como os fundamentos de se tocar instrumentos de madeira são ensinados junto à aplicação do método *Da Capo*. Além disso, poderá se verificar, em que grau ou circunstâncias os alunos fixam as informações teóricas apresentadas no roteiro do tutorial em vídeo, e as colocam em prática no instrumento de forma musical. Por último, indicamos a experimentação do tutorial para uso em cursos de formação de professores-regentes em caráter presencial, semi-presencial ou à distância.

REFERÊNCIAS

ÁLVAREZ MÉNDEZ, Juan Manuel. **Avaliar para conhecer, examinar para excluir.** trad. Magda Schwartzaupt Chaves. Porto Alegre: Artmed Editora, 2002.

ALVES, Lélío. **Teoria Espiral de Desenvolvimento Musical e Modelo (T)EC(L)A: análise do desenvolvimento musical dos integrantes da Banda de Concerto e da Orquestra de Cordas da Fundação Educacional de Volta Redonda, atuação dos “mestres” e proposta de ensino de trombone** In: XVI ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL e CONGRESSO REGIONAL DA ISME NA AMERICA LATINA, 2007, Campo Grande. Anais do XVI Encontro Anual da ABEM. Campo Grande: Editora UFMS, 2007.

ARAGÓN, Javier. **DVD el Corno.** Caracas: FENOSJIV Fundación del Estado par el Sistema Nacional de las Orquestras Juveniles y Infantiles de la Venezuela, S.D.

ARAÚJO, Milena Cristina R. e FONSECA, João Paulo Santos. Softwares de editoração e arranjo musical: **Possíveis contribuições para o profissional mestre de banda em Belém do Pará** In: XVI ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL e CONGRESSO REGIONAL DA ISME NA AMERICA LATINA, 2007, Campo Grande. Anais do XVI Encontro Anual da ABEM. Campo Grande: Editora UFMS, 2007.

BARBOSA, Joel L. S. **An adaptation of American band instruction methods to Brazilian music education using Brazilian melodies.** 1994. Tese (Doutorado em Artes Musicais) - University of Washington, Seattle.

_____. **Desenvolvendo um método de Banda Brasileiro.** Anais do X Encontro da ANPPOM, Goiânia, 1997.

_____. **Da Capo – Método para o Ensino Coletivo e/ou Individual de Instrumentos de Sopro e Percussão.** 01 ed. Jundiaí: Editora Keyboard, 2004.

_____. **Questionário,** publicação eletrônica [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <fatrombone@gmail.com> em 29 de novembro. Salvador, 2006.

_____. **Entrevista semi-estruturada.** Entrevista realizada por Fabrício Dalla Vecchia, em 21 de junho. Salvador, 2007.

BARRIOS, Alexander. **DVD la trompeta.** Caracas: FENOSJIV Fundación del Estado par el Sistema Nacional de las Orquestras Juveniles y Infantiles de la Venezuela, S.D.

BENEDITO, Celso José Rodrigues. **Banda de Música Teodoro de Faria: Perfil de uma banda civil brasileira através de uma abordagem história, social e musical de seu papel da comunidade.** 2005. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

BOZZINI, Ângelo. **A arte do sopro – desvendando a técnica dos instrumentos de bocal.** . 01 ed. Jundiaí: Editora Keyboard, 2006.

BRITO, Teca Alencar de. **Koellreutter educador: O humano como objetivo da educação musical**. São Paulo: Ed. Peirópolis, 2001.

BRANCO, Carlos; VECCHIA, Fabrício D. **Aprimorando prática e teoria na Banda Marcial da Guarda Mirim de Curitiba**. 2004. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura plena em Música) – Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Curitiba.

BRUM, Oscar da Silveira. **Conhecendo a Banda de Música**. São Paulo: Ed. Ricordi, 1988.

CAJAZEIRA, Regina Célia de Souza, **Educação musical a distância para músicos da Filarmônica Minerva - gestão e Curso Batuta**. 2004. 316 f. Tese (Doutorado em Música) Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2005.

CARVALHO, Vinícius Mariano de. **As bandas de música nas minas gerais**. Curitiba: Oficina de Música XV, I Simpósio Latino-Americano de Musicologia, 1997.

CASCAPERA, Sérgio. **Método para trompete**. São Paulo: Ed. Ricordi, S.D.

_____, Sérgio. **DVD Trompete técnicas e soluções**. São Paulo: Aprenda música, S.D.

CISLAGUI, Mauro. **O ensaio de naipe na banda numa perspectiva educacional** In: XVI ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL e CONGRESSO REGIONAL DA ISME NA AMÉRICA LATINA, 2007, Campo Grande. Anais do XVI Encontro Anual da ABEM. Campo Grande: Editora UFMS, 2007.

COWELL, Richard J. e GOOLSBY, Thomas. **The Teaching of Instrumental Music**. New Jersey: Prentice Hall, Inc. 1992.

CRUVINEL, Flávia Maria. **Educação musical e transformação social – uma experiência com o ensino coletivo de cordas**. Goiânia: Instituto Centro-Brasileiro de Cultura, 2005.

DANTAS, Frederico Meireles. **Teoria e leitura da música para as Bandas Filarmônicas**. Salvador: Casa das Filarmônicas, 2002.

DOMINGUES, Carlos. **Bandas e Fanfarras**. Curitiba: Secretaria da Cultura do Estado do Paraná, SD.

DUHAMEL, Antoine e CARRERO, Pedro. **DVD el Trombón**. Caracas: FENOSJIV Fundación del Estado par el Sistema Nacional de las Orquestas Juveniles y Infantiles de la Venezuela, S.D.

FARKAS, Philip. **The art of brass playing**. New York: WIND MUSIC, 1989.

FUNARTE. Departamento de Bandas de Música. **Bandas.mdb.: Banco de Dados de Bandas Brasileiras**. Rio de Janeiro, 2000 – 2006. 1 disquete, 3 ½ pol. Access 1997 for Windows, 2000.

GAGLIARDI, Gilberto. **Método de Trombone para iniciantes**. São Paulo: Ricordi, S.D.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4 ed. São Paulo: Atlas, 2002.

HILL, Manuela M. e HILL, Andrew. **Investigação por Questionário**. 2ª Ed. Lisboa: Edições Sílabo, 2005.

HUNT, J. Norman. **Brass Ensemble Method**. Dubuque: Wm. C. Brown Company Publishers, 1963.

LAUTZENHEISER, Tim. **Essential Elements 2000 Comprehensive Band Method**. Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 2006.

LEON, Daniel. **DVD la Tuba**. Caracas: FENOSJIV Fundación del Estado par el Sistema Nacional de las Orquestras Juveniles y Infantiles de la Venezuela, S.D.

MANNING, Philip A. **A handbook for the development of the band program**. Austin: Texas Education Agency, 1975. 195p.

MENDES, Moisés Silva; SOTUYO, Pablo Blanco. **Ferramentas Pedagógico-Musicais no âmbito das filarmônicas do Recôncavo Baiano, no final do século XIX: Um estudo de caso**. In: XVI ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL e CONGRESSO REGIONAL DA ISME NA AMÉRICA LATINA, 2007, Campo Grande. Anais do XVI Encontro Anual da ABEM. Campo Grande: Editora UFMS, 2007.

MOREIRA, Marcos. **Banda de Sergipe**. 2007. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

NASCIMENTO, Marco Antônio Toledo. **Método Elementar para o Ensino Coletivo de Instrumentos de Banda de Música “Da Capo”**: um estudo sobre sua aplicação. 2007. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Arte, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

_____. **O método “Da Capo” na Banda de Música 24 de Setembro**. In: XVI ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL e CONGRESSO REGIONAL DA ISME NA AMÉRICA LATINA, 2007, Campo Grande. Anais do XVI Encontro Anual da ABEM. Campo Grande: Editora UFMS, 2007.

OLIVEIRA. Quinzinho. **DVD aula trompete 1ª parte – iniciante**. Jundiaí: Editora Keyboard, 2004.

O'REILLY, John; WILLIAMS, Mark. **Accent on Achievement**. Van Nuys: Alfred Publishing Company Incorporation, 2006

PEREIRA, José Antônio. **A Banda de Música: Retrato Sonoro Brasileiro**. Curitiba: Oficina de Música XVIII, IV Simpósio Latino-Americano de Musicologia, 2000.

PHELPS, R. P.; FERRARA, L.; GOOLSBY, T. W. **A Guide to Research in Music Education**. London: The Scarecrow Press, Inc. 1993.

REGER, M. Wayne. **The talking trumpet**. New York: Charles Colin, 1967.

REIS, Dalmo da Trindade. **Bandas de Música, Fanfarras e Bandas Marciais**. Rio de Janeiro: Eulenstein Música, 1962.

SANTANA, **O efeito das estruturas de ensino com modelo musical no ensino elementar em grupo de instrumentos de sopro**. 2000. Dissertação de Mestrado. Salvador: UFBA – Universidade Federal da Bahia.

SILVA, Jean Marcio Souza da. **DISTARTE Método de educação à distância para o ensino dos fundamentos teóricos e práticos da iniciação ao trombone**. 2007. Dissertação de Mestrado. João Pessoa: UFPB – Universidade Federal da Paraíba.

SWANWICK, Keith. **Ensinando Música Musicalmente**. Tradução de Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Moderna, 2003.

SWANWICK, Keith. **Ensino Instrumental Enquanto Ensino de Música**. Trad. Fausto Borém de Oliveira. In *Cadernos de Estudos de Educação Musical* 4/5. Belo Horizonte: Através, 1994.

SCHWEBEL, Horst Karl. **Banda, Filarmônicas e mestres da Bahia**. Salvador: Centro de Estudos Baianos da Universidade Federal da Bahia, 1987. 57p.

TIISEL, Neyde Brandani. **Manual para banda de corneteiros A fanfarra**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1978.

VECCHIA, Fabrício Dalla. **Avaliação na Banda Filarmônica em relação às apresentações públicas: O uso do método Da Capo**. In: XVI ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL e CONGRESSO REGIONAL DA ISME NA AMERICA LATINA, 2007, Campo Grande. Anais do XVI Encontro Anual da ABEM. Campo Grande: Editora UFMS, 2007.

WHITENER, Scott. **A Complete Guide to Brass: Instruments and Technique**. 2 ed. New York: Schirmer Books, 1997.

ANEXO 1 – QUESTIONÁRIO PARA PROFESSORES

CARTA DE SAUDAÇÕES E TERMO DE ACORDO

Caríssimo instrutor, regente, professor e ou maestro de grupos formados por instrumentos da família dos metais como trompete, trompa, bombardino, trombone e tuba.

Eu, Fabrício Dalla Vecchia, venho realizando uma pesquisa de Mestrado em Educação Musical do Programa de Pós-Graduação da UFBA, sob orientação do Professor Doutor Joel Barbosa, que foca a iniciação nos instrumentos de metais. Para que esta pesquisa seja consumada são necessárias informações sobre o ensino de instrumentos de metais em Bandas, sejam Filarmônicas, Musicais, Marciais ou Sinfônicas, além de outros grupos musicais que utilizam ou utilizaram o método *Da Capo*.

Portanto venho por meio desta, pedir sua colaboração no registro dessas informações através de um questionário, sua ajuda será de grande valia, pois os objetivos desta pesquisa são científicos e pedagógicos, sendo assim, nos comprometemos com o sigilo da identidade dos colaboradores. Favor anexar uma cópia do seu currículo. Desde já agradeço sua colaboração, muito obrigado! Qualquer dúvida ou interesse nos resultados da pesquisa favor contatar através do e-mail: fatrombone@gmail.com ou telefones: (71) 3264 2260 e (71) 9103 9603

Termo de acordo

Eu, _____ portador do R.G. _____

concordo em fornecer informações ao questionário da referida pesquisa.

Assinatura _____

Cidade: _____ Data: _____

QUESTIONÁRIO – Pesquisa de Mestrado em Educação Musical
Programa de Pós-Graduação em Música – Universidade Federal da Bahia

Professor (nome): _____ Data: ____/____/____

Instituição com qual possui vínculo: _____

e-mail: _____ Fones: _____

Endereço: _____

Cidade: _____ CEP: _____

Este questionário direciona-se a instrutores, professores, regentes e maestros de alunos iniciantes em **instrumentos de metais** como: tuba, bombardino, trombone, trompa e trompete.

Por favor, leia todo o questionário antes de responder. Muito Obrigado.

1 - Há quanto tempo você usa o método *Da Capo*?

- | | |
|--|---|
| <input type="checkbox"/> menos de seis meses | <input type="checkbox"/> entre dois e três anos |
| <input type="checkbox"/> entre seis meses e um ano | <input type="checkbox"/> entre três e quatro anos |
| <input type="checkbox"/> entre um e dois anos | <input type="checkbox"/> mais de quatro anos |

2 - Desde que começou aplicar o método *Da Capo*, com quantos alunos ao todo já o aplicou?

- | | |
|--|---|
| <input type="checkbox"/> menos de cinquenta | <input type="checkbox"/> entre duzentos e trezentos |
| <input type="checkbox"/> entre cinquenta e cem | <input type="checkbox"/> entre trezentos e quatrocentos |
| <input type="checkbox"/> entre cem e duzentos | <input type="checkbox"/> mais de quatrocentos |

3 - Em média, quantos alunos tem cada turma de alunos em que você aplica o *Da Capo*?

- | | |
|---|--|
| <input type="checkbox"/> menos de cinco | <input type="checkbox"/> entre vinte e vinte e cinco |
| <input type="checkbox"/> entre cinco e dez | <input type="checkbox"/> entre vinte e cinco e trinta |
| <input type="checkbox"/> entre dez e quinze | <input type="checkbox"/> entre trinta e trinta e cinco |
| <input type="checkbox"/> entre quinze e vinte | <input type="checkbox"/> mais de trinta e cinco |

4 - O ensino nas primeiras aulas se deu em maior quantidade de que forma?

- | | |
|---|---|
| <input type="checkbox"/> individual (um aluno de cada vez) | <input type="checkbox"/> Banda completa |
| <input type="checkbox"/> naipes (grupos de instrumentos mais semelhantes) | |

5 – Se você trabalhou apenas com aulas individuais e/ou naipes nas primeiras aulas, qual a duração deste período de trabalho entre as primeiras explicações técnicas e emissão das notas até a primeira aula com a Banda completa executando as lições do método?

- | | |
|---|--|
| <input type="checkbox"/> 10 minutos ou menos | <input type="checkbox"/> cinco aulas de 50 minutos |
| <input type="checkbox"/> entre 11 e 30 minutos | <input type="checkbox"/> seis aulas de 50 minutos |
| <input type="checkbox"/> uma aula de 50 minutos | <input type="checkbox"/> sete aulas de 50 minutos |
| <input type="checkbox"/> duas aulas de 50 minutos | <input type="checkbox"/> oito aulas de 50 minutos |
| <input type="checkbox"/> três aulas de 50 minutos | <input type="checkbox"/> mais que oito aulas |
| <input type="checkbox"/> quatro aulas de 50 minutos | |

6 - Em geral que estratégias e termos você usa para explicar como o aluno deve emitir o primeiro som?

7 - Dentre os procedimentos que se seguem procure enumerar aqueles que você usa no processo de ensino **pela ordem** que aplica e deixe em branco os procedimentos que você não usa. Os que você usa e não constam, por favor, escreva ao lado dos parênteses mais abaixo:

- | | |
|---|---|
| <input type="checkbox"/> Montagem do instrumento | <input type="checkbox"/> Continuidade do sopro (coluna de ar) |
| <input type="checkbox"/> Como os lábios vibram para produzir som | <input type="checkbox"/> Embocadura e posicionamento dos lábios |
| <input type="checkbox"/> Umedecer os lábios | <input type="checkbox"/> Postura ao instrumento |
| <input type="checkbox"/> Respiração baixa | <input type="checkbox"/> _____ |
| <input type="checkbox"/> Respiração alta | <input type="checkbox"/> _____ |
| <input type="checkbox"/> Emissão, articulação, início e fim da nota | <input type="checkbox"/> _____ |
| <input type="checkbox"/> Vibração do lábio sem bocal | <input type="checkbox"/> _____ |
| <input type="checkbox"/> Vibração do lábio só com bocal (abelhinha) | <input type="checkbox"/> _____ |

8 - Que artifícios e que linguagem você usa para fazer o aluno compreender estes procedimentos?
Por favor, descreva a maneira como este processo de ensino se dá.

9 – Quando você começou a aplicar o *Da Capo* você ensinava os fundamentos de respiração, embocadura e postura de maneira diferente do que atualmente?

() Não.

() Sim, como? _____

10 – Com qual(is) instrumento(s) musicais você possui afinidade, ou seja, qual ou quais instrumentos você toca ou estuda com frequência? (pode-se assinalar mais de um item)

() Trompete

() Trombone

() Trompa

() Bombardino

() Tuba

() Todos os anteriores

() Outro(s). Qual(is)?

11- Nas aulas você costuma demonstrar na prática, tocando estes instrumentos?

() Não

() Se sim, quais?

() Sim, mas somente com o meu instrumento de preferência. Qual?

12 – Havendo a possibilidade de utilizar vídeos com demonstrações de como emitir o som nos instrumentos de metal, você os utilizaria?

() sim

() não

Porquê? _____

13- Na sua opinião, em qual fundamento o aluno iniciante de instrumento de metal tem mais dificuldade?

() Respiração

() Embocadura

() Postura

() Outro. Qual?

Porquê? _____

14- Você concorda que os principais fundamentos técnicos para iniciar o aprendizado de um instrumento de sopro dos metais sejam respiração, embocadura e postura?

() Sim

() Não

Porquê? _____

15- Considerando a sua experiência como professor, em geral quais as dificuldades técnicas em relação à respiração, embocadura e postura que você tem observado na iniciação dos alunos nos instrumentos de metal?

16 - Além do método *Da Capo*, que outros materiais e métodos você utiliza com seus alunos?

(Nesta questão pode-se assinalar mais de um item)

- | | |
|---|--|
| <input type="checkbox"/> Caderno de música | <input type="checkbox"/> Partituras |
| <input type="checkbox"/> Vídeo em VHS | <input type="checkbox"/> Vídeo em DVD |
| <input type="checkbox"/> Gravações de áudio (CD's) | <input type="checkbox"/> Bona |
| <input type="checkbox"/> Métodos estrangeiros | <input type="checkbox"/> Método Arban's |
| <input type="checkbox"/> Método de Gilberto Gagliardi | <input type="checkbox"/> Método Klosé |
| <input type="checkbox"/> Método Taffanel | <input type="checkbox"/> Método Amadeu Russo |
| <input type="checkbox"/> Método Pozzoli | <input type="checkbox"/> Vídeos com os próprios alunos |
| <input type="checkbox"/> Gravações dos próprios alunos em áudio | <input type="checkbox"/> Aulas em vídeo |
| <input type="checkbox"/> Outros métodos? Quais? _____ | |
| <input type="checkbox"/> Outros materiais? Quais? _____ | |

17- Como você acha que deve ser a respiração ideal para se tocar os instrumentos de metal?

18- Como você acha que deve ser a embocadura ideal para tocar Tuba, Trombone, Bombardino, Trompa e Trompete?

19- Como você acha que deve ser a postura adequada para se tocar os instrumentos de metal?

20- Que conselho (sobre como tocar) você daria a um aluno que está iniciando o estudo de um instrumento de metal?

Muito obrigado!

ANEXO 2 – QUESTIONÁRIO PARA ALUNOS

QUESTIONÁRIO – Pesquisa de Mestrado em Educação Musical – PPGMUS – UFBA

Aluno (nome): _____ Idade: _____ Sexo: () M ou () F

Instituição com qual possui vínculo: _____

e-mail: _____ Fones: _____

Endereço: _____

Cidade: _____ CEP: _____

Por favor, leia todo o questionário antes de responder. Muito Obrigado.

1- Qual a sua escolaridade?

() fundamental

() superior

() médio

() nenhum dos anteriores

2- Que instrumento você toca e por quê você escolheu este instrumento?

3- Participou de alguma atividade musical antes de iniciar o aprendizado neste instrumento

() sim

() não

4- Em qual ano que iniciou no instrumento com o método *Da Capo*?

() 1998

() 2001

() 2004

() 2007

() 1999

() 2002

() 2005

() 2000

() 2003

() 2006

5- Para você como deve ser a respiração para tocar?

6- Como deve ser a embocadura?

7- Como deve ser a postura?

8- Quais foram as principais dificuldades ou problemas que você sentiu em relação à respiração para tocar?

9- Quais foram as principais dificuldades ou problemas que você sentiu para formar a embocadura no início do aprendizado?

10- Em relação à postura, posição do corpo, dos braços e mãos para tocar, qual foi sua principal dificuldade?

11- Que conselho você daria pra quem esta iniciando, em relação aos fundamentos citados anteriormente, respiração, embocadura e postura no instrumento de metal.

Obrigado!