



# V Simpósio de Trombone do Estado de Goiás

Anais

Ano 1 Volume 1



## **Expediente**

### **Corpo Editorial/Comissão Científica:**

Dr Marcos Botelho (UFG) - Coordenador

Dr. Antonio Marcos Cardosos (UFG)

Dr. Lélío Alves da Silva (UFBA)

Dr. Alexandre Magno e Silva Ferreira (UFPB)

Dr. Maico Lopes (Uni-Rio)

Dra. Waleska Beltrami (UFF)

Doutorando Diego Ramires (UFSM)

### **Evento trienal**

### **Bandalab-UFG**

Endereço:

Rodovia GO-080, km 3/4, sala 108

CEP:74001-970

Goiânia/ GO



## **El grupo de cámara como estrategia pedagógica para el acercamiento a los procesos de investigación-creación y el desarrollo de habilidades técnicas e interpretativas en los estudiantes de trombón de la Universidad Industrial de Santander**

### **The Chamber group as a pedagogical strategy for the approach to the processes of research-creation and the development of technical and interpretive skills in the trombone students of the Universidad Industrial de Santander**

Robinson Giraldo Villegas  
[robinson.giraldo@correo.uis.edu.co](mailto:robinson.giraldo@correo.uis.edu.co) - Universidad Industrial de Santander

**Palavras-chave:** música de cámara, trombón, adaptaciones, composiciones

**Keywords:** chamber music, trombone, adaptations, compositions

Se expone una propuesta de investigación que tiene como principal objetivo la creación de una producción fonográfica que incluye repertorio de música erudita y colombiana a través de composiciones y adaptaciones inéditas para los formatos de cámara propuestos. El aprendizaje significativo es la teoría que fundamenta el estudio bajo la principal mirada de Gabriel Enrique Rusinek, en complemento con trabajos previos de investigación desarrollados por el autor sobre el tema de estudio. La metodología se plantea teniendo en cuenta elementos pedagógicos y científicos, por lo tanto, se propone un modelo pedagógico basado en el trabajo colaborativo y aprendizaje cooperativo, en el que se enmarcan actividades de docencia, logística y organización del proyecto a cargo de estudiantes y docentes participantes.

Por su parte, los elementos científicos se enfocan en el proceso investigativo a desarrollarse a lo largo de la propuesta con la participación de docentes del área de trombón adscritos a diferentes instituciones de educación superior en el país, para lo que se propone utilizar el método cualitativo con la estrategia investigativa estudio de caso. Entre los principales resultados, se espera realizar la primera producción fonográfica del programa de licenciatura en música UIS, así como postular a la Universidad Industrial de Santander como la primera institución en el país en elaborar este tipo de productos desde las áreas de Trombón, Eufonio y Tuba. Adicionalmente se proyecta estrenar el repertorio inédito en eventos de impacto



nacional, visibilizando los procesos académicos, pedagógicos musicales, investigativos y de creación artística desarrollados desde la institución.

### **Belcanto: Concerto-Ponencia**

### **Belcanto: Concert-Presentation**

Robinson Giraldo Villegas  
[robinson.giraldo@correo.uis.edu.co](mailto:robinson.giraldo@correo.uis.edu.co) - Universidad Industrial de Santander

**Palavras-chave:** Pedagogía instrumental, trombón, música de cámara, investigación de aula.

**Keywords:** instrumental pedagogy, trombone, chamber music, classroom research.

Esta investigación tuvo como objetivo general demostrar la importancia de la utilización del método melódico *Belcanto* del compositor y cantante *Marco Bordogni* en el proceso de formación técnico e interpretativo de los trombonistas durante su época de estudios en el pregrado. Entre otros propósitos, la investigación que tuvo puesta en escena, buscó aportar al repertorio de cámara del trombón mediante la adaptación inédita del estudio No 9 de dicho método para el formato cuarteto de trombones, obra que se ensambló con estudiantes del programa de Licenciatura en Música UIS mediante un trabajo y proceso pedagógico implementando como soporte conceptual la teoría del aprendizaje musical significativo de Gabriel Enrique Rusinek (2004).

Esta propuesta como la presentada anteriormente, pretende convertir la interpretación musical objeto de estudio para que, con base en los resultados obtenidos, se pueda aportar a la pedagogía del trombón y en general, de los instrumentos de viento metal. En tal sentido, como metodología de investigación se utilizó el enfoque cualitativo en complemento con la estrategia estudio de caso, esta vez, con participantes a nivel local, nacional e internacional, lo que permitió conocer percepciones desde diferentes contextos sociales, políticos, económicos y culturales. La población estuvo conformada por 29 participantes (intérpretes de instrumentos de viento metal) de Colombia, Brasil, España, Italia y Argentina.



A su vez, dichos participantes para el momento de la investigación ostentaban diferentes roles como docentes universitarios o de conservatorios, intérpretes de orquestas y grupos de cámara, así como solistas y free lance. Entre los principales resultados cabe destacar que todos los participantes coinciden en la importancia del estudio de dicho método, pues permite el desarrollo de habilidades específicas como respiración, flexibilidad, entendimiento armónico, lectura, calidad de sonido, análisis musical, armonía. Adicionalmente, el 90% de los participantes han utilizado en algún momento de su proceso formativo el método, por lo que consideran importante que los intérpretes en proceso de formación lo incluyan en su bibliografía de estudio.



## **A inserção do trombone no instituto estadual Carlos Gomes: um breve histórico entre os anos de 1997 e 2017**

### **The insertion of the trombone in the state institute Carlos Gomes: a brief history between the years of 1997 and 2017**

**Adnelson Deodato de Azevedo**

giabonne@yahoo.com.br - IECG

**Anielson Costa Ferreira**

Anielsonferreira10@hotmail.com – UEPA/IECG

**Resumo:** O presente trabalho é um breve levantamento histórico entre os anos de 1997 a 2017, sobre a implantação do curso de trombone no Instituto Estadual Carlos Gomes ocorrido no ano de 1997, com a chegada do professor colombiano Ricardo Cabrera em Belém. O objetivo geral é informar como ocorreu a implantação do curso, contextualizando o processo de inserção e as metodologias utilizadas. As abordagens descrevem, de maneira sintetizada, como ocorreu esse processo, sob a égide da contextualização acerca das influências das bandas no desenvolvimento do ensino da música, bem como os processos metodológicos aplicados especificamente ao ensino do instrumento na instituição e, além disso, apontando alguns trombonistas profissionais que atuam em orquestras e/ou como docentes em Escolas de Música e Universidades. Os resultados indicam a importância da prática instrumental (principalmente em bandas) como elemento catalizador da aprendizagem do trombone que, no IECG, representa um elemento marcante em sua grade curricular.

**Palavras-chave:** Ensino do trombone. Instituto Estadual Carlos Gomes. História do trombone em Belém.

**Abstract:** The present work is published in 1997, in 2017, about the implementation of the trombone course at the Carlos Gomes State Institute, which occurred in 1997 with the arrival of the Colombian professor Ricardo Cabrera in Belém. The application is complete as a course installation, contextualizing the insertion process and as methodologies used. As the approaches describe, in a synthesized way, as in this process, under an aegis of the contextualization on the influences of the bands in the teaching of the educational system, as well as the methodological processes to the teaching of the instrument in the institution and, in



addition, trombonists who act in orchestras and / or teachers in Music Schools and Universities. The results of the instrumental consultation (mainly in bands) are like the catalyst element of the trombone learning that, in the IECG, represents a striking element in its curriculum.

**Keywords:** Teaching of trombone. Carlos Gomes State Institute. History of the trombone in Belém.

## 1. INTRODUÇÃO

Ao falar no estudo do trombone em Belém se remete a entender as bases de início da construção de sua educação. Neste contexto, é importante citar um breve histórico sobre o *Conservatório Carlos Gomes*, ou Instituto Estadual Carlos Gomes - IECG (atualmente denominado).

Fundado em 24 de fevereiro de 1895 e inicialmente chamado Conservatório de Música da Academia de Belas Artes, possui 122 anos de existência e apresenta-se como a terceira mais tradicional instituição de ensino específico da música, sendo uma das mais antigas do Brasil<sup>1</sup>. Nos níveis da Educação Técnica, Superior e Profissionalizante no cenário musical em Belém-PA (e outras regiões do Estado), apresenta-se como importante referência na formação de instrumentistas, cantores, compositores, arranjadores e regentes de banda. Inicialmente a instituição oferecia apenas cursos de piano e aulas de canto e, posteriormente, passou a incluir no seu currículo os cursos de instrumentos de cordas, sopros e percussão. Atualmente, além desses, também passou a ofertar os cursos de Composição e Arranjo e, a partir de 2014, o curso de Regência de Bandas.

O recorte temporal mais específico do IECG no trabalho aqui apresentado tem origem no ano de 1996, com a chegada de professores estrangeiros, dentre eles, um professor de trombone. A partir de então, iniciou-se o projeto para criação e implantação do curso

---

<sup>1</sup>Os outros estabelecimentos de ensino musical mais antigos do Brasil são:

1-Imperial Conservatório de Música, criado em 27.11.1841, atual Escola de Música da UFRJ.

2-Instituto Musical da Bahia, criado em 10.01.1895, integrado atualmente a UFBA.



básico e técnico do conservatório, que ocorreu no ano seguinte (1997) quando, então, inserido na grade de disciplinas da escola, o curso de aulas práticas de trombone, cujo é o tema principal desta pesquisa, apresentando como objetivo geral informar como ocorreu a implantação do curso, contextualizando o processo de inserção e as metodologias utilizadas.

O levantamento das informações sobre esse processo de implantação de aulas do ensino do trombone surgiu como uma série de inquietações, dúvidas e curiosidades que me levaram a refletir e questionar acerca da temática, fatos que culminaram na pesquisa feita a procura de documentos que remetessem a algo referente ao histórico do ensino do trombone no Instituto. A escassez dos registros encontrados e a importância da organização de dados, datas e outras informações que possam contribuir com a construção de algo palpável e mais específico sobre as questões que permeiam o trombone como disciplina no Instituto Carlos Gomes, foram fatores preponderantes que me motivaram no desenvolvimento da investigação.

Os estudantes de música em geral e, principalmente, os alunos e profissionais trombonistas do IECG representam o público alvo na elaboração do trabalho aqui desenvolvido, que tem como objetivos específicos: apresentar um breve contexto histórico do trombone inserido como disciplina no conservatório Carlos Gomes; identificar o processo de implantação das metodologias utilizadas; reunir algumas informações que balizem a ordenação de dados sobre a demanda do trombone no contexto acadêmico do IECG.

A justificativa está baseada na carência de informações documentais oficiais, que mencionem ou expliquem, especificamente, como iniciou-se e desenvolveu-se o ensino do trombone de forma acadêmica no Instituto Estadual Carlos Gomes, observando e levando em consideração algumas exposições que tenham relação com o tema e em trabalhos que foram encontrados, relatando algumas informações relacionadas às práticas do instrumento na instituição.

Os procedimentos metodológicos que estruturaram a construção desta investigação basearam-se em pesquisas de bibliografias sobre a história do ensino de música em Belém, associadas a análises de algumas entrevistas e na observação de documentos como artigos, livros, cronogramas e programas da disciplina de trombone no currículo escolar do IECG, assim como relatos dos primeiros alunos das turmas de aula prática do instrumento e com a



contribuição de comentários de professores, os quais estão atuando ou lecionaram no conservatório, além da minha atuação nesse processo (como aluno e também como docente do instrumento no IECG).

O artigo foi estruturado em três tópicos. O primeiro aborda alguns aspectos históricos relacionados ao surgimento das bandas do Instituto, pontuando as influências e os reflexos impulsionados pelo exercício das atividades musicais desses grupos no cotidiano da prática do trombone no conservatório. O segundo aponta e descreve, de forma sintetizada, como ocorreu o processo de implantação da disciplina de trombone no IECG, a partir de sua educação informal com os profissionais trombonistas que atuavam na escola, oriundos de bandas dentre elas as militares, assim como as contribuições de professores renomados que passaram por Belém ministrando *masterclasses* durante os Festivais de Música realizados na cidade, bem como suas principais aplicabilidades. Por fim, o terceiro tópico demonstra alguns resultados alcançados no processo educacional do trombone no IECG, usando como parâmetros dados numéricos referentes aos alunos/instrumentistas formados pela instituição.

## **2. O trombone no IECG: aspectos históricos e principais aplicabilidades**

A banda de música é pois o conservatório do povo e é, ao mesmo tempo nas comunidades mais simples, uma associação democrática, que consegue desenvolver o espírito associativo e nivelar as classes sociais. (SALLES, 1985, p. 11)

À luz do posicionamento do ilustre pesquisador e professor Vicente Salles (1985), começo o desenvolvimento das abordagens apoiado em suas palavras sobre as bandas atuarem como verdadeiras “escolas de música”, formadoras de cultura e gostos musicais para o povo. Início este tópico tratando da importância que tiveram essas bandas para o desenvolvimento do trombone no Instituto Estadual Carlos Gomes.

O cenário musical no Estado do Pará tem como uma das suas principais características a presença de inúmeras bandas musicais que, em sua maioria, estão concentradas nos município de Belém e região metropolitana. Esses grupos são caracterizados por sua formação como bandas marciais, ou seja, são formadas por instrumentos de sopros de *madeira, metais e percussão*. Neste contexto encontra-se o trombone (instrumento da seção



dos metais) apresentando-se como um dos mais populares entre os instrumentos desse grupo. Sua história no Pará é marcada por compor o corpo de instrumentos das bandas marciais no Estado, sendo, assim, um instrumento característico desse tipo de formação musical em grupo.

No ano de 1995 foi criada a *Big Band* da Fundação Carlos Gomes (atual Amazônia Jazz Band, não possuindo mais vínculo com o Instituto). Apresentava-se como um grupo artístico desta fundação e trazia um naipe de trombones com 4 integrantes e, posterior a sua criação, foi criada a *Baby Band* (1998), uma banda que seguia os mesmos moldes da antiga *Big Band*. Também com 4 trombonistas no naipe, era uma banda composta somente por alunos do conservatório e foi criada para inserir principalmente aqueles musicistas que mais se desenvolviam tecnicamente nos instrumentos dos naipes de madeiras, metais e percussão.

Acerca da criação da *Big Band*, Adade e Barros (2015) afirmam que:

A criação da *Big Band* (renomeada *Amazônia Jazz Band*), em 1995, foi de grande importância para a formação de jovens instrumentistas de metal e madeiras. (ADADE; BARROS, 2015, p. 14)

Apesar do grande sucesso alcançado pela banda dos alunos da *Baby Band*, o grupo foi extinto e foi criada então a “Banda Sinfônica da Fundação Carlos Gomes” (2000), um grupo que tinha uma abrangência maior em relação aos naipes das outras bandas, como, por exemplo, na seção das madeiras, onde foram incluídos os naipes de clarinetes, flautas, oboés e fagotes, além da expansão dos instrumentos de percussão e da inserção de outros instrumentos de metais como as tubas e os bombardinos.

A criação da Banda Sinfônica para a comunidade *trombonística* do Conservatório foi muito positiva, pois permitiu a extensão do naipe para além de quatro ou cinco trombones, dependendo do repertório já era possível dobrar as vozes, chegando a um número maior de trombonistas atuantes. Sobre este cenário, vejamos os esclarecimentos de Adade e Barros (2015):

Por fim, é necessário acrescentar a criação da Orquestra Sinfônica do Theatro da Paz (1997), formada por alunos e professores do Instituto, e a criação da *Baby Band* (1998), grupo formado por alunos daquele estabelecimento. Posteriormente, foi dissolvida a *Baby Band*, tendo sido criada a Banda Sinfônica do Conservatório



Carlos Gomes que congrega a todos os alunos de sopros da instituição. (ADADE; BARROS, 2015, p. 14).

A década de 1990 foi extremamente relevante e marcante para as atividades musicais do Instituto Estadual Carlos Gomes no que diz respeito ao crescimento de alunos adeptos ao estudo do trombone, assim como o aprimoramento dos instrumentistas de sopro em Belém. Essa expansão e amadurecimento técnico dos alunos deu-se em função das intensas atividades musicais promovidas por esses grupos. Nesse período, além do surgimento de grupos musicais importantes e relevantes como os citados acima, ocorreu então a implantação da disciplina de trombone na grade curricular do Instituto Estadual Carlos Gomes, mais especificamente em 1996, passando a vigorar, de fato, no ano seguinte, com a primeira turma de alunos de trombone regularmente matriculados na instituição.

A próxima etapa da pesquisa demonstra, de maneira mais específica, as estruturas metodológicas desenvolvidas no IECG para o ensino do trombone.

### **3. Principais agentes do ensino do trombone no IECG**

De fato, o processo de aprendizagem do trombone já acontecia no Instituto Estadual Carlos Gomes, antes mesmo da chegada de um professor com formação acadêmica específica na área do instrumento. Com a tradição das bandas no Estado, alguns músicos profissionais trombonistas despontavam no cenário musical em Belém e, da “Banda de Música Militar do Exército Brasileiro”, destacava-se a figura do musicista e trombonista Cristóvam Figueiredo, Instrumentista de grande qualidade musical, músico dedicado e apaixonado pelo exercício da prática instrumental, além de extremamente comprometido em disseminar e divulgar as atividades educacionais e artísticas relacionadas ao trombone.

O *sargento* Cristóvam, paralelamente a suas atividades na banda do Exército, atuou durante os primeiros anos como trombonista/solista da Orquestra Sinfônica do Teatro da Paz e da Amazônia Jazz Band (antiga Big Band da FCG), além de participar do quarteto de trombones, quinteto de metais e coral de trombones do Instituto (ambos grupos artísticos do IECG). Grande influência teve seu trabalho e de relevante importância foi sua contribuição



para formação de muitos alunos de trombone em Belém, tanto no que se refere a educação - mesmo que não formal desses indivíduos -, como também no contexto social desses alunos.

No decorrer da coleta de dados para a construção deste artigo, vários trombonistas (ex-alunos do conservatório) citaram as inúmeras contribuições do professor Cristóvam em suas carreiras. Reitero essas afirmações, pois como participante desse processo, tive o privilégio de ter contato muito próximo com o professor. Esses fatos se fundamentam com a narrativa do professor Cabrera: “eu sei que já existia a Amazônia Jazz Band, e então o professor Cristóvam que era de grupos militares e tal, que passava informações sobre o trombone”. (informação verbal)<sup>2</sup>.

No mês de abril de 1996 chegava a Belém, para ministrar aulas no Conservatório Carlos Gomes, um número considerável de estrangeiros professores de música e, dentre eles, o professor Ricardo Cabrera, colombiano que estudou trombone no Conservatório Maria Valencia de Cali (Colômbia). Posteriormente, fez mestrado em Trombone Solista de Orquestra no Conservatório Rimsky Korsakov de São Petersburgo (Rússia). Sua chegada na cidade foi um marco para a História do trombone no IECG e para todo o Estado do Pará.

Neste período, encontrava-se como superintendente da FCG a ilustre professora Ana Clara Glória Caputo, que foi a responsável pela vinda desses professores para Belém, dando início, a partir de então, ao que seria a Escola de Trombone do IECG, como pode ser observado na narrativa do professor Manassés Malcher, aluno da primeira turma de trombones do IECG: “foi na ocasião da chegada do professor Cabrera que eu desenvolvi bastante né! Pra mim era tudo novo, a técnica... e então meu som começou a ficar mais potente por causa do blesing que ele trouxe pra gente”. (informação verbal)<sup>3</sup>.

Para o ensino do trombone, eu fiz o programa que vai do primeiro grau até o bacharelado. Eu fiz baseado em semestres, tinha partes básicas como a embocadura, o básico da respiração, e todos os aspectos importantes da técnica, mas a técnica ligada ao repertório. (BARROS; VIEIRA, 2015, p. 329).

---

<sup>2</sup> Narrativa do professor Ricardo Cabrera, em entrevista ocorrida em 09.01.2018 (áudio captado em aplicativo de mensagem).

<sup>3</sup> Narrativa do professor Manassés Malcher aluno da primeira turma de trombone do IECG (1997), em entrevista ocorrida em 07.01.2018 (áudio captado em aplicativo de mensagem).



Na citação acima, podemos observar indicações sobre a forma acadêmica com a qual o trombone foi inserido na grade de disciplinas do Instituto Estadual Carlos Gomes. No ano de 1997 o curso surgia estruturado e organizado em três diferentes níveis de ensino (básico, técnico e superior), com bibliografias tradicionais do repertório do trombone em âmbito mundial e, a partir de então, difundido e contextualizado no âmbito educacional do IECG.

A história do trombone e sua difusão artística em Belém, se mistura a trajetória de grandes artistas/educadores que por aqui passaram e deixaram sua contribuição na educação musical dos trombonistas do Pará. Nomes da envergadura do Dr. Radegundis Feitosa, que durante anos de sua brilhante carreira como educador, participou decisivamente na formação de profissionais trombonistas, quando assumiu o legado deixado pelo professor Ricardo Cabrera, lecionando como professor na graduação; assim como o professor solista João Luiz Areas, também docente do curso de bacharelado, posterior ao Radegundis Feitosa.

Atualmente as aulas de trombone na Graduação em Música do IECG são ministradas pelo professor Manassés Malcher, que estava entre os alunos da turma inaugural de 1997, assim como outros trombonistas que tiveram formação profissional no Conservatório Carlos Gomes, como abordaremos no tópico subsequente.

#### **4. Dados estatísticos acerca do ensino do trombone no iecg: alunos formados nos diferentes níveis**

Passados vinte anos desde a inserção da disciplina de trombone no IECG nos níveis básico até o superior, o cenário das atividades trombonísticas diversificou-se e proliferou-se consideravelmente em relação ao número de alunos adeptos ao estudo do trombone no conservatório, no que se diz respeito ao crescimento técnico e artístico, o que é facilmente perceptível entre os vários campos das atividades artísticas e culturais expressadas por meio do trombone.

Neste tópico, para demonstrar o êxito alcançado no processo metodológico da disciplina de trombone no IECG desde sua implantação, serão apontados os alunos que concluíram os cursos de nível técnico em música com habilitação em trombone, bem como os



profissionais graduados no curso de bacharelado em trombone em ordem cronológica, assim como algumas informações das atuações artísticas e profissionais destes músicos.

#### **4.1 Trombonistas com formação técnica (IECG)**

- Kelson Pinheiro (2004)
- Wilkson Davi (2006)
- Anielson Ferreira (2009)
- Daniel de Jesus (2009)
- Adnelson Azevedo (2010)
- Denison Pastana (2010).

#### **4.2 Trombonistas com formação superior (Bacharelado UEPA/IECG)**

- Elienay Carvalho (2001).

Bacharel em trombone pela Universidade do Estado do Pará (UEPA) da turma do professor Ricardo Cabrera, Especialista em Fundamentos de Musicoterapia pelo IBPEX. Especialista em Fundamentos da Criação em Música pela UFPA. Mestre em Música (Composição Musical) pela Universidade Federal da Bahia – UFBA. Foi o primeiro trombonista com graduação superior em trombone em Belém-PA. Atualmente é professor do Curso Técnico em Trombone, Curso Técnico em Composição Musical e do Curso Técnico de Instrumentistas de Banda da Escola de Música da Universidade Federal do Pará – EMUFPA.

- Josibias Ribeiro (2005)

Bacharel em trombone pela Universidade do Estado do Pará (UEPA) da turma do Professor Ricardo Cabrera, atualmente trombonista/solista da Amazônia Jazz band e divulga o seu trabalho autoral denominado “E aí Negão”.

- Kelson Pinheiro (2006).



Bacharel em trombone pela Universidade Estadual do Pará (UEPA) da turma do professor Ricardo Cabrera e Dr. Radegundis Feitosa, Especialista em Educação Musical pela CONSUPEG. Atualmente é trombonista da OSTP, Amazônia jazz Band e grupo Parátrombones. Também atua como professor da classe de trombone do curso básico e técnico do IECG.

- Adnelson Deodato de Azevedo (2010).

Bacharel em trombone pela Universidade do Estado do Pará (UEPA) da turma do professor Dr. Radegundis Feitosa. Especialista em Ensino da Música pelo IECG, atualmente é trombonista da Banda da Guarda Municipal de Belém, Amazônia Jazz Band e Grupo Parátrombones.

- Anielson Costa Ferreira (2010).

Bacharel em trombone pela Universidade do Estado do Pará (UEPA) da turma do professor Dr. Radegundis Feitosa, Especialista em Docência do Ensino Superior pela Escola de Ensino Superior da Amazônia (ESAMAZ). Mestre em Música/Trombone Performance pela Universidade de Aveiro em Portugal. Atualmente é professor substituto no curso de Licenciatura em Música da Universidade Estadual do Pará (UEPA), onde também rege a Banda de Música da Universidade; é professor do curso Básico e Técnico do IECG e participa do Grupo Parátrombones.

- Denison Ferreira Pastana (2010).

Bacharel em trombone pela Universidade do Estado do Pará (UEPA), da turma do professor Dr. Radegundis Feitosa, pós-graduado em NBA em Gestão Educacional e Docência do Ensino básico e superior (Instituto Carreira). Atualmente é trombonista da Banda Municipal de Castanhal, Banda sinfônica do IECG, Grupo Parátrombones e é professor do curso básico e técnico do Instituto Estadual Carlos Gomes.

- Maurício Brito. (2014).



Bacharel em trombone pela Universidade do Estado do Pará (UEPA), da turma do professor Manassés Malcher. Atualmente é trombonista da Metrópole Jazz Ensemble. É professor de musicalização do IECG e Regente da Banda Municipal de Marituba.

- David Wallace Félix Vaz (2015).

Bacharel em trombone pela Universidade do Estado do Pará (UEPA) da turma do professor Manassés Malcher, atualmente cursando Professional Performance em Folkwang Universitat de Kunste (Alemanha).

### **Considerações finais**

Considerando as análises em relação às práticas educacionais do trombone no IECG e levando em consideração os vinte anos delimitados para a investigação desta pesquisa, podemos considerar satisfatório o resultado do estudo, tendo em vista às coletas de algumas informações relevantes aqui contidas sobre o contexto da inserção e desenvolvimento artístico do trombone, assim como o crescimento técnico e musical dos instrumentistas formados e/ou atuantes na instituição.

A “escola de trombone” em Belém teve início, de fato, a partir da chegada do professor Ricardo Cabrera. Ele foi o primeiro professor com formação acadêmica específica na área de trombone e o grande responsável por introduzir uma linha de trabalho estruturada, ou seja, uma forma de executar o instrumento com a utilização de métodos direcionados a diferentes questões técnicas pertinentes a cada aplicabilidade musical.

Atualmente, os trombonistas profissionais que atuam no cenário musical de Belém, em sua maioria, são músicos que tiveram sua formação profissional pelo IECG, como evidenciado detalhadamente no terceiro tópico do trabalho aqui apresentado. Desta forma, foram ressaltadas a eficiência e funcionalidade dos trabalhos acadêmicos relacionados à prática do trombone, desenvolvidos em diferentes níveis de ensino.

Ficou elucidada, durante a construção deste trabalho, a grande importância das atividades das bandas para o desenvolvimento do trombonista, bem como as influências



positivas desses grupos no decorrer do processo educacional do trombone no Instituto Estadual Carlos Gomes.

O trabalho em questão deixa o caminho aberto para futuras e mais amplas pesquisas, visto que a temática abordada apresentou-se como vasto celeiro de investigação científica. Além da necessidade de expansões documentais relacionadas ao tema, é de suma importância que músicos, professores e a comunidade acadêmica em geral unam forças no sentido da ampliação qualitativa de registros que auxiliem o desenvolvimento do ensino do trombone em Belém, no Pará e no Brasil.

#### Referências

ADADE, Ana Maria; BARROS, Lílian C. da S (Org.). **Memórias do Instituto Estadual Carlos Gomes (1895-1986)**. Belém, 2012.

SALLES, Vicente. **Sociedades de euterpe**. Edição do Autor, 1985.

BARROS, Lilian; VIEIRA, Lia Braga (organizadoras). **Instituto Estadual Carlos Gomes: 120 anos de história**. Belém, Programa de Pós-graduação em Artes da UFPA, 2015.

RAY, Sonia. **Pedagogia da Performance Musical**. Tese de pós-doutoramento apresentado a Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

VIEIRA, Lia Braga. **A construção do professor de música: o modelo conservatorial na formação do professor de música em Belém do Pará**. Belém, Cejup, 2001.

PEIXOTO, Anamaria Catarina Nobre. **Instituto Carlos Gomes- Fundação Carlos Gomes- Belém- Pará**. Disponível em: <http://abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/viewFile/517/426> Acesso em 01/02/2018.

PEREIRA, Marcos Vinícius Medeiros. **Habitus Conservatorial: do conceito a uma agenda de pesquisa**. Disponível em: <https://www.scribd.com/document/359065621/Habitus-Conservatorial>. Acesso em 27/01/2018.



## A ancestralidade vocal do trombone e sua singularidade sonora

### The vocal ancestry of the trombone and its tone singularity

**Reginaldo Thimóteo**

[thimbone@hotmail.com](mailto:thimbone@hotmail.com) - UFRJ

**Resumo:** As características físicas do instrumento determinaram e caracterizaram o trombone fazendo com que se configurasse técnicas específicas para o legato e o glissando. Além destas propriedades, destacamos neste artigo aspectos teóricos e práticos relacionados à estrita similaridade entre a voz humana e o trombone cominadas por grandes tratadistas e compositores ao longo da história da música, e que estão presentes dentro dos mais variados tipos de orquestrações e formações musicais a partir de seu aparecimento e estabelecimento em meados do final do século XIV.

**Palavras-chave:** Trombone. Sacabuxa. Sonoridade. Voz. Mozart. Villa-Lobos.

**Abstract:** The physical characteristics of the instrument determined and characterized the trombone making it possible to configure techniques specific for legato and glissando. In addition to these properties, we highlight in this article theoretical and practical aspects related to the strict similarity between the human voice and the trombone quoted by great writers and composers throughout the history of the music, and that are present within the most varied types of orchestrations and musical formations to from its appearance and establishment in the middle of the late 14th century.

**Keywords:** Trombone. Sackbut. Sonority. Voice. Mozart. Villa-Lobos.

#### 1. A origem e atribuição vocal do trombone

Uma boa parcela dos registros do repertório musical sacro ocidental dos séculos XV e XVI, período no qual se tornou frequente o uso do trombone, encontramos o instrumento dobrando e/ou acompanhando as vozes de um coro ou até mesmo dividindo solos vocais, o que nos leva a arrazoar uma estrita relação de proximidade entre a concepção



sonora do instrumento e a voz, como acontece nas obras *Sacrae symphoniae* (1597) de Giovanni Gabrieli (1557-1612) e *Magnificat anima mea* (?-?) de Heinrich Schütz (1585-1672), por exemplo.

Contudo, a essência sonora do trombone parece não ter sofrido grandes mudanças ao longo de sua história, mas tem sido mantida nos processos de fabricação dos instrumentos modernos, continuando a nos oferecer tanto seus aspectos leves e escuros, quanto também o de se impor de maneira mais densa e brilhante, como a voz humana.

Essas características podem ser percebidas quando nos deparamos com gravações tradicionais e de performances historicamente informadas disponíveis nos meios digitais como a *Concentus Musicus Wien*<sup>4</sup>, fundada por Nicolaus Harnoncourt<sup>5</sup> (1929-2016) e a *Monteverdi Choir and Orchestras*<sup>6</sup>, dirigida por John Eliot Gardner (1943); além de pesquisas acadêmicas e bibliográficas como (SANTOS, 2009) e (LANE, 1982., p. 79 - 85) que relatam estudos, experiências e performances de músicos “modernos” com o sacabuxa, predecessor do trombone atual.

Embora esses estudos tentem exprimir com a máxima fidelidade todos os aspectos técnicos e musicais praticados no passado, não são totalmente puras ou exatas, mas nos direcionam a um entendimento muito próximo sobre o ideal sonoro proposto pelos compositores, nos possibilitando refletir sobre a forma com que exploraram a sonoridade do trombone em perfeita simetria com as vozes de um coro, por exemplo.

Uma das possibilidades originárias do estabelecimento da tradição vocal do trombone é de que ela tenha tido seu início ainda no século XVI. Período este em que os instrumentistas de sopros tinham a voz humana e o canto como linha mestra e referencial para sua prática musical, conforme podemos ver nas citações extraídas de tratados<sup>7</sup> técnicos

---

<sup>4</sup> Biografia completa disponível no seguinte endereço eletrônico: <http://www.concentusmusicus.com/>, último acesso em 21/07/2017.

<sup>5</sup> Biografia completa disponível no seguinte endereço eletrônico: <http://www.harnoncourt.info/biographie/>, último acesso em 21/07/2017.

<sup>6</sup> Biografia completa disponível no seguinte endereço eletrônico: <http://www.monteverdi.co.uk/about>, último acesso em 21/07/2017.

<sup>7</sup> Estes tratados versam sobre inúmeros aspectos, correlações e processos presentes entre a articulação da voz humana e da flauta doce, bibliografia completa disponível em: (FALA FLAUTA: UM ESTUDO SOBRE AS ARTICULAÇÕES INDICADAS POR SILVESTRO GANASSI (1535) E BARTOLOMEO BISMANTOVA



para flauta doce: “Devem saber que todos os instrumentos musicais são, em comparação à voz humana, menos dignos, portanto nós nos esforçaremos para aprendê-la e imitá-la;...” (GANASSI, 1535 apud AGUILAR, 2008 p. 85 - tradução da autora)<sup>8</sup>; e “[...] ao tocar qualquer instrumento de sopro que se queira, deve-se tocá-lo de maneira *cantabile* e não de outra forma, e ainda imitando a quem canta” respectivamente.” (BISMANTOVA, 1637, p. 97 apud AGUILAR, 2008 p. 85 - tradução e grifo da autora)<sup>9</sup>

Já de maneira específica, este ideal sonoro é citado pelo músico e teórico Marin Mersenne (1588-1648) em seu tratado *Harmonie Universelle* (1636 - 37) “(...) Em vez disso, ele deverá soar como ‘a quem imita a voz, o mais excelente método de se cantar bem’” (MITCHELL, 1989, p. 08)<sup>10</sup>. Mersenne define os princípios do “soar” do trombone às riquezas que a voz humana possui, o distanciando de quaisquer outros tipos de comparações.

O francês Hector Berlioz (1803-1869) em seu manual *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*<sup>11</sup> (1886) também cita algumas dessas características sonoras do instrumento, inclusive atribuindo adjetivos e sensações de cunho emocional, fortalecendo e aproximando ainda mais o trombone da voz e do canto que, por anos, serviu como linha mestra para a prática instrumental, vejamos:

O trombone é, em minha opinião, o verdadeiro chefe dessa espécie de instrumentos de sopro que eu designo como instrumentos épicos. Possui, em um grau eminente, tanto nobreza e grandiosidade-; ele tem todas as nuances profundas e poderosas da alta poesia musical, - desde a expressão religiosa, calma e imponente, aos clamores selvagens da orgia. Depende de o compositor fazê-lo cantar como um coro de padres; perigos, lamento, tocar a sineta de um funeral, elevar um hino de glória,

---

(1677) E SUA APLICABILIDADE A INTÉRPRETES BRASILEIROS DE FLAUTA DOCE, AGUILAR, 2008)

<sup>8</sup> No original: “Voi dovete sapere che tutti gli instrumenti musicali sono, rispetto e comparandoli alla voce umana, meno degni, pertanto noi ci sforzeremo da quella d’imparare e imitarla;...” (GANASSI, 1535 apud AGUILAR, 2008 p. 85)

<sup>9</sup> No original: “[...] nel suonare qual si voglia strumento da fiato, suonarlo con manieri cantabile e non altrimenti e anco con imitazione di chi cantava.” (BISMANTOVA, 1637, p. 97 apud AGUILAR, 2008 p. 85)

<sup>10</sup> No original: “(...) “the trombone should not be sounded in imitation of the trumpet. Instead, it should be sounded "so that it imitates the voice and the most excellent method of singing well” (MERSSENE apud MITCHELL)

<sup>11</sup> Disponível no seguinte endereço eletrônico:

[http://imslp.org/wiki/Grand\\_trait%C3%A9\\_d'instrumentation\\_et\\_d'orchestration\\_modernes%2C\\_Op.10\\_\(Berlioz%2C\\_Hector\)](http://imslp.org/wiki/Grand_trait%C3%A9_d'instrumentation_et_d'orchestration_modernes%2C_Op.10_(Berlioz%2C_Hector)), último acesso em 15/01/2018.



irromper em gritos frenéticos, ou deixar soar seu timbre soturno para despertar os mortos ou condenar os vivos (BERLIOZ, 1855, p. 205 - tradução nossa)<sup>12</sup>.

Walter Piston (1894-1976) no século XX também registrou este imaginário sonoro em seu manual de orquestração:

(...) as melodias mais adequadas para o trombone são aquelas que possuem uma espécie de dignidade deliberada e solene, ou aquelas de um tipo de coral que poderiam ser cantadas por mais de uma voz (PISTON, 1965, p. 278 - tradução nossa)<sup>13</sup>.

Também fica evidente o apelo e a valorização de atributos sobrenaturais e espirituais que o instrumento recebeu, conforme apontou em 1806, Christian Friedrich Daniel Schubarf (1739-1791): “o som do trombone é correto para o uso religioso e nunca para o uso profano” (SCHUBARF apud CARTER, 1990, p. 72 - tradução nossa)<sup>14</sup> certamente por estar inserido e envolvido dentro da liturgia musical da igreja.

### **Aplicação e suporte do trombone junto às vozes**

Agregando conteúdo sob o ponto de vista da performance prática em que conectamos ainda mais a vinculação sonora do trombone junto às vozes, citamos as oportunidades em que tivemos de atuar como trombone alto (1º estante) junto à *Camerata Paulistana* e ao *Coral Paulistano Mário de Andrade*, um dos corpos estáveis do *Theatro Municipal de São Paulo*, que tiveram como foco a realização de todo o ciclo das missas de Wolfgang A. Mozart (1756-1791), sob a regência do maestro Martinho Lutero Galati<sup>15</sup> (1953).

---

<sup>12</sup> No original: “Le trombone est à mon sens le véritable chef de cette race d'instruments à vent que j'ai qualifiés d'épiques. Il possède en effet au suprême degré la noblesse et la grandeur; il a tous les accents graves ou forts de la haute poésie musicale, depuis l'accent religieux, imposant et calme, jusqu'aux clameurs forcenées de l'orgie. Il dépend du compositeur de le faire tour à tour chanter comme un chœur de prêtres, menacer, gémir sourdement, murmurer un glas funèbre, entonner un hymne de gloire, éclater en horribles cris, ou sonner sa redoutable fanfare pour le réveil des morts ou la mort des vivants” (BERLIOZ, 1855, p. 205).

<sup>13</sup> No original: “(...) the most suitable melodies for the trombone are those having a kind of deliberate dignity and solemnity, or those of a choral type that would be sung by more than one voice” (PISTON, 1965, p. 278).

<sup>14</sup> No original: “The trombone's sound is correct for religious and never for profane use” (CARTER, 1990, p. 72).

<sup>15</sup> Bibliografia completa no seguinte endereço eletrônico: <http://www.cantosospeso.it/copia-di-dona-musica>, acesso em 19/01/2018.



Durante as performances de boa parte das missas de Mozart<sup>16</sup>, o naipe de trombones se posicionou separadamente em pé e em fila junto ao coro, cada qual com sua voz respectiva: trombone alto com os contraltos, trombone tenor com os tenores e trombone baixo com os baixos. A escolha desta formação tornou ainda mais evidente o tratamento vocal que Mozart creditou aos trombones que através dos arpejos, escalas, dinâmicas e expressões tinham a intensão de reforçar e proporcionar os mais diversos ambientes sonoros, as articulações que a todo tempo estavam pautadas em função do texto, além, é claro, da sonoridade dos trombones que se fundiam em meio às vozes, assunto que remete ao nosso artigo.

Abaixo, inserimos dois pequenos recortes do manuscrito de uma das missas de Mozart, a *Große Messe - Grande Missa em Dó menor - K427* (1782-83), neles podemos perceber dois detalhes: o primeiro é que o compositor não utiliza pentagramas exclusivos para os trombones, mas apenas insere o nome do instrumento *trombone e tromb.* nos mesmos pentagramas destinado as vozes do coro; no segundo, Mozart alterna o uso dos trombones em pequenas sessões, utilizando o termo *senza tromb.* e *tromb.*, respectivamente:

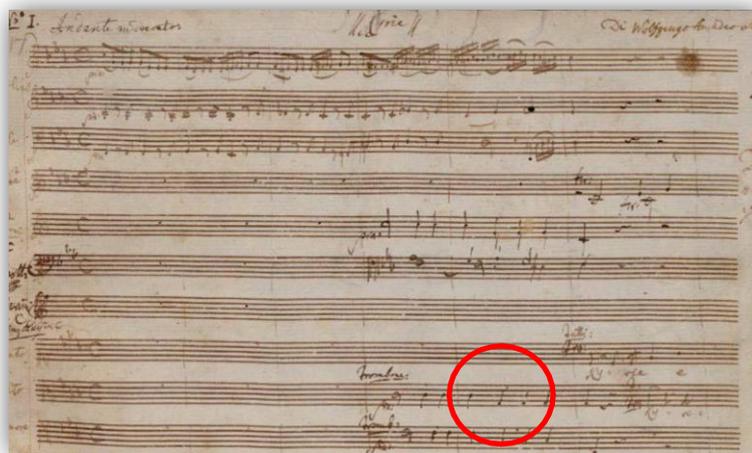


Figura 1: Grande Missa, K427 - (1782-83) - I. Kyrie, W. A. Mozart, (p. eletr.7)

Fonte: [Imslp.org](https://www.imslp.org)<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Exemplo musical do Kyrie presente na *Grande Missa em Dó menor - K427* (1782-83) de Mozart, W. A., disponível no seguinte endereço eletrônico: <https://www.youtube.com/watch?v=cGaCCsKcsJA>, último acesso em 19/01/2018.

<sup>17</sup> Disponível no seguinte endereço eletrônico: [http://imslp.org/wiki/Mass\\_in\\_C\\_minor,\\_K.427/417a\\_\(Mozart,\\_Wolfgang\\_Amadeus\)](http://imslp.org/wiki/Mass_in_C_minor,_K.427/417a_(Mozart,_Wolfgang_Amadeus)), último acesso em 15/07/17.

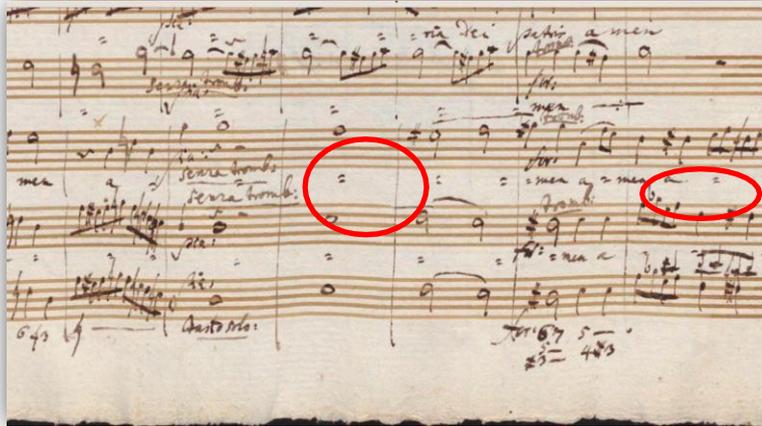


Figura 2: Grande Missa, K427 - (1782-83) - II. Glória - Cum Sanctus, W. A. Mozart, (p. eletr. 8)  
Fonte: Imslp.org<sup>18</sup>

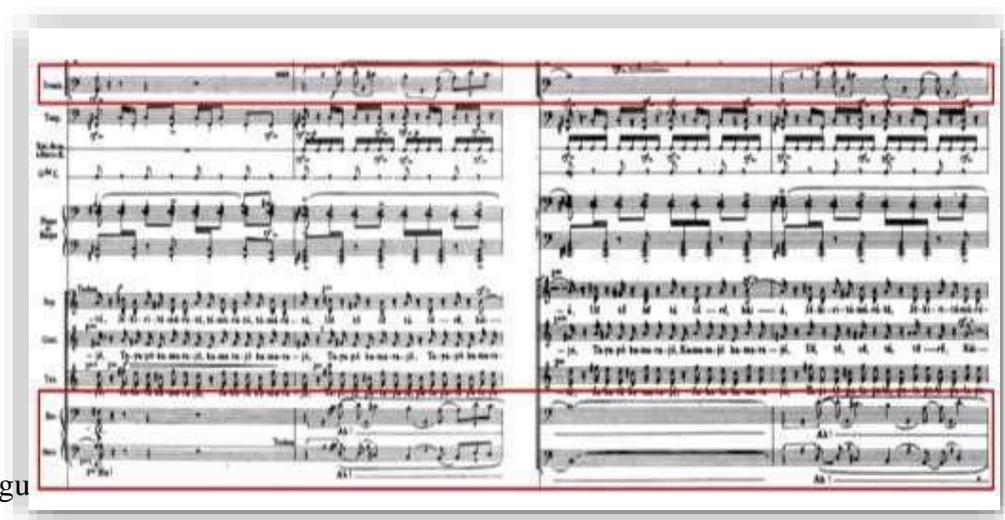
Voltando para a produção musical brasileira, observamos que o uso do trombone reforçando e dobrando vozes também pode ser encontrado nas obras de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) como, por exemplo, no *Choros n° 3* (1925): quando executado com o coro masculino, o trombone alterna sessões dobrando as vozes do barítono e do baixo bem como no *Choros n° 10* (1926):



<sup>18</sup> Disponível no seguinte endereço eletrônico:  
[http://imslp.org/wiki/Mass\\_in\\_C\\_minor,\\_K.427/417a](http://imslp.org/wiki/Mass_in_C_minor,_K.427/417a) (Mozart, Wolfgang Amadeus, último acesso em 15/07/17).



Figura 3: Choros nº 3 (1925), Heitor Villa-Lobos  
Fonte: Imslp.org<sup>19</sup>



Figura

Fonte: Imslp.org<sup>20</sup>

Villa-Lobos, mesmo usando os fagotes no dobramento desta sessão, reafirma a tradição sonora que estamos discutindo, fazendo com os trombones reforcem as vozes, nesse caso um solo dos barítonos e baixos.

## 1. Considerações finais

Não há dúvidas de que a sonoridade do trombone é uma das primeiras qualidades basilares na formação de suas possibilidades técnicas-interpretativas, inserida e absorvida pela sociedade em inúmeras práticas musicais e culturais:

Há uma abundância de evidências de que os compositores tiveram uma grande apreciação pelas muitas qualidades que fizeram do trombone um instrumento importante em toda a história da música ocidental desde a Idade Média. Suas capacidades cromáticas, *sua habilidade em oferecer uma linha vocal diatônica (...)*

<sup>19</sup>Disponível no seguinte endereço eletrônico: [http://imslp.org/wiki/Ch%C3%B4ros\\_No.3%2C\\_W206\\_\(VillaLobos%2C\\_Heitor\)](http://imslp.org/wiki/Ch%C3%B4ros_No.3%2C_W206_(VillaLobos%2C_Heitor)), último acesso em 15/07/17.

<sup>20</sup>Disponível no seguinte endereço eletrônico: [http://imslp.org/wiki/Ch%C3%B4ros\\_No.10%2C\\_W209\\_\(VillaLobos%2C\\_Heitor\)](http://imslp.org/wiki/Ch%C3%B4ros_No.10%2C_W209_(VillaLobos%2C_Heitor)), último acesso em 15/07/17.



contribuíram significativamente para a nossa herança musical ocidental (LANE, 1982, p. 181 - grifo e tradução nossos)<sup>21</sup>.

Somando-se a isso, não podemos deixar de mencionar a música popular brasileira, onde a sonoridade do trombone também ganhou seu espaço tornando-se representativa tanto pela desenvoltura de seus executantes, quanto pelas composições nos mais variados estilos que apresentavam frente as diferentes formações à qual estavam inseridos. Citamos aqui alguns destes grandes expoentes que fizeram ou fazem parte da história do trombone popular do Brasil: Esmerino Guimarães Cardoso (? -?), Candinho do Trombone (1879-1960), Ed Maciel (1927-2011), Raul de Souza (1934), Zé da Velha (1942), Walter Azevedo (1942), François de Lima (1957), Bocatto Junior (1960), Sidney Borgani (1962), Valdir Ferreira (1964), Vitor Santos (1965) e Valtinho Cruz (1966-2016).

### Referências:

#### - *Livro*

BERLIOZ, H. Grand Traité d' Instrumentation et d'Orchestration. Paris, França: Lemoine, 1855.

LANE, G. B. The Trombone in the middle Ages and the Renaissance. 1º. ed. Bloomington: Indiana University Press, 1982.

PISTON, W. Orchestration, fifth edition. 5º. ed. London: Victor Gollancz LTDA, 1965.

#### - *Dissertações ou Teses*

AGUILAR, P. M. Fala Flauta: Um Estudo Sobre as Articulações Indicadas por Silvestro Ganassi (1535) e Bartolomeo Bismantova (1637) e sua Aplicabilidade a Intérpretes Brasileiros de Flauta Doce. Campinas, 2008. [164f.]. UniCamp - Instituto de Artes, Dissertação de Mestrado em Música. Campinas, São Paulo, 2008.

MITICHELL, R. T. The Style Legato on the Trombone. Texas, 1989. [65f.]. Tese de Doutorado em Música. University of Texas, Denton, Texas, 1989.

SANTOS, R. A. S. Sacabuxa: Panorama Histórico e Reflexão Sobre a Adaptação do Músico Atual ao Instrumento de Época. Campinas, 2009. [93f.]. UniCamp - Instituto de Artes, Dissertação de Mestrado em Música. Campinas, São Paulo, 2009.

---

<sup>21</sup> No original: "(...) There is abundant evidence that composers have a long appreciated the many qualities which have made the trombone a staple instrument throughout the history of western music since the Middle Ages. Its



**- Artigo em Periódico**

CARTER, S. Trombone Obligatos in Viennese Oratorios of Baroque. Historic Brass Society Journal, Nova Iorque, (v. 2), (p.52,77). Julho 1990.



## A escola de trombone baixo na universidade federal da Paraíba

*Robson Franklin de  
Macedo*  
[robsonfranklin89@gmail.com](mailto:robsonfranklin89@gmail.com)  
*Universidade federal da  
Paraíba Alexandre Magno e  
Silva Ferreira*  
[amfe223@g.uky.edu](mailto:amfe223@g.uky.edu)

**Resumo:** Este trabalho apresenta de forma descritiva para ambas comunidade acadêmica e público em geral, uma pesquisa relacionada ao Programa de iniciação Científica da Universidade Federal da Paraíba que teve como objetivo Compreender o processo de desenvolvimento da escola de trombone baixo no departamento de música da Universidade Federal da Paraíba e sua possível influência no universo do trombone no Brasil. A coleta de dados foi elaborada através de questionários e de pesquisa bibliográfica. Seu aporte teórico encontram-se nos trabalhos sobre a pedagogia do trombone no Brasil, de Fonseca (2008), Santos (2009), Oliveira (2010) Lima (2013) Botelho(2016) e Reis (2016). Os pesquisados foram escolhidos por se enquadrarem no perfil de ex-aluno de trombone baixo da UFPB em determinado período, todos do curso de bacharelado em música.

**Palavras chave:** Escola de trombone baixo, música, pedagogia do trombone, escola de trombone.

**Abstract:** This document presents the results of a funded Scientific Initiation Program hosted at the Federal University of Paraíba, which aimed to Understand the development process of the bass trombone school in the music department at that institution, and its possible influence in the trombone performance and pedagogy in Brazil. Data collection was performed through questionnaires and bibliographic research. Its theoretical support is based on the Brazilian works by Fonseca (2008), Santos (2009), Oliveira (2010) Lima (2013) Botelho (2016) and Reis (2016). The respondents have been due to their status of former bass trombone students, who attended the bachelor's degree at UFPB.

**Keywords:** Bass trombone School, Trombone pedagogy, music, trombone school.

### 1 - Objetivos

#### 1.1) Geral

- Compreender o processo de desenvolvimento da escola de trombone baixo na Universidade Federal da Paraíba e quais suas influências no cenário musical do Brasil.



## 1.2) Específicos

1. Realizar um levantamento biográfico do Professor Sandoval Moreno de Oliveira.
2. Identificar quais métodos e algumas metodologias utilizadas pela escola da UFPB;.
3. Identificar algum legado bibliográfico;
- 3.1 Se a hipótese acima confirmada explicitar a lógica por trás de cada estudo técnico musical e como este levará para melhor desempenho da performance.
4. Identificar quais os espaços de atuação dos alunos formados durante este período.

Para a caracterização de escola de trombone é fundamental entendermos alguns conceitos importantes: o primeiro conceito seria o de “escola”, pois parece ser tão fácil de ser respondida, mas em determinados contextos pode ter diversas significados. Em várias pesquisas realizadas em dicionários, trabalhos //acadêmicos e sites de conceituações online, foram encontradas uma variedade de esclarecimentos. No dicionário escolar da academia brasileira de letras diz: “<sup>1</sup>instituição pública ou privada de ensino coletivo; <sup>2</sup>soma dos alunos, professores e funcionários dessa instituição; <sup>3</sup>soma dos adeptos ou discípulos de uma doutrina, teoria ou autor”.

Por estarmos inseridos no âmbito musical, foi necessário buscar um conceito como o de Dourado apud Reis (2016. pág.173) que em sua dissertação de mestrado explica que, escola em música é uma “corrente estilística musical que agrega seguidores de um sistema ou conjunto de técnicas, como àquelas da escola de Mannheim, a segunda Escola de Viena, ou a escola Franco-Belga do violino”. Com a terceira explicação do dicionário brasileiro de letras, que é o que mais se enquadra no âmbito artístico, pois juntamente com o citado acima, soma dos adeptos ou discípulos de uma doutrina, teoria ou autor. E com a definição de Dourado, podemos afirmar que escola neste contexto artístico, são seguidores de um estilo, um determinado paradigma técnico ou sistemático, que carregam consigo o ideal comum de seu(s) professor(es).



## **Escola de trombone no Brasil**

A escola de trombone no Brasil contém bastante influências de outros países, repleto de imigrantes, tornando-se assim cultura bastante miscigenada. Reis afirma que há grande influência de outras escolas no Brasil, como por exemplo as escolas francesa, russa, italiana, sueca, americana, holandesa e alemã através de suas metodologias, seus métodos e técnicas:

[...]Pelo que se tem pesquisado, no caso brasileiro, ainda não se tem uma definição muito clara (uma padronização, uma sistematização) de como se deve tocar, estudar, interpretar e/ou mesmo ensinar, ainda não se tem uma definida escola. Na verdade, como em qualquer outro aspecto sócio histórico, o Brasil constrói sua escola de trombone a partir de mescla (uma verdadeira e proveitosa miscelânea) de atributos e concepções de outras escolas que se julguem relevantes para os adeptos do trombone no país, que é de muita valia, pelo fato de poder-se buscar e escolher o melhor do que já se tem provado e experimentado, otimizando os métodos e metodologias para um melhor entendimento, o que poderá resultar na edificação de uma escola efetivamente funcional em variados (se não em todos os) aspectos. (REIS, 2016 pág. 50 ).

Vale ressaltar o número de alunos brasileiros que saíram e até hoje saem para estudar nessas escolas e trazem consigo uma bagagem cultural. A presença destes alunos que saíram e voltaram para o Brasil foi de grande importância para a comunidade trombonística do país com a fundação da Associação Brasileira de Trombonistas (doravante ABT) tem grande participação destes. Em seu vigésimo quarto festival, a ABT<sup>1</sup> tem atuado ativamente na consolidação da escola de trombone do Brasil através da promoção de seus encontros que ocorrem anualmente. Nestes encontros são realizadas aulas, palestras, simpósios científicos, master classes com importantes professores das universidades e escolas brasileiras e estrangeiras:

Nos encontros da ABT, muitos trombonistas do interior dos estados brasileiros com formação em bandas, podem ter contato com grandes nomes do trombone que atuam como solistas e que integram as mais importantes orquestras sinfônicas do mundo e com professores renomados da atualidade. A maioria dos trombonistas brasileiros adquirem formação em bandas, e o acesso ao conhecimento técnico nem sempre é suficiente. Assim, a ABT tem um importante papel na formação dos trombonistas desde a sua criação, proporcionando o aperfeiçoamento e aprimoramento do aprendizado. (LIMA pág. 20, 2013).



Outro fator importante é a presença destes brasileiros que retornaram de cursos no exterior para ensinarem em universidades brasileiras como por exemplo os professores

Radegundis Nunes<sup>2</sup> (cursou Mestrado e Doutorado nos EUA), Universidade Federal da

---

Paraíba (UFPB) Carlos Eduardo (cursou mestrado e doutorado nos EUA) professor de trombone da Universidade Federal de Brasília (UnB), Professor Alexandre Magno, professor de trombone da Universidade Federal da Paraíba (cursou Mestrado e Doutorado nos EUA), professor Alciomar (cursou doutorado no Canadá). Há também a presença de professores estrangeiros como Jacques Ghestem (França) atualmente residindo no estado do Rio de

janeiro. Outra importante influência no ensino de trombone no Brasil é a do compositor e trombonista Gilberto Gagliardi<sup>3</sup> Descendente de italiano o que corrobora com a presença da escola italiana no Brasil. Ele contribuiu no ensino de trombone do país através de suas importantes composições e métodos para trombone, é o mais utilizado para nível iniciante e que está bastante presente nas escolas de música do Brasil também contribui com ensino de música. Lima afirma que:

A importância de Gagliardi não decorre apenas da sua atuação como instrumentista e compositor, mas também como educador, pois ele é responsável pela criação de um dos mais importantes métodos para trombone brasileiro, voltado para trombonistas iniciantes” (LIMA, 2013 pág.18).

### **Escola de trombone na Paraíba**

O estado da Paraíba recebeu forte influência da escola francesa de trombone em seus primórdios. Lima (2013, p.26) diz que “A partir do final dos anos 1970, a Paraíba, especificamente a cidade de João Pessoa, ganha uma grande contribuição para a formação dos trombonistas com a chegada do professor Jacques Ghestem, um dos fundadores do atual Quinteto Brassil da UFPB”. Após a saída do professor Jacques Ghestem da escola de



trombone da UFPB, seus ex-alunos Radegundis Feitosa em 1982 e logo após o professor Sandoval Moreno que teve e tem bastante influência no cenário musical da Paraíba e da região orientando vários trombonistas baixo :

Nasceu na cidade de Itaporanga-PB em 1960 onde começou seus estudos de música na Banda do Colégio Diocesano D. João da Mata, com orientação do prof<sup>o</sup> Severino Ferreira. Bacharel em Música pela UFPB com orientação dos Prof<sup>s</sup> Carlos Moreira e Jacques Ghesten, No ano de 2012 Mestre em Música pela UFPB na área de <sup>3</sup> Práticas Interpretativas – TROMBONE, com orientação dos Prof<sup>s</sup> Radegundis Feitosa (in memória) e Ayrton Benck. Em 1986 aprovado no concurso da UFPB para ministrar as disciplinas de Trombone e Prática de Banda. Fundador e regente titular da Banda Sinfônica "José Siqueira" da UFPB desde 1986, fundou também o Quarteto de Trombones da Paraíba em 1990. Tocou na Orquestra Sinfônica da Paraíba, Orquestra Sinfônica do Rio Grande do Norte e Orquestra Sinfônica da Bahia. Com o Quarteto de Trombones da Paraíba e o *Brazilian Trombone Ensemble* tem tocado nos festivais de música no Brasil e no Exterior como Artista Weril. Trombonista da Orquestra Sanhauá-PB. Coordenador do Curso de Regência de Bandas e Fanfarras do Departamento de Música da UFPB.

---

O professor Radegundis Feitosa se dirige aos Estados Unidos em busca do Mestrado e Doutorado em performance, o que faz com que a escola de trombone da Paraíba tenha recebido também influências da escola americana. Também é necessário destacar que no que cabia ao ensino de trombone tenor e baixo, não havia distinção: tanto o professor Sandoval Moreno como o professor Radegundes Feitosa davam aula de trombone baixo. Com base nas informações coletadas em nosso levantamento bibliográfico, constatamos que em um dos trabalhos, que a escola da UFPB tem sido uma referência no ensino de trombone no país e um dos berços de formação de professores de trombone da região norte/nordeste como afirma :

Na Paraíba, a principal escola formadora de trombonistas pertence à Universidade Federal da Paraíba que, através do seu Departamento de Música, instituiu o primeiro curso de Bacharelado em trombone das Regiões Norte/Nordeste no ano de 1980. O franco-brasileiro Jacques Ghestem foi o primeiro professor da disciplina Trombone, trazendo para estas regiões um ensino em conformidade com os padrões internacionais, transformando o departamento de Música da UFPB, num dos centros de referência do ensino de trombone no País, tanto que todos os professores de trombone das instituições formais de ensino da "Região" foram formados por este Departamento. (SANTOS, 2009 pág. 93).



Pelo fato de termos os dois professores citados com Lima corrobora a afirmação acima:

Os dois músicos mencionados, Radegundis Feitosa e Sandoval Moreno, são apontados como os maiores responsáveis pela formação e renovação de novos trombonistas na Paraíba. Eles ministraram aulas de trombone para os cursos de extensão e graduação, como também se teve o Prof. Radegundis como professor da pós-graduação, contribuindo para a formação de diversos músicos do país e do mundo. Ministraram aulas em festivais, encontros, entre outros eventos, tanto no Brasil como no exterior, e também foram responsáveis pela formação de diversos dos atuais professores de trombone de escolas específicas formais e não-formais de trombone na Paraíba, no Rio Grande do Norte e em Pernambuco. (LIMA, 2013, pág.28-29).

### **Procedimentos metodológicos:**

Os métodos utilizados para coleta de dados sobre o ensino do trombone baixo na UFPB foram tomados a partir de trabalhos realizados na área de pesquisa sobre o trombone no Brasil. Primeiramente, foi realizada uma pesquisa bibliográfica, para compreendermos o campo a ser estudado, com o intuito de coletar dados dos ex-alunos de trombone da escola de música da UFPB do período entre 1990 à 2011, e assim identificar os espaços de atuação profissional, período este que tivemos alunos dos professores Sandoval Moreno e Radegundis Feitosa (*in memoriam*). Assim, foram localizados nove nomes na lista de ex-alunos de trombone baixo. Destes, conseguimos contato com oito, e seis responderam. Um destes está envolvido na criação deste artigo e não participou da coleta de dados, por ser um dos atuais professores de trombone da UFPB e ser ex-aluno de trombone desta, para evitar um direcionamento da pesquisa. Também foi realizado um levantamento bibliográfico com o intuito de esclarecer alguns exercícios de trombone baixo utilizados pelo professor na UFPB. Para a coleta de dados dos ex-alunos foram utilizadas questões semi abertas levantando algumas dúvidas que tivemos como foco da pesquisa. Utilizamos o método de observação através do convívio na classe de instrumento, onde acontece as aulas coletivas agrupando alunos de trombone tenor e baixo.

Assim o principal objetivo que é compreender o processo de desenvolvimento da escola de trombone baixo na Universidade Federal da Paraíba, se há algum legado (exercícios ou métodos), e quais suas influências no cenário musical do Brasil. Partindo



deste objetivo, buscamos dados de onde os alunos que passaram pela escola de música da UFPB atuam tanto como docentes que é nosso principal foco, como músicos.

### **Resultados:**

Os primeiro ítem de nosso questionário teve o objetivo de traçar os perfis dos alunos pesquisados que, como já foi relatado, foram escolhidos através de pesquisa bibliográfica e que se situavam dentro do contexto de ex-aluno da UFPB. elaboramos três questões, 1- Nome<sup>4</sup>, 2- Idade e 3- Quando iniciou seus estudos na UFPB. As seguintes tabelas demonstram os resultados obtidos.

<b>EX aluno</b>	<b>Idade</b>	<b>Início dos estudos na UFPB</b>
<b>1</b>	<b>44</b>	<b>1989</b>
<b>2</b>	<b>47</b>	<b>2008</b>
<b>3</b>	<b>33</b>	<b>2005</b>
<b>4</b>	<b>44</b>	<b>1991</b>
<b>5</b>	<b>30</b>	<b>2007</b>
<b>6</b>	<b>55</b>	<b>1988</b>

Figura 1: Tabela com resultados das questões 2 e 3

Com as seguintes questões procuramos esclarecer os objetivos do ex-alunos do curso no período em que eram alunos da UFPB, verificamos também se estes objetivos foram alcançados, onde estes atuam e se utilizam as mesmas metodologias que foram angariadas no decorrer do processo de formação nesta academia.



## **Quais os seus objetivos para o mercado de trabalho na música?**

Um ponto bastante importante para a nossa pesquisa como já relatado, é verificar se os objetivos dos ex-alunos da Universidade federal da Paraíba foram alcançados, através desta qualificação para o mercado de trabalho, então perguntados a respeito obtivemos as seguintes respostas: **Ex aluno 1**- Banda militar; **Ex aluno 2** -Banda sinfônica, solista como trombonista baixo e professor de trombone de escola de nível médio; **Ex aluno 3** - Músico de Orquestra Sinfônica; **Ex aluno 4** -Já desde o início de meus estudos com o Prof. Sandoval Oliveira, no Espaço Cultural em 1988, visamos uma formação para um mercado profissional diversificado, capaz de atender necessidades de um solista, trabalhos em música orquestral, no ensino de instrumento e na música de câmara. Dentre estes, inicialmente optei por enveredar para a música orquestral e posteriormente a área do ensino; **Ex aluno 5** - Escola de música e Orquestra; **Ex aluno 6** - Além da Sinfônica, meu trabalho como Músico, Compositor e Arranjador.

## **Onde leciona e toca?**

Como nossa pesquisa tem o foco no ensino de trombone baixo, buscamos verificar os espaços de atuação dos ex-alunos de trombone baixo do departamento de música da UFPB,os resultados obtidos foram: **Ex aluno 1** - banda militar do exército brasileiro; **Ex aluno 2** - Escola Técnica Estadual de Criatividade Musical (Recife-Pe); Banda Sinfônica do Recife; **Ex aluno 3** - Na escola municipal Almirante Barroso/João Pessoa-Pb, Instituto novo olhar/Belém-Pb, banda de música da PMPB; **Ex aluno 4** - Universidade federal de Pernambuco; **Ex aluno 5** - Prima-Programa de Inclusão através de música e artes/ Orquestra Sinfônica de João Pessoa; **Ex aluno 6** - Ilha de Música Projeto Social, Orquestra Sinfônica do Rio Grande do Norte. Com isso podemos verificar que os espaços de atuação são muito semelhantes, porém localizados em diversas localidades da região, o que corrobora com a ideia de que a UFPB está presente nestes campos através de seus métodos e metodologias que serão confirmadas na questão



seguinte.

**Você faz uso dos mesmos métodos utilizados na sua formação na academia?  
Se sim, Quais?**

Perguntados à respeito dos métodos utilizados na graduação e os métodos utilizados na docência nos espaços acima relatados tivemos as seguintes respostas: **Ex aluno 1**- Sim; **Ex aluno 2** Utilizo a maioria, tanto para rotinas como para dar aulas. Método do André Lafosse, Cartilha de Fundamentos da Performance (Radegundis Feitosa), Vocalises Marco Bordogni (transcrição do Joannes Rochut), Estudos Progressivos do Lew Gilis; **Ex aluno 3** - Sim, quando possível, a rotina é baseada da mesma forma executada no curso; **Ex aluno 4** - Alguns dos métodos utilizados na UFPB são considerados métodos pedagógicos canônicos, não só na Paraíba, mas também em escolas americanas e européias. Dentre os métodos vistos na minha graduação utilizo tanto métodos de trombone tenor (lidos uma oitava abaixo), quanto métodos específicos de trombone baixo, dos seguintes autores: A. Lafosse (tenor), V. Blazevich (tenor), J. B. Arban (tenor), L. Gillis, J. Rochut, C. Kopprasch, O. Blume, T. Pederson, A. Ostrander e M. Delgidice; **Ex aluno 5** - Sim, aquecimento com estudos básicos e estudo de métodos; **Ex aluno 6** - Sim, Arban, Liw Gilles e O Blume. Com estas informações e as informações da questão anterior é possível afirmar que há a presença dos materiais utilizados na acadêmia em diversos espaços fora dela, também identificamos que há um legado deixado por esta escola que está sendo perpassado para outras gerações através do ensino de música, mais especificamente o ensino de trombone. Com o relato do ex-aluno 2 podemos identificar que há um legado deixado pelo professor Radegundes Feitosa Nunes Quando ele fala: Cartilha de Fundamentos da Performance (Radegundis Feitosa)

**Qual o repertório (incluindo métodos) utilizado durante o curso na UFPB?**



Através de algumas pesquisas realizadas em trabalhos na área de trombone no Brasil constatamos a presença de uma grande quantidade de peças e métodos americanos e europeus .valendo destacar o nome de Gilberto Gagliardi. Em nossa pesquisa nessa questão tivemos as seguintes respostas: **Ex-aluno 1-** André Lafosse vol. 1 e 2, Lew Gillis, Arban Etudes característicos por A. Lafosse, Suite de Bach, Claude Chevalier, Allan Raph, Alen Ostrander e Gilberto Gagliardi tenor e baixo. **Ex aluno 2-** Sonata (Patrick McCarty), Deux Dances (Jean-Michel Defaye), Beelzebub (Antoni Catozzi), Concertino (Ernest Sachse), Sonata in Am (Benedeto Marcello), Meditation (Hydas Friges), Sonata Breve (Walter Rildgers), Rock (Allan Raph), Peça Concertante (Gilberto Gagliardi),Criação N° 2 (Flávio F. de Lima). Método do André Lafosse, Cartilha de Fundamentos da Performance (Radegundis Feitosa), Vocalises Marco Bordogni (transcrição do Joannes Rochut), Estudos do Oswald Blume, Estudos Progressivos do Lew Gills, Algumas lições salteadas de métodos do Arban, Clark, Allan Raph; **Ex aluno 3-**Lebedev, Sonata No.3, 36 estudos para trombone, método Gilberto Gagliardi para trombone baixo. **Ex aluno 4** - Música dos Períodos Barroco, Romântico, Moderno, Contemporâneo e Literatura brasileira para o Trombone. Na época, como trombone Tenor e ao final do curso, como trombone baixo. **Ex aluno 5** - Andre Lafosse, Joannes Rochut, O. Blume, método Arban's; **Ex aluno 6** - As passagens mais difíceis para Orquestra Sinfônica (Arban, Lew Gilles e O Blume.

Com base nesses resultados é possível afirmar que a escola da UFPB carrega um caráter tradicional mecanicista pela utilização de alguns desses métodos como comenta Oliveira 2010:

A respeito da metodologia de ensino empregada nos métodos analisados, observamos dois pontos comuns aos métodos Müller, Lafosse, Peretti, José Gagliardi e Gilberto Gagliardi e que estão presentes na pedagogia liberal tradicional (LIBÂNEO, 1990) são “Exposição verbal da matéria e/ou demonstração” e “Ênfase nos exercícios e na repetição de conceitos e fórmulas como recurso de memorização e formação de hábitos”. Todos estes cinco métodos apresentam seu conteúdo de forma expositiva através de texto e exemplificação do que é abordado. A repetição de exercícios e combinações é, também, característica destes métodos. (OLIVEIRA, 2010, pág. 142).



Há uma controvérsia quando afirma-se tradicional, pelo fato de que boa parte ou quase todos os métodos utilizados na UFPB não fazem parte de programas de outras universidades, tanto dentro do Brasil quanto do mundo, como vimos em Fonseca “ Métodos e peças, como dito anteriormente, são as principais ferramentas dos estudantes na busca do saber. Os números entre parênteses indicam a Universidade que faz uso do método”.( FONSECA, 2008, pág. 143.) Estas informações referentes a quais universidades e quais métodos encontra se na imagem nos apêndices deste artigo página 15 e 16 . também podemos relatar com os resultados das duas questões anteriores, que a escola de trombone da UFPB continham características únicas através da utilização de métodos não utilizados em outras escolas, e que estas características se espalharam através de seus ex alunos que hoje atuam nas principais escolas formadoras de trombonistas da região utilizando se dos métodos adquiridos na instituição.

## **O professor fez algum exercício em particular para você de trombone baixo?**

### **Qual?**

A respeito de exercícios de trombone baixo estudados, obtivemos várias respostas, cinco dos seis responderam que sim, achamos mais relevante citar apenas duas respostas que nos direciona a um outro objetivo da nossa pesquisa: **Ex aluno 5** - sim, um que me ajudou muito foi o H. L. Clark; **Ex aluno 6** - escalas e arpejos nos pedais. estas respostas nos ajudaram a buscar quais exercícios são esses, já que o O. L. Clark é um estudo originalmente escrito para outro instrumento (trompete), com isso conseguimos identificar uma série de seis exercícios, utilizados na classe de instrumento, baseado também no meu convívio na classe, presenciei o professor solicitando a execução de vários estudos feitos para trombone tenor, para que os trombonistas baixo o façam uma oitava abaixo.v Fizemos um levantamento em inúmeros métodos e estudos para trombone e não conseguimos identificar nenhum método ou exercício semelhante aos exercícios de número 1 e 4 , o que nos leva a crer que estes tenham sidos criados e utilizados nas aulas de classe de trombone da UFPB. Este conceito de criar exercícios para atender a necessidades



específicas de alunos é consoante com aquelas de professores de grande prestígio da área:

Também quando aparecia um passagem bastante difícil, ele não hesitava em compor um estudo usando toda sorte de combinações, células rítmicas que solucionassem o problema. Embora o problema de respiração (“a coluna de ar, como eles dizem”) estava muito na moda naquela época, o mestre falava muito pouco a respeito. Ele adaptou seus ensinamentos sobre o trombone ao nível técnico do aluno, e se ele (o aluno) encontrasse alguma dificuldade, Lafosse deixava-o resolver só, forçando-o a escutar, observar, trabalhar e tentar compreender (tradução nossa)<sup>5</sup> (DOUAY 1990, pág. 59)

---

Dando continuidade à discussão sobre metodologia de ensino do trombone, que é um dos objetivos de nossa pesquisa, elaboramos outra questão que tem relação direta com a apresentada acima, a questão: Como era sua participação nas aulas de classe de instrumento? O professor indicava exercícios para você diferentes dos demais? Por se tratar de uma pergunta aberta, obtivemos diversas respostas, porém semelhantes. Descreveremos aqui duas que são mais completas para melhor entendê-las: **Ex aluno 3** - Esses exercícios eram mais desenvolvidos nas aulas de práticas coletivas; **Ex aluno 4** - O ensino de trombone era sistematizado de acordo com as necessidades e capacidades dos alunos na época, existia um programa que era flexibilizado, ao qual deveríamos responder até o final do curso. Com isso, entendemos que os exercícios criados e compilados de outros estudos partiram de um pressuposto da necessidade dos alunos da referida classe, a prática em conjunto na classe é uma metodologia bastante utilizada nas universidades brasileiras e outras mundo afora, que trazem uma série de benefícios:

[...] Este tipo de proposta de ensino-aprendizagem (o ensino coletivo através dos corais) do trombone favorece o desenvolvimento técnico, cultural e cognitivo do estudante, uma vez que proporciona contato com repertório apropriado para o instrumento. Por causa da unificação dos timbres dos trombones (embora cada trombone tenha seu próprio timbre, naturalmente diferenciando entre tenor, baixo, alto, etc.) o aluno consegue até mesmo uma melhor afinação ( SANTOS apud REIS 2016. pág. 337).

Retornando aos exercícios, **de número “3a”** teve como referência o método Arban usando a mesma lógica alterando apenas o intervalo. **O “3b”** podemos afirmar que este teve como referência o exercício 42 dos estudos do professor Emory Remington,



compilado por David Fetter que faz um movimento contrário do original como ilustram as figuras abaixo

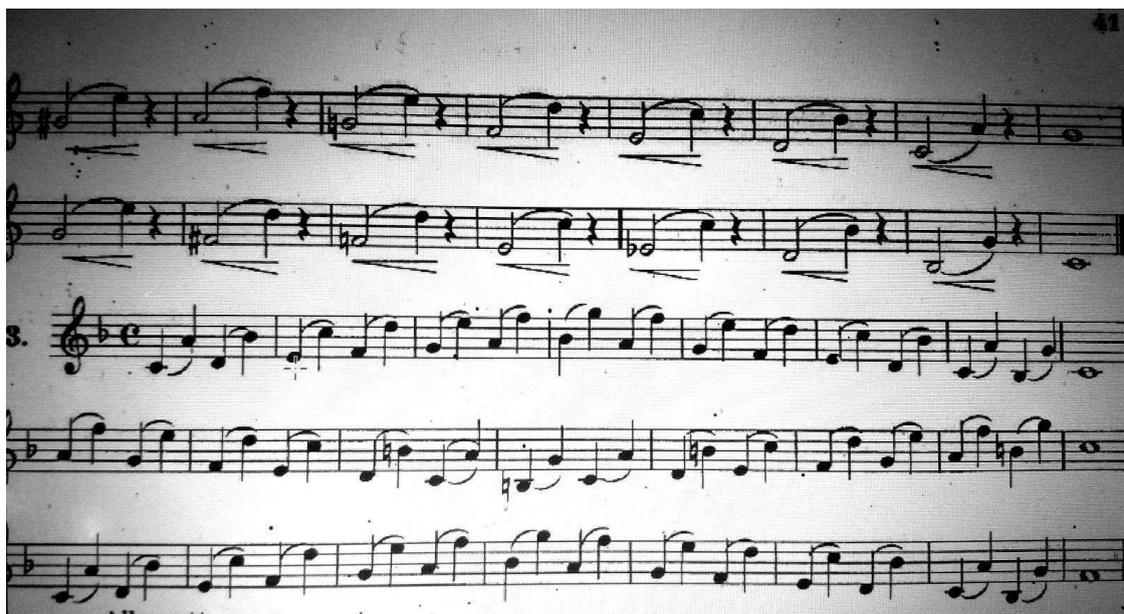


figura 3: Exercício de um dos estudos compilados do professor Emory Remington.

No **exercício de número 5**, este citado por um dos respondentes, que apresenta uma semelhança sonora com um dos exercícios do método O. L Clark, método este que é originalmente escrito para trompete mas que nesta ocasião foi adaptado para trombone baixo, no **exercício de número 6** conseguimos achar uma semelhança com um dos 42 estudos compilados por David Fetter do professor Emory Remington e com um dos

métodos do Arban como demonstram as figuras a seguir:

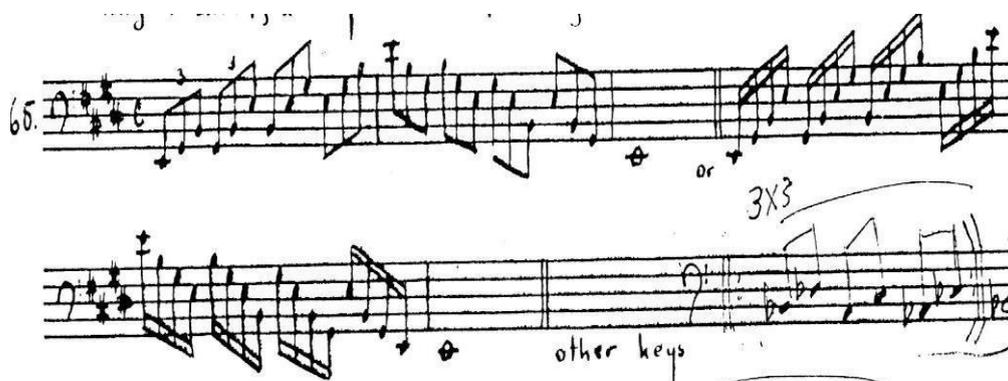


figura 4: Exercício de um dos estudos compilados do professor Emory Remington.



figura 5: Exercício 2 de arpejos maiores e menores do método Arban p 143.

## Considerações finais

Com os resultados obtidos através deste trabalho concluímos que, apesar de estudos que afirmavam que a escola de trombone baixo da UFPB, é a principal formadora de trombonistas da região que atende as necessidades e perspectivas da sociedade, não haviam dados concretos de tal afirmação, dados estes que são apresentados neste trabalho e que comprovam que esta escola sim exerce grande influência no cenário musical do estado e da região, através da presença dos métodos empregados no curso de graduação desta escola, com seus professores que atuaram e atuam bastante no país e no mundo, e com a



presença dos alunos formados nesta instituição em diferentes e importante escolas e projetos da Paraíba e região.

Outro resultado importante foi a caracterização da escola de trombone,

c

com métodos que fazem parte do currículo da UFPB, embora seja considerada dentro dos perfis

conservatorial com influências da Europa e EUA, utiliza-se de métodos que estão pouco presentes em algumas universidades nestas citadas, o que nos leva a crer que a UFPB tem características únicas através da combinação de alguns métodos. Concluímos também que a metodologia de criação de exercícios para suprir necessidades dos alunos e da época onde se tinham pouco acesso às informações foram bastante presentes, onde conseguimos identificar exercícios diários criados pelo professor Sandoval Moreno e uma cartilha de estudos criadas pelo professor Rade Gundes Feitosa (in memoriam), exercícios estes que foram compilados com exercícios constantes em métodos e estudos de trombone e de outros instrumentos.

## Referências:

DOUAY, Jean. “**ANDRÉ LAFOSSE Master of Trombone**”. In: Brass Bulletin. No.2 vol. II 1990 . Brass Bulletin, International Magazine for Brass Players 1990 pgs 56-60 Disponível em: <https://www.editions-bim.com/brass-bulletin> acesso em 22 de junho de 2018

FONSECA, Donizetti Aparecido Lopes. **O trombone e suas atualizações: sua história, técnicas e programas universitários**. 2008. 228f. Dissertação (Mestrado – Música) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2008.

LIMA, Marlon B. **O ensino e a aprendizagem do trombone: Um estudo de caso na escola especializada da cidade de João Pessoa-PB**. Monografia (Conclusão de curso de graduação) Universidade Federal da Paraíba, Departamento de educação musical. 75 p. João



Pessoa-PB 2013.

MARSTON, Karen Lynn. “**Finding the Balance: Jan Kagarice, a Case Study of a Master Trombone Teacher.**” (Doctor's of Education dissertation, Columbia University, 2011), 50-89.

OLIVEIRA, Antonio Henrique S. *Métodos e ensino de trombone no Brasil - Uma reflexão pedagógica* In: Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro/RJ, 2010 pág. 138 - 147

REIS, Marciley S. **Escola brasileira de trombone.** Dissertação (Mestrado - Música) Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de Goiás. 401 p. Goiânia-GO, 2016.

SANTOS NETO, João Evangelista dos. **O trombone na Paraíba, Em Pernambuco e no Rio Grande do Norte: levantamento histórico e bibliográfico.** 2009. 166f. Dissertação (Mestrado – Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2009.

material                      não                      publicado                      disponível  
em:

<https://drive.google.com/open?id=0B4emK2J2EtAkVTZhY1h4bnMyd1U>



## **Aquecimento coletivo: o aprimoramento de habilidades motoras e cognitivas, um estudo de caso com o coral de trombones e tubas da UFSJ.**

### **Coletive warm-up: the enhancement of motor and cognitive skills, a case study with the UFSJ's Trombones and Tubas Choir.**

Sérgio de Figueiredo Rocha

sergiorocha@ufsj.edu.br UFSJ

Idalmo Jonatan Castro Santos

Idalmotrombone@gmail.com - CEM

Alessandro José De Assis

assisalessandro0709@gmail.com - UFSJ

**Resumo:** O objetivo deste estudo é compreender o papel do aquecimento coletivo para o treinamento de habilidades cognitivas e motoras. Este artigo tem como objetivo colaborar para a identificação das competências envolvidas no aquecimento em grupo, realizado pelo Coral de Trombones e Tubas da Universidade Federal de São João del-Rei – MG (UFSJ). Foi realizada uma observação participante durante o ano de 2017, com o auxílio de abordagens qualitativas e quantitativas, considerando as contribuições de autores como: Lopes e Lage (2017), Azzi et al (2016) e Borém (2010), entre outros. A hipótese foi de que as atividades desempenhadas durante o aquecimento em grupo do Coral de Trombones e Tubas da UFSJ, contribuem para o aprimoramento da percepção, da atenção, da memória, e do controle muscular fino. Os resultados sinalizam a confirmação da hipótese.

**Palavras-chave:** Habilidades Cognitivas. Habilidades Motoras. Aquecimento Coletivo. Performance Musical. Educação Musical.

**Abstract:** The purpose of this study is to understand the role of collective warm-up for the training of cognitive and motor skills. This article aims to contribute to the identification of the competences involved in group heating, carried out by the Trombone Choir and Tubes of the Federal University of São João del - Rei - MG (UFSJ). A participant observation was made during 2017, with the help of qualitative and quantitative approaches, considering the contributions of authors such as: Lopes and Lage (2017), Azzi et al (2016) and Borém (2010), among others. The hypothesis was that the activities performed during group warm-up of the Trombones Coral and Tubes of the UFSJ contribute to the improvement of perception, attention, memory, and fine muscle control. The results indicate the confirmation of the hypothesis

**Key words:** Cognitive abilities. Motor Skills. Collective Heating. Musical Performance. Musical Education.



## 1. Introdução

O presente trabalho tem como tema o papel dos exercícios em grupo durante o aquecimento do Coral de Trombones e Tubas da UFSJ para o desenvolvimento de habilidades cognitivas e motoras essenciais à performance musical e ao ensino/aprendizagem de música.

Nesta perspectiva, construíram-se questões que nortearam este trabalho:

- Quais são as habilidades cognitivas e motoras envolvidas nas atividades específicas de aquecimento do grupo?
- Qual é a colaboração do professor para o treinamento das habilidades necessárias à prática instrumental do trombone?
- Como o trabalho coletivo de aquecimento pode refletir na performance do Coral de Trombones e Tubas da UFSJ?

Para Large et al (2002: p. 15), o performer e o professor de música precisam compreender a aprendizagem motora para “buscar uma diminuição significativa dos erros de performance e um controle maior da variabilidade de movimentos corporais.” Por isso é importante que os cursos de música, estejam sempre reavaliando suas práticas didáticas e pedagógicas. Para Santiago (1995) é importante avaliar e reavaliar os programas de ensino e os cursos livres das instituições para buscar a melhoria da qualidade dos mesmos.

De acordo com Lopes (2015), para se alcançar um alto nível de competência na performance de um instrumento musical é preciso aprender habilidades motoras. Este processo de aprendizagem pode ser comprometido pela falta de fundamentação científica, por ele observada, nos tradicionais métodos de ensino. Falta essa que motiva a busca por literaturas de disciplinas de outros campos. Conforme Lage, et al (2002), faltam mais trabalhos sobre a performance musical de perspectivas de outras áreas como a medicina, a psicologia, a ciência do esporte, etc. Lopes e Lage (2017) também concluem em seu trabalho, a necessidade do diálogo entre outras áreas para investigações no campo da performance musical.



Pesquisadores como Lage et al (2002) e Lopes (2015) demonstram em seus trabalhos a importância do *feedback* para o processo de desenvolvimento das habilidades envolvidas na performance instrumental. Lage et al (2002: p.31) define o *feedback* como “[...] toda informação de retorno sobre um movimento realizado, percebida pelo aprendiz ou transmitida pelo professor (ou outro meio) com o objetivo de auxiliar o desenvolvimento de habilidades motoras.” Para que haja o *feedback* e para que o aluno se beneficie do mesmo, se faz necessário a presença de processos cognitivos como: *Atenção, Percepção, Memória e Tomada de Decisão*. “Não há novidade alguma em dizer que o cérebro controla nossas ações e pensamentos, entre elas, nossas atividades musicais.” (ILARI, 2003: p.7).

Segundo Lage et al (2002), os sujeitos envolvidos diretamente com a produção musical (músicos, maestros, compositores etc.) enfrentam, com frequência, uma multiplicidade de decisões da leitura exata da partitura até a improvisação/criação, tais decisões passam pela esfera cognitiva mesmo antes de ações motoras.

De acordo com Beyer (1995) são muitos os processos mentais influenciando na concepção e no desempenho musical, apesar de serem poucas as menções sobre as múltiplas possibilidades de desenvolvimento musical na literatura. Algumas pesquisas já realizadas como a de França (2000), demonstraram como é importante oportunizar ao estudante de música a prática de peças e exercícios mais acessíveis, tanto para beneficiar o desenvolvimento motor quanto o cognitivo.

Borém (2011) e Lage et al (2002) concordam que, o conhecimento em aprendizagem motora pode ser dividido em 2 principais grupos. O primeiro engloba os trabalhos que investigam os mecanismos cognitivos e os processos envolvidos na aquisição ou desenvolvimento de habilidades motoras, entre eles: *Atenção, Percepção, Memória e Tomada de Decisão*. O segundo abarca os fatores que interferem na aquisição de habilidades motoras, como: *Instrução Verbal, Demonstração, Feedback, Estabelecimento de Metas e Estrutura de prática*. Na revisão bibliográfica deste trabalho, focada em trabalhos publicados na língua portuguesa e em meio eletrônico, foi confirmada a divisão sugerida pelos autores.

As práticas didático-pedagógicas da performance musical ainda não apresentam um desenvolvimento regular, sistematizado, amplamente disseminado e com suporte científico (LAGE et al, 2002). Neste contexto, o objetivo primordial deste estudo é investigar como as



atividades de aquecimento em grupo podem proporcionar o treinamento de habilidades motoras e cognitivas necessárias a prática musical, buscando contribuir para o debate no âmbito da educação musical voltada ao ensino coletivo de instrumento, às práticas de conjunto e à didática da performance.

Para alcançar os objetivos propostos, utilizou-se como recurso metodológico, a observação participante nos ensaios e apresentações do Coral de Trombones e Tubas da UFSJ. A equipe atuou no grupo, ao longo de 2 semestres, sendo formada por: um músico convidado (professor do Conservatório Estadual de Música), um aluno da graduação (UFSJ) e o professor de trombone do curso de música da UFSJ, responsável pela disciplina. A revisão bibliográfica foi realizada a partir da análise pormenorizada de materiais já publicados na literatura e artigos científicos divulgados no meio eletrônico.

## 2. Desenvolvimento

Para Swanwick (1994), o ensino de instrumento deve ser parte de um processo maior, qual seja, a iniciação musical. Ele defende que a prática instrumental precisa ser musicalmente expressiva. De acordo Sloboda (1996); Ericsson, Krampe e Tesch-Romer (1993) citados por Lage et al (2002), seria a prática deliberada, ou estruturada, a grande responsável por altos níveis de desempenho, e não o talento.

A respeito do senso comum envolto ao conceito de dom, ou talento, Kebach (2007) explica que:

Na falta de um olhar aprofundado sobre os mecanismos de adaptação e do papel da sociedade na construção musical, as pessoas costumam utilizar frases de senso comum como “filho de peixe, peixinho é”, “a fruta nunca cai longe do pé”, etc., na tentativa de “comprovar” que as pessoas que nascem em famílias de músicos, herdam “no sangue” esse talento. Na verdade, não se dão conta de que as estruturas musicais são constituídas a partir das vivências musicais dos sujeitos, ou a partir do interesse do sujeito de buscar, de alguma forma, construir-se musicalmente. Assim, o mecanismo que mobiliza as ações é o interesse e, portanto, não está absolutamente determinado pelo meio, embora este realize um papel importante no desenvolvimento. (KEBACH, 2007: p. 41)

Segundo Lage et al (2002) é o equilíbrio entre a quantidade e a qualidade desta prática estruturada ao longo de um dado período de tempo que vai garantir a aquisição das habilidades motoras e cognitivas necessárias. Os resultados dependem das estratégias empregadas na organização e sistematização da prática regular. Para que as habilidades



desenvolvidas sejam apropriadas pelo estudante e este possa lançar mão delas na performance, se faz necessário um planejamento da prática a fim de consolidar aspectos motores e cognitivos na memória de longa duração.

Kebach (2007) descreve como se dá o processo cognitivo diante do aprendizado de algo novo:

O processo de interiorização e exteriorização correlativas que ocorre no plano cognitivo corresponde ao processo de regulação endógena que o genótipo realiza quando copia o fenótipo, substituindo-o e reconstruindo-o, visando a um melhor equilíbrio. Por exemplo, no plano cognitivo, quando entra em desequilíbrio diante de algo novo a ser assimilado, o sujeito, ao mesmo tempo em que age (exterioriza algo) sobre o objeto em jogo, diferenciando suas propriedades, integra (interioriza) essas ações, transformando suas estruturas mentais, pois agora conhece mais a respeito do que se propôs a aprender (equilibra em patamar superior). Isso lhe possibilitará uma melhor performance posterior. Há, portanto, convergência entre o processo adaptativo biológico e a estruturação das formas de inteligência, inclusive as superiores, cujas construções são realizadas a partir das interações entre os desafios vindos do meio ou perturbações interiores que levam a uma resposta ativa (ou não, dependendo dos esquemas de assimilação que o sujeito já possui), visando a um maior equilíbrio. (KEBACH, 2007: p.42)

Os exercícios do Coral começam com movimentos simples e bem definidos através das notas longas. Tudo é levado em consideração: a postura, o gesto, a prontidão, etc. “O gestual é muito trabalhado no aquecimento e também no ensaio do grupo, o gesto é parte integrante da técnica musical, compreendendo que um conceito abrangente de técnica envolve os aspectos motores e os aspectos musicais de uma performance.” (SANTIAGO; MEYEREWICZ, 2009: p.90)

O repertório de exercícios que compõe a rotina de aquecimento do Coral de Trombones e Tubas da UFSJ inclui atividades com temas como: notas longas, glissandos, ligaduras, staccatos, ataques duplos/simples, escalas, arpejos, harmônicos, cromatismos, flexibilidade, agilidade, digitação do instrumento, afinação, dinâmica, sonoridade e harmonia. A tendência é a realização de uma sequência progressiva, de acordo com a resposta dos participantes. Borém (2006) ressalta a importância do ensino coletivo e a falta de interesse sobre essa modalidade nas instituições superiores.

Para Santiago (1995) a aula individual de instrumento é necessária tanto para o desenvolvimento técnico, quanto para trabalhar o repertório solístico característico desse instrumento. Porém, não se deve desconsiderar os benefícios das aulas coletivas. Segundo França (2000: p.52), “[...] a manifestação do nível ótimo de compreensão musical depende do



refinamento técnico necessário para se realizar diferentes atividades.” Este refinamento pode ser melhor otimizado se o estudante combina estratégias individuais e coletivas de estudo.

Swanwick (1994) aponta a falta de prazer estético como principal motivo da desistência de alunos da aula de instrumento musical. Para o autor, a prática variada e musical é capaz de proporcionar tal prazer estético aos estudantes. Repetir escalas, arpejos e outros exercícios, sem qualquer expressividade, torna-se uma atividade monótona e pouco eficiente para o desenvolvimento musical. Portanto, de acordo com Swanwick, o recomendado é a adoção de diferentes métodos e estratégias.

Para Swanwick (1994), não é possível desenvolver uma técnica dividindo o comportamento muscular, mas analisando a performance como um todo. É necessário seguir um plano, um esquema, ter um padrão geral. Este plano, porém, não é estático e sim variável, modificando-se a medida que se desenrola. O esquema precisa considerar tanto os aspectos técnicos quanto os musicais. Segundo França (2000), o comportamento musical é dividido em: apreciação, composição e performance. São estas as modalidades centrais do modelo CLASP<sup>22</sup> de Swanwick. Cada uma destas modalidades envolve níveis diferentes de engajamento cognitivo.

Nesta concepção, a técnica pode ser entendida como uma das ferramentas para se obter o produto final desejado, qual seja, a música em sua forma mais expressiva. De acordo com França (2000), técnica é todo procedimento prático que torna possível demonstrar, realizar e avaliar a concepção musical.

As estratégias observadas nos ensaios do Coral de Trombones e Tubas da UFSJ, demonstram seguir um plano claro e objetivo. Um esquema que se adapta conforme o número de participantes, o repertório a ser estudado ou o nível técnico de cada músico. Os arranjos são elaborados por um aluno da graduação que preparou um material adaptativo, variável e mutável, para viabilizar o envolvimento de todos, até dos músicos mais iniciantes.

Para França (2000), se as atividades não forem apropriadas e acessíveis aos alunos, a compreensão musical pode ser comprometida. A autora confirmou a hipótese em sua pesquisa realizada no Núcleo de Educação Musical de Belo Horizonte. Confirmando as ideias de

---

<sup>22</sup> CLASP – São as iniciais em inglês, traduzidas para TECLA no Brasil, que indicam: Composição, Literatura, Apreciação, Técnica e Performance.



Swanwick, que defendem a necessidade de uma constante adequação e da variabilidade das estratégias de ensino de música.

Segundo Swanwick (1994), a aprendizagem ocorre de maneira mais fácil quando trabalhamos por diferentes óticas. De acordo com o autor, variar o andamento, a intensidade ou a articulação sobre o mesmo material se faz uma estratégia mais efetiva para o desenvolvimento de questões motoras. Para tanto, o autor recomenda o uso de metáforas, imagens, fotografias mentais da ação, ou seja, todos os recursos visuais, auditivos, cognitivos etc.

O professor do Coral, atua demonstrando os exercícios de diferentes maneiras, variando a articulação, a dinâmica e outras características. Os participantes precisam estar atentos e focados para repetir o modelo do professor, lançando mão de suas habilidades de percepção, atenção e memória. O *feedback* vem logo em seguida. Ao longo dos ensaios, membros sugerem e testam alterações interpretativas de fraseados, gestos, andamentos etc. O docente atua como mediador dessas alterações, propondo e analisando as sugestões.

Segundo Lage et al (2002), o professor deve dar instruções básicas, dosando o volume de informações que ele fornece, de acordo com o nível de atenção de cada aluno, essa medida vai variar conforme as vivências anteriores e repertório motor<sup>23</sup> do aluno.

Swanwick sugere dois benefícios de se incentivar os alunos a tocar o mesmo material de diferentes formas:

Dois fatos podem ocorrer quando incentivamos nossos alunos a tocar uma mesma obra de maneiras diferentes. Inicialmente, isto favorece a perspectiva da compreensão intuitiva, que surge depois, inconscientemente, nas diversas formas de tocar. Em segundo lugar, isto propicia formas alternativas de análise, trazendo um repertório mais amplo de possibilidades interpretativas à consciência. (SWANWICK, 1994: p.2)

Para França (2000), apenas a performance não dá conta de uma avaliação justa da qualidade de pensamento musical do aluno. Sendo necessário levar em consideração, todo o processo desenvolvido ao longo das aulas e ensaios. Swanwick (1994) destaca os aspectos sociais da prática de conjunto como um ambiente capaz de proporcionar certos benefícios que a aula individual nem sempre contempla. Alguns destes benefícios são: a observação dos outros, a competição entre colegas, o senso crítico da performance dos outros e a sensação de

---

<sup>23</sup> Entende-se “repertório motor”, neste contexto, como um conjunto de habilidades motoras usadas na prática instrumental já desenvolvidas e consolidadas pelo estudante.



apresentar-se em público. Para o autor, estes benefícios têm um efeito mais direto do que instruções individuais dadas por um professor.

O trabalho com exercícios não escritos durante o aquecimento do Coral, estimula algumas das habilidades que estão diretamente relacionadas à criação musical: a audição, a memória, a imitação e execução do mesmo material musical com diferentes articulações e dinâmicas, etc. De acordo com França (2000), a criação tem certa superioridade em relação a performance no desenvolvimento da compreensão musical.

Outros dois aspectos levantados por Swanwick (1994) são: escuta cuidadosa e a observação perceptiva. Para o autor, são características fundamentais do aprendizado instrumental. A prática coletiva, mediada por um professor, se mostra um ambiente perfeito para o desenvolvimento destas características. O autor considera até mesmo o que ele chama de “aprendizagem por osmose”, ou seja, a possibilidade de aprender algo só pelo fato de estar presente nesse ambiente. Observou-se um aluno iniciante, matriculado no Conservatório Estadual de Música, participante nos ensaios e aquecimentos do Coral. O aluno observado, obteve um desempenho maior, medido pela quantidade de exercícios técnicos e melódicos que o mesmo conseguiu realizar em relação aos alunos do mesmo nível, que não frequentaram os ensaios. Em média, o aluno observado foi capaz de realizar de 2 a 3 lições a mais que os outros alunos, por aula individual de instrumento.

Para Beyer (1995) muitos são os aspectos que podem influenciar nos processos cognitivo-musicais, como a história do sujeito, o contexto social, econômico, aprendizagem formal ou informal, etc. Para Cavalcanti (2009) esses processos cognitivos podem ser negativamente influenciados por crenças errôneas de si mesmo, porém algumas atitudes podem colaborar para a mudança de tais crenças como:

Apresentações frequentes bem-sucedidas, feedback enfatizando os aspectos positivos e não somente os negativos, apresentações onde a ansiedade é gradativamente experimentada (familiares, amigos, professores, público, etc.), enfim, familiares, amigos e professores podem criar situações onde os estudantes aprendam a manejar a própria ansiedade e, conseqüentemente, fortalecem suas crenças de autoeficácia. (CAVALCANTI, 2009: p. 101)

De acordo com Gonçalves e Araújo (2014), o tempo de estudo é um fator de destaque na presença de crenças de autoeficácia dos estudantes de música. Em sua pesquisa foi constatado que, quanto mais tempo de estudo, mais confiantes são os alunos. A crença em



uma autoeficácia pode fazer toda a diferença no funcionamento cognitivo, que será um poderoso aliado na aprendizagem motora e no controle motor fino. “O controle motor de uma performance musical consiste na regulação simultânea de inúmeros músculos que desempenham funções distintas. Mesmo a ação de um movimento simples, [...]” (LOPES; LAGE, 2017: p.319).

Martins (1995) citado por Beyer (1995) considera que o ensino formal de música não contempla a multiplicidade de formas de escutar desenvolvidas pelo indivíduo, deixando de possibilitar uma aprendizagem musical mais eficiente. A forma como cada sujeito funciona no nível cognitivo pode influenciar como ele desempenha atividades motoras, inclusive as necessárias a performance musical. Por isso Swanwick (1994) destaca em seu trabalho a importância de aspectos como: o grupo social do aluno e sua faixa etária. Os projetos de extensão universitária, tal como o Coral de Trombones e Tubas da UFSJ tem o potencial de ampliar as formas de ensino pelo contato direto com a comunidade e agremiações não formais de ensino de música, acolhendo participantes de várias faixas etárias e de diferentes níveis técnicos.

Com relação ao tamanho do grupo, Swanwick defende que o grupo precisa “[...] ser grande o suficiente para ser um conjunto de música em potencial, mas pequeno o suficiente para que seus membros tenham funções distintas.” (SWANWICK, 1994: p.3). Aspecto este, também observado no Coral de Trombones e Tubas da UFSJ, flutuando em média, durante o segundo semestre de 2017, entre 6 a 9 participantes. Para Swanwick (1994) um número muito elevado de participantes dificulta o trabalho do professor que precisa manter o foco das atividades. No entanto, um número consideravelmente pequeno pode inviabilizar a vivência da performance pública em conjunto. O repertório do Coral de Trombones e Tubas da UFSJ, possui arranjos adaptados, em sua maioria, para uma performance a 4, 5 ou 6 vozes, de modo que, não havendo menos de 4 participantes, as apresentações públicas são possíveis.

Para Beyer (1995), os discursos musicais variam conforme as pessoas se agrupam, mudando de acordo com diferenças culturais entre grupos específicos. A variabilidade do desenvolvimento de esquemas sensoriais e motores influencia na diversificação de como as pessoas operam cognitivamente na música. Segundo esta autora, pesquisas fundamentadas em



Piaget tem buscado explicar o desenvolvimento musical do indivíduo levando em consideração todos os aspectos sociais e culturais.

Com o aprofundamento das pesquisas sobre os aspectos referentes a cognição musical, foram levantadas diferentes hipóteses para explicar o desenvolvimento musical do indivíduo, conforme constatado nas pesquisas. Utilizando, por exemplo, a teoria de Piaget, vários processos de compreensão e captação de uma melodia poderiam ser delineados. (BEYER, 1995: p.56)

Apesar de reconhecer o importante papel da cultura escrita para a memória da música, Swanwick (1994) classifica como “exercício inútil” e um exagero, anotar tudo que se toca ou tocar apenas o que nos apresenta por escrito. A monótona e repetitiva atividade de executar lição após lição de um método tem sua razão de ser assim. Muitos métodos tradicionais apostam na repetição e na leitura para trabalhar diversos temas técnicos específicos dos instrumentos. A título de exemplo, no caso do trombone, podemos citar: o método Arbans, o Peretti e o Método de Trombone para Iniciantes de Gilberto Gagliardi. Apesar que estes, e outros métodos, também trazem ao menos um capítulo, ou parte, com foco em exercícios melódicos que possibilitam uma prática mais musical e expressiva. Apesar que a maioria dos métodos não deixa isso muito claro e depende do direcionamento do professor para que os exercícios melódicos não sejam apenas mais uma atividade de repetição de notas musicais escritas.

Para Beyer (1995), é fundamental que o professor incentive o aluno a refletir sobre suas próprias respostas e que o programa curricular contemple todos os caminhos de desenvolvimento musical para aproveitar o potencial máximo de cada aluno.

Sobre a imitação, o processo se dá através do exemplo ou modelo do professor/coordenador do aquecimento em grupo. Esse exemplo é chamado por Lage et al (2002) de “Modelação”. Os autores se referem a modelação como a prática de ensinar por meio de demonstrações (modelos) que em sua maioria vem do professor ou de alguém que já possui um nível técnico mais avançado e seguro que os demais. Sobre os diferentes modelos, Lage et al (2002) afirma que um modelo mais próximo do nível técnico dos alunos servirá melhor ao papel de incentivá-los a solucionar seus problemas através do exemplo/demonstração. Isto por que segundo ele, “[...] a situação mais comum é os melhores instrumentistas não serem os melhores professores de instrumento.” (LAGE et al. 2002: p.29).



Lopes e Lage (2017) definem algumas justificativas para embasar os motivos que levam as pesquisas a concluir que o modelo de um performer de alto nível pode não ser o que mais contribui para a aprendizagem:

Um modelo experiente representa de forma precisa como uma ação qualificada deve ser realizada. Dessa forma, o mesmo parece encorajar mais o processo de imitação do que a aprendizagem através da observação. No entanto, durante a performance de um modelo inexperiente, o observador pode avaliar possíveis erros que possam surgir além de avaliar as várias tentativas para resolvê-los, ou seja, o observador torna-se ativamente envolvido no processo de aprendizagem. Assim, se o observador é capaz de receber algum feedback sobre a performance ele também se junta ao modelo inexperiente no processo de tentativa erro. Outro fator importante é que muitas vezes o modelo experiente é um modelo inalcançável para o aprendiz, levando assim a perda da motivação no processo de aprendizagem. (LOPES; LAGE, 2017: p. 321)

Swanwick (1994) se baseou, principalmente, em relatos de músicos de jazz de um evento em Londres, para defender tantos benefícios da prática de conjunto e suas ideias sobre como deve ser o ensino de instrumento. Para ele, um dos objetivos da Educação Musical deve ser o desenvolvimento do “ouvido interno”<sup>24</sup>.

Qualquer um pode improvisar desde o primeiro dia com o instrumento; O princípio básico é ter algo fixo e algo livre, o que é fixo podendo ser uma escala, riff(4), acorde, seqüência harmônica, e principalmente - a pulsação; É possível fazer boa música em qualquer nível técnico; Use métodos, mas tome cuidado com estratégias de ensino fixas e rígidas; Imitação é necessária à invenção, e tocar de ouvido é um esforço criativo; Improvisar é como resolver um problema, é uma interação pessoal de alto nível; Não existe um consenso sobre como as pessoas podem ser ajudadas a estudar improvisação - o envolvimento leva ao auto-aprendizado, e a motivação é o “prazer”; Improvisar é auto-transcendente e não auto-indulgente; o produto final é muito importante; fazemos contato com algo além de nossas experiências triviais; a improvisação cria novas demandas na nossa maneira de escutar; o segredo de tocar jazz é a construção auditiva de uma "biblioteca dinâmica".(SWANWICK, 1994: p. 3)

Segundo Ilari (2003) a improvisação serve como um ativador do sistema motor e da orientação espacial. O treino proporcionado pelos exercícios coletivos do Coral de Trombones e Tubas da UFSJ pode contribuir para a construção de uma biblioteca interna de habilidades musicais, cognitivas e motoras a ser usada no processo criativo da improvisação, mas que também precisa incluir outras atividades para se complementar.

<sup>24</sup> De acordo com Swanwick (1994), “ouvido interno” é uma coletânea de materiais musicais disponíveis que o músico lança mão no momento da performance ou da improvisação para construir e criar música. Essa coleção precisa ser desenvolvida ao longo do aprendizado musical.



Para Nazario e Mannis (2014), a criação, enquanto ferramenta para desenvolver habilidades cognitivas, tem sido destaque em trabalhos educacionais de uma abordagem pedagógica libertadora, afastada de concepções receptivas e mecânicas.

Outros pesquisadores concordam com as ideias de Swanwick (1994) com relação aos inúmeros benefícios da aula em grupo. Segundo Santiago (1995) as vantagens do ensino em grupo são confirmadas por todos que estudam o assunto ou que aplicam esta metodologia. Santiago (1995) assim define as vantagens do ensino em grupo de piano:

[...] além do tempo do professor ser melhor utilizado, os alunos se preparam melhor por efeito da presença do grupo; aprendem a ter mais confiança em si próprios; tem mais tempo que nas aulas individuais para se recobrem dos erros cometidos, o que é favorável a construção de uma autoimagem positiva; são mais motivados; tem oportunidade constante para a prática em conjuntos; aprendem por imitação uns com os outros; recebem maior estímulo para o desenvolvimento das habilidades de crítica, audição interiorizada e interpretação; adaptam-se desde o início a tocarem para outros; tem a oportunidade de serem expostos a uma maior literatura instrumental; podem ser introduzidos com vantagem sobre os alunos que tem aulas individuais no estudo da notação musical, história da música e teoria. (SANTIAGO, 1995: p.75)

De acordo com Ilari (2003) o aprendizado musical ajuda no desenvolvimento dos sistemas: motor, ordenação sequencial, memória, atenção e pensamento superior. Pode-se perceber a aproximação dos conceitos de Swanwick (1994) e Santiago (1995), por exemplo, como o “ouvido interno” de Swanwick se assemelha a “audição interiorizada” de Santiago. Ilari (2003) também trabalha o conceito de ouvido interno, ao afirmar que este seria fundamental para o processo de criação musical ou a composição. Ainda que analisemos trabalhos com foco no ensino em grupo de diferentes instrumentos parece haver um consenso entre os pesquisadores sobre os benefícios da prática coletiva.

Apesar de também destacar as várias vantagens da prática coletiva, Santiago (1995) discute brevemente sobre uma desvantagem dessa prática, qual seja, a falta de atenção individual do professor para com o aluno. No entanto, essa falta é compensada combinando-se aulas individuais com aulas coletivas. No caso do Coral de Trombones e Tubas da UFSJ, os alunos da graduação tem a oportunidade de usufruir das aulas individuais que, na graduação, são obrigatórias ao longo dos 8 semestres do curso. Os demais participantes do Coral tem a mesma oportunidade de ter aulas individuais, através do Conservatório Estadual de Música Padre José Maria Xavier. Além das instituições de ensino formal, se deve considerar o



importante papel das agremiações musicais (bandas, orquestras, corais e outros grupos) que atuam como oportunizadoras de performance e de ensino musical informal junto a comunidade, cujo os músicos também podem participar do Coral através da vertente de projeto de extensão universitária.

Os ensaios do grupo acontecem na sede da Banda Sinfônica do Bom Jesus do Matosinhos, uma agremiação musical sem fins lucrativos que, além de obter parcerias com a UFSJ e o Conservatório Estadual de Música, oferece diversas atividades de ensino musical, inclusive aulas individuais de instrumento. Em Minas Gerais, de acordo com o site “Bandas de Minas” (página da internet patrocinada pelo BDMG<sup>25</sup>, pelo Fundo Estadual de Cultura e pelo Governo de Minas Gerais) existem cerca de 800 bandas de música que envolvem em suas atividades cerca de 30 mil músicos de todas as idades e níveis técnicos. O trombone é um instrumento que marca presença na grande maioria destes grupos. O local adequado para as atividades pode ter grande influência nos resultados.

Cavalcanti (2009); Gonçalves e Araújo (2014) buscam na teoria social cognitiva um modelo que expresse a relação de mútua influência entre: questões pessoais, comportamento e ambiente, ao qual deram o nome de reciprocidade triádica.

Mas como tornar o ensino instrumental mais musical? Menos repetitivo e mais criativo e interessante? Swanwick (1994) propôs 3 regras gerais para o ensino de instrumentos musicais:

Regra 1: a aula não terá sentido se nela não houver música, e música significa satisfação e controle da matéria, consciência de expressão, e quando possível, o prazer estético da boa forma. Uma aula sem música é desperdício de tempo e a comunicação de uma mensagem errada: as vezes é válido tocar sem preocupações musicais; isso nunca está correto.

Regra 2: sempre dê prioridade à fluência intuitiva baseada na percepção auditiva antes da escrita e da leitura analítica. Nos primeiros dias, pelo menos, a música deve ser articulada livremente antes de se introduzir a notação. Não precisamos da análise limitada de uma partitura impressa à nossa frente todas as vezes que tocamos. A consciência auditiva vem antes disso, ela é a base, o verdadeiro fundamento musical e também o ponto culminante do conhecimento musical.

Regra 3: estimule sempre o aluno a avançar, mas também espere algumas vezes. Os alunos buscarão o que realmente vale a pena. Nós professores, e outras pessoas, nos preparamos adequadamente para tocar para os alunos, e com eles? A música se constitui num convite? Nós professores e nossos alunos precisamos sentir que o que fazemos contribui para a sustentação da consciência humana. (SWANWICK, 1994: p.5)

<sup>25</sup>

BDMG – Banco de Desenvolvimento de Minas Gerais



Segundo Santiago (1995) é importante tornar a música acessível a toda a comunidade sem restrição de faixa etária ou nível técnico. O Coral de Trombones e Tubas da UFSJ, por seu foco na extensão universitária, aceita participantes instrumentistas de todas as faixas etárias e níveis técnicos. O Coral é dividido em 2 níveis: A e B. No Coral A, coordenado pelo professor de Trombone da UFSJ, encontram-se participantes que são alunos da graduação, alunos do Conservatório e músicos convidados de outros grupos da região. Já no Coral B, coordenado por um aluno da graduação em trombone, há participantes de nível mais iniciante, que ao decorrer do projeto podem ascender ao nível técnico necessário para ensaiar com o Coral A.

A estratégia de ter um aluno da graduação criando os arranjos, especificamente para os participantes do Coral, bem como, a participação de todos os membros nas sugestões de peças a serem tocadas, torna o repertório mais acessível e interessante, uma vez que, segundo França (2000):

[...] ao tocar uma peça composta por uma outra pessoa em outro tempo e lugar, o indivíduo tem que se ajustar a uma série de elementos, o domínio de elementos técnicos tornando-se, frequentemente, um desafio, desde a leitura (se for o caso) até uma caracterização estilística específica. [...] A empatia com estilos preferidos pode permitir um envolvimento maior dos componentes intuitivos e assimilativos na performance. (FRANÇA, 2000: p.58)

Para Santiago (1995) essas práticas de aula coletiva de instrumento são bons laboratórios para proporcionar aos alunos de graduação a oportunidade de uma atuação pedagógica. Esta característica também é observada na rotina do Coral, onde durante os exercícios e ensaios é comum os membros mais experientes compartilharem dicas, sugestões e até exemplos para auxiliar os colegas que estão com dúvida ou dificuldade em um trecho específico. Tanto no Coral A, quando no Coral B esta vivência pedagógica faz parte da rotina de trabalho dos participantes, sobretudo dos alunos da graduação que desempenham papéis fundamentais no grupo, seja coordenando o Coral B, fazendo arranjos, ou participando do Coral A.

Um dos objetivos do aquecimento em grupo é proporcionar o desenvolvimento de habilidades motoras e cognitivas que serão utilizadas na performance musical, seja esta individual ou coletiva. De acordo com França (2000) um músico só irá ser expressivo com exigências técnicas que ele já domine. A autora ainda sugere a importância deste aspecto para



a avaliação quando afirma que “somente quando um indivíduo toca aquilo que pode realizar confortavelmente é que podemos avaliar mais efetivamente a extensão de sua compreensão musical” (FRANÇA, 2000: p. 59). No caso do Coral de Trombones e Tubas da UFSJ, os participantes são direcionados a papéis que conseguem executar. Existem desafios, mas os mesmos são possíveis a cada participante, não sendo exigido um desempenho muito distante do domínio técnico atual de cada um, proporcionando um progresso gradativo e consciente.

Segundo Lage et al. (2002) os alunos com a percepção cognitiva mais desenvolvida tendem a ter mais facilidade em se beneficiar do *feedback* se corrigindo, se adaptando e evoluindo até mesmo durante a prática. A manutenção desses ganhos parece depender da rotina que o estudante realiza fora do contexto de aula ou de ensaio. O autor sugere que os professores de instrumento incluam no planejamento de suas aulas o fornecimento de aproximadamente 1 *feedback* a cada 3 tentativas e ir reduzindo a frequência ao passo que o aluno vai avançando em seus estudos, se tornando mais autônomo e consciente da própria prática. Na observação do Coral de Trombones e Tubas da UFSJ, nota-se que uma regulação dos *feedbacks* tal como sugere o autor pode não ser o ideal para atividades coletivas uma vez que constatou-se, por observação, diferentes formas de *feedback* ocorrendo até mesmo simultaneamente durante as atividades.

Algumas pesquisas buscaram estabelecer um esquema da evolução técnico musical ou uma divisão em estágios de desenvolvimento da performance, tanto para auxiliar na avaliação quanto para compreender melhor esse processo de aquisição de habilidades cognitivas e motoras. A maioria dessas pesquisas apostam em semelhanças com os estágios de desenvolvimento estabelecidos na psicologia e em conceitos da psicologia evolucionista como: memória, adaptação, percepção, controle motor, entre outros. Os conceitos vem harmonizados com trabalhos de Vygotsky, principalmente em relação a influência do meio social, e com as ideias de Piaget com seus estágios de desenvolvimento.

Ilari (2003) destaca a influência do meio social ao afirmar que as classes menos favorecidas tem o seu modo de vida afetado pela falta de acesso a determinados benefícios culturais que por sua vez afetam o seu desenvolvimento. Alguns sistemas do neurodesenvolvimento são importantes para os processos motores e cognitivos da educação musical.



Neste trabalho, optou-se por observar a evolução na performance musical do grupo sob a ótica de Swannwick (1994) que estabeleceu estágios bem definidos cujos parâmetros têm servido de norte para outras pesquisas do campo, como França (2000) o fez em sua pesquisa no Núcleo de Educação Musical de Belo Horizonte. A observação se deu através da prática junto ao grupo e posterior análise de gravações em áudio e vídeo das performances realizadas durante o ano de 2017.

Níveis de Performance Musical e Características		
<b>Iniciante</b>	1	<b>Sensorial</b> – A performance é errática e inconsistente. O fluxo é instável e as variações do colorido sonoro e da intensidade não parecem ter significação expressiva nem estrutural.
	2	<b>Manipulativo</b> – Algum grau de controle é demonstrado por um andamento estável e pela consistência na repetição de padrões (motivos). O domínio do instrumento é a prioridade principal e não há ainda evidência de contorno expressivo ou organização estrutural.
	3	<b>Pessoal</b> – A expressividade é evidenciada pela escolha consistente do andamento e níveis de intensidade, mas a impressão geral é de uma performance impulsiva e não planejada, faltando organização estrutural.
	4	<b>Vernacular</b> – A performance é fluente e convencionalmente expressiva. Padrões melódicos e rítmicos são repetidos de maneira semelhante e a interpretação é bem previsível.
	5	<b>Especulativo</b> – A performance é expressiva e segura e contém alguns toques de imaginação. A dinâmica e o fraseado são deliberadamente controlados ou modificados com o objetivo de ressaltar as relações estruturais da obra.
	6	<b>Idiomático</b> – Percebe-se uma nítida noção de estilo e uma caracterização expressiva baseada em tradições musicais claramente identificáveis. Controle técnico, expressivo e estrutural são demonstrados de forma consistente.
	7	<b>Simbólico</b> – A performance demonstra segurança técnica e é estilisticamente convincente. Há refinamento de detalhes expressivos e estruturais e um sentimento de comprometimento pessoal do intérprete com a música.
<b>Expert</b>	8	<b>Sistemático</b> – O domínio técnico está totalmente a serviço da comunicação musical. Forma e expressão se fundem gerando um resultado – um verdadeiro depoimento musical – coerente e personalizado. Novos insights musicais são explorados de forma sistemática e imaginativa.

Critérios para avaliação de níveis de performance musical de Swannwick (1994), desenvolvido a partir do Modelo Espiral de Desenvolvimento Musical (SWANNWICK e TILLMAN, 1986) citado por Lage et al. (2002: p.26).

Para Santiago e Meyerewicz (2009) o processo de aprendizagem instrumental deveria integrar todos os aspectos que circulam entre o campo cognitivo e o motor da forma mais



holística possível. Esse desenvolvimento amplo exige, além da prática deliberada, um investimento de tempo. Segundo Cavalcanti (2009: p.93) “Aqueles que se envolvem com o estudo do instrumento musical precisam adquirir um intrincado repertório de habilidades e assumir compromissos pessoais que se prolongarão por anos de prática.”

O progresso do grupo ao longo dos dois semestres observados é fruto, em grande parte, do trabalho semanal dos ensaios e exercícios coletivos. Tendo o quadro de níveis de Swannick como modelo, a performance do grupo fluuava entre os níveis Vernacular e Especulativo (níveis 4 e 5 respectivamente) durante as atividades do primeiro semestre de 2017. Porém no segundo semestre do mesmo ano, características como a expressividade e uma maior segurança técnica colocariam a performance do grupo em um lugar entre os níveis Especulativo e Idiomático (níveis 5 e 6 respectivamente). Dada a natureza de constante renovação dos integrantes, com a entrada e saída de participantes, de diferentes níveis técnicos, essa classificação deve mudar constantemente.

Para Couto (2013) o ensino coletivo supera o estudo individual e é uma porta aberta para o desenvolvimento de diversas habilidades musicais que só acontecem na experiência de grupo. Segundo Nazario e Mannis (2014) não podemos desconsiderar os fatores sociais envolvidos na atividade de tocar em grupo pois cada participante tem a contribuir com toda a sua história anterior à atividade coletiva.

De acordo com Marques et al (2014) a liberdade de estabelecer suas próprias metas é de suma importância no processo de aprendizagem motora. Através da estimulação da prática deliberada, o professor fornece subsídio aos membros do Coral de Trombones e Tubas da UFSJ para que os mesmos exerçam tal liberdade em seus estudos, porém com decisões fundamentadas. Pesquisas do campo da motricidade como a de Marques et al (2014) tem evidenciado experimentalmente a eficiência de se munir os estudantes com subsídios para o autoestabelecimento de metas em seu processo de aprendizagem motora:

O objetivo deste estudo foi investigar os efeitos do auto-estabelecimento de metas na aquisição de uma habilidade motora. Para alcançar esse objetivo comparou-se a aprendizagem de dois grupos que auto-estabeleceram metas e um grupo de meta estabelecida pelo experimentador. Um dos grupos que auto-estabeleceu metas o fez de acordo com a orientação do experimentador e o outro o fez por conta própria, contrariando a sua orientação. Os resultados mostraram que ambos os grupos de metas auto-estabelecidas obtiveram desempenhos superiores no teste de



transferência do que o grupo de metas estabelecido pelo experimentador. (MARQUES et al, 2014: p.60)

Azzi et al (2016), nos trazem em seu trabalho um quadro que organiza e define o processo de aprendizagem pela autorregulação, que está diretamente relacionada ao autoestabelecimento de metas.

Lopes (2015) nos lembra da importância de incluir nos subsídios dados aos alunos uma instrução básica do funcionamento do seu aparato motor:

O aprendizado sobre as funções do aparato motor responsável pela prática instrumental pode permitir a conscientização dos movimentos necessários à atividade possibilitando um maior domínio técnico. Para este fim, torna-se necessário buscar informações que possibilitem ao aluno lidar com a organização e as sensações provindas das ações musculares. (LOPES, 2015: p.3)

Lopes (2015), por sua vez, sugere mais pesquisas focadas nos movimentos básicos. Apesar de seus estudos serem direcionados ao contrabaixo suas conclusões sobre a aprendizagem motora podem ser testadas e investigadas em outros contextos.

De acordo com McPherson e Renwick (2011) citados por Azzi et al (2016) aprender um instrumento, envolve habilidades cognitivas e motoras, exige autorregulação por parte do músico. Os músicos, precisam aprender muitos comportamentos para melhorar sua performance, incluindo estratégias, estruturação e controle do ambiente, enquanto a aprendizagem ocorre, e pesquisar em todas as fontes disponíveis.

### **3. Conclusão**

Diante do exposto, concluiu-se que a prática estruturada de aquecimento coletivo, é uma oportunidade ímpar de treinamento e desenvolvimento das habilidades cognitivas: percepção, atenção, prontidão, memória, consciência de grupo e tomada de decisão. As habilidades motoras trabalhadas nos exercícios de aquecimento do grupo englobam: agilidade, controle motor fino, precisão e o equilíbrio. Estas são habilidades observadas, treinadas e desenvolvidas ao longo do tempo de prática regular. Pode-se inferir, pelo modelo observado, que o papel do professor no processo de desenvolvimento das habilidades é de múltiplas



facetas, abarcando técnicas como a modelagem, o *feedback*, a instrução verbal, a mediação, a liderança democrática e a orientação reflexiva.

Dessa forma constatou-se que o aquecimento em grupo tem muito a contribuir no processo de desenvolvimento das habilidades cognitivas e motoras. Os avanços observados na performance do grupo apontam para um ganho considerável de tais habilidades que, quando somadas ao trabalho coletivo, elevam o nível técnico artístico musical. Por fim, o aquecimento em grupo se mostra uma poderosa ferramenta para contribuir nos avanços performáticos.

Nesse ínterim, cabe ao professor, não deixar de considerar o importante papel do aquecimento coletivo no processo de construção da performance desejada. Os alunos e participantes das atividades podem e devem levar as ideias e orientações do professor para suas rotinas individuais, enriquecendo seu repertório de estratégias de estudo. Além do aquecimento, a estratégia de elaborar arranjos especificamente para os membros do Coral de Trombones e Tubas da UFSJ, mostrou-se um grande benefício, que torna o repertório mais acessível e democrático, indo de encontro às ideias mais defendidas por pesquisadores do campo da performance musical. Muitas questões ainda carecem de investigações consistentes e de diálogos multidisciplinares como apontaram diversos autores pesquisados na revisão bibliográfica.

## REFERÊNCIAS

- AZZI, Roberta Gurgel et al. *Ensino na perspectiva da teoria social cognitiva: discussões iniciais a partir do ensino de música*. Revista da ABEM, Londrina. v.24, n.36, 105-115, jan-jun. 2016.
- BEYER, Ester. *Os múltiplos desenvolvimentos cognitivo-musicais e sua influência sobre a educação musical*. Revista da ABEM, v.2 n.2 novembro de 1995. Disponível em: <[http://www.abemeduacaomusical.com.br/revista\\_abem/ed2/artigo\\_6.pdf](http://www.abemeduacaomusical.com.br/revista_abem/ed2/artigo_6.pdf)> Acesso em 09/09/2017.
- BORÉM, Fausto. *Por uma unidade e diversidade da pedagogia da performance*. Revista da ABEM, Porto Alegre, V. 13, 45-54, março. 2006.
- BORÉM, Fausto. *Um sistema sensorio-motor de controle da afinação no contrabaixo: contribuições interdisciplinares do tato e da visão na performance musical*. UFMG. Agosto de 2010. 206f. Tese (Doutorado).



- CAVALCANTI, Célia Regina Pires. *Crenças de autoeficácia: uma perspectiva sociocognitiva no ensino do instrumento musical*. Revista da ABEM, Porto Alegre, V. 21, 93-102, março 2009.
- COUTO, A. C. N. do. *O ensino de teclado em grupo na universidade*. Per Musi, Belo Horizonte, n.28, 2013, p.231-238.
- FRANÇA, Cecília Cavalieri. *Performance instrumental e educação musical*. Revista Per Musi. Belo Horizonte, v.1, p. 52-62. 2000. Disponível em: <[http://musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/01/num01\\_cap\\_05.pdf](http://musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/01/num01_cap_05.pdf)> Acesso em 11/09/2017.
- GONÇALVES, Lílian Sobreira; ARAÚJO, Rosane Cardoso. *Um estudo sobre percepção musical e crenças de autoeficácia no contexto de uma instituição de ensino superior paranaense*. Revista ABEM, Londrina, v.22, n.33, 137-153, jul-dez 2014.
- ILARI, Beatriz. *A música e o cérebro: algumas implicações do neurodesenvolvimento para a educação musical*. Revista da ABEM v.9 n.9 Porto Alegre, setembro de 2003.
- KEBACH, Patrícia Fernanda Carmem. *Desenvolvimento musical: questão de herança genética ou de construção?* Revista da ABEM, Porto Alegre, V. 17, 39-48, setembro. 2007.
- LAGE, Guilherme Menezes, et al. *Aprendizagem motora na performance musical: reflexões*. Revista Per Musi v.5/6 pag. 14-37. 2002.
- LOPES, L.; LAGE, G. M. *O esforço cognitivo inerente à performance musical: conceitos e aplicabilidade*. Org. e ed. de Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra. Diálogos Musicais da Pós-Graduação: Práticas de Performance Musical n.2. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som. p.315-328. (2017).
- LOPES, Leonardo. *Movimentos básicos na performance: descrição e análise cinesiológica*. UFMG, 2015. 76f. Dissertação (Mestrado).
- MARQUES, Priscila Garcia et al. *O efeito do autoestabelecimento de metas na aquisição de uma habilidade motora*. Revista Motricidade, V.10, n.4, 2014. p.56-63.
- NAZARIO, Luciano da Costa; MANNIS, José Augusto. *Entre explorações e invenções: vislumbrando um modelo referencial para o desenvolvimento criativo em ambientes de ensino coletivo*. Revista da ABEM, Londrina, V.22, N.32, 65-76 jan-jun. 2014.
- SANTIAGO, D.. *As "Oficinas de Piano em Grupo" da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia – UFBA. (1989-1995)*. Revista da ABEM, v.2, n.2 novembro de 1995. Disponível em: <[http://www.abemeducacaomusical.com.br/revista\\_abem/ed2/artigo\\_8.pdf](http://www.abemeducacaomusical.com.br/revista_abem/ed2/artigo_8.pdf)> Acesso em: 09/09/2017.
- SANTIAGO, P.; MEYEREWICZ, A. B. *Considerações peircinanas sobre o gesto na performance do Grupo UAKTI*. Per Musi, Belo Horizonte, n.20, 2009, p.83-91.
- Site “Bandas de Minas”. Disponível em: <<http://www.bandasdeminas.com.br/programa-de-apoio-a-bandas/>> Acesso em 11/09/2017.
- SWANWICK, Keith. *Ensino instrumental enquanto ensino de música*. Trad. de Fausto Borém; rev. de Maria Betânia Parizzi. Cadernos de Estudo: Educação Musical. São Paulo: Atravez, p.7-14. 1994.



## **Aspectos estéticos, históricos e composicionais do *Concertino op.4 em Mi bemol maior* de Ferdinand David: uma contribuição conceitual interpretativa**

### **Aesthetic, historical and compositional aspects of the *Concertino op.4 in E flat major* by Ferdinand David: A performing conceptual contribution**

Alexandre Magno e Silva Ferreira  
[amfe223@g.uky.edu](mailto:amfe223@g.uky.edu) - UFPB

Fabio Carmo Plácido Santos  
[fcsantos@uea.com.br](mailto:fcsantos@uea.com.br) – UEA

**Resumo:** O referente trabalho discute a relevância do uso dos aspectos conceituais do *Concertino* para trombone e orquestra de Ferdinand David Op. 4 em Mi bemol maior, como auxílio na sua interpretação. Uma vez compreendidas as particularidades históricas, musicais e composicionais contidas nesta obra, estas por certo reforçarão o pensamento de que a compreensão dos arcaísmos não práticos facilitam a sua interpretação, o aprendizado torna-se duradouro e reforça a importância da pesquisa em música como elemento justificador de escolhas interpretativas.

**Palavras-chave:** Contextualização. Performance. Interpretação. Trombone.

**Abstract:** This essay investigated the relevance of the conceptual aspects of the *Concertino* for trombone and orchestra by Ferdinand David Op. 4 in E flat major pedagogical support to its performance. Once, a further comprehension of its historically informed performance (HIP) practice have been understood, they will reinforce the comprehension that non-practical frameworks facilitate interpretation, learning becomes enduring, and reinforces the relevance of music research as a justifying element for interpretive choices.

**Keywords:** Contextualization. Performance. Interpretation. Trombone.

#### **1. Introdução**

O *Concertino*<sup>26</sup> Op. 4 em Mi bemol maior para trombone e orquestra composto por Ferdinand David (1810-1873), facilmente encontrado em três edições diferentes em sua adaptação para trombone e piano, é um das obras mais famosas e tocadas do repertório trombonístico a nível internacional.

Até o momento analisamos três diferentes edições do *Concertino*: International Music Company (editado por William Gibson em 1961), Musikverlag Zimmermann (editado por Rob Muller, sem data) e Ludwig Master (editado por Grub, sem data). Ainda foram localizadas recentemente e ainda não analisadas Kistner (provavelmente primeira edição, sem data) e Hofmeister (sem data), ambas não apresentam editores. (SOUZA, 2017, PAG. 63)

---

<sup>26</sup> Definido no dicionário *Grove* como: grupo solista em concerto Barroco: no uso posterior, um concerto em pequena escala.



Considerada como uma obra tecnicamente difícil e sendo frequentemente utilizada como peça de confronto em concursos e festivais, a mesma é rica em aspectos históricos, estéticos e composicionais.

Esse arcabouço de aspectos trazem à tona uma quantidade considerável de informações que contribuem tanto para professores, quanto músicos e pesquisadores que buscam por conhecimento e entendimento acerca dos pressupostos musicais desta composição.

A pretensão deste trabalho é discorrer sobre tais aspectos supracitados e prover subsídios bibliográficos para confirmar a relevância desta composição para a literatura do instrumento a partir de sua originalidade e concepção histórica.

Assim acredita-se que as informações contidas na obra contribuem significativamente para o aprendizado técnico musical do trombonista que pretende estudá-la, além de contribuir cognitivamente com o iniciante.

Enfatizamos que o uso também dos aspectos intertextuais nos guiará por escolhas de interpretação que com certeza despertará o interesse para a aceitação e questionamentos de colegas e alunos, mas que por certo, conterà uma escolha bibliográfica que irá discorrer no restante deste trabalho.

Fundamentamos esta pesquisa em quatro elementos que referem a Mozart, aparecendo nos movimentos iniciais do *concertino* (introdução e o início do primeiro movimento) e nas ideias de Beethoven (no II movimento “marcha fúnebre” e movimento subsequente).

## **2. Aspectos estéticos, históricos e composicionais**

Obra fundamental no currículo das escolas de música e muitas vezes qualificada como parâmetro para a contratação de trombonistas para orquestras profissionais, o *Concertino* para trombone e orquestra composto por Ferdinand David Op. 4 em Mi bemol maior, é relevante para o contexto musical do trombone mundial como afirma Mell (2007) e



Herbert (2006) reconhecendo a composição de David como “uma peça seminal para a história do repertório do trombone”<sup>27</sup>.

Composta no período Romântico o concertino de David faz parte de um momento historicamente importante da música original para o instrumento na Europa que influenciou a tradição das orquestras em países como os Estados Unidos da América.

Callison (1986) discorre a respeito do concertino quanto à performance realizada por Frederick Lesch nos EUA e sua relevância para o surgimento das orquestras daquele país:

[...] Frederick Lesch foi altamente influencial, sua performance do concertino para trombone e orquestra de Ferdinand David foi um marco na performance orquestral para trombone. Toda literatura orquestral tocada por grandes orquestras durante o século XIX, é pesquisada para estabelecer os requerimentos técnicos do repertório para trombone das orquestras (CALLISON, 1986, p.42) (tradução nossa)<sup>28</sup>.

Seu texto musical apresenta fortes características técnicas educacionais e vem sendo utilizado para a preparação de jovens trombonistas por fazer parte da maioria dos recitais dos cursos de performance.

A afirmação e importância histórica dessa composição, pode ser comprovada através da revista da *International Trombone Association* – ITA, (tabela 1 acima) sob os comentários de Guion (2016), que provam essa preferência e destaca a interpretação desta obra em recitais registrados na revista entre os anos de 1978-1997.

VOLUMES DA REVISTA DA ITA	ANO	NÚMEROS DE INTERPRETAÇÕES
1ª a 5ª	1978	5 Vezes
6ª a 10ª	1979-1982	16 vezes
11ª a 15ª	1983-1987	31 vezes
16ª a 20ª	1988-1992	33 vezes
21ª a 25ª	1993-1997	42 vezes

Tabela 1: edições e interpretações do *concertino* de David entre 1978 e 1997.

27 [...] Two compositions for wind instruments are currently in print: a Concertino for trombone and orchestra op.4, a seminal work in the history of the trombone repertory, and a Concertino for bassoon and orchestra op.12.

28 [...]A register of 65 orchestral trombones is provided. Frederick Lesch was especially influential, his performance of **Ferdinand David's** concertino for trombone and orchestra being a landmark in orchestral trombone playing. All literature performed by major orchestras during the 19th c. is surveyed to establish the repertoire for orchestral trombonists, which is analyzed for technical requirements. (CALLISON, 1986, p.42).



Reiffsnyder (1987), em dois artigos sobre o trombone durante o período Romântico na Alemanha, descreve que investigou cinco tipos diferentes de fontes na busca não só de repertório e seus compositores, mas sim com um olhar subjacente sob a relevância dos intérpretes.

PERIÓDICOS MÚSICAIS:	ENCICLOPÉDIAS BIOGRÁFICAS DA ÉPOCA
<i>Allgemeine Musikalische Zeitung</i>	Schilling
<i>Neue Zeitschrift für Musik</i>	Mendel
<i>Musical World</i>	Bernsdorf
<i>Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung</i>	Riemann
<i>Die Musik</i>	

Tabela 2: periódicos e enciclopédias de música sobre as composições musicais da época.

Estes cinco tipos de fontes foram descritas como os Catálogos de Hofmeister que divulgavam amplamente em todas as possibilidades de publicação (jornais) que apareciam regularmente durante o período, contendo listas de todas as músicas publicadas na Alemanha. Ainda citamos aqui duas coleções de solos de Müller e Harson e Treze Edições Modernas Variadas que desmascaram uma quantidade de 32 Solos específicos e diferentes para trombone.

Todas essas evidências tácitas nos leva a entender e confirmar que o Concertino de Ferdinand David Opus. 4 em Mib para trombone e orquestra, apesar de ser uma obra de vulto para o referido instrumento, foi uma composição que se sobressaiu entre as 32 obras encontradas (à época).

Reiffsnyder (1987), afirma que a obra de David, faz parte de uma tradição musical importante de um dos maiores centros de performance da Alemanha: Leipzig, o primeiro a dispor de uma classe exclusiva de trombone criada em 1822, o “*Konigliche Conservatorium der Musik*” que teve como professor o trombonista Robert Müller (\*1849 morte não informada). Coincidência ou não, de 1815 a 1876 os programas da orquestra *Gewandhaus* naquela cidade, registram 35 solos para trombone.

Reiffsnyder ainda menciona dois momentos distintos da história do trombone na Alemanha daquela época:



Primeiro, ele trata da era do solista (1815-1876), que descreve e estuda os seis trombonistas mais famosos da época discorrendo sobre a era da publicação de música para o instrumento (1879-1942), neste caso o autor estudou a vida dos compositores que em alguns casos também foram intérpretes.

O segundo momento, que é onde se concentra todo o alicerce deste trabalho, descreve a maneira em que compositores mais modernos, realizaram seu processo de criação na forma em que um compositor ou compositores do passado fizeram.

Em sua tese de doutorado Xavier (2015) explica sistematicamente como o compositor argentino radicado no Brasil José Alberto Kapllan, faz uso de técnicas composicionais similares àquelas do compositor Alemão Paul Hindemith em suas obras.

No universo do repertório para o trombone, o compositor francês Jean Michel Defaye é um dos fortes influentes nesse tipo de abordagem, nos últimos anos ele tem composto uma coleção de peças intitulada por ele como “*À La Manière de ...*” permitindo assim aos instrumentistas aprender não só o estilo dos grandes mestres e suas escolas, mas também como interpretá-las.

As obras do compositor incluem os estilos de J. S. Bach (*À La Manière de Bach*), C. Debussy (*À La Manière de Debussy*), R. Schumann (*À La Manière de Schumann*) entre outros.

A introdução do Concertino para trombone e orquestra de David, além de demonstrar a estrutura da forma de *Ritornello*,<sup>29</sup> é similar à de Wolfgang Amadeus Mozart no tocante ao uso das madeiras (tocando um dos temas do concerto) e não das cordas para o início de alguns de seus concertos para piano. Um bom exemplo disso são seus concertos K.451 em Si Bemol e K. 453 em Ré Maior.

Essa relação direta do Concertino de David com as ideias de Mozart é confirmada por Roeder:

Mozart concluiu os próximos dois concertos (K451 em Si Bemol e K. 451 in Ré Maior) Em Março de 1784 e os tocou consecutivamente, durante uma série bem sucedida de concertos por assinatura para a época da quaresma. Um, virtuosismo brilhante e impressionante é evidente nas partes de piano, um brilho que é compensado em parte por uma orquestra ampliada e um novo papel para os

---

29 Não confundir o termo “ritornello” de repetição com a forma de ritornello. Para maiores esclarecimentos por favor procure o artigo sobre *Concerto do Grove on line*.



instrumentos de sopro. Os treze primeiros compassos de K.450 avisam o ouvinte que Mozart está lidando com um novo tipo de orquestra. Nenhum concerto anterior a este, havia sido iniciado só com os sopros; Além disso, um par de fagotes junta-se aos pares familiares de oboés e trompas e apresentam a frase de abertura em terças cromáticas. (ROEDER, 1994, p. 156) (Tradução nossa)<sup>30</sup>.

A mesma característica pode-se dizer do concerto K. 453 in Sol maior (abril de 1784), mesmo sendo mencionado como menos virtuoso.

Roeder (1994) explica que Mozart estabelece uma “relação especial entre o piano solista e os sopros,” e justifica que o mesmo assim o fez em duas maneiras.

A primeira com as madeiras fornecendo material de acompanhamento rítmico como maneira de dar suporte às passagens técnicas do solista e a segunda, quando os sopros alternam o uso de passagens líricas, especificamente durante a parte onde a segunda tonalidade é estabelecida<sup>31</sup>.

É interessante notar que o concertino de David também segue um padrão parecido ao de Mozart pois as madeiras expõem o tema da segunda área tonal (Si-Bemol) na tônica (Mí-Bemol), não parecendo coincidência que o concerto também é iniciado por Clarinetes e Fagotes.

Mozart inclui clarinetes em seus dois únicos concertos escritos em tonalidades menores: K. 482 em Mi bemol menor e K. 491 em Dó menor, neste último em especial, Mozart adiciona a maior seção de sopros dentre os seus concertos, e os clarinetes foram incluídos não como substituição aos oboés, mas como uma real adição<sup>32</sup>.

Reforçando a noção musicológica, tanto Roeder como Downs diretamente mencionam que não foi somente o uso dos sopros, mas também as dinâmicas que foram usadas inicialmente por Mozart em seus concertos e posteriormente por David.

Ainda relacionando a Mozart, podemos mencionar o concerto para piano e orquestra K. 449 em Mi Bemol (1784), onde logo após a conclusão do *Ritornello* da orquestra, o piano

---

30 Mozart completed the next two piano concertos (K451 in B-flat and K. 451 in D) in March 1784 and performed then at a subscription series of well-attended Lenten concertos. A Striking, brilliant virtuosity is newly evident in the piano parts, a brilliance that is matched in part by an expanded orchestra and a new role for the wind instruments. The opening thirteen measures of K.450 advise the listener that Mozart is dealing with a new kind of orchestra. No previous concerto had opened with winds alone; moreover, a pair of bassoons join the familiar pairs of oboes and horns to present the richly chromatic opening phrase in thirds.

31 Ibid. 158.

32 ibid. 162-163.



inicia em bravura (*ff*) seguido por melodias em *cantabile* (em *p*), este concerto demonstra o altíssimo nível que o compositor atingiu em suas composições.<sup>33</sup>

Outra evidência da ligação de Mozart, além da variação de dinâmicas, é a alternância de estilos bravura e *cantabile* muito comuns nos seus concertos, esta habilidade pode ser evidenciado durante os primeiros compassos da entrada do trombone do concertino que inicia em estilo bravura (primeiro e sétimo compasso) em *ff* e *mf* e automaticamente inicia um *cantabile* (terceiro a quinto compasso):



Imagem 2: Início da entrada do solo do trombone do concertino de Ferdinand David.

---

33 Downs 521.

CONCERTINO  
*em Eb maior, Op. 4*  
para Trombone e Orquestra

*Allegro Maestoso* ♩ = 126

flauta 1  
flauta 2  
oboé 1  
oboé 2  
clarinete 1 in Bb  
clarinete 2 in Bb  
fagote 1  
fagote 2  
horn 1 in Eb  
horn 2 in Eb  
horn 3 in Bb  
horn 4 in Bb  
trompete 1 in Eb  
trompete 2 in Eb  
tímpanos  
percussão  
*snare drum*  
trombone solo  
violino 1  
violino 2  
viola  
violoncelo  
contrabaixo

Imagem 1: Início do entrada da clarineta e fagotes no *concertino* de Ferdinand David.

De volta a Mozart, podemos mencionar o concerto para piano e orquestra K. 449 em Mi Bemol (1784), onde logo após a conclusão do *Ritornello* da orquestra, o piano inicia



em bravura (*ff*) seguido por melodias em *cantabile* (em *p*), este concerto demonstra o altíssimo nível que o compositor atingiu em suas composições.<sup>34</sup>

Dando sequência aos eventos descritos no início deste trabalho, focaremos agora na marcha fúnebre do segundo movimento que por sua vez apresenta ideias composicionais provindas de Beethoven.

Sobre esse movimento intitulado “Marcha Fúnebre” Pêgo explica que David já havia feito uso deste tipo de linguagem em outras composições:

Este movimento propõe uma escrita que é peculiar em Ferdinand David, as figuras rítmicas que sugerem uma marcha são apresentadas em todo o movimento, parece ser uma ideia fixa do compositor em usar estes ritmos. No mesmo ano em que compôs o concertino, David escreveu também a *Introduction et variations sur le theme “Je suis le petit tambour”*, opus. 5 para violino e orquestra, onde se pode perceber exatamente o mesmo motivo rítmico que sugere a marcha fúnebre do concertino op. 4.<sup>35</sup> (PEGO, 2012, pág. 22).

Mesmo que esta informação venha a confirmar uma prática do compositor e que sua biografia fala não só de sua genialidade como instrumentista, mas também como musicólogo e editor musical.

é interessante salientar a similaridade deste movimento com a Marcha Fúnebre composta por Beethoven no segundo movimento de sua terceira sinfonia “*Eróica*,” caracterizando assim o uso do empréstimo musical no estilo e no conteúdo melódico.

---

34 Downs 521.

35 Pêgo, Anderson Camargo. O Concertino Para Trombone e Orquestra de Ferdinand David: análise técnica interpretativa, Trabalho de Conclusão de Curso. (São Paulo: Universidade Santa Marcelina 2012), pag. 22.

f. david - concertino em Eb maior para trombone e orquestra -43

*Marche Funèbre*  
*(Trauermusik)*

169 Andante 4=72

flauta 1  
flauta 2  
oboé 1  
oboé 2  
clarinete 1 in Bb  
clarinete 2 in Bb  
fagote 1  
fagote 2  
horn 1 in Eb  
horn 2 in Eb  
horn 3 in Bb  
horn 4 in Bb  
trompete 1 in Eb  
trompete 2 in Eb  
tímpanos  
percussão  
trombone solo  
violino 1  
violino 2  
viola  
violoncelo  
contrabaixo

Imagem 3: Início do segundo movimento Marcha Fúnebre do concertino de Ferdinand David.

O empréstimo musical não é um fato novo na história da música e uma prova disso é o livro “*All made of Tunes*” que trata deste estilo composicional descrevendo



aproximadamente 14 formas que o compositor americano Charles Ives fez uso deste recurso em suas músicas (BURKHOLDER, 1995).

Para justificar a influência de Beethoven sobre a obra de David, o trombonista e musicólogo David Guion (2010), descreve que Ferdinand David sim fez uso deste recurso, “[...] Seu movimento central tem como modelo a marcha fúnebre da Sinfonia Eroica de Beethoven. Sozinho entre os seus contemporâneos, ele aspirava claramente ao status de alta cultura<sup>36</sup>” (tradução nossa).

Uma outra maneira de identificar a influência de Beethoven seria o caráter contínuo dos movimentos do *concertino* que é o quarto aspecto desta pesquisa, na prática, a peça é interconectada, isto é, indiferente de possuir três movimentos não há interrupção.

Roeder lista concertos que Beethoven compôs com estas características (além de sua 5ª sinfonia): Concerto Triplo em Dó maior Op. 56, Concerto para Violino em Ré maior Op. 61 e os concertos para Piano No. 4 em Sol maior Op. 58 e No. 5 em Mi bemol maior Op. 73<sup>37</sup>10. Ainda, fazendo uso deste recurso, Spöhr (que foi professor de violino de David) Compôs dois concertos para violino (No. 12 e 15)<sup>38</sup>11 e por último, o concerto para violino em mi menor composto por Félix Mendelson para o próprio David.

### 3. Conclusão

Tendo em vista toda essa conjuntura composicional baseada em dois grandes expoentes da música de concerto da história, podemos afirmar que Ferdinand David ao compor seu *concertino* para trombone, tinha total clareza de suas intenções composicionais, talvez já nos dando uma prévia do que recentemente o compositor Jean Michel Defaye tem feito em sua coleção “*À La Manière de...*”.

Fica claro aqui importância do estudo das formas musicais, dos processos composicionais, assim como a compreensão dos aspectos musicológicos quando buscamos interpretar uma obra musical. Assim, um processo de investigação destas características, e

---

36 [...] Its central movement is modeled after the funeral march from Beethoven's Eroica Symphony. Alone among its contemporaries, it clearly aspired to the status of high culture.

37 Roeder 196.

38 *ibid.* 211.



posteriormente, apreciação de gravações das obras mencionadas aqui, facilitarão e muito a interpretação da peça.

Esse trabalho vem a comprovar a importância musicológica e composicional ao tratarmos da interpretação e da performance do *concertino* com dados reais sobre as concepções musicais utilizadas pelo compositor, que o trombonista deve ter ao estudar essa obra. Assim, acreditamos que o *concertino* Op. 4 em mi bemol de Ferdinand David tem uma grande importância não só histórica, mas porque nos ensina na prática algumas técnicas composicionais e estilos muito importantes de Mozart e Beethoven.

### Referências:

BURKHOLDER, Peter J. *All Made of Tunes: Charles Ives and the Uses of Musical Borrowing*. New Heaven Conn.: Yale University Press, 1995.

CALLISON, Hugh Anthony. *Nineteenth-century Orchestral playing in the United States*. Indiana: Doctoral Dissertation, 1986.

DOWNS, Philip G. *Classical music: The era of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: W.W. Norton, 1992.

FASMAN, Mark J. *Brass Bibliography: Sources on the History, Literature, Pedagogy, Performance, and Acoustics of Brass Instruments* (Bloomington: Indiana University Press, 1990).

FONSECA, Gláucio Xavier da. *Intertextualidade e Aspectos Técnicos-Interpretativos na Sonata para Trompete e Piano de José Alberto Kaplan*. Salvador-Ba, 2005, 165 p.

GROUT, Donald J. e Claude V. Palisca. *História da Música Ocidental*, Lisboa: Gradativa, 1988. 759 p.

GUION, David M. *A History of the Trombone*, Plymouth, UK: The Scarecrow Press, 2010.

\_\_\_\_\_. “Recital Repertoire of The Trombone as Shown By Programs Published by The International Trombone Association.” in *On Line Trombone*. <http://trombone.org/articles/library/recitalrep.asp> acessada em 3/13/2016 at 3:48.

HEBERT, Trevor. *The trombone* (London: Yale University Press, 2006).

LENTH, Carl. *Lessons on David's Concertino for Trombone and Orchestra*.

<http://www.indiana.edu/~trombone/LentheLessons/david.htm> acessada em 11/17/2015



MELL, Albert. "David, Ferdinand" *In Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/07271>. Accessed on November 17, 2015.

REIFSNYDER, Robert. "The Romantic Trombone: Part One." *International Trombone association* 15, no. 2 (Spring 1987):20-23.

\_\_\_\_\_ "The Romantic Trombone: Part Two." in *International Trombone Association* 15, no. 3 (Summer 1987):32-37.

ROEDER, Michael Thomas. *A History of the Concerto*, New York: Hal Leonard Corporation, 1994.

SOUZA, Marcos Paulo e Marcos Botelho. "O Concertino Opus 4 em Mi bemol maior para Trombone e Orquestra de Ferdinand David: algumas considerações" *The Brazilian Trombone Association Journal*, vol 1, nº1 59-70.

<http://remembertopractice.com/> acessado em 20 de novembro 2015.



## ***Boneaux*: a utilização de meios tecnológicos como auxílio à prática do trombone**

### ***Boneaux*: the use of technology as an aid for the trombone practice**

Breno Novaes Alves  
- [brenonovaesoficial@hotmail.com](mailto:brenonovaesoficial@hotmail.com) Instituto Federal de Ciência e Tecnologia (IFPE) campus Belo Jardim

Marinaldo Lourenço da Silva Souza  
[marinaldo.souza@belojardim.ifpe.edu.br](mailto:marinaldo.souza@belojardim.ifpe.edu.br) - Instituto Federal de Ciência e Tecnologia (IFPE) campus Belo Jardim-

Alexandre Magno e Silva Ferreira  
[amfe223@g.uky.edu](mailto:amfe223@g.uky.edu) - Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

**Resumo:** O presente artigo apresenta o aplicativo *BoneAux* como ferramenta complementar ao estudo do trombone. A sua perspectiva está direcionada à construção da performance e interpretação, tendo como base o método *Lip Slurs* criado por Brad Edwards. Seus exercícios foram adequados ao *software* em uma plataforma *open source* de utilização facilitada com auxílio de *playbacks* construídos por arranjadores, e que oferecem variações métricas e tradução dos diretrizes para uso do método. Também explicará de forma interdisciplinar a construção do aplicativo, que apesar de ainda não está disponibilizado na plataforma digital, traz modelos e documentos de requisitos como situação de teste para engenharia de *software* com horizonte para sua construção futura.

**Palavras-chave:** Métodos de Trombone. Open Source. Software. Performance musical

**Abstract:** This paper presents the *BoneAux* application as a cognitive auxiliary tool for the study of the trombone. Its characteristics are directed to complement the construction of performance, and is based on the *Lip Slurs* method written by Brad Edwards. His exercises were adapted to an open source platform software and contains playbacks made in collaboration with arrangers. It allows the users to perform tempo alterations to facilitate learning and also provides translations for the Brazilian Portuguese language of the original written instructions in American English. It will also explain, in an interdisciplinary way, the application creation process, which although not yet available in the digital platform, provides protocols and documents of requirements to serve as a test situation for software engineering that foreshadows its implementation.

**Keywords:** Trombone methods. Open Source. Software. Musical performance

## **1. Introdução**

Os aplicativos e mecanismos têm se tornado presentes cada vez mais nas necessidades humanas, contemplando várias áreas de concepção e execução de tarefas por



meio de *e-mails*, *chats*, dados bancários e notícias. Tudo isso ao alcance de um simples toque em tela dos ditos *smartphones e tablets*. Para muitos, não ter acesso a essas ferramentas tecnológicas como acessibilidade ao longo do dia, os fazem sentir desconectados do mundo em tempo real.

É importante perceber que esses meios tecnológicos são necessários, por serem ferramentas capazes de obter a atenção através da familiaridade dos usuários com estes aparelhos tecnológicos. Isto porque os mais jovens, com o exemplo das crianças, que vêm nascendo nesta era digital com extrema facilidade de manipulação destes dispositivos.

Com o uso destes dispositivos na área da educação musical formal, esses modelos de ensino foram capazes de proporcionar o desenvolvimento de novas metodologias, das quais puderam incentivar a docência a compreender seu importante papel como instrumento didático. É possível observar esta ideia na fala de Cesár, em que:

A união entre os meios de comunicação e os computadores está revolucionando a educação e, cada vez mais, as tecnologias estão permeando às ações pedagógicas que colocam os professores diante do desafio de rever os paradigmas sobre a educação, bem como de perder a insegurança a respeito do contato com o novo (CESÁR, 2006, p.23).

A idealização do aplicativo *BoneAux* surge na perspectiva de possibilitar, através dessas ferramentas tecnológicas, elementos auditivos/visuais e dinâmicos que estimulem o estudo de métodos tradicionais, visando à construção de uma qualidade técnica instrumental por meio de uma nova abordagem metodológica. Para Schafer (1986) a paisagem sonora é fundamental para construção musical, ela é responsável por organizar sentidos sonoros através de estímulos que complementam a aprendizagem musical dos métodos.

Dois elementos foram essenciais para consolidar a ideia do aplicativo. Primeiro o metrônomo, por Ord-Hume (1978) foi criado por Dietrich Nikolaus Winkel em 1814<sup>1</sup> um pêndulo balanceado por duas pontas, no ano seguinte aprimorado e patenteado por Johann Mälzel, capaz de organizar e estabilizar o andamento proporcionando a observação sobre o



desenvolvimento técnico instrumental. Para Cervo (1999), uma ferramenta importante para concepção e interpretação de obras de Beethoven, Berlioz e Schumann.

O Segundo, a criação de *playbacks*, já que o método proposto não vem com esse tipo de ferramenta, possa ser disponibilizado por arranjadores acompanhamentos para os exercícios. A difícil tarefa foi pensar em um *software* que permitisse alterar o andamento (metrônomo) dos exercícios e combiná-los a uma paisagem sonora (*playbacks* que acompanhem às lições dos métodos), capaz de se adequar às limitações técnicas de cada aluno de trombone.

Foi então observado que os elementos mencionados de forma conjunta traziam utilidades significativas para performance instrumental, mas de forma individual tinham suas fragilidades. Pois, estudar os exercícios apenas com o metrônomo, não traziam para os alunos estímulos pretendidos por uma educação performática de forma ampliada. Porém, estudar os exercícios apenas com os *playbacks*, os discentes se deparavam com um andamento não correspondente a sua experiência técnico-musical.

O método utilizado como base para análise e adequação ao *BoneAux* foi o *Lip Slurs*<sup>2</sup>. A sua estrutura técnica se assemelha aos métodos tradicionais como uma funcionalidade Quantitativa. Para Gohn (2003), a tecnologia aliada a fatores técnicos de ensino possibilitam uma abordagem didática a mais do que Quantitativa<sup>3</sup>, essa relação torna o aprimoramento técnico mais significativo quando auxiliada a compostos didáticos através da apreciação, fazer musical e criação.

Mesmo sabendo que os conhecimentos sobre a técnica devem estar presentes nos objetivos dos estudos diários, a formação dos indivíduos não pode limitar-se a ela, pois uma série de outros elementos relacionados à compreensão musical também são vitais. São essencialmente qualitativo e estão tão relacionados com saber *ouvir* quanto com o *saber* tocar música. (Ibid., p. 37).

Entretanto, apesar de ter essa semelhança, o método traz uma proposta significativa para construção performática do trombonista. Seu mecanismo concentra o estudo no uso de conexões sonoras de forma vertical e horizontal, contemplando as possibilidades melódicas do instrumento a gradativos níveis.

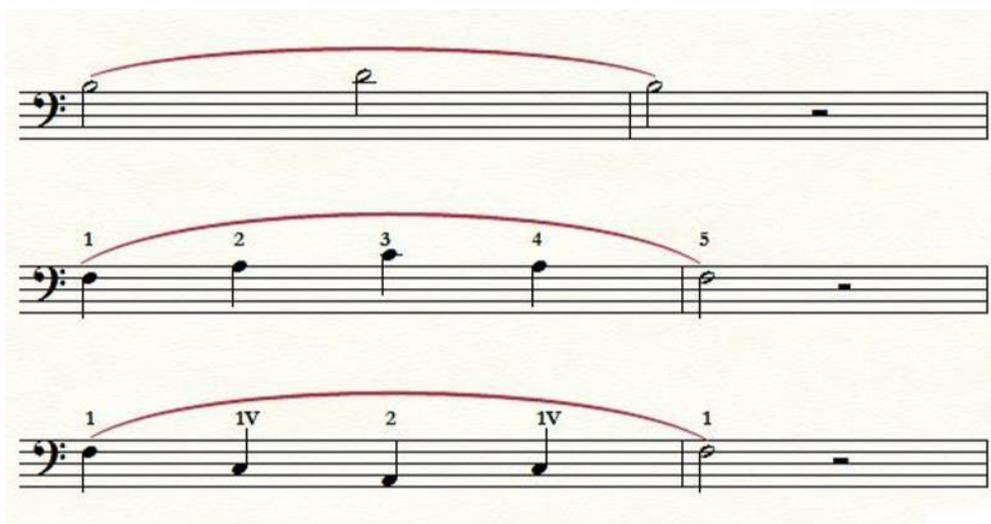


Fig.1: Estrutura dos exercícios do Lip Slurs.

O *Lip Slurs* tem como proposta a execução dos exercícios, com diversas combinações de intervalos de notas no trombone através das ligaduras naturais. É oferecido em cada exercício sugestões de andamentos e interpretações equivalentes ao nível do estudante. O método, por ser na língua inglesa, dificulta a usuários que não têm o domínio do idioma a seguirem os exercícios sem as adequações propostas pelo autor.

O *BoneAux* irá proporcionar à tradução das descrições do método para facilitar o acesso às informações contidas nele, com o intuito de possibilitar ao usuário o conhecimento necessário para a eficiência do estudo no trombone. Contudo, é importante pontuar que para usuários de outros países que tenham o conhecimento do inglês, o aplicativo contará com a disponibilidade também das informações em sua forma original, para que possam interagir com as funcionalidades do software.

Além destas ferramentas, o *BoneAux* terá à opção de salvar o andamento dos *playbacks* para à continuação nos exercícios estudado, e também um gráfico posterior com um histórico da execução destes exercícios.



♩ = 66 Harmonização: Henrique Albino

Trombone

Piano

Tbn.

Pno.

Fig.2: Criação do playback para o acompanhamento da lição do Lip Slurs pelo BoneAux;

Resumindo, o objetivo deste trabalho é propor a criação do aplicativo *BoneAux* para dispositivos móveis, que auxilie a técnica do trombone de vara a partir do método *Lip Slurs* de *Brad Edwards*, proporcionando uma maior motivação ao aprendizado do instrumento. Bem como analisar a metodologia do *Lip Slurs*; identificar as necessidades no aprendizado do trombone; estudar aspectos conceituais da engenharia de *software*, e propor requisitos funcionais/não funcionais, permitindo assim o aplicativo acompanhar o desenvolvimento técnico do trombonista usuário pelo aplicativo.

## 2. Fundamentação teórica

O desenvolvimento do objeto de estudo segue princípios didáticos na qual é inserido o pensamento interdisciplinar. A sua utilização é percebida através da ciência da



música acompanhada da intervenção tecnológica, possibilitando a inclusão de um modelo metodológico capaz de enriquecer o ensino musical. Esse tipo de proposta trazida pelo *BoneAux*, contanto que seja feita de forma analítica e sistêmica, traz possíveis contribuições para o processo educacional performático musical.

A tecnologia computacional torna-se presente, cada vez mais, na realidade de algumas escolas. Todavia, surgem indagações quanto à utilização do computador e seus softwares no cotidiano dos educadores e educandos e quanto aos conteúdos a serem trabalhados [...] a articulação da educação musical neste novo ambiente de prática educacional, lançando um olhar sobre as possíveis contribuições da informática no processo interdisciplinar de ensino-aprendizagem (CORRÊA, 2007, p.02).

Apesar desses processos tecnológicos serem citados como possíveis estímulos educacionais, é necessário atentar às suas ações, não só inerente à escola, mas em todo campo de utilização dessa ferramenta. “A informática não intervém apenas na ecologia cognitiva, mas também nos processos de subjetivação individuais e coletivos [...] de certos programas de ajuda à criação musical ou gráfica” (LEVY, 1993, p. 34). É possível, através das esferas tecnológicas, a criação e transferência do conhecimento para aqueles que estão inseridos nas áreas musicais. Nesse contexto, Maltempi entende que:

A importância do computador e das novas tecnologias para a educação está ampliando atualmente, pois num mundo globalizado e cada vez mais complexo, embora haja muito mais o que se aprender, há muito mais e melhores maneiras de se aprender, graças às novas tecnologias (MALTEMPI, 2005, p.5).

Como ressalva do uso de apostilas e livros, é possível se ter uma ideia de como nos dias atuais esses recursos estão sendo cada vez menos utilizados. Na medida em que se consegue ter esses materiais didáticos físicos de forma digital, na tela do computador, *smartphone* ou *tablet*, os alunos passam a torná-los instrumentos de acessos diários.

Os recursos oferecidos pelas tecnologias digitais possibilitam criar materiais educativos que podem estimular o aprendiz tornando-o um cúmplice do processo de aprendizagem e engajando-o no processo do seu desenvolvimento. As novas tecnologias, como a Internet, forçam a adaptação ao meio e ao ambiente social e o professor se torna um elo de conhecimento dessas tecnologias, podendo transformar o processo de aprendizagem (MORGENTAL, 2005, p.01).



Kupfer<sup>4</sup> ainda destaca que “o processo de aprendizagem depende da razão que motiva a busca de conhecimento [...] para que sintam à necessidade de aprender, e não os professores "despejarem" sobre suas cabeças noções que, aparentemente, não lhes dizem respeito” (KUPFER, 1995, p. 79 apud CAZARIN; LÍDIA, 2008, p. 02). Por isso, é importante uma consciência de que as metodologias a serem usadas precisam estar adequadas às ideias motivadoras e instigantes para não deixarem à distração submergir o papel do objetivo do estudo.

### 3. Metodologia

A metodologia do aplicativo exposto é fragmentado em duas compreensões de desenvolvimento. Acessibilidade e Engenharia de *Software*. Esses tópicos são responsáveis pela construção e análise de funções existentes nos *softwares*, compreendendo suas concepções desde documentação de requisitos e modelagem de telas até informação de uso do aplicativo *BoneAux*. A explanação da prototipagem de tela (*activities*) servirá como guia demonstrativo das funcionalidades do aplicativo.



Fig. 3: prototipagem de tela do *BoneAux* – Todas as telas do aplicativo.



Fig. 4: prototipagem de tela do *BoneAux* – Tela de execução dos exercícios no aplicativo.

### 3.1 Acessibilidade

Como concepção epistemológica, é possível se aprofundar nos princípios fundamentais para o funcionamento de um *Software*. Dentro dessa compreensão, entende-se que:

Se um sistema operacional é descrito como um conjunto de programas e "pacotes" que fazem um computador funcionar, o Kernel é o mais importante "pacote" desse sistema. Isto porque o Kernel realiza todas as operações mais básicas, permitindo que um usuário de computador execute outros programas (FERNANDES et al. 2009, p. 11).

A partir do conceito de sistema operacional de *Linus Torvalds*<sup>5</sup> sobre o *Kernel - GNU/Linux*, o *BoneAux* é conduzido no deslocamento de tarefas e execuções para o seu desenvolvimento, partindo da compreensão e atividades dentro dos sistemas de produção de um *software*. Para abranger mais a ideia, o sistema de programação pode intervir sobre a ótica de manutenções posteriores.



Programas de computadores construídos de forma colaborativa via internet, por uma comunidade internacional de desenvolvedores independentes [...] estes programas são entregues à comunidade com o código fonte aberto e disponível, permitindo que a ideia original possa ser aperfeiçoada e devolvida novamente à comunidade. Nos programas convencionais o código de programação é secreto e de propriedade da empresa que o desenvolveu, sendo quase impossível decifrar a programação (STALLMANN<sup>6</sup> apud CASTELLS; CARDOSO, 2005, p.230).

### 3.2 Engenharia de software

Para a IEEE<sup>7</sup> (1992), a construção de um *software* deve seguir um modelo pré-visual, a partir de um planejamento disciplinar, sistemático e quantificável que possibilite a sua operação e manutenção por meio da engenharia. Esses pressupostos tomam como base à funcionalidade da programação visando, prioritariamente, o usuário e sua capacidade de uso sobre o *software*, permitindo-o o máximo de facilidades em sua execução. Para isso, é preciso ter um direcionamento padrão para esse tipo de facilidade e acesso.

Assim, é direcionado a criação do *BoneAux* aos sete princípios para engenharia de Hooker<sup>8</sup> (1996).

1) *A razão de existir*. Dentro do desenvolvimento tecnológico, difundir-se sua importância no apoio sistêmico à prática educativa e seus aspectos de uso.

2) *Kiss (Keep It Simple, Stupid)*. Manter o desenvolvimento mais utilitário e simples, trabalhando sua funcionalidade ao público alvo de forma a ter mais nitidez.

3) *Mantenha a Visão*. Propondo-nos a direcionar o princípio da clareza e objetividade.

4) *O que uns produzem outros consomem*. Tornar usual e afetivo a prática e uso do *software*.

5) *Esteja aberto para o futuro*. Possibilitando o desenvolvimento posterior por meio do código aberto e interação com hardware em renovação.

6) *Planeje com antecedência, visando a reutilização*. Através de planejamentos internos possibilitarem a prevenção de *bugs* no sistema.

7) *Pense*. Partir de o aprendizado perceptivo do *software* desenvolver a utilização mais prudente a ser usada buscando o aprimoramento tecnológico no aprendizado.



Mesmo o objeto de estudo estando direcionado ao pensamento organizacional de Hooker, apenas por escolha de aproximação da perspectiva do *software*, faz-se importante fomentar as “10 Heurísticas de [Mr. Jakob Nielsen](#)”<sup>9</sup> também, como forma de evitar erros básicos de usabilidade, no sentido de complementar e embasar o presente trabalho, tendo como prevenção desde o pensamento na ótica dos *layouts* até sua execução.

### 3.2.1 Requisitos funcionais

Para o funcionamento do aplicativo é importante especificar a ideia da sua criação por meio dos Documentos de Requisitos, que é o planejamento de toda sua funcionalidade e execução. O engenheiro necessita deste enquadramento de dados para possibilitar a criação do presente *software*.

Os requisitos expressam as características e restrições do produto de software do ponto de vista de satisfação das necessidades do usuário. Existem duas categorias principais de requisitos: os funcionais e os não-funcionais. Os requisitos funcionais descrevem a capacidade do sistema a respeito de que serviços estão disponíveis ao usuário e como podem ser utilizados (ARCADEA, 2010, p.07).

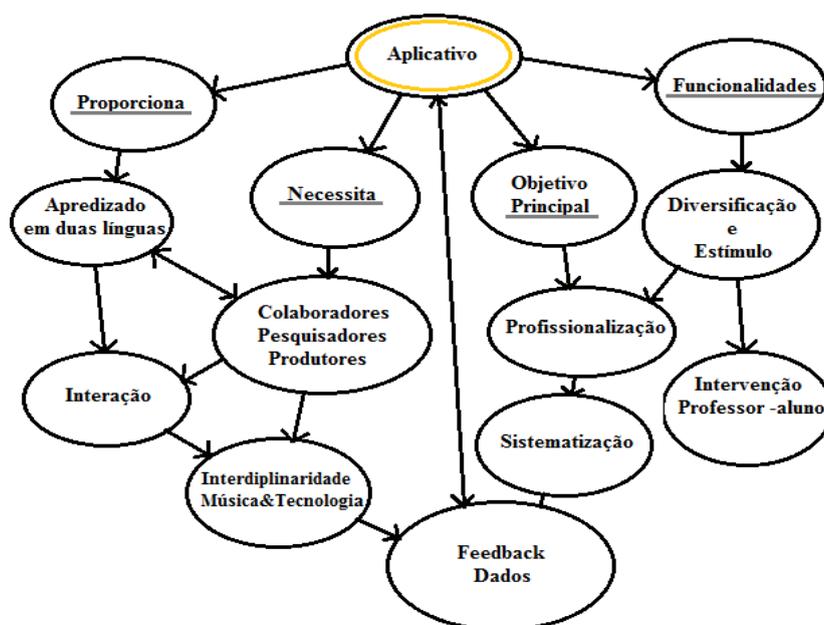


Fig. 5: Diagrama de requisitos funcionais - (fonte) documentação de requisito do *Boneaux*

### 3.2.2 REQUISITOS NÃO-FUNCIONAIS

Nos requisitos não-funcionais deve-se atentar às causas e situações que venham compor necessidades extras ou situações submetidas por complementos dentro do aplicativo, com relação aos componentes existentes, fazendo assim ligações de execução para o usuário. “Os requisitos não-funcionais, por outro lado, descrevem as restrições do sistema geralmente de forma quantitativa e qualitativa” (Id. ibd).

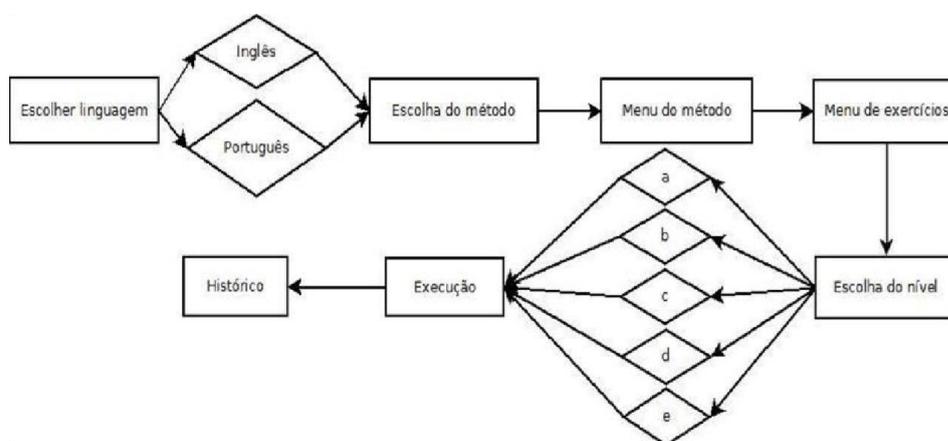


Fig. 6: Diagrama de requisitos não funcionais - (fonte) documentação de requisito do *Boneaux*

A ferramenta de funcionalidade contará também com o fator de decodificação de arquivos MIDI<sup>10</sup> ou XML<sup>11</sup>, para que seja possível a execução dos *playbacks*, especificamente, para o *Lip Slurs*. Nota-se que é preciso unir os acompanhamentos às variações métricas, e para isso, é preciso encontrar essa ferramenta por meio de testes compatíveis sem comprometer sua qualidade sonora.

### Considerações finais

Faz-se importante deixar acordado que o *BoneAux* seguirá o princípio de liberação do código-fonte, deixando-o disponível para futuros colaboradores. Esse pensamento determina sobre sua utilização como uma ferramenta de *Open Source* em que segue o conceito de Eric Raymond<sup>12</sup>. No sentido metodológico e educacional, proporcionar o aplicativo em plataforma de download gratuita, oportunizando, também, modificações de



outros pesquisadores, podendo torná-lo uma ferramenta de uso cada vez mais comunitária a sua acessibilidade e manutenção.

O *BoneAux* será direcionado aos dispositivos móveis, *Smartphones e Tablets*, estimulando parte do estudo musical combinado ao aplicativo em qualquer local e hora. Trazendo de volta o pensamento sobre a atenção a conectividade do aluno sem tracejar um confronto com as novas tecnologias. É importante entender que essas ferramentas são úteis quando engajadas no processo de aprendizagem, pois isso é perceptível quando o discente prefere acompanhar as redes sociais do que o orientador em um momento de explanação.

O acesso ao *BoneAux* ocorrerá de forma *off-line*, desde que *download* dos *playbacks* sejam feitos quando os usuários estiverem conectados à internet (tendo uma opção para download automático quando o usuário estiver sob uma rede *WiFi*). Essa perspectiva pode ser relevante a quem não tem acesso diário a rede de dados, dando-o uma oportunidade a mais para utilização do aplicativo.

Em virtude dos argumentos apresentados, pode-se ter uma concepção das funcionalidades que serão induzidas ao *BoneAux*. Todavia, a proposta iniciará com o *Lip Slurs*, mas considerará a disponibilidade para outros métodos e para outros instrumentos, sendo assim uma contribuição para pedagogia e performance.

## Referências

- ARCADEA. *Documentos de requisitos*. Massive multiplayer online multidisciplinary developers community. Fucus. Versão 1.1. 2010.
- CASTELLS, Manuel. CARDOSO, Gustavo. (Org.). *A Sociedade em Rede: Do Conhecimento à Ação Política*. Imprensa Nacional - Casa da Moeda. Belém. 2005. Disponível em: <<http://www.egov.ufsc.br/portal/conteudo/sociedade-em-rede-do-conhecimento-%C3%A0ac%C3%A7%C3%A3o-pol%C3%ADtica>>. Acesso em: 24 abr. 2018.
- CAZARIN, Clenilda. P.; LÍDIA, Maria. S. S. *Falta de desejo de aprender: causa e consequências*. Beltrão - PR. 2008, p. 22. Disponível em: <<http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/853-2.pdf>>. Acesso em: 12 mar. 2018.
- CERVO, Dimitri. *Relação Cronointervalar: Uma teoria para Estruturação do andamento musical*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1999. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/ppgmusica/teses/?ordem=antigo>>. Acesso em: 24 abr. 2018.



- CÉSAR, Sandro. S. J. *A Relevância dos softwares educativos na educação profissional. Ciência & Cognição*, Fortaleza. v. 8, p. 22-28, ago/2006. Disponível em: <[http://cienciasecognicao.org/pdf/v08/cec\\_vol\\_8\\_m32689.pdf](http://cienciasecognicao.org/pdf/v08/cec_vol_8_m32689.pdf)>. Acesso em: 24 abr. 2018.
- CORRÊA, Mirim. P. *Tecnologia e ensino-aprendizagem musical na escola: uma abordagem construtivista interdisciplinar mediada pelo software*. Encore versão 4.5. Escola de Música. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte. 2007. Disponível em: <[http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECO-7KGPLD/texto\\_tese\\_pdf.pdf?sequence=1](http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECO-7KGPLD/texto_tese_pdf.pdf?sequence=1)>. Acesso em: 12 mar. 2018.
- FERNANDES, Anderson. A.; BANSI, Murilo. M.; EVANGELISTA, Rafael; SILVEIRA, Sérgio. A. *Software livre: cultura hacker e o ecossistema da colaboração* / Vicente Macedo de Aguiar (org.); ilustrações Murilo Machado. -- São Paulo: Momento Editorial, 2009. Disponível em: <<https://www.ufmg.br/proex/cpinfo/educacao/docs/10f.pdf>>. Acesso em: 24 abr. 2018.
- GOHN, Daniel. M. *Auto-aprendizagem musical: alternativas tecnológicas*. São Paulo: Annablume. Fapesp, 2003. 212 p. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=mMe-NpOoJrYC&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>>. Acesso: 11 mar. 2018.
- HOOKER, David. *Seven Principles of Software Development*. 1996. Disponível em: <<http://wiki.c2.com/?SevenPrinciplesOfSoftwareDevelopment>>. Acesso em: 24 abr. 2018.
- MALTEMPI Marcos. V. *Novas tecnologias e construção de conhecimento: reflexões e perspectivas*. Unesp - Universidade Estadual Paulista. São Paulo, 2005. Disponível em: <<http://www.rc.unesp.br/igce/demac/maltempi/Publicacao/Maltempi-cibem.pdf>>. Acesso em: 24 abr. 2018.
- MORGENTAL, Gilse. A. F. *Concepção e desenvolvimento de material educativo digital - Novas Tecnologias na Educação*. CINTED-UFRGS. V. 3 Nº 1, Maio, 2005. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/renote/article/download/13742/7970>> Acesso em: 24 abr. 2018.
- ORD-HUME, Arthur. W. J. G. *Barrel Organ: the Story of the Mechanical Organ and its Repair*. Oxford University. London, 1978. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000030410>>. Acesso em: 21 mar. 2018.
- SCHAFER, Raymond. M. *O ouvido pensante* - R. Murray Schafer (1986); tradução Maria Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. - São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.



## **Contextos de mudança: o trombone na rádio, no lazer noturno e na indústria fonográfica nos anos 1950, no Rio de Janeiro**

### **Contexts of change: the trombone in the radio, in the nocturnal leisure and in the phonographic industry in years 1950, in Rio de Janeiro**

*Anielson Costa Ferreira*

*[Anielsonferreira10@hotmail.com](mailto:Anielsonferreira10@hotmail.com) -UEPA-IECG*

**Resumo** O seguinte artigo tem como objetivo elucidar a importância que a Rádio Nacional, as big bands, dos espaços de lazer noturno e a indústria fonográfica tiveram na década de 1950, no Rio de Janeiro para os trombonistas brasileiros, no sentido de renovação técnica, estilística e do próprio instrumento. Sustenta-se em pesquisa bibliográfica e em entrevista realizada ao trombonista brasileiro Raul de Souza.

Este estudo revela que o contato com músicos estrangeiros, que eram trazidos para se apresentar nas emissoras de rádio brasileiras, proporcionou um intercâmbio cultural e musical, fazendo surgir um leque de oportunidades para os músicos desta época, tanto de reconhecimento profissional, como de fazer música em um novo patamar profissional. Evidencia também, a importância que este contexto teve na formação musical dos trombonistas e, inclusive na substituição do trombone de pistões pelo de varas.

**Palavras Chave:** Rádio Nacional, *Big bands*, Trombonistas brasileiros.

**Abstract:** The following article aims to elucidate the importance of the National Radio, the big bands of the nightclub and the recording industry had in the 1950s in Rio de Janeiro for the Brazilian trombonists, to technical renovation, stylistic and instrument itself. It is argued in literature and in an interview to the Brazilian trombonist Raul de Souza.

This study reveals that contact with foreign musicians, who were brought to perform in Brazilian radio stations, provided a cultural and musical exchange, giving rise to a range of opportunities for musicians of this time, both professional recognition, such as making music in a new professional level. Also highlights the importance that this context had on the musical training of trombonists and even the replacement of the piston trombone by valves.

**Keywords:** National Radio, Big bands, Brazilian Trombonists.



## 2. Introdução

Este estudo constitui uma parte da investigação que desenvolveu-se em torno de três trombonistas brasileiros, Raul de Souza, Wagner Polistchuk e Rafael Rocha, no âmbito do Mestrado em Música, na Universidade de Aveiro, Portugal. Tem como objetivo principal conhecer o impacto que, entre as décadas de 50 e 60 do século XX, certos contextos e espaços performativos no Rio de Janeiro tiveram na renovação técnica, estilística e inclusive do próprio instrumento. Defendo que foi no contexto da “música popular” que trombonistas com formação musical não erudita conquistaram espaço de afirmação e de aprendizagem que lhes permitiu atravessar os domínios da música, além das bandas civis e militares, em que iniciaram a sua aprendizagem.

O estudo sustenta-se em pesquisa bibliográfica, nomeadamente em periódicos da época que estão disponíveis online, além de livros e em entrevista realizada ao trombonista brasileiro Raul de Souza, pela sua relevância à história da música popular no Brasil e ao trombone nacionalmente e internacionalmente.

## 3. A música “entre-lugares”: a rádio e os espaços de lazer

Num estudo recente, Elizabeth Travassos (2000) assinala o fato da historiografia da música no Brasil refletir o modelo de especialização acadêmica, olhando separadamente para a música erudita, folclórica ou popular, no sentido de popularizadas pelos meios de comunicação e pelos espaços de lazer (Travassos 2000, 8). Segundo a autora, essa abordagem assenta-se em uma visão ortodoxa das estruturas sociais e condiciona o conhecimento das transversalidades do próprio fazer musical (*Ibid.*, 9).

A rádio e os bares noturnos foram nos anos de 1950, no Rio de Janeiro, contextos de produção com grande impacto na prática e no consumo musical que propiciaram essas transversalidades. Segundo David Hesmondhalgh, os novos meios de comunicação associados às indústrias e comercialização da cultura e do lazer, muito mais do que colocam



produtos musicais em circulação, providenciam representações do mundo, modos de compreendê-lo e de nos situarmos nele (Hesmondhalgh, 2007).

Neste sentido, a prática e o consumo musical dessa época evidenciavam o modo de pensar, de entender o mundo e de se situar nele, exibiam o modo de ser e viver das pessoas daquele período. Esta constatação justifica na perspectiva de Richard Middleton, em seu livro *Cultural Study of Music, a critical introduction* (2003), um novo enfoque de disciplinas como a Etnomusicologia, a Sociologia da música, a Musicologia histórica, e a emergência de um novo campo de estudos que se auto intitulou “estudos culturais”, preferencialmente dirigidos aos contextos urbanos e às suas dinâmicas, à *popular music* no sentido anglo-saxónico do termo (Middleton 2003, 2).

Desde então, múltiplos enfoques têm sido propostos para a compreensão das mídias, dos espaços de lazer e das indústrias culturais, como uma realidade vasta e complexa que perpassa a nossa vida (Frith 2003). Estudos recentes revelam um modo convergente e complementar de atuação dessas áreas da cultura, contribuindo para a construção de consensos por vezes alargados à escala planetária em torno do “gosto”, do consumo, e do fazer musical (Garofalo 1999).

#### **4. Nos palcos e aos microfones da Rádio Nacional: as big bands e a “sofisticação” dos gêneros brasileiros**

Quando em 1936 foi instituída a primeira emissora administrada pelo Estado brasileiro, a Rádio Nacional, as emissoras anteriores sediadas no Rio de Janeiro, como por exemplo, a Rádio Mayrink Veiga, sofreu uma progressiva perda dos seus ouvintes (Wasserman, 2011). Segundo Saldanha, a Rádio Nacional conquistou nesses anos um lugar privilegiado no espaço doméstico dos lares brasileiros (Saldanha, 2013). Este emissor tornou-se rapidamente a mais popular de todas as rádios, devido não só ao apoio estatal, como também à sua programação musical (*Ibid.*).

Nas décadas seguintes, a Rádio Nacional foi um eixo em torno do qual circularam outras rádios e a comercialização do entretenimento, com os seus espaços de lazer na cidade do Rio de Janeiro, assumindo nesses anos um papel crescente na definição dos repertórios,



estilos musicais e dos artistas “ídeos” da música popular no Brasil. Além desse papel, como refere Wasserman (2011), o modelo de programa difundido pela Rádio Nacional diretamente de grandes auditórios propiciou um contato privilegiado entre o público e os “artistas da rádio”, fato que contribuiu para a construção e popularização de verdadeiros “ídeos” da música do Brasil (*Ibid.*). Estes foram constituídos preferencialmente por cantores, mas também por alguns instrumentistas e maestros.

No que se refere aos grupos e repertórios difundidos pela rádio, importa a este estudo sublinhar que, enquanto no período ‘áureo’ (a partir de 1939), segundo Wasserman (2011), prevaleceram gêneros musicais como o chorinho e o samba, realizados por pequenos grupos, constituídos por instrumentos como clarinete, saxofone, violão, pandeiro e etc., após 1950, surgiu um novo modelo de programa que privilegiava as orquestras, em particular a *Big Band*. Estas orquestras requeriam outros instrumentos, entre os quais, o trombone.

Os programas da Rádio Nacional disseminaram - paradoxalmente, se atendermos à sua designação - estilos musicais internacionais, com grandes orquestras e *big bands*, que integravam um grande número de trompetes, trombones e saxofones, entre outros instrumentos pouco frequentes na emissão radiofônica até essa data (Saldanha, 2013). O impacto da Rádio Nacional estendeu-se ao arranjo de músicas e à composição de novos estilos e gêneros musicais, com influência do jazz, a partir de referências internacionais, sobretudo dos Estados Unidos da América (Wasserman, 2011).

Nesse processo, gêneros como o “samba” e o “choro” sofreram uma “sofisticação” em termos de instrumentação e de espaços públicos em que foram apresentados (Barroso, 1940), fato que teve por parte da crítica uma reação ambivalente: se uns reconheceram nessa suposta sofisticação um potencial de internalização destes gêneros, idêntico ao já conquistado pelo “tango argentino” e o “fox americano” (Almirante, 1939), outros viram nela um afastamento das raízes do Brasil (Barroso, 1939).

Exemplos de maestros como Radamés Gnattali demonstram a conquista de reconhecimento nesse contexto, especialmente ao aplicar a gêneros da “música popular brasileira” tais como o samba, técnicas de condução da “melodia em bloco” e paralelismo de vozes, construindo com as orquestras que dirigia uma sonoridade que lembrava as *big bands* americanas (Wasserman, 2011). O “samba-jazz”, tocado por orquestras com novas



instrumentações inspiradas, entre outros, na Orquestra Stan Kenton e nos seus arranjos, é um bom exemplo desta pretendida “sofisticação” (McCann, 2010).

No auditório da Rádio Nacional apresentaram-se músicos brasileiros e músicos estrangeiros que integravam as big bands contratadas. Nessas ocasiões os músicos brasileiros tiveram de se adequar aos estilos das músicas que lhes eram colocadas para executarem (Saldanha, 2013). Esse contato alargou-se aos momentos de lazer que se seguiram à realização musical, como refere em entrevista o trombonista Raul de Souza: “a forma como aprendi foi através de conversas com os trombonistas no bar [...] por vezes tocávamos juntos [...] no final do jantar” (entr. Souza, 2013). Além do relacionamento formal entre músicos brasileiros e estrangeiros ocorridos nos momentos de concerto e de gravação dos programas, nos momentos de confraternização que se seguiam, geraram-se situações de partilha e troca informal de conhecimentos. Saldanha, no estudo que realizou sobre “Música&Midia - A música popular brasileira na indústria cultural” refere que essa era uma prática comum entre os músicos estrangeiros e os músicos locais (Saldanha, 2013).

## 5. Audições de discos: um novo contexto de aprendizado

Os locutores da rádio possuíam, conforme cita o trombonista Raul de Souza em entrevista em 2013, um conjunto de gravações sonoras, efetuadas fora do Brasil, que partilhavam nesses contextos informais com os músicos da Rádio Nacional. Essas audições serviram de referência para a aprendizagem de técnicas de execução, arranjo e composição instrumental, de modelos de improvisação e, inclusive, de definição de elementos idiomáticos de “novos” instrumentos. Tal como aconteceu com o trombone: o trombone de pistões, um instrumento muito comum nas bandas de música no Brasil, não respondia às solicitações das composições para *big bands*, apresentando limitações na realização de glissandos, um desenho melódico que tornar-se ia algo característico deste instrumento.

Raul de Souza relata o impacto que essas gravações e os músicos estrangeiros que se apresentavam na rádio tiveram na substituição do trombone de pistões pelo de varas:

Todos eles tocavam trombone de vara, a maioria deles, e eu era o único que tocava trombone de válvula. Então, não tinha dinheiro, nem passava pela minha cabeça que ia comprar um dia um trombone de vara, mas aí, o Nelsinho me deu um trombone de



vara de presente, que era dele: - “toma um trombone aqui, vai estudar trombone de vara e para com esse negocio de pisto!” Porque o pessoal me condenava não esses meus amigos, mas os outros lá: - “Vem esse Raul com esse” trombone de válvula, pô trombone de válvula não faz glissando, não faz isso, não faz aquele outro [...] E eu ficava triste né, contrariado com isso aí, porque é discriminação geral, mesmo do instrumento e da pessoa, né, da cor, aí já colocava um negócio de “Negão” no meio [...] (ENTR. SOUZA, 2013).

Nesta fala de Raul de Souza fica clara a influência dos músicos estrangeiros e seus estilos musicais para a utilização do trombone de vara ao invés do trombone de pisto, no Brasil. A audição de gravações sonoras das coleções particulares dos locutores da Rádio Nacional também proporcionou a Raul de Souza a aprendizagem de novas técnicas e o conhecimento de outros modos de abordar o trombone, explorados por trombonistas internacionais, como Frank Rosolino.

Eu já conhecia tudo, no ponto de música, já estava ligado no jazz, foi um programa de rádio que tinha nessa época [...] no Brasil no programa do Paulo Santos que era crítico de jazz e jornalista, então ia pra lá e ficava com ele duas horas conversando, batendo papo, o ouvindo falar inglês pra mim. Tudo era interessante naquela época, mas muito mais os músicos americanos, porque ele [o locutor Paulo Santos] colocava muitos músicos americanos, muitas bandas, orquestras e pequenos conjuntos, foi na ocasião que conheci pelo disco o meu grande amigo, que se tornou meu grande amigo depois nos Estados Unidos, Frank Rosolino, esse foi meu mestre entre todos no mundo, como trombonista. (*Ibid.*)

Todo esse processo de aprendizagem em contextos informais e performativos foi reconhecido pelo locutor Ary Barroso<sup>39</sup> quando lhe sugeriu que mudasse o nome de batismo - João José de Souza – para o nome artístico Raul de Souza<sup>40</sup>. O nome Raul inscrevia-o numa linhagem de trombonistas iniciada com Raul de Barros: “João José não é nome de trombonista. Já temos o Raulzão [Raul de Barros], você vai ser o Raulzinho.” [Barroso, Ary s.d. 1957].

<sup>39</sup> Ary Barroso. O mais famoso apresentador e radialista brasileiro, além de ser também um grande pianista e compositor de sambas e canções memoráveis como “Aquarela do Brasil”.

<sup>40</sup> João José Pereira de Souza, conhecido por Raulzinho ou Raul de Souza ([Rio de Janeiro, 23 de agosto de 1934](http://br.yamaha.com/pt/artists/brass_woodwinds/raus_de_souza/)). É um grande trombonista brasileiro, trabalhou com [Sérgio Mendes](#), [Flora Purim](#), [Aíto Moreira](#), [Milton Nascimento](#), [Sonny Rollins](#), [Cal Tjader](#) e a banda de [Jazz fusion](#) Caldera, além de ter participado em vários festivais internacionais de [jazz](#), obteve a consagração maior nos anos 1970 ao ter seu nome inserido no The Encyclopedia of Jazz in the Seventies, dos críticos Leonard Feather e Ira Gitler. Informação consultada no site [http://br.yamaha.com/pt/artists/brass\\_woodwinds/raus\\_de\\_souza/](http://br.yamaha.com/pt/artists/brass_woodwinds/raus_de_souza/) acessado em 22 maio de 2014. Informação consultada no site [http://br.yamaha.com/pt/artists/brass\\_woodwinds/raus\\_de\\_souza/](http://br.yamaha.com/pt/artists/brass_woodwinds/raus_de_souza/) acessado em 22 Maio de 2014.



## 6. O trombone no contexto dos espaços de lazer no Rio de Janeiro

No final dos anos de 1950 e meados dos anos de 1960 do século XX, na marginal do Rio de Janeiro<sup>41</sup> havia várias boates e *night-clubs*, espaços onde muitos músicos instrumentistas e cantores da cidade se apresentavam. Um desses lugares foi o conhecido “Beco das Garrafas” que ficava entre os números 21 e 37 da Rua Duvidiver, em Copacabana, no Rio de Janeiro, a poucos metros do mar. Neste bairro existiram três dos principais *night-clubs* do Rio: o Bacará, Bottle’s e Little Club, que ficaram conhecidos por apresentarem grandes nomes da música brasileira. O “Beco das Garrafas”, os bares da Praça do Lido, entre outras das inúmeras boates de Copacabana, foram propagadores do samba-jazz e da bossa nova (McCann, 2010). Muitos destes espaços, segundo o trombonista entrevistado Raul de Souza, exibiam diariamente nos seus palcos orquestras que integravam entre outros instrumentos, o trombone. Nesse contexto recebeu destaque Raul de Souza, ao lado de músicos como Sérgio Mendes, Dolores Durán, Elis Regina, Nara Leão, Wilson Simonal, entre outros.

Eu saía do subúrbio, onde morava, para ir tocar na cidade, para o ponto de reunião dos músicos. Começava às duas da tarde, três, quatro da tarde e terminava lá pelas oito. Depois de todo mundo trabalhar, íamos jantar e depois daí íamos para os bailes e tudo que era *club* no Rio de Janeiro tinha orquestra. Todo mundo trabalhava e ganhava o seu dinheiro, não era muito, mas na época [...] você já era um músico profissional e conhecido, já tinha possibilidade de gravar com orquestra (ENTR. SOUZA 2014).

Isto deixa evidente a forte presença das orquestras, instrumentistas e cantores nos espaços de lazer do Rio de Janeiro, e a importância destes espaços no lançamento e exposição dos músicos de então.

A rádio, não apenas a Rádio Nacional, e os palcos da cidade interagiram com a indústria discográfica. Os trombonistas eram cada vez mais chamados para participar em gravações de discos de diferentes gêneros musicais. Raul de Souza construiu uma vasta

---

<sup>41</sup> Lembro que em 1950, a cidade do Rio de Janeiro ainda era a sede do Distrito Federal e a capital do Brasil. Havia ali uma grande concentração de órgãos do poder central, o que, por sua vez, propiciou a emergência e a proliferação de diferentes espaços performativos dedicados, inclusive, à música e à promoção dos mais modernos meios de comunicação, como o rádio. Nesses anos, a difusão radiofônica sofria um processo de transformação a nível tecnológico, amplitude dos difusores e, também, dos grupos musicais e repertório difundidos.



discografia e o lançamento de um DVD. O seu primeiro disco solo data de janeiro de 1965 intitulado “À Vontade Mesmo”, segundo Arnaldo de Souteiro na sua coluna jazz news (2006), relata que através desse trabalho Raul conseguiu estar em plena atividade em diversos shows e gravações com os seguintes músicos Airto, Flora Purim, Sonny Rollins, Cal Tjader e George Duke.

Em matéria de trombone de válvula, ninguém no mundo o superou, nem mesmo o Bob Brookmeyer". Quem duvidar, que ouça as performances antológicas contidas em "À Vontade Mesmo", amostras do “trombonão balançante, inventivo e loquaz, sempre buscando o registro baixo como pontuação”, na análise do crítico Luiz Orlando Carneiro. (DESOUTEIRO, 2006).

A partir desses trabalhos Raul alcançou um reconhecimento mundial como trombonista solo “versátil e expressivo” e construiu uma carreira musical sólida. Posteriormente Raul de Souza gravou outros discos que também marcaram não só a sua carreira musical, mas que seviriam de referência para muitos outros músicos que se inspiraram nele e trilhariam uma caminhada parecida, como Claudio Roditi, que tinha Raul como influência, iniciou no trombone e logo depois passou a integrar a banda de Paquito D’Rivera.

### **Considerações finais**

Este estudo evidenciou a que nos anos 1950, no Rio de Janeiro, surgiram diferentes contextos musicais em que o trombone conquistou um novo protagonismo. Se até esses anos, o trombone estava muito associado às bandas de música e aos seus contextos performativos, como revela o estudo que estou a desenvolver no âmbito da dissertação, a partir de 1950 alargou o seu âmbito para os palcos e microfones da rádio, para os novos espaços de lazer que surgiram na marginal da cidade e para a indústria discográfica. O contato formal e informal com trombonistas estrangeiros e a audição musical de discos gravados fora do Brasil foi o principal contexto de aprendizagem de Raul de Souza e de outros trombonistas que, como ele, tinham iniciado a sua atividade musical em bandas de música. Foi nesse processo que o trombone de vara substituiu o trombone de pistões.



## Referências

BARANOV, Tamára. **Ary Barroso, o mais brasileiro dos brasileiros**. 2013. Disponível em <http://jornalggn.com.br/blog/tamara-baranov/ary-barroso-o-mais-brasileiro-dos-brasileiros>. Acesso em 07 de março de 2014.

FEATHER, Leonard; GITLER, Ira. **The Encyclopedia of Jazz in the Seventies**. 2012. Disponível em [http://br.yamaha.com/pt/artists/brass\\_woodwinds/raus\\_de\\_souza/](http://br.yamaha.com/pt/artists/brass_woodwinds/raus_de_souza/). Acesso em 22 de maio de 2014.

HESMONDHALGH, David. **The cultural industries**. 3<sup>a</sup>. ed. London: SAGE, 2007.

MCCANN, Bryan. **A bossa nova e a influência do blues, 1955-1964**. Tempo, Niterói, vol.14 no. 28, pp. 109, junho, 2010.

PEREIRA, Miguel Lorenço. **Ary Barroso a voz do gol**. 2012. Disponível em <http://www.futebolmagazine.com/ary-barroso-a-voz-do-gol>. Acesso em 07 de março de 2014.

SALDANHA, Leonardo Vilaça. **Música & Mídia: A Música popular brasileira na indústria cultural**. In: *Encontro Nacional de História da Mídia*, 9., 2013, Ouro Preto, MG, ISSN 2175-6945.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e música brasileira/Elizabeth Travassos**, 2<sup>a</sup> Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

VIDAL, Erick de Oliveira. **As capas da Bossa Nova: Encontros e desencontros dessa história visual (Lps da Elenco, 1963)**. *Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da UFJF* como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História, Juiz de Fora, MG, 2008.

WASSERMAN, Maria Clara. **A revista da música popular e a cena musical brasileira nos anos 50**. *Revista Eletrônica Tempo Presente*. Ano 6, nº 19 (s.pp.), 2011.



## **Encontro de Trombonistas do Rio Grande do Norte: Relato de experiência, contribuições e atividades realizadas pela ATRN**

**Bruno Caminha Farias**

bcfarias@hotmail.com - UERN

**Pedro Augusto da Silva**

augustotbn91@gmail.com - UFRN

**Gilvando Pereira Silva**

azeite2010@gmail.com - UFRN

**Alessandra Linhares Barbosa**

alessandralinborsa@gmail.com - UFRN

**Resumo:** Este artigo traz informações acerca da contribuição da Associação de Trombonistas do Rio Grande do Norte para o ensino de trombone no Brasil, especialmente no estado do Rio Grande do Norte. O estudo tem como objetivo expor um relato de experiência, contribuições e atividades realizadas no Encontro de Trombonistas do Rio Grande do Norte. Nesse sentido, realizou-se pesquisa documental para o desenvolvimento deste trabalho.

**Palavras-chave:** ATRN. Encontro de trombonistas. Trombone.

**Abstract:** This article presents information about the contribution of the Association of trombonists of Rio Grande do Norte to the teaching of trombone in Brazil, especially in the state of Rio Grande do Norte. The study aims at a history of activities, contributions and activities carried out at the Meeting of Trombonists of Rio Grande do Norte. In this sense, we produce documentary research for the development of this work.

**Keywords:** ATRN. Meeting of trombonists. Trombone.

### **1. Introdução**

Dentre as diversas estratégias de difusão do ensino e popularização do trombone, no Brasil, destacam-se os encontros anuais da ABT, associação brasileira de trombonistas. Os encontros têm sido eventos de grande importância para o desenvolvimento da técnica do instrumento e transmissão do conhecimento musical através de aulas, palestras, recitais e concertos.

Uma das poucas possibilidades de reciclagem dos trombonistas são os encontros periódicos promovidos pela ABT (Associação Brasileira de Trombonistas) que reúnem músicos de todo o Brasil e exterior para discutir o ensino de trombone. Nesse tipo de evento, o tema principal é o trombone e a música com enfoque trombonístico (SANTOS, 2004, S/P).

Nessa direção, podemos observar a influência e contribuição dos eventos para o ensino e aprendizagem do trombone, especialmente no Brasil. E considerando a ABT uma das



maiores influências na promoção de encontros anuais que contemplam o instrumento como sendo temática principal dos eventos realizados, acreditamos que seja fundamental o surgimento de outros grupos para o desenvolvimento dos trombonistas brasileiros.

O presente artigo tem como objetivo apresentar um relato das experiências e atividades desenvolvidas pela Associação de Trombonistas do Rio Grande do Norte (ATRN) no período compreendido entre os anos de 2013 a 2018, verificando algumas das possíveis contribuições obtidas. O encontro que acontece anualmente desde 2013 sob a coordenação do professor Gilvando Pereira na Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte – EMUFRN, tem se consolidado a cada ano como um dos principais eventos regionais de formação para trombonistas por meio de masterclass, workshop, recitais, apresentações musicais, cursos, palestras e apresentações de trabalhos acadêmicos.

O encontro através da articulação de atividades fundamentais para a manutenção da tradição de tocar esse instrumento possibilita momentos de compartilhamento e disseminação de informações importantes referentes ao trombone, como técnicas, materiais didáticos, equipamentos, dentre outras questões que normalmente seriam de difícil acesso a uma grande porcentagem dos participantes. No decorrer do trabalho traremos um relato histórico da ATRN, uma visão mais detalhada das atividades ocorridas nos encontros, assim como alguns dados referentes aos participantes e abrangência do evento.

## **2. História e surgimento da ATRN**

A ATRN, Associação de Trombonistas do Rio Grande do Norte foi criada no ano de 2013 por professor e alunos da Universidade Federal do Rio Grande do Norte com o objetivo de facilitar o aprendizado do trombone e contribuir para popularizar o instrumento no estado do Rio Grande do Norte. Nessa direção, a associação vem promovendo eventos e atividades diversas desde sua criação, entre elas: palestras e master classe com renomados trombonistas nacionais e internacionais e a realização de 6 encontros anuais que acontecem na Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, no qual iremos direcionar e expor nesta pesquisa as experiências e contribuições para o ensino do trombone no Brasil, especialmente no estado do Rio grande do Norte.



Para compreendermos o surgimento da ATRN é importante entendermos como se deu a realização do I encontro que foi o Encontro Nacional de Trombonistas do Rio Grande do Norte, pois o mesmo deu origem durante a sua realização a criação da Associação de Trombonistas do Rio Grande do Norte no período de 23 a 25 de abril de 2013. A partir do contato com o Prof. Gilvando Pereira, então professor de trombone da Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte o gerente de promoção de vendas na empresa Buffet Crampon, Erwan Nédélec, disponibilizou uma master class de dois trombonistas brasileiros endorser da empresa no Brasil com intuito de popularizar a marca Antoine Courtois. Logo o prof. Gilvando Pereira teve a idéia juntamente com seus alunos do bacharelado Pedro Augusto e Ricardo félix da realização do I ENTRN e posteriormente deu início a criação da ATRN que viria a contribuir posteriormente para o desenvolvimento dos alunos, trombonistas amadores e profissionais do estado do Rio grande do Norte através de eventos anuais promovidos pela associação.

Assim como a International Trombone Association - ITA que surgiu em 1972 com o objetivo de promover a comunicação entre trombonistas, bem como de tudo o que está relacionado com o trombone, como desenvolver a performance, o ensino, o repertório e projetos relacionados com o trombone a nível mundial (PINTO, 2013) e a Associação Brasileira de Trombonistas – ABT para promoção de eventos e encontros nacionais de importância para a classe de trombones no Brasil, o primeiro I ENTRN seguindo esse mesmo pensamento, teve como principal intuito fundar a Associação dos Trombonistas do Rio Grande do Norte – ATRN que tem no Art. 4º de seu Estatuto o objetivo de: I. Organizar, manter e promover ações de sua própria sustentação; II. Organizar, manter e promover ações que promovam o desenvolvimento do trombone no estado do Rio Grande do Norte; III. Promover atividades musicais como caráter sócio educativo, na formação de grupos musicais (corais de trombones, quartetos, orquestras e etc.); IV. Apoiar, estimular e capacitar à formação de novos trombonistas no estado, possibilitando a profissionalização dos mesmos, promovendo a atuação dos mesmos nos diversos campos musicais (RIO GRANDE DO NORTE, 2013, p. 1), além de dar suporte e continuidade a realização dos encontros.



Em sua assembléia de fundação no dia 24 de abril de 2013 tiveram 41 (quarenta e um) participaram do processo de votação, elegendo por unanimidade a chapa lançada. Foram assim eleitas e empossadas as seguintes pessoas em suas respectivas funções:

Presidente – Gilberto Cabral da Silva;

Vice-presidente – Gilvando Pereira da Silva;

1º Secretário – Laerte Adler Ribeiro de Lima;

2º Secretário – Bruno Caminha Farias;

1º Tesoureiro – Pedro Augusto da Silva;

2º Tesoureiro – Ricardo Félix de Moraes.

Conselho Fiscal: Anderson Jardel Bezerra da Silva.

### **3. Encontro de Trombonistas do Rio Grande do Norte – ETRN**

O Encontro de Trombonistas do Rio Grande do Norte é um evento realizado na cidade de Natal - RN que teve início em 2013 e que já está incluso na programação anual do Estado, como também na agenda de inúmeros trombonistas brasileiros. Coordenado por Gilvando Pereira, professor de trombone da Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN, o evento tem o objetivo de promover o intercâmbio entre músicos/trombonistas, amadores e profissionais de diversas localidades do país e do exterior. Pensando na diversidade pedagógica apresentada pelas inúmeras atividades desse tipo evento, Zorzal (2010) reforçando que:

[...] muitas são as estratégias que podem ser usadas no ensino da música. Essas estratégias podem diferir conforme o nível de performance do aluno, a prática de ensino do professor orientada culturalmente por uma instituição, as características dos instrumentos e/ou vozes envolvidas na aula, o tipo de ambiente e o formato de ensino dentro do qual a aula acontece (ZORZAL, 2010, p. 47).

É com base nessas diversas estratégias, práticas e características que a proposta do encontro se insere na tentativa de oportunizar aprendizados através de diferentes formas para um público que vai do iniciante ao profissional. A seguir apresentamos um detalhamento das atividades, professores e apresentações musicais realizadas.



### *I ENTRN - 23 a 25 de abril de 2013*

O I Encontro Nacional de Trombonistas do Rio Grande do Norte – ETRN teve como professores convidados: Nilsinho Amarante (PE), Dr. Alexandre Magno (UFPB), Gilberto Cabral (OSRN), Diego do Amaral (SP), Sandoval Moreno (UFPB) e Carlos Freitas (SP). Realizaram apresentações musicais os grupos Potibones e Boca no Trombone, além dos recitais dos professores. O evento também possibilitou a realização de uma palestra sobre postura e alívio de tensões do corpo com o prof. Geraldo Almeida (RN). Nessa direção, foi possível a partir do I ENTRN reunir os alunos de trombone da escola de música da UFRN; alunos iniciantes oriundos das bandas filarmônicas do interior do estado e músicos profissionais do Rio grande do Norte, Paraíba, Pernambuco e São Paulo na promoção do conhecimento musical, especialmente sobre o Trombone.

### *II ETRN - 05 a 07 de agosto de 2014*

Em 2014, tivemos a edição realizada no mês de agosto. Foram convidados os professores Carlos Freitas (SP), Dr. Alexandre Magno (UFPB), Ms. Marcos Flávio (UFMG) e o Ms. Jean Marcio (UFCG). Em sua segunda edição o evento estava se definindo estruturalmente, a partir das atividades desenvolvidas e de propostas apresentadas por todos os participantes. Nesse ano foram realizadas apresentações musicais do grupo de trombones da UFPB e o do coral de trombones da UFPE.

### *III ETRN - 16 a 19 de abril 2015*

O III ETRN teve como convidados os professores nacionais João Luiz Areias (UNIRIO), José Milton Vieira (OSPA), Marcos Flávio (UFMG) e o professor internacional Jarret Butler (Universidade de Aveiro – Portugal). Nesse ano tivemos a participação especial dos grupos a Trombonada lançando seu CD e do Quarteto de Trombone da Paraíba comemorando os 25 anos de formação do grupo, realizando apresentação musical e palestra. Com o patrocínio da Yamaha foi oferecido aos participantes do evento um Curso de Reparo e Manutenção de Instrumentos com o prof. Araken Busto.

Dentre as apresentações foram realizadas o recital de Marlon Barros e João Luiz acompanhados de piano, Jarret Butler com Ensemble de Trombone e o Coral de Trombones



da UFRN, José Milton realizou concerto com a Orquestra Sinfonia da UFRN. O encontro foi encerrado com apresentação do coral de trombones formados pelos participantes e com show de Marcos Flávio no Som da Mata/Parque das Dunas com um repertório todo especial de Choro.

#### *IV ETRN - 14 a 17 de abril 2016*

Tendo como professores Abid Correia Vera (GO) , Dr. Lélío Alves (UFBA) e Jorginho Neto (SP). Durante o evento foram realizadas palestras, master classe, recitais e concertos com o professores citados. Tivemos também a realização de uma palestra sobre consciência corporal na performance com a Prof<sup>a</sup>. Dr Nazaré Rocha/UFRN que trabalhou especificamente a postura e relaxamento dos alunos participantes com o intuito de contribuir na respiração dos dos trombonistas. Além de um recital comentado sobre técnicas estendidas no trombone com o Prof<sup>o</sup> Me. Marlon Barros do IFPB, expondo os processos de construção da performance de um recital com obras contemporâneas para trombone solo.

#### *V ETRN - 16 a 19 de abril 2017*

Realizado de 16 a 19 de abril de 2017, o V encontro teve como convidados o professor internacional Peter Körner (Conservatório Estadual da Universidade Uludag Bursa – Turquia), Ricardo Santos (OSB); e Paulo Malheiros (Soundscape Big Band e Reteté Big Band) e François de Lima (Banda Mantiqueira), responsáveis pelas atividades com os alunos de trombone popular.

A abertura oficial do encontro se deu no Projeto Som da Mata com a apresentação musical do Coral de Trombones da UFRN e do quarteto PotiBones. Nos dias seguintes tivemos o recital de Marlon Barros (PPGMUS/UFRN), do grupo Tribone (PE), da Banda Sinfônica da UFRN com os solistas Alessandra Linhares e o Prof. Gilvando Pereira, da Jerimum Jazz Big Band com os solistas François Lima, Paulo Malheiros, Pedro Augusto e Gilvando Pereira, e finalizando a Orquestra Sinfônica e o Coral de Trombones da UFRN com os solistas Ricardo Santos e Peter Körner.

#### *VI ETRN - 13 a 15 de abril de 2018*



No VI encontro realizado em 2018, foram convidados como professores: Thesco Carvalho (OSUFC), Raphael Paixão (OSB) e Ricardo Santos (OSB). Em momentos distintos houveram diversas apresentações musicais com a participação do Coral de Trombones da UFRN, Jerimum Jazz Big Band com os professores Thesco e Gilvando como solistas, Potibones, Bones a Três (PE), Camerata Shofar (PB). Como palestra a profa. Claudia Cunha (UFRN) fez uma apresentação sobre a Técnica de Alexander, no sentido de auxiliar na postura dos trombonistas em suas atividades diárias.

Em todos os anos do evento houve a formação do coral de trombones do encontro realizando apresentação musical no encerramento possibilitando aos participantes um momento de prática em conjunto e interação.



Figura 1: Cartazes de todas as edições dos encontros

#### 4. Alguns dados



No intuito de apresentarmos uma visão macro de algumas questões sobre os encontros, definimos analisar os dados obtidos com as inscrições dos participantes. Considerando que inicialmente estas eram realizadas à mão, tivemos algumas dificuldades em localizar essas informações e alguns dados imprecisos nas inscrições de alguns anos não foram utilizados, o que nos fez delimitar essa análise apenas nos anos de 2016 a 2018, tendo em vista que foram realizadas através de formulários digitais.

Através dos dados verificamos que nos três últimos anos tivemos coincidentemente 59 inscritos em 2016 e 2017; e 38 em 2018 (gráfico 1), o que faz uma média de 52 inscritos a cada ano. Em média, 10% dos inscritos eram do sexo feminino e 90% masculino.

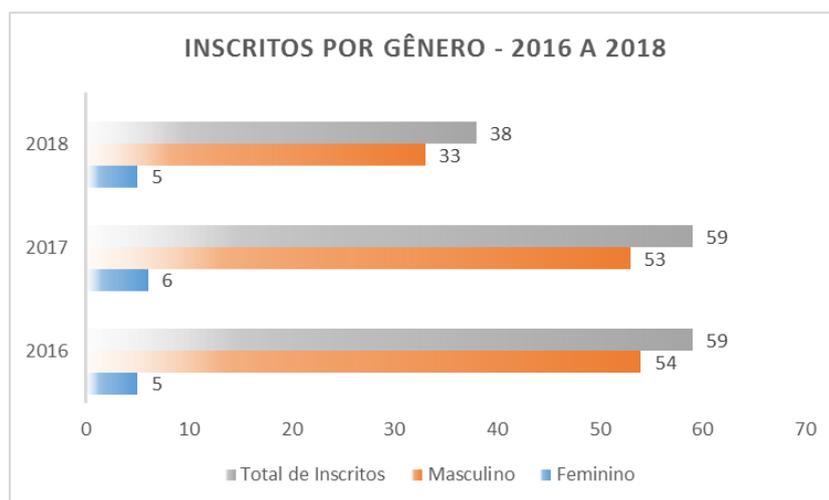


Gráfico 1.

Os encontros abrangeram ao longo dos anos, principalmente trombonistas da região Nordeste, mais especificamente dos estados do Ceará (CE), Paraíba (PB), Pernambuco (PE), Bahia (BA) e Rio Grande do Norte (RN). Além destes, em 2016 tivemos a grata surpresa de contar com a presença de alunos do estado do Acre (AC). Ver gráfico 2. Dentre esses estados, tivemos alunos de 27 cidades diferentes em 2016, 25 em 2017 e de 17 cidades diferentes em 2018.

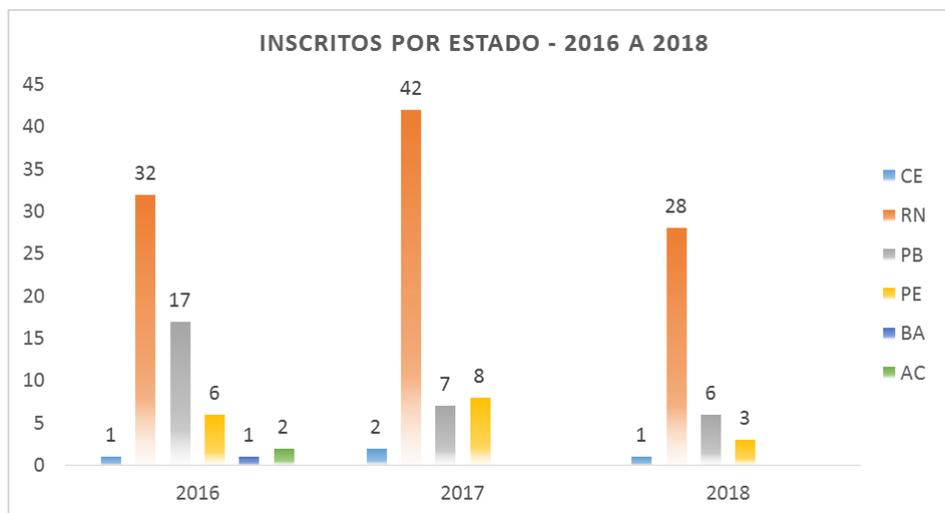


Gráfico 2

Apesar dessa informação não estar descrita nas inscrições, é possível dizer que uma parcela significativa dos participantes são músicos ou tiveram sua iniciação em bandas de música de pequenas cidades interioranas.

Através de relatórios apresentados pelo coordenador a Escola de Música da UFRN pudemos verificar que o público real atingido foi crescente ao longo dos anos perfazendo uma média de 180 pessoas por encontro. Durante todas as edições dos encontros, o coordenador foi sempre auxiliado por alunos voluntários que muito contribuíram para os resultados obtidos.

### **Considerações finais**

Considerando os dados apresentados, foi possível entendermos as atividades realizadas pela Associação de Trombonistas do Rio Grande do Norte, especialmente sobre as contribuições para o ensino do trombone no estado a partir da realização dos Encontros de Trombonistas do Rio Grande do Norte, bem como a história e criação da ATRN.

Nesse sentido, pudemos observar a abrangência do Encontro de trombonistas do Rio Grande do Norte conseguindo reunir vários trombonistas do nordeste e do Rio Grande do Norte, contribuindo assim para o desenvolvimento técnico musical dos alunos de trombone participantes. Sendo assim, podemos inferir que os eventos e atividades no Encontro de



trombonistas da ATRN têm contribuído de forma efetiva no ensino e aprendizagem do trombone no país, especialmente promovendo o intercâmbio entre músicos iniciantes, amadores e profissionais consagrados nacional e internacionalmente.

### **Referências**

ZORZAL, Ricieri Carlini. **Explorando master-classes de violão: um estudo multi-casos sobre estratégias de ensino.** Tese de Doutorado. Escola de Música da UFBA, Salvador, 2010.

PINTO, Pedro Miguel Gomes. **A International Trombone Association e o seu contributo para o surgimento de repertório original para trombone.** 2013. Tese de Doutorado.

RIO GRANDE DO NORTE, Estatuto da Associação dos Trombonistas do Rio Grande do Norte - ATRN. 2013. 9 páginas.

SANTOS, Alciomar Oliveira. O Trombone na música brasileira. *ACADEMIA NACIONAL MÚSICA*. Revista. Rio de Janeiro, vol, XI, 2004.



## Ensino de Trombone: Relato de uma Experiência na Escola de Música MUSISONS

### Trombone Teaching: Report of an Experience at the Music School MUSISONS

*Amarandes Rodrigues Oliveira Júnior*

[amarandesjunior@hotmail.com](mailto:amarandesjunior@hotmail.com) - UFMS

**Resumo:** Este artigo tem por objetivo relatar a experiência vivenciada nas aulas de trombone que ministrei na Escola de Música MUSISONS, escola na qual possui um vínculo com a ADM (Assembleia de Deus Missões), lugar onde são realizadas as aulas de trombone, teoria musical e de outros instrumentos musicais. A metodologia utilizada é a pesquisa bibliográfica, onde a partir desta, procura-se obter uma discussão coerente com o trabalho de pesquisadores como Blazina (2013), Cruz (2010) e França (2016). E como principais conclusões, percebe-se a importância da igreja nas aulas de musicalização, ou de formação continuada que possui como foco principal a evangelização. Isso sem dúvidas foi um dos pontos chave, que contribuiu com todo o processo de ensino-aprendizado do curso de trombone, tanto para professor quanto para o aluno, fazendo com que o recital final equivalesse aos resultados esperados.

**Palavras-chave:** Musisons, Trombone, Relato de experiência, Metodologia de ensino.

**Abstract:** This article is to describe the experience of trombone lessons given by me at MUSISONS School of Music, a school in which it has a link with ADM (Assembleia de Deus Missões), where the trombone, music theory and other musical instruments. The methodology used is the bibliographical research, where from this one seeks to obtain a coherent discussion with the work of researchers such as Blazina (2013), Cruz (2010) and France (2016). And as the main conclusions, one can perceive the importance of the church in the classes of musicalization, or of continuous formation that has as main focus the evangelization. This was undoubtedly one of the key points, which contributed to the entire teaching-learning process of the trombone course, both for teacher and student, making the final recital equivalent to the expected results.

**Keywords:** Musisons. Trombone. Experience report. Methods.

#### A Escola de Música Musisons

A escola de música surgiu através de alguns membros da igreja Assembleia de Deus Missões/ADM a partir do ano de 2016. Os idealizadores do projeto são pessoas que trabalham



com música ou que sentem prazer em ter contato com a mesma, com isso, criaram o projeto para a implantação da escola dentro do espaço físico da ADM. O projeto que tem o objetivo de interagir com os pequenos grupos musicais já existentes nas congregações para ampliar o ensino da música e criar novos núcleos para formação de novos músicos nas Sub Sedes dos Setores e realizar pascérias com os corais e orquestras existentes nas congregações para participar dos eventos principais na Sede da ADM, tais como: Culto de Santa ceia, e as demais festas do calendário anual. Estes, são os principais objetivos da escola enquanto uma ferramenta para evangelização.

As aulas na escola funcionam normalmente aos sábados, contudo, dependendo da disponibilidade do professor e alunos, essa questão pode variar. Com isso, as aulas são oferecidas para os membros da igreja como também para pessoas interessadas que não sejam membros, desde que tenham idade igual ou superior á 8 anos. Assim, o maior intuito da igreja é de utilizar a música como uma ferramenta para a evangelização de crianças, jovens e adultos.



Fig. 1: slogan da escola. Fonte: acervo pessoal.

Para isso, nestes dois anos de existência da escola, os organizadores e o corpo docente em geral (muitos dos professores são formados em música ou cursam a licenciatura em música), procuram variar a quantidade de cursos disponíveis para os alunos, sendo que cada aluno pode estudar/aprender até dois instrumentos diferentes, tendo ainda a obrigação de comparecer nas aulas de teoria musical.

As aulas de música oferecidas pela Musisons são: de flauta doce (primeiro estágio da escola, ou seja, aqui o aluno tem um prévio contato com a música, é algo mais “lúdico”),



violão (iniciante e intermediário), violino, viola de arco, violoncelo, teclado, flauta transversal, clarineta, saxofone alto, trompete, trompa e trombone.

Apesar da escola estar ocupando o espaço físico da igreja, bem como alguns recursos materiais como instrumentos, impressoras, computadores etc., esta, é mantida pelo pagamento mensal das aulas recebidas, fazendo com que seus idealizadores fomentem a procura por alunos.

### **Desenvolvimento das aulas**

Antes das aulas iniciarem, sempre há uma mostra instrumental por parte dos professores, onde estes apresentam o(s) instrumento(s) que dominam/tocam fazendo uma contextualização histórica do mesmo, e principalmente executando peças que possam “atrair” o aluno para este instrumento.

Estive ministrando as aulas de trombone no ano de 2017 na Musisons aos sábados das 15:00 as 16:30 horas, porém como o instrumento é pouco conhecido em relação a outros, trabalhei com apenas um aluno<sup>42</sup>, que por sinal já conhecia o instrumento e o admirava, então o mesmo resolveu aproveitar o curso para aprender o trombone de vara.

No primeiro contato com o instrumento, o aluno aprendeu questões básicas como montagem e desmontagem, partes do instrumento, higiene, postura, e como emitir o som. Como trata-se de um aluno maior de 18 (dezoito) anos de idade o mesmo demonstrou muita facilidade nestas questões.

A metodologia de ensino aplicada, foi baseada nos exercícios dos métodos de Holanda e Maciel (2009), e França (2016), como também nos exercícios desenvolvidos por mim em sala de aula.

Enquanto uma prática musical nas igrejas Cruz (2010) comenta que:

Atualmente igrejas como Presbiteriana, Batista, Congregação Cristã no Brasil e Assembléia de Deus, conhecidas como igrejas evangélicas tradicionais, ainda mantem em seus cultos o cântico de hinos acompanhados por orquestras. Tivemos a honra de participar por alguns anos desse tipo de orquestra o que foi uma experiência ímpar, pois nessas orquestras a música é executada com muito amor e devoção ao Criador. Os Hinos são uma forma de harmonizar o ambiente, louvar a Deus e preparar o crente para ouvir a pregação do Evangelho (p. 12).

---

<sup>42</sup> Outro fator que pode ter influenciado a pouca procura, é que no ano anterior não havia aulas de trombone.



Na citação acima, percebe-se a importância que a música possui num ambiente religioso, onde segundo o autor possibilita uma espécie de reflexão, exaltação e adoração diante de todo o contexto que se apresenta.

Na mesma perspectiva Blazina (2013), comenta que:

O ensino da música na igreja, faz com que os alunos tenham um maior envolvimento com sua congregação. Por vezes contando em corais ou grupos de louvor, por outra, tocando nos cultos e na orquestra, este grande envolvimento faz com que o aprendizado musical tenham um objetivo inicial comum para todos os alunos. [...] o principal objetivo de participar das aulas de música é poder tocar nos cultos e na orquestra da igreja. (p. 32).

Segundo a autora, crianças, jovens e adultos são influenciados pela prática musical que é desenvolvida no interior de algumas igrejas, isto faz com que os mesmos queiram ter o acesso a este tipo de conhecimento, buscando como ponto chave a satisfação de poder tocar nos momentos de culto ou eventos religiosos, ministrados pela sua congregação ou setor.

Os primeiros exercícios, normalmente estavam ligados a alguma música de cunho religioso (um louvor conhecido pelo aluno de preferência), e eram notados com uma escrita não convencional a princípio, agregando aos poucos as figuras musicais correspondentes a música.

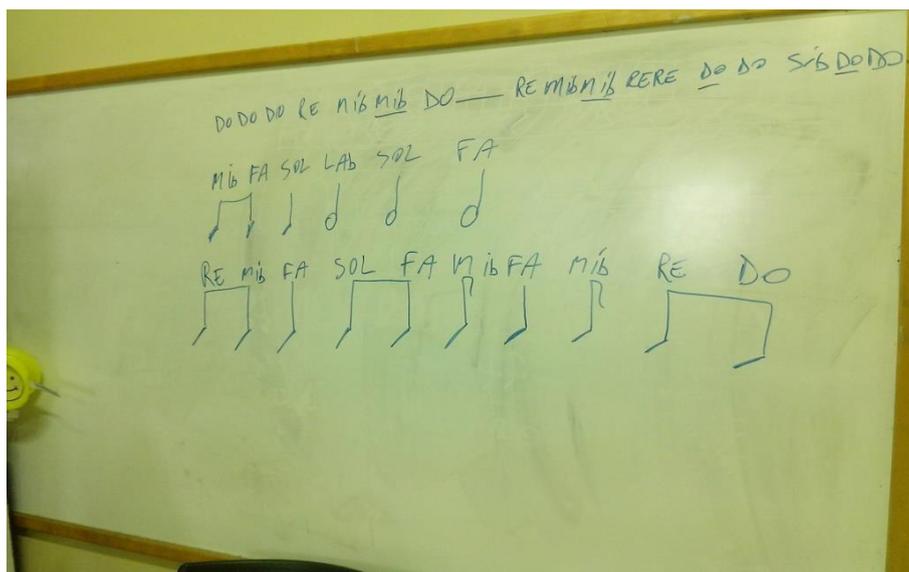


Fig. 2: exercícios de leitura musical utilizando escrita não convencional, agregada aos poucos o ritmo da peça escolhida. Fonte: acervo pessoal.



Conforme o aluno foi se desenvolvendo, tal escrita não foi mais necessária, partindo então, para um sequência de exercícios seguindo o cronograma pré-estabelecido pelo professor, onde as aulas iniciavam com atividades de leitura rítmica seguido de leitura melódica, tarefas programadas e/ou atividades desenvolvidas segundo a dificuldade do educando, pois em determinados momentos, o professor percebia que o mesmo não havia entendido ou estudado a rotina planejada.

Então, estudos de fortalecimento de embocadura, digitação e outros se partiram do método proposto pelos professores Holanda e Maciel (2009), onde segundo os mesmos:

Este método consiste em orientar de uma maneira mais direta e didática o aprendizado no Trombone, instrumentos bastante utilizados pelas bandas de música. Veremos detalhadamente neste método tópicos que facilitarão o aprendizado no Trombone, desde a formação de embocadura até execução de um trecho musical pelo aluno. Neste trabalho esperamos um melhor aproveitamento do aluno, sem esquecermos que a orientação do professor de música será de grande importância para a formação do aluno. (p. 02).

Observa-se na citação acima, a importância dada aos elementos básicos ou base no estudo do trombone, como a importância de professores qualificados para “guiar” o aluno em seus estudos com o trombone, sendo estes para fins profissionais ou para seu próprio gozo.

Assim, os primeiros exercícios na escrita convencional (partitura) foram desenvolvidos através do método básico para trombone do Projeto Fortalecimento Musical, elaborado e executado pelo Governo de Estado do Ceará. A escolha deste método, se deu pelo fator do mesmo possuir uma base teórica quanto prática inicial, que segundo o autor desta pesquisa, contribuem enquanto um método de iniciação musical através do trombone, de formação da embocadura, para obter os devidos cuidados com o instrumento-instrumentista etc., fazendo-se preciso a substituição do mesmo assim que o aluno desenvolver os elementos técnicos propostos pelo método.

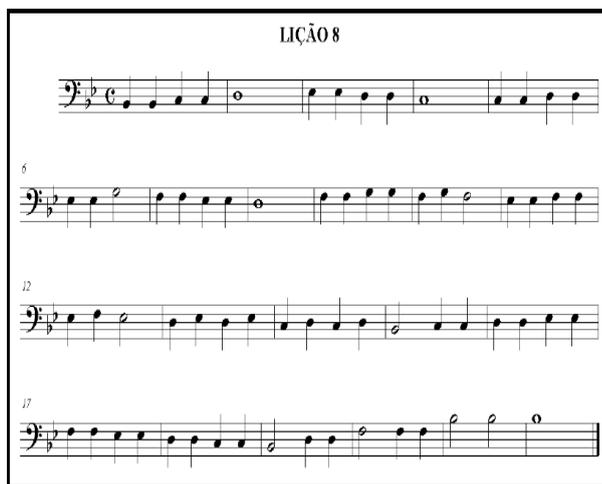


Fig. 3: exercicios de leitura ritmica.  
Fonte: acervo pessoal

Fig. 4: estudo simples em sib.  
Fonte: HOLANDA e COSTA, 2009, p. 14.

Uma dificuldade que notou-se em trabalhar as aulas de música, é a questão da quantidade de alunos, pois como estive com apenas um aluno, a todo momento percebi a importância de estimulá-lo, buscando atraí-lo cada vez mais nas aulas. Isso fez com que recursos como vídeos, áudios, a interação do professor ou a disponibilidade do mesmo fora das aulas, fosse adequada para suprir os interesses do educando, fazendo com que o mesmo não se desestimulasse no decorrer de todo o processo de educação musical através do trombone.

Assim, exercicios mais complexos foram utilizados nas aulas, como os propostos por França (2016).



**ESTUDO 3**  
Série harmônica/Flexibilidade

Por: Clailton França

$\text{♩} = 80$

199

*mf*

206

213

Fig. 5: estudo sobre a série harmônica. Fonte: FRANÇA, 2016, p. 04.

Tais exercícios foram praticados de acordo com o “ritmo” do aluno, ou seja, com uma pulsação lenta, e com a articulação em “TÚ”, pois devido a pouca técnica do mesmo sobre a troca de notas preferiu-se a execução desta forma.

A partir desse espaço tempo, começamos a estudar as músicas que seriam tocadas no recital de encerramento, tais como *A ELE A GLÓRIA* e *DÓ-RÉ-MI-FÁ*, contudo, o educando mostrava-se ansioso nos ensaios das mesmas quando pedido para que tocasse só. Desta forma, conversei com o professor de teclado para que o mesmo acompanha-se o aluno de trombone na execução das peças, procurando dar uma base harmônica e com isso certa confiança para o educando.

Outro ponto significativo, foi a questão de apresentar um trabalho favorável ao tempo de curso que o estudante teve (cerca de um semestre), para isso alguns autores dizem ...

Pensando em metodologias de qualidade e renomadas no ensino coletivo e individual de trombones, [...] aquecimentos e rotinas de exercícios foram seguidas com o grupo, buscando assim a resistência necessária bem como o fortalecimento ou “ajuste” do corpo para com o instrumento. (JÚNIOR; RAHMEIER e ANGELO, 2017, p. 06).

Segundo a citação acima, entende-se que a preparação do instrumentista com exercícios ou estudos que venham ao enfoque do objeto final, atendem as expectativas do instrumentista, ou seja, para executar determinado repertório é preciso certos tipos de estudos, pois caso contrário as obras escolhidas podem ser executadas com falhas.



Fig. 6: aluno de trombone estudando as peças para o recital. Fonte: acervo pessoal.

Após algumas aulas, o aluno demonstrou confiança no repertório com a métrica definida pelo professor (tais peças, foram interpretadas de forma mais “quadrada” possível, ou seja, sua escrita foi feita com base na técnica que o aluno dispunha até o momento), porém, o som do mesmo mostrava-se “pequeno”, então resolvi tocar junto buscando dar mais confiança, destreza e um resultado sonoro mais audível, visto que a apresentação ocorreu em um auditorio de grande porte.

### **Considerações finais**

Assim, concluo esta pesquisa me sentindo realizado e com o dever em parte cumprido, pois o aluno que começará com técnica zero no trombone, já desenvolveu certa independência no instrumento. Com isso, o recital de encerramento foi executado de forma esperada, onde foi garantido uma apresentação conforme e uniforme aos resultados buscados durante todo o processo de educação musical de professor para com aluno.

Percebe-se também, a importância e a relevância que os templos religiosos tem para com a formação e educação musical da sociedade, seja está de crianças, jovens ou adultos, pois estes espaços contribuem não só para o desenvolvimento musical, mas também para a socialização, a democratização do ensino musical e contribui na disciplina doutrinária dos agentes desse meio.



Os métodos utilizados durante este primeiro processo de ensino, contribuíram de forma qualitativa no decorrer das aulas, tendo o autor deste trabalho o cuidado de atribuir outros exercícios antes ou pós estudo dos métodos, visando estabelecer um “norte” com coerência em certos momentos de aula.

A bibliografia encontrada serviu de base para o entendimento da importância da música no contexto religioso, onde aliado com a experiência vivenciada, faz com que o autor deste trabalho busque novos meios e métodos que possam sanar as dificuldades encontradas no transcorrer desse processo.



Fig. 7: Recital final de 2017; aluno e professor. Fonte: Acervo pessoal.

### Referências Bibliográficas

BLAZINA, Francilene Maciel da Rocha. *O ensino e a aprendizagem musical na Igreja Evangélica Assembleia de Deus em Portal Alegre*. Porto Alegre, 2013. 45f. Monografia em Especialização em Pedagogia da Arte.

CRUZ, Rodrigo Félix da. *A Música na Casa Espirita*. 1ª Edição, São Paulo, 2010.

FRANÇA, Claiton. *10 ESTUDOS PARA TROMBONE: Meus estudos favoritos*. Goiânia: Digitalizado por Claiton França, 2016. Método Digitado.



HOLANDA, Costa; MACIEL, Jardilino. **PROJETO FORTALECIMENTO MUSICAL: Método básico para trombone.** Sistemas Estadual de Bandas de Música: Ceará. 2009.

JÚNIOR, Amarandes Rodrigues Oliveira; RAHMEIER, Pieter; ANGELO, Jackes Douglas Nunes. **ENSINO COLETIVO DE TROMBONE: RELATO DE UMA EXPERIÊNCIA NO PROJETO DE EXTENSÃO DO MOVIMENTO CONCERTO DIDÁTICO EM CAMPO GRANDE/MS.** In: V CONGRESSO INTERNACIONAL DOS ARTE/EDUCADORES II SEMINÁRIO DE CULTURA E EDUCAÇÃO DE MATO GROSSO DO SUL. XXVII CONFAEB. 2017, Campo Grande/MS. Anais... Campo Grande: CONFAEB, 2017. Pág. 1912 – 1920.



## Os Trombonistas no Choro: dos precursores aos atuais referenciais.

**Marcos Flávio de Aguiar Freitas**

trombomarcos@hotmail.com - UFMG

**Resumo:** este artigo buscou registrar os nomes dos primeiros trombonistas chorões, contidos em PINTO (1936), fazendo um apanhado histórico, além de conter pequenas biografias de nomes que são referenciais da performance do instrumento no Choro até os dias atuais.

**Palavras-chave:** Performance. Choro. Trombone.

**Abstract:** this article sought to record the names of the first Choro trombonists, contained in PINTO (1936), making a historical record, and also contains small biographies of names that are references of the performance of the instrument in Choro to the present day.

**Keywords:** Performance. Choro. Trombone.

### 1. Os Precursores

O livro – *O Chôro, reminiscências dos chorões antigos* – foi originalmente publicado em 1936. Em sua contracapa há o texto “Contendo: O perfil de todos os chorões da velha guarda, e grande parte dos chorões d’agora, factos e costumes dos antigos pagodes, este livro faz reviver grandes artistas musicistas que estavam no esquecimento”.

(...). Alexandre Gonçalves Pinto (Rio de Janeiro, 1870 – Rio de Janeiro, 1949) foi carteiro e músico de choro, sendo também cantor, violonista e cavaquinista. É o autor da obra *O Choro, reminiscências dos chorões antigos*, que foi lançada em 1936 e contém dados sobre quase 300 músicos que atuaram no fim do século XIX e começo do século XX. O texto é mais conhecido como “Memórias de um carteiro chorão” e, embora escrito por um “humilde carteiro”, tornou-se fonte essencial para os estudiosos da musicologia brasileira, diante da escassez de material sobre este período (JUNIOR, 2014, p.41).

O livro foi organizado sob a forma de verbetes, sendo um registro importantíssimo do movimento musical da segunda metade do século XIX no Brasil. Como existem poucas fontes de estudo e registro dessa época, o livro se tornou uma referência musicológica valiosa. O carteiro e cavaquinista amador Alexandre Gonçalves Pinto conseguiu, de forma simples e despretensiosa, não só reunir pequenas biografias sobre toda uma geração de chorões, mas registrar todo o ambiente do choro, discorrendo sobre o movimento cultural carioca da época. Em seu livro, também descreve os encontros entre os chorões, os frequentadores dos saraus e serestas, as comidas e bebidas servidas, as danças, expressões e gírias correntes na época, as



formações dos grupos e os instrumentos que eram utilizados, além, é claro, de elencar as músicas de maior sucesso entre os chorões neste período.

Foram identificados dezenove trombonistas em seu livro nesta primeira geração de instrumentistas dedicados ao choro. Elencaremos aqui todos os encontrados, transcrevendo apenas parte dos verbetes contidos no livro de Alexandre Gonçalves Pinto. Aliás, o estilo de sua escrita é um atrativo à parte, como pode-se perceber. Ele abusa de erros, adjetivos e expressões inusitadas:

Accyoli:

“E' um pistonista de muito folego, e que tem feito prodígios com o seu pistão, e ainda faz. Elle é tambem um trombone conquistado pelas Companhias Exrangeiras que nos visitam, satisfazendo sempre todas as exigencias dos maestros regentes. O Accyoli vence todas as musicas por mais difícil que sejam em um só golpe de vista, razão porque é conhecido como artista de primeiro plano vencendo todas as dificuldades da crise que avassala no momento os nossos melhores musicistas. E' elle sempre procurado pelos organizadores das orquestras dos nossos Theatros, onde elle é um verdadeiro astro que com o seu brilho eleva o valor dos nossos musicos. Accyoli foi e é um grande chorão da tempera dos inesqueciveis Luiz de Souza e Carramona, e independente disto é um leal amigo e de apurada educação.” [sic] (PINTO, 1936, p.262).

Ademar Casaca (citado em Chiquinho):

“(...) primoroso violão, admirado. Deixou o violão e toca actualmente Trombone com maestria, sendo um eximio professor.” [sic] (PINTO, 1936, p. 24).

Bellot (citado em Paulino):

“(...) tocava tambem com Paulino, o grande trombonista Bellot, e Ernesto Magalhães, grande violão, e outros, que não me vem á memoria.” [sic] (PINTO, 1936, p.61).

Benedicto Bahia:

“Vamos agora bolir com as fibras de outro immenso folião da flauta que se chama Benedicto Bahia, foi bamba nos segredos da flauta, quasi todo Botafogo conhece-o como chorão de facto, pois quando melodiava na sua flauta naquelles choros molles que é commum nelle, as mulatas ficavam todas dengosas, dizendo bravo, seu Bahia ! Hoje pelos annos e pezo de família está um pouco retirado, mas mesmo assim ainda dá a sua pernada. Eram seus acompanhadores o celeberrimo violão Ademar Casaca, morador a muitos annos tambem em Botafogo, violão primoroso, sola e acompanha com grande maestria. Hoje toca trombone por musica o que conhece com theoria e rythmo.” [sic] (PINTO, 1936, p. 47).

Carlos Furtado (e Candinho):



“Era um hábil chorão, tocava flauta com certa perfeição, era especialista nas músicas de Callado, Silveira, Luizinho e do trombonista Candinho Silva, cujas composições acham-se no caderno de muitos flautistas da actualidade, nenhum dos antigos músicos escreveu tanta quantidade de chôros como Candinho Silva tem escripto, é admiravel em suas composições pois não só escreve com dificuldades para os tocadores batutas, como também para os fraquinhos. Candinho toca trombone como poucos, é um verdadeiro maestro no instrumento, suas composições são de uma beleza de arte e de gosto. Em meu poder tenho grande quantidade das mesmas que guardo com todo carinho como uma joia de alto valor... Furtado, abandonando a flauta, dedicou-se ao trombone tendo como mestre Candinho Silva, tornando-se um trombonista respeitado, dando com isso grande prazer ao seu mestre.” [sic] (PINTO, 1936, p.18).

O Coimbra do Trombone:

“(...) O Coimbra, era pae de um moço que tornou-se um grande chorão no violão, já fallecido. Eu privei muito com o Coimbra, uma ocasião encontrei-o no Estacio de Sá, e começamos a tomar umas "lambadas", as paginas tantas já estavam cercando frango.” [sic] (PINTO, 1936, p.126).

Deodato Matta:

“Foi chorão de facto, e inveterado. O seu instrumento era o trombone, que elle executava com muita perfeição. Acompanhava muito bem, não só com a parte a frente como tambem de ouvido, acompanhou grande chorões daquella época e senpre a contento de todos, pois sabia naquelle instrumento dizer o que sentia. Tocou em muitos bons bailes, Sociedades, Ranchos etc., de fazer arrebatar. O bom amigo acima era baiano de nascimento attendo-se aposentado no cargo de carteiro. Foi residir no seu torrão natal e lá falleceu, deixando grandes saudades.” [sic] (PINTO, 1936, p.222).

Eurico (e Sequito):

“Quem em Villa Izabel não conheceu o bom do Eurico. Amigo dedicado, companheiro firme impossivel de descreerse. Eurico dedicou-se ao cavaquinho, que celebrou-se, tal a maneira que sabia dedilhar aquelle minusculo instrumento. Acompanhava admiravelmente, que diga o meu dedicado amigo, e grande professor Candinho Silva, Jorge Seixas, Jucas Ruso e muitos outros que em choros com este sempre chorado e lembrado musicista. Depois dedicou-se a trombone, que julgo ter sido seu professor e bom o Candinho e tambem o sempre lembrado Sequito, que gostosamente sabia dizer no seu trombone todas as maguas de um coração sentido.” [sic] (PINTO, 1936, p.248).

Felippe Trombone:

“Conheci muito de perto este chorão, na casa da Maria Arauna, onde elle residiu por muito tempo. Tocava muito bem o seu instrumento, e era o trombone nas festas que dava quasi continuamente em casa da Maria Arauna. Tambem tocava bombardino com bastante perfeição.” [sic] (PINTO, 1936, p.222).



Francisco Galvão (Chico Care'ca):

“Este bom chorão trabalha há muitos annos no Jornal do Commercio; é bamba no Trombone e turuna no Obóe, instrumento este por quem elle tem muita predilecção. Chico Cereca é um chorão divertido, por esta razão não podia de modo nenhum deixar de lhes prestar esta homenagem aqui. Amigo sincero e respeitador, um coração de ouro, esplendido chefe de familia. Eis tudo o quanto tenho de dizer deste chorão antigo e muito querido pelos chorões da velha e nova guarda.” [sic] (PINTO, 1936, p.186).

Henrique Martins:

“Foi alumno do Collegio dos Meninos Desvalidos. Companheiro do Romeu e do saudoso Paulino Sacramento e de muitos outros grandes musicos. Conheci-o como subdirector de harmonia do Ameno Resedá, como um grande disciplinador de harmonia, fazendo cousas impossiveis com o seu trombone e bombardino nos contra-cantos da marcação do bombardão do inesquecível Gonzaga.” [sic] (PINTO, 1936, p.128).

Irineu Batina:

“Este professor, e maestro era conhecido no meio do choro por “Batina”, porque este bom e amavel amigo para mim inesquecível, assim como para todos, andava sempre de sobrecasaca comprida, muito em voga naquella época. O seu instrumento preferido era o ophicleide no choro, porém nas companhias lyricas ele era um trombonista disputado por todos os maestros estrangeiros. Como componente da bando do Corpo de Bombeiros, era um eximio executor do bombardino, estimado e admirado pelo inesquecível Anacleto, que tinha por elle muita veneração pois o Irineu era um artista de muito valor.” [sic] (PINTO, 1936, p.103).

Ismael Brasil:

“(…) Era um trombonista de sopro macio, e no bombardino então não se fala, tendo por isso sempre preferencia pelos flautas seguintes: Videira, João Claudio do Senado, Salvador Marins, Raymundo da Alfandega, Felizberto Marques, João de Britto, Timbó, Genilicio, Balduino tendo por elle veneração.” [sic] (PINTO, 1936, p.93).

Jacinto Costa (O Quaty):

“Teve grande nomeada este celebre musico, que foi o esplendor dos músicos nesta cidad, Nictheroy e até em S. paulo, onde celebrisou-se com seu mavioso instrumento que era trombone. Naquelles tempos o seu nome andava de bocca em bocca, com uma admiração impossivel de descrever-se. Quaty era musico de verdade, pois conhecia com grande facilidade, e arte no seu instrumento. Acompanhava-os choros de ouvido, com grande belleza, fazendo os encantos nas notas de extasiar.” [sic] (PINTO, 1936, p. 216).

Sabino Malaquias de Siqueira (O Binoca):

“(…) Binoca, foi carteiro do Correio, foi de uma felicidade medonha, pois aprendendo a tocar trombone tornou-se um musico de primeira agua. O chorão de que falo, com sua inteligencia, aprendeu musica, foi um bellissimo companheiro, sempre prompto, a servir aos



seus amigos emprestando nas festas muito brilhantismo com seu instrumento.” [sic] (PINTO, 1936, p.57).

Salustiano Trombone:

“Foi grande músico, e respeitado pelo seu saber musical. Conhecia o seu instrumento com grande proficiência. Foi primeiro trombonista no 7º Batalhão de Infantaria do Exército, naquelles bons tempos. Leccionou seu instrumento a muitos, que tornaram-se grandes e afamados musicos.” [sic] (PINTO, 1936, p.112).

Salvador:

“(...) trombonista. Companheiro de Luiz de Souza e Irineu. Não sabemos se ainda vive.” (PINTO, 1936, p.236).

Este foi o primeiro registro de trombonistas ligados ao choro e que obviamente serviram como exemplos basilares não só para o desenvolvimento de uma linguagem do choro no instrumento, mas para todo o processo de construção de uma linguagem interpretativa do gênero. Partindo do princípio de que o choro está na raiz de todo desenvolvimento e desmembramento de vários outros gêneros da música brasileira como o samba, a bossa, etc; a importância destes músicos precursores do trombone na música popular brasileira, de uma certa forma, permanece até hoje como influência inequívoca na forma de tocar de vários trombonistas.

Neste momento, citaremos alguns trombonistas aos quais creditamos importância na história do instrumento no Brasil e na construção de uma forma de tocar o trombone, não só no choro, mas na música brasileira como um todo. Ademais, contribuíram para consolidar o trombone como um instrumento característico do fazer musical brasileiro. Temos certeza de que isto traduzirá apenas uma parcela do panorama do cenário real, diante de um país de dimensões continentais e com uma diversidade musical tão grande como o Brasil. Não é nosso intuito enumerar todos os trombonistas, mas apenas listar alguns que julgamos importantes para o cenário trombonístico brasileiro – em especial para o gênero choro. Estas pequenas biografias tentarão mostrar um pouco do que representam estes trombonistas, suas relações com outros músicos e a sua importância para a história do trombone no choro. Em



uma primeira geração podemos elencar Irineu Batina, Candinho, Euclides Galdino, Esmerino Cardoso e Vantuil de Carvalho.

Irineu Batina (1873-1916) nasceu no Rio de Janeiro. Foi um dos pioneiros do trombone no choro como citado por PINTO (1936, p.103). O fato de sempre usar um sobretudo ou sobrecasaca deu origem ao seu apelido. Também tocava oficleide<sup>43</sup> e eufônio<sup>44</sup> (bombardino). Era amigo de Alfredo da Rocha Vianna, pai de Pixinguinha, e frequentava as rodas e saraus que havia na então “Pensão Vianna”. Este contato estreito com a família Vianna fez dele professor de Pixinguinha, fato que foi determinante para moldar sua forma de tocar, fazendo seus característicos contracantos no saxofone. Foi também ele que deu as primeiras oportunidades a Pixinguinha de tocar profissionalmente e foi com ele que o futuro “Mestre” gravou pela primeira vez. Em 1913 Irineu Almeida no oficleide e Pixinguinha na flauta gravaram o seu tango *São João debaixo d’água*, com o Grupo *Choro Carioca* pela *Casa Edison*<sup>45</sup>. Irineu Batina foi membro da lendária *Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro*, sob a regência de ninguém menos que Anacleto de Medeiros. Segundo PINTO (1936, p.78) “O seu instrumento preferido era o ophicleide no choro, porém nas companhias lyricas ele era um trombonista disputado por todos os maestros estrangeiros”. Sua importância para o choro foi grande, pois além de ter participado das primeiras gravações tocando oficleide e bombardino no Brasil, também foi responsável por lecionar para diversos chorões. Vale ressaltar que muito da linguagem do trombone no choro vem da forma de tocar o oficleide e o bombardino, daí a importância de Irineu neste contexto. Estes instrumentos eram responsáveis pelos contracantos e contrapontos nos arranjos das Bandas de Música ou

---

<sup>43</sup> Instrumento de sopro da família dos metais, obsoleto, acionado pelos lábios, pertencente à família do bugle de chaves, da qual é o instrumento baixo. Foi patenteado pelo fabricante francês Halary em 1821. (SADIE, 1994, p.669)

<sup>44</sup> Instrumento da família dos metais, de largo perfil cônico, essencialmente um tipo de tuba tenor. (SADIE, 1994, p. 305)

<sup>45</sup> Casa Edison foi a primeira casa gravadora no Brasil e na América do Sul, fundada em 1900 por Frederico Figuer no Rio de Janeiro. Inicialmente apenas importava e revendia cilindros fonográficos e discos (utilizados nos gramofones de Emil Berliner), mas em 1902, lança o que é considerada a primeira música brasileira gravada no país, o lundu *Isto é Bom* do compositor Xisto Bahia na voz de Baiano. Anos mais tarde em 1917 lançaria também o primeiro samba gravado no país, *Pelo Telefone*, de autoria de Donga e Mauro de Almeida, executado também por Baiano. Em 1926 a gravadora perderia a representação da Odeon e no ano seguinte passaria a gravar pelo selo *Parlophone*, até que, em 1932, sairia definitivamente da indústria fonográfica, passando a operar com máquinas de escrever, geladeiras e mimeógrafos até encerrar suas atividades em 1960. Disponível em <<http://dicionariompb.com.br/casa-edison>>. Acesso em: 1 abr. 2016.



“Bandas de Sopro” da época. Como todo gênero musical, o choro tem a sua maneira de tocar; além das linhas melódicas, os contracantos nos graves são fundamentais para complementar as ideias musicais no choro. A famosa baixaria do violão de sete cordas que conhecemos hoje é oriunda destes contracantos e destas frases “bombardinísticas” executadas pelos instrumentos graves das Bandas de Música. Segundo BRASIL DE MATOS GUEDES:

(...). As baixarias são contracantos graves realizados no choro. O termo pode designar: a) a linha formada pelos baixos da progressão dos acordes em uma determinada passagem; b) um desenho ou gesto melódico, por parte dos acompanhadores de tessitura grave, que normalmente conduz de um acorde a outro, que preenche os momentos de maior repouso da melodia principal ou ainda que define um estilo de levada. (BRASIL DE MATOS GUEDES, 2003, p.13).

Exemplos disso podem ser ouvidos em gravações feitas pela Banda da *Casa Edison*, principalmente nas composições e arranjos de Anacleto de Medeiros. Vale lembrar que tanto Irineu Batina, no oficleide, como Cândido Pereira da Silva, no trombone, foram regidos pelo maestro Anacleto na *Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro*.

Candido Pereira da Silva (1879-1960), o Candinho do Trombone foi um respeitado trombonista e um grande compositor. Nasceu no Rio de Janeiro e suas obras são extremamente virtuosas para a época e muito elaboradas harmonicamente. Nesse sentido, segundo JÚNIOR (2014), Candinho foi um marco para inovar na escrita e alavancar a qualidade da execução técnica trombonística no choro. Foi um trombonista virtuoso e muito diferenciado, pois além de tocar em grupos de choro e fazer várias gravações, também tocou na Orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, onde se aposentou em 1951, depois de 18 anos atuando no naipe de trombones. Foi também maestro de uma banda de música da Fábrica de Tecidos e sargento da banda da Polícia Militar do Rio de Janeiro. Um LP importantíssimo para a história do trombone no choro foi gravado em 1979 com obras de Candinho. O LP *Candinho na interpretação de Nelsinho* foi uma justa homenagem no centenário do compositor feita pelo trombonista Nelsinho do Trombone. Mesmo com essa gravação e algumas feitas por outros instrumentistas, o repertório de Candinho ainda é pouco conhecido entre trombonistas e chorões em geral. Apesar disso, a importância de Candinho como trombonista é inegável, sendo uma grande referência para o modo de tocar o choro



pelos trombonistas, principalmente por suas atuações nas primeiras gravações da *Casa Edison* e *Favourite Records* se destacando como solista e desenvolvedor de contracantos (JÚNIOR, 2014, p.22).

Temos também dois trombonistas importantes na história do trombone no choro, que foram Euclides Galdino e Esmerino Cardoso, que integraram o grupo *Os oito Batutas*, que juntamente com Pixinguinha realizaram diversas gravações, viagens e apresentações, sempre divulgando o choro. São poucas as informações encontradas sobre estes importantes trombonistas da história do choro. Sabe-se que nasceram por volta do ano de 1900 no Rio de Janeiro. Esmerino Cardoso compôs em 1933 a valsa *A saudade não quer*, letrada por Orestes Barbosa. Segundo CABRAL (1998) “quando *Os Oito Batutas* retornaram à atividade além de Esmerino Cardoso outro trombonista se juntou ao grupo. Para isto incorporam ao grupo a bateria tipo americana de J. Thomaz e o trombone de Euclides Galdino. *Os Batutas*, seriam ao mesmo tempo um grupo de Jazz e Choro.” Esmerino pode ser visto em fotos clássicas do grupo. Deitado no chão com seu trombone, ou de pé com o trombone em riste. A verdade é que apenas o fato de Esmerino Cardoso e Euclides Galdino terem participado dos *Oito Batutas* já os credenciam a estar entre os principais músicos do gênero dada a importância histórica deste grupo.

Mais um importante trombonista que como Esmerino Cardoso e Euclides Galdino integrou o *Oito Batutas*, foi Vantuil de Carvalho. Nasceu no Rio de Janeiro, por volta de 1900 e morreu com pouco mais de trinta anos. Grande amigo de Pixinguinha, além de músico, trabalhou como professor, orchestrador e compositor. Esta amizade proporcionou a Vantuil de Carvalho tocar com Pixinguinha no grupo da *Guarda Velha* e conseqüentemente tocar com figuras como Luiz Americano Rego (1900-1960), Bonfiglio de Oliveira (1891-1940)<sup>46</sup>, Ernesto Joaquim Maria dos Santos ou “Donga” (1889-1974), João Machado Guedes ou “João da Baiana” (1887-1974), entre tantos outros chorões. Teve o auge de sua carreira com a gravação pela gravadora *Odeon* de sua composição *Au Revoir* por volta de 1920.

---

<sup>46</sup> MOTA JUNIOR, Pedro. *Dois Estudos de Casos do Trompete no Choro: Flamengo de Bonfiglio de Oliveira e Peguei a Reta de Porfírio Costa*. Dissertação de Mestrado, UFMG. 2011.



Em uma segunda geração podemos elencar Zezinho do Trombone, Astor Silva, José Leocádio, Raul de Barros, Nelsinho do Trombone e Norato.

José Catharina Gonçalves Filho (1908-1962), o Zezinho do Trombone era paulista de Guaratinguetá, mesma cidade do chorão e trompetista Bonfiglio de Oliveira. Foi militar em Lorena/SP (Banda do 5º Regimento de Infantaria), depois se mudou para São Paulo para trabalhar como orquestrador. Escreveu, orquestrou e gravou várias músicas dentre elas *Bandinha Aurora*, *Terreiro de Iaiá*, *Samba Brasil* e *Bom dia Café* de Victor Simon, além do seu sucesso carnavalesco *Alegria*. Quando jovem, tocou ao lado de Bonfiglio, que era trompetista do grupo *Os Oito Batutas*. Por meio de Dilermando Reis, Emílio Cortes e Paulo Alfaiate, foi introduzido no universo do choro e estes o apresentaram a Pixinguinha, com quem teve a honra de tocar em algumas apresentações. Sua importância para o trombone no choro decorre também de seu pioneirismo, tendo sido um dos primeiros trombonistas paulistas voltados para o gênero.

Da mesma geração, o carioca Astor Silva (1922-1968) também se destacou. Conhecido por ter composto o choro *Chorinho de Gafieira*, amplamente difundido nas rodas de choro de todo país, Astor Silva foi trombonista, compositor, arranjador e regente. Tocou com a Orquestra Tabajara, de Severino Araújo, se apresentando em vários países. Gravou e acompanhou artistas como Flora Matos, Virgínia Lane, Zilá Fonseca, Risadinha, Wanderléia, Cyro Monteiro, Rossini Pinto, Elis Regina, Ademilde Fonseca, Raul Moreno, Dóris Monteiro, Moreira da Silva, Nora Ney, Emilinha Borba, dentre outros. Entre suas principais composições encontramos os choros *Pisando Macio*, *No melhor da festa*, *Alta noite*, *Chorinho de boite* e os sambas *Sete Estrelas* e *Samba e Água Fresca*. Em 1974, Raul de Barros o homenageou gravando em seu LP *Brasil Trombone* o seu choro *Chorinho de Gafieira*.



Entre os variados subgêneros e estilos do choro, em especial para o trombone, destaca-se o *choro de gafeira*<sup>47</sup>. Este nome batiza uma composição de Pixinguinha que teria, por característica, ser um choro mais “dançante”. Outros choros para gafeira bem conhecidos, compostos por trombonistas, além de *Chorinho de Gafeira* de Astor Silva, foram *Na Glória*, de Raul de Barros e *Paraquedista*, de José Leocádio.

O trombonista José Leocádio provavelmente nasceu na década de 1910. Foi um dos membros fundadores da Orquestra Tabajara, de Severino Araújo. Segundo ALBRICKER (2000), a Orquestra Tabajara foi fundada em 1937 e suas gravações e apresentações contribuíram muito para o desenvolvimento do arranjo brasileiro para grandes formações. Em 1952, junto com os trombonistas Astor Silva e Manoel Araújo, e com o saxofonista Zé Bodega, gravou seus choros *Humildemente* e *Cadillac Enguiçado*. São seus também os choros *Quarenta Graus* e *Bariri*. José Leocádio é o compositor de um choro de gafeira muito popular, o *Paraquedista*, lançado pela Orquestra em 1946. O choro fez tanto sucesso que tem várias gravações, com muitos artistas. Alguns exemplos, em 1977, o flautista Altamiro Carrilho deu a sua versão em um LP chamado de *Antologia do chorinho*. Em 1996 a cantora paulista Carmina Juarez gravou o choro no CD *Arrasta a Sandália*, e em 2000, foi gravada pelo Quarteto de Trombones da Paraíba no CD homônimo, mas a versão mais conhecida foi gravada por Raul de Barros no seu LP *Brasil Trombone* de 1974.

No choro, o trombone inicialmente desempenhava os papéis comuns ao bombardino e o oficleide, como já foi explanado, fazendo o contracanto como nas Bandas de Música, ou “costurando as melodias”, como dizem alguns chorões. O papel do trombone como solista (melodia) era esporádico e com poucas gravações. Mas com o tempo este papel de apenas

---

<sup>47</sup> O aparecimento dos salões de dança – depois denominados genericamente gafeiras – representa um curioso momento na história das relações de classe no Rio de Janeiro. Essa novidade da criação de um serviço de bar e música de dança à base de conjuntos de sopro, cordas e percussão, geralmente instalados em salões de velhos sobrados do antigo centro comercial do Rio, ou de alguns bairros e subúrbios mais populosos, surgiu no fim da segunda metade do século XIX, como uma evidente consequência ocorrida após a abolição da escravatura. (...) Essas sociedades recreativas representavam a primeira criação social de grupos praticamente sem experiência de ‘vida de salão’. Tanto isso é verdade que, na tentativa de imitar os bailes da gente da classe média, tais eram os pequenos equívocos de etiqueta cometidos, que um cronista chamaria pela primeira vez esse tipo de clubes de gafeiras para expressar, sob esse neologismo, a verdadeira enfiada de gaffes que neles sempre ocorria. (TINHORÃO, 2005, p. 206 e 207).



coadjuvante começou a mudar. Alguns trombonistas brasileiros, influenciados pelas grandes orquestras de música popular que cresciam na época, as *Big Bands*, se espelharam em trombonistas e *band leaders* americanos como Tommy Dorsey (1905-1956) e Glenn Miller (1904-1944) para assumirem a liderança de seus grupos. O maior representante desta reviravolta do trombone, e possivelmente o mais importante divulgador do instrumento como solista no Brasil foi Raul de Barros.

O carioca Raul Machado de Barros (1915-2009) foi um dos trombonistas brasileiros mais conhecidos dentro e fora do país. Sua composição mais famosa é o choro *Na Glória*, considerado pelos trombonistas como o hino do trombone popular brasileiro. É com certeza repertório obrigatório para qualquer trombonista que queira se dedicar ao estudo da música brasileira. Sempre que um trombonista está em uma roda de choro, a interpretação de *Na Glória* é pedido certo: “Toca *Na Glória!*”, “Toca Raul!!”.

Raul de Barros iniciou seus estudos em 1930 com Ivo Coutinho e Eugênio Zanata. Seu primeiro disco solo foi lançado em 1948 e no ano seguinte gravou com sua orquestra o choro *Na Glória*, de sua autoria. Na década de 50 foi para a Rádio Nacional, onde apresentava um programa semanal e iniciou uma série de gravações de músicas que marcaram a história do trombone brasileiro, dentre elas suas composições: *Pororó-Pororó-Pororó*, *Gilda* (em homenagem a sua esposa) e *Melodia Celestial* (1955). Gravou o “*Intermezzo*” de Provost, em ritmo de Fox, e o choro *Voltei ao meu lugar* de Carioca, em 1956. Em 1957 gravou a sua música *Rock em Samba* e *Amigo Velho*, de Cristovão de Alencar (1910-1983) e Hélio Nascimento. No ano de 1958, lançou o LP *Ginga de Gafieira* com solos memoráveis para *Cidade Maravilhosa*, de André Filho; *Se acaso você chegasse*, de Lupicínio Rodrigues e Felisberto Martins; *Gosto que me enrosco*, de Sinhô e a música título do álbum, *Ginga de Gafieira*, de Alcebíades Nogueira. Em 1974 gravou talvez, o seu mais conhecido disco, o *Brasil Trombone*, com destaque para as interpretações de seus choros *Na Glória* e *Pororó-Pororó*; *Chorinho de Gafieira*, de Astor Silva; *Paraquedista* de José Leocádio; *Folhas Secas*, de Guilherme de Brito (1922-2006) e Nelson Cavaquinho (1911-1986) e *Saudades da Bahia* de Dorival Caymi (1914-2008). Em 1979 lançou outro LP, chamado de *O Som da Gafieira*.



Nele gravou os famosos *Piston de Gafieira* e *Estatuto da Gafieira*, de Billy Blanco (1924-2011), além de sambas como *Coração Leviano*, de Paulinho da Viola (1942-) e *Casa de Bamba*, de Martinho da Vila (1938-). Em 1983 lançou o LP *Trombone de Ouro*. Neste álbum Raul de Barros regravou seu choro *Na Glória* em um novo arranjo, começando seu famoso choro de uma forma inusitada, em ritmo de valsa (ternário). Neste álbum Raul grava choros tradicionais como *Carinhoso*, de Pixinguinha; *Pedacinhos do céu*, de Waldir Azevedo; *Doce de Côco*, de Jacob do Bandolim; além de *Ela me disse*, de Lupicínio Rodrigues (1914-1974) e um arranjo muito interessante e dançante de *Chattanooga Choo Choo*, um clássico norte americano de Glenn Miller, interpretado em ritmo de samba/gafieira.

Raul de Barros, além de sua carreira de solista, sempre participou de shows e gravações de outros artistas. Tocou ao lado de Ary Barroso (1903-1964), Pixinguinha, Radamés Gnatalli (1906-1988), dentre vários outros nomes de peso da música brasileira. Participou da produção da marcha *Pra frente Brasil*, de Miguel Gustavo<sup>48</sup> e foi o trombonista dos primeiros discos do grande sambista Angenor de Oliveira (1908-1980), o Cartola, lançados pela gravadora *Marcus Pereira*. O “Rei da Gafieira”, como ficou conhecido, é um dos principais instrumentistas que servem de exemplo estilístico para a interpretação do choro e samba para dançar, o “choro e samba de gafieira”. Sua forma de tocar é sem dúvida uma das referências para quem se dedica ao estudo do trombone popular brasileiro. Raul de Barros influenciou a carreira de vários trombonistas. Segundo Zé da Velha (1942-), “todos naquela época admiravam o Raul. Ele era um grande artista e trombonista” (MATOS; FREITAS, 2014). Esta afirmação pode ser corroborada por Silvério Pontes (1960-), que também atesta ter ouvido de Zé da Velha que “Raul de Barros, segundo o Zé, é uma das influências que ele teve como trombonista...” (PONTES, 2017).

Nelson Martins dos Santos (1927-1996), o Nelsinho do Trombone foi um músico muito completo, sua importância como arranjador foi imensa, devido aos seus trabalhos como diretor artístico nas gravadoras *RCA Victor* e *Odeon*. Ele nasceu no Rio de Janeiro e começou

---

<sup>48</sup> Em entrevista ao *Jornal do Brasil*, em 2002, Raul de Barros reivindicou a coautoria de *Pra Frente Brasil* (1970), alegando que ele teria feito a melodia, enquanto Miguel Gustavo criou a letra.



a sua carreira no exército tendo aulas com trombonistas como Gilberto Gagliardi<sup>49</sup>. Como arranjador e trombonista, realizou trabalhos com os principais artistas brasileiros. No LP *Gente da Antiga*, teve a oportunidade de tocar com Pixinguinha, Dino 7cordas, Nelson Sargento (1924-), João da Baiana e Clementina de Jesus (1901-1987). No choro, Nelsinho prestou uma bela homenagem a Candinho Trombone, com LP *Candinho na interpretação de Nelsinho*, como já citado anteriormente. Este disco é uma das principais fontes das músicas do antigo mestre Candinho. Segundo JÚNIOR (2014), os arranjos de Nelsinho exploraram todo o vanguardismo e virtuosidade contida nas obras de Candinho. Outros trabalhos importantes feitos por Nelsinho foram a participação nos discos do sambista Cartola, *Verde que te quero Rosa*, *Cartola* e *Cartola 70 anos*. Os solos de Nelsinho em canções como *Aconteceu*, *Não posso viver sem ela*, *Minha*, *Sei chorar* e *Senhora Tentação*, são de audição essencial para qualquer trombonista interessado em desenvolver a linguagem no trombone na música popular brasileira.

Desta mesma geração temos o mineiro Antônio José da Silva, mais conhecido por “Norato”. Norato iniciou sua carreira artística em 1949, atuando nas orquestras do maestro Orlando Silva de Oliveira Costa (1922-1992), ou Maestro Cipó e do Maestro Carioca, onde se destacou como solista, realizando diversas gravações e viagens. Sua primeira gravação foi em 1951, com o grande cavaquinista Waldir Azevedo, interpretando *Pisa Mansinho*, de Jorge Santos. Em 1952, destacou-se como solista no LP *Assim eu danço*, com o Maestro Cipó. Como solista e arranjador, lançou seu LP *Um Trombone ao Sol*, em 1972.

### **Considerações finais**

Atualmente temos vários trombonistas brasileiros que se dedicam ao Choro, eles atuam em rodas de Choro espalhadas por todo país, além de existirem diversos registros e

---

<sup>49</sup> Gilberto Gagliardi (1922-2001) é paulista. Trombonista, arranjador, compositor e professor. Desbravador do ensino do trombone no Brasil, foi inovador na didática musical, trazendo ao Brasil as técnicas mais modernas utilizadas nos grandes centros. É autor de métodos para o ensino do trombone que são amplamente utilizados. Como compositor e arranjador, é responsável por uma literatura extensa de música brasileira para trombone e piano, duos, quartetos, octetos, etc. Disponível em <<http://dicionariompb.com.br/gilberto-gagliardi>>. Acesso em: 1 abr. 2016.



gravações. A título de exemplo, citarei três trombonistas que representarão toda essa geração atual.

A referência atual maior, é sem dúvida alguma, o trombonista Zé da Velha (1943-). José Alberto Rodrigues Matos nasceu no dia 04 de abril de 1942 em Aracaju/SE. Veio para o Rio de Janeiro ainda criança e teve suas primeiras noções de música com o pai, que era saxofonista. Seu pseudônimo Zé da Velha foi conseguido através da experiência que teve ainda jovem, tocando com Pixinguinha, Donga e João da Bahiana no conjunto *Velha Guarda*. Zé da Velha tocou e gravou com nomes como Paulo Moura, Joel Nascimento, Abel Ferreira, Waldir Azevedo e Copinha, no histórico Choro na Praça, Valdir e Valter Silva, no grupo Chapéu de Palha, dentre outros. Com Silvério Pontes (trompetista), fez uma dupla que é conhecida como “a menor Big Band do mundo”, apelido carinhoso dado pelo violonista Maurício Carrilho. Com o trompetista, criou um som renovado, mas apegado à tradição, gravando seis discos: *Só Gafieira!*. (1995), *Tudo Dança* (1998), *Ele & Eu* (2000), *Samba Instrumental* (2003), *Só Pixinguinha* (2006) e *Ouro e Prata* (2012). Diferentemente da maioria dos trombonistas citados, Zé da Velha dedicou sua carreira musical única e exclusivamente para o Choro, se tornando uma referência de performance no gênero não só para trombonistas, mas para todos os músicos que interpretam o Choro. Sua experiência com o grande mestre Pixinguinha, o contato com a banda de música e sua prática e conhecimento do violão lhe conferiram mais do que o domínio sobre a interpretação do gênero, mas uma linguagem própria que hoje é referência para interpretação do Choro.

Outro grande trombonista foi Roberto Marques ( -2017). Muito ligado ao choro e ao samba de gafieira tem participações em shows e gravações de vários artistas e bandas. Participou com Flávio Pantoja do show “*Pixinguinha Inédito*”. Em 1997, com Rodrigo Lessa (bandolim), Lula Galvão (violão), Xande Figueiredo (bateria), Marcos Esguleba (percussão), Eduardo Neves (sax e flauta) e Edson Menezes (baixo), formou o grupo *Pagode Jazz Sardinha's Club*, com o qual lançou um CD homônimo em 1999. No ano de 1998, fez o lançamento de seu disco solo *Trombone do Brasil*, com músicas autorais como *Trombone Vadio*, *Pulmão de Aço*, *Rasga Saia* e *Pau no Meio*, além de alguns choros como *Pedacinhos no Céu* (Waldir Azevedo) e *Chorinho de Gafieira* (Astor Silva).



Trombonista que podemos considerar ser um dos representantes da mais nova geração do trombone no Choro no Brasil é Everson Moraes. Nascido em Cordeiro/RJ, é bacharel em trombone pela UNIRIO e idealizador do grupo *Os Matutos*. No choro se confessou<sup>50</sup> extremamente influenciado por Zé da Velha, por quem nutre uma profunda admiração e respeito. Everson desenvolve um espetacular trabalho de pesquisa e recuperação de partituras na região serrana do Rio de Janeiro. Além disso, lançou em 2016, o CD *Irineu de Almeida e o Oficleide 100 Anos Depois*, juntamente com um álbum contendo as partituras das obras gravadas, sendo o primeiro CD gravado no Brasil utilizando um oficleide original do século XIX. Juntamente com seu irmão Aquiles Moraes, trompetista, foram considerados os sucessores de Zé da Velha e Silvério Pontes. Segundo o próprio PONTES (2017):

(...) o Everson toca choro exatamente como o Zé, é impressionante como ele consegue imitá-lo. Sem dúvida alguma é o trombonista que mais se aproxima da forma de Zé da Velha tocar. Estes dois irmãos são fantásticos. Não é à toa que nas rodas de choro o Everson foi apelidado de “Zé da Nova” e o irmão Aquiles de “Silvério Pinguelinha.” (PONTES, 2017).

## 7. Referências

ALBIN, Cravo. *Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira*. Disponível em <http://www.dicionariompb.com.br>. Acessado em 24/01/2016.

ALBRICKER, Marcos Vinícius Lopes. *A big band brasileira: a contribuição de Severino Araújo e sua Orquestra Tabajara*. Dissertação de Mestrado. PPGMUS/UFRJ, Rio de Janeiro, 2000.

BRASIL DE MATOS GUEDES, Alexandre. *Introdução à Poética do Contrabaixo no Choro: O Fazer do Músico Popular entre o Querer e o Dever*, 2003. 180 f. UNIRIO, Rio de Janeiro, 2003. (Dissertação de Mestrado em Música).

DINIZ, André; CUNHA, Diogo. *Zé da Velha & Silvério Pontes 30 anos: A Menor Big Band do Mundo*. Rio de Janeiro: Al-Farábi, 2016

JESUS, Sérgio Luiz de. *Zé da Velha: Vida e Trajetória no Choro*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999 (Dissertação de Mestrado).

JUNIOR, Osmário Estevam. *Cândido Pereira da Silva: “Chorão”, compositor e trombonista*

---

<sup>50</sup> Depoimento de Everson no filme *Brasileirinho* (2005), do diretor e cineasta finlandês Mika Kaurismaki.



brasileiro. Rio de Janeiro: UFRJ, 2014 (Dissertação de mestrado).

MATOS, José Alberto Rodrigues; FREITAS, M. F. A. *Entrevista de Zé da Velha a Marcos Flávio de Aguiar Freitas em 23/05/2014*. Belo Horizonte, Escola de Música da UFMG: 2014 (Gravação em vídeo).

PINTO, Alexandre G. *Reminiscências dos chorões antigos*. Rio de Janeiro, 1936.

PONTES, Silvério. *Entrevista de Silvério Pontes a Marcos Flávio de Aguiar Freitas*. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <whatsapp (31) 9 99556438> em 04/10/2017. Betim/MG: 2017 (áudio).

## **DVD**

KAURISMAKI, Mika. *Brasileirinho: grandes encontros do choro*. Rio de Janeiro: Marco Foster Productions, 2005.



**Registros Extremos no Trombone: uma exposição sobre a técnica específica ao praticar as notas extremas agudas e graves**



## **Extreme Notes on Trombone: an exposition about specific technique when practicing high and low extreme notes**

**Diego Ramires da Silva Leite**

*diego.ramires@hotmail.com - Universidade Federal de Santa Maria*

**Resumo:** O presente artigo apresenta um relato sobre um dos fundamentos técnicos relevantes para todo instrumentista: a prática de notas extremas agudas e graves. Através de relato pessoal de experiência e embasado por textos de diversos autores especialistas na técnica e na performance do instrumento, buscamos expor as causas e conseqüências para obtenção de melhorias na obtenção e manutenção dos registros extremos do trombone com a finalidade de contribuir com o conhecimento de trombonistas sobre esta questão técnica do instrumento.

**Palavras-chave:** Música. Trombone. Notas Extremas.

**Abstract:** This article presents an account of one of the technical foundations that are relevant to all instrumentalists: the practice of extreme high and low notes. Through a personal report of experience and supported by texts of several authors who are experts in the technique and performance of the instrument, we seek to expose the causes and consequences to obtain improvements in obtaining and maintaining the extreme records of the trombone in order to contribute with the knowledge of trombonists on this technical issue of the instrument.

**Keywords:** Music. Trombone. Extreme Notes.

### **1. Introdução**

O estudo de exercícios técnicos é de suma importância para que possamos fazer música com mais liberdade, com menos preocupações técnicas e com um pensamento voltado a questões artísticas, estilísticas e musicais. O fato de o estudante de qualquer instrumento musical passar horas e horas a fio praticando o instrumento não garantirá que o mesmo seja um grandioso instrumentista, como diz Cavalcanti (2010):

A prática instrumental faz parte da rotina diária daqueles que desejam adquirir ou manter suas habilidades musicais. No entanto, não basta debruçar-se por tempo indeterminado em uma atividade específica, pois, a quantidade de horas acumuladas não garante por si só um ótimo desempenho. Uma performance instrumental bem sucedida depende também da forma como se conduz as sessões de prática, pois a qualidade deste momento pode interferir diretamente no desempenho do instrumentista (PEARCE, 2004, apud CAVALCANTI, 2010, p.75).



Ao escolhermos um determinado exercício é fundamental observarmos sua eficácia e a forma correta de praticá-lo, uma vez que a constante falta de tempo é um dos grandes infortúnios para os músicos. Passar horas “praticando o erro” é um problema maior que não praticar, visto que para corrigir os “erros estudados” são necessárias muito mais horas de trabalho. Sendo assim, mostra-se clara a necessidade de procurarmos desde os primeiros contatos com determinado exercício a prática destes (exercícios) da melhor maneira possível, ou ainda a considerada mais eficaz e proveitosa. Diante do exposto, o presente artigo pretende discursar sobre um fundamento pertinente a todos trombonistas: registros extremos ao tocar o trombone. Oliveira (2017) nos diz:

É muito comum aos trombonistas que não têm uma boa relação com essa tessitura, executar essas notas com uma baixa qualidade sonora tendo que forçar a musculatura labial entre outros músculos mais que o necessário, com isso, conseqüentemente comprometendo por vezes a afinação (OLIVEIRA, 2017, p. 43).

## 2. Registros Extremos

Na música, a tessitura refere-se ao conjunto de notas utilizadas por determinado instrumento musical ou voz humana, mantendo-se a qualidade sonora e padrão de execução. A tessitura tem uma abrangência menor de notas em relação à extensão (registro) de um instrumento ou voz. Enquanto a extensão (registro) representa todas as notas fisicamente realizáveis, a tessitura representa as notas mais facilmente e freqüentemente utilizadas, sendo estas notas que em teoria “soam” melhor em determinado instrumento musical. conseqüentemente, estas notas são mais familiares ao corpo e ao ouvido do executante. Notas extremas, ou ainda registros extremos nos remetem a notas que não pertencem à região média, aguda ou grave do trombone, sendo elas as do registro subgrave e super-agudo. Tais notas no trombone são compreendidas a partir do Mi-1 para o grave e a partir do Dó 5 para o agudo. É pertinente dizer que embora tais limites de região do instrumento sejam classificadas a partir destas notas (cerca de uma oitava por região), a dificuldade sentida ao tocá-las varia de trombonista para trombonista em virtude de diversos fatores, tais como posição dos lábios, fluxo de ar, pressão, tensão nos músculos da face, apoio, dentre outros. Fonseca (2008) nos diz:

Com toda a evolução tecnológica que conhecemos, tanto profissionais como alunos de trombone não conseguiram decifrar o quanto a velocidade do fluxo-de-ar interfere



no tocar, principalmente na extensão do instrumento, pois o registro grave, em geral, necessita de velocidade menor e um maior volume, e, inversamente, a região aguda pede maior velocidade, porém, com um menor volume de ar. A velocidade – volume de ar que se emprega ao tocar – é controlada através da contração dos músculos da parede abdominal e músculos intercostais (FONSECA, 2008, p. 82).

A partir do exposto nota-se a importância dos envolvidos na prática de registros extremos, o ar (seu fluxo e quantidade, adequando-se corretamente para cada região do instrumento), músculos abdominais e intercostais (através de sua contração e relaxamento) e dos lábios (abertura e vibração).

### 3. Tocando em registros extremos

Tocar em registros extremos não é uma tarefa fácil em instrumentos de sopro e mais especificamente nos instrumentos de metal. Isto porque diferentemente de instrumentos de cordas ou de percussão, exige tocarmos com muita pressão e velocidade de ar no caso de registros muito agudos e de muita quantidade de ar e pouca pressão no caso de registros muito graves ao invés de pressionar uma tecla ou corda mais longínqua. Acrescenta-se ainda a função dos lábios de finalizar este processo, adicionando a esta pressão e velocidade de ar a vibração labial necessária à produção sonora, sendo finalmente produzido o som em registro extremo agudo ou grave. Logo, os instrumentistas de metais necessitam de alguma pressão física a mais para tocar em registros extremos, sobretudo nos agudos. Vecchia (2008) relata:

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 (VECCHIA, 2008, p. 26).

À medida que o estudante de trombone avança em seus estudos de formação de uma embocadura sólida e consistente, é natural que o excesso de pressão seja progressivamente melhorado através de exercícios específicos que fortalecem os lábios e melhoram a resistência e o fluxo de ar. Estes três fatores são fundamentais ao tocar o registro extremo agudo, assim como o relaxamento corporal. Embora tenhamos estas valiosas informações sobre como tocar em registros extremos há trombonistas (tanto estudantes quanto

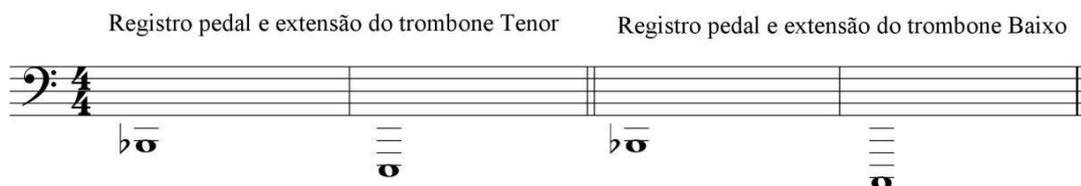


profissionais) com predisposição para alcançar determinadas notas com mais facilidade, de forma mais natural que outros instrumentistas, ou seja: mesmo a prática correta de todos os fundamentos não é garantidora de que chegaremos à determinada nota extrema, embora este seja um caminho de estudos a ser percorrido e trabalhado. Fonseca (2008, p. 86) ainda nos diz que “músico algum reclama de pressão do bocal na região grave ou média, portanto, a pressão está associada ao registro agudo”. Trabalhando de maneira sistemática e didática, Brad Edwards (2009) faz uso de séries de exercícios que praticam as notas agudas seguidas de séries de exercícios no registro grave, de forma a descomprimir os músculos do trombonista.

#### 4. Registros extremos graves

Sobre registros muito graves no trombone podemos dizer que são chamados de “pedais” ou “notas pedais”. Este registro chamado de pedal encontra-se entre o Sib-1 e o Si-2. A extensão comumente utilizada no trombone tenor é até a nota Mi-1 e na nota Dó-1 no caso do trombone baixo, como nos mostra o exemplo abaixo:

1



Para a execução deste registro é aconselhável iniciar os estudos de forma descendente a partir de uma região confortável do instrumento (registro médio ou grave) e descendo de forma relaxada e lenta até as notas pedais, utilizando dinâmicas suaves (ppp, pp, p), a coluna de ar deve ser constante e quente (lenta). É importante manter-se consciente de que não é necessário inflar as bochechas, assim como não é necessário mudar a embocadura, a posição do bocal ou a fôrma dos lábios para tocar os pedais. O aumento de espaço para tocar este registro deve ser interno, aumentando-se o espaço dentro da boca e soprando-se mais lentamente uma maior quantidade de ar.

Progressivamente o estudante adquirirá um semitom após outro, depois irá obter dinâmicas mais sonoras nestas notas, controle e articulações mais claras e definidas. A partir



da prática diária e consciente destes estudos os músculos e agentes envolvidos neste processo irão se familiarizar gradativamente com seu lugar no processo de execução das notas pedais e logo estarão prontos para sua expansão.

### **5. Registros extremos agudos**

A respeito de registros (notas) muito agudos ao tocar trombone, podemos dizer ser necessária uma pressão oposta à pressão ao tocar notas muito graves. Enquanto devemos obter um maior relaxamento ao tocarmos as notas pedais, quando executamos notas extremamente agudas há tensão em algumas partes do corpo, principalmente na região dos músculos faciais que cercam a boca e nos músculos abdominais.

Para obter um registro agudo saudável e condizente em sonoridade, corpo e tamanho de som com os demais registros (e não parecer que seja "outro" trombonista tocando quando partimos para estes registros extremos) é necessária mais velocidade de ar à medida que as notas vão ficando mais agudas, além de que este ar passe por um orifício cada vez menor. Neste caso o orifício em questão é a boca do executante, que deve oferecer um espaço menor para que o ar saia. Sobre isto, Fonseca (2008) relata:

É fato conhecido de todos os trombonistas que uma nota aguda exige uma abertura extremamente pequena entre os lábios. Conseguir-se essa abertura mínima com uma embocadura correta e que esteja em ótima condição física, resultado de um bom estudo. Essas pequenas aberturas não são corrigidas apenas quanto a forma e ao tamanho, mas também devem ser elásticas e vibratórias. Músculos flácidos não permitem notas agudas fáceis, até mesmo numa embocadura corretamente formada (FONSECA, 2008, p. 87).

Em consequência deste menor espaço, maior pressão, maior velocidade de ar e mais vibração labial as notas extremas do registro agudo são produzidas. É indispensável que o trombonista ao tocar estas notas extremas tenha em mente e busque uma sonoridade e conforto similar a dos outros registros. Um acontecimento bastante comum ao tocar notas muito agudas é pressionar fortemente o bocal contra os lábios, causando assim uma falta de irrigação sanguínea nesta região, consequentemente danificando o tecido labial, contribuindo para a fadiga dos lábios e prejudicando a sonoridade em todos os registros do instrumento.

Para que o lábio não seja comprimido pelo bocal é aconselhável que o trombonista pratique estas notas reduzindo a pressão nas mãos, pois estas são as responsáveis



por apertar o instrumento contra a boca, além de conhecer seus limites e não tentar infringi-los de uma semana para outra. XXX (2017) fala que como auxiliar na questão da resistência, percebeu que a prática de exercícios que contenham tais registros (agudos e super-agudos) em sua composição colaboram para um fortalecimento dos músculos quando praticados da seguinte maneira: sem pressionar em excesso o bocal (e conseqüentemente o trombone) contra os lábios e dentes, procurar preencher o instrumento com um fluxo de ar cheio e praticar de forma lenta e atenta a própria passagem da própria peça a ser tocada. Ainda seguindo o supracitado autor, ele nos diz que os métodos *McBeth*, *Louis Maggio Original System for Brass e Colin*, *Lip Flexibilities* se mostram eficazes para este fundamento.

Há casos em que o trombonista em formação (sobretudo alunos ou ainda estudantes sem a orientação de um professor) efetua a troca de seu equipamento, geralmente do bocal por um outro menor e mais raso para atingir com mais facilidade os registros extremos agudos. Não concordamos. Apesar de fisiologicamente termos espessura e formato de lábios singulares, há bocais tidos como de tamanho médio e padrões para um iniciante no instrumento. Após a formação mínima da técnica instrumental estar fundamentada acreditamos que o estudante e futuro profissional poderá (com o auxílio de um experiente trombonista) optar por um ou outro bocal. Quanto à troca de um bocal menor (mais raso) para um maior (mais largo e profundo), Wick (2011) fala que depois de pouco tempo, de fato, o registro mais agudo pode até ser melhor que antes, sendo este um bônus adicional ao aumento da riqueza de som, volume e flexibilidade que ocorrem quando tal mudança é feita.

Ressaltamos aqui outra prática muito comum e errônea em que os estudantes tentam insistentemente tocar as notas do registro extremo agudo: em um primeiro momento tais notas super-agudas sairão (com pressão excessiva), mas em um período curtíssimo de prática diária, chegando ao ponto de que em menos de uma hora após o início da prática o estudante não as terá mais disponíveis, assim como terá o lábio “massacrado” pelo bocal e/ou pelos dentes (sim! O lábio é pressionado de um lado pelo bocal, feito de uma liga de metal e por outro pelos dentes, compostos em suma por dentina, que é extremamente dura), chegando a uma fadiga precoce pelo desuso do estudo sistemático e progressivo e também por pular etapas importantes da construção e fortalecimento da embocadura. Fonseca (2008) relata:



Todo trombonista necessita adquirir resistência muscular, não só para lhe retardar o cansaço e ter mais tempo de um "toque pleno", como também adquirir habilidade para tocar num concerto ou ensaio exigente, com reserva de força para mais alguns assaltos" (FONSECA, 2008p. 90).

Notas extremas são obtidas em longos períodos de tempo, de prática diária e nunca por esforço físico demasiado, pois toda e qualquer prática causadora de dores, stress e fadiga musculares em excesso é desaconselhada.

#### Considerações finais

O presente trabalho expõe as dificuldades e soluções sobre a obtenção e manutenção das notas extremas dos registros agudos e graves do trombone, fundamentos técnicos primordiais para a prática do instrumento. Estes exemplos de casos expostos anteriormente foram citados após alguns anos de observação e docência por parte do autor do artigo e também de uma ampla revisão de literatura, buscando colaborar com a prática e execução diária do trombone. Escolhemos este fundamento em especial porque acreditamos que o mesmo se mostre ainda digno de pesquisas, estudos e textos agregadores de material para futuras pesquisas e resolução de problemas por parte de estudantes e profissionais docentes, vindo a auxiliar no necessário para que qualquer trombonista possa ter um desempenho satisfatório durante seu dia de prática do trombone, seja ele em uma orquestra sinfônica, banda de música, e grupos de câmara, por exemplo.

Ao executar estes registros extremos é de suma importância para sua eficácia que tenhamos total atenção na forma de praticá-lo, pois sem a mesma o estudo poderá ser ineficiente e, conseqüentemente, acarretar em fadiga e danos aos lábios. É importante lembrar que todo e qualquer exercício de caráter técnico, assim como a manutenção e aprimoramento dos fundamentos de cunho técnico devem ser praticados afim de que a música do intérprete seja beneficiada por tais práticas. Em outras palavras, não podemos esquecer que a prática dos exercícios para registros extremos devem ter como objetivo a transmissão de sua mensagem, ou seja, a sua arte de uma maneira clara ao receptor.

De uma maneira clara e objetiva, procuramos transmitir o conhecimento que adquirimos ao longo de nossa carreira profissional como músico e trombonista, assim como



buscamos aproximar e traduzir o pensamento de trombonistas de renome nacional e internacional neste trabalho. Esperamos assim que este trabalho seja útil para alunos, aprendizes, estudantes, professores e profissionais do trombone.

## 8. Referências:

CAVALCANTI, Celia. *Um estudo sobre a auto-regulação da prática instrumental de músicos*. Música em perspectiva v.3 n.2, UFPR, março 2010, p.75-86.

EDWARDS, Brad. *Lip Slurs: progressive exercises for building tone & technique*. 84p. New York: Ensemble Publications, 2008.

FONSECA, Donizeti. *O Trombone e suas atualizações: sua história, técnica e programas universitários*. São Paulo, 2008. 228p. Dissertação de Mestrado em Musicologia. Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2008.

OLIVEIRA, Flávio. *Uma Abordagem Interpretativa dos Três Estudos para Trombone à Vara e Piano do Compositor José Siqueira*. Natal, 2017. 77p. Artigo expandido. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2017.

XXX, xxx (AUTOCITAÇÃO), 2017.

VECCHIA, Fabricio. *Iniciação ao trompete, trompa, trombone, bombardino e tuba: processos de ensino e aprendizagem dos fundamentos técnicos na aplicação do método da capo*. Salvador, 2008. 124p. Dissertação de Mestrado em Educação Musical. Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, 2008.

WICK, Denis. *Trombone Technique*. 2011. 89p. Updated Revised Edition. Denis Wick Publishing. 2011

---

<sup>1</sup> Mais informações em: [www.oxfordmusiconline.com.ez15.periodicos.capes.gov.br/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000030410](http://www.oxfordmusiconline.com.ez15.periodicos.capes.gov.br/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000030410). Acesso em: 20 abr. 2018.

<sup>2</sup> Criado por Brad Edwards em 2006 com a proposta de aprimorar o desenvolvimento técnico da ligadura natural nas diversas combinações intervalares das posições do instrumento. O método é um resultado de apostilas,



---

grades de exercícios, ao longo de estudos didáticos para o trombone. In Edwards, B. *Lip Slurs: Progressive Exercises for Building Tone & Technique*. **Ensemble Publications**, New York, 2006.

<sup>3</sup> Processo direcionado à construção técnica do estudo musical, sendo uma funcionalidade subjetiva quando não acrescentada pela funcionalidade “Qualitativa”, que dá relação ao uso da paisagem sonora, sendo os dois responsáveis pelo desenvolvimento significativo, quando utilizados de forma conjunta (GOHN, 2003).

<sup>4</sup> CAZARIN, C. P.; LÍDIA, M. S. S. Falta de desejo de aprender: Causas e consequências. n.p. s.d.

<sup>5</sup> Escritor do Kernel (núcleo do sistema operacional GNU/Linux);

<sup>6</sup> Programador norte-americano e fundador do movimento *Free Software Foundation*;

<sup>7</sup> Instituto de Engenheiros Eletricistas e Eletrônicos. Disponível em: <<https://www.ieee.org/index.html>>. Acesso: 14 mar. 2018

<sup>8</sup> Tradução disponível em: <<https://www.linkedin.com/pulse/7-princ%C3%ADpios-da-engenharia-de-software-vieira-da-silva>>. Acesso: 14 mar. 2018.

<sup>9</sup> Disponível em: <<http://blog.caelum.com.br/10-heuristicas-de-nielsen-uma-formula-para-evitar-erros-basicos-de-usabilidade/>>. Acesso em: 07 abr. 2018.

<sup>10</sup> *Musical Instrument Digital Interface*. Interface digital para instrumentos musicais;

<sup>11</sup> *Extensible Markup Language*. Linguagem Extensível de Marcação Genérica;

<sup>12</sup> Fundador e presidente da Open Source Initiative. Disponível em: <<https://www.cnet.com/news/hackers-cut-off-sco-web-site/>>. Acesso em: 14 mar. 2018.