Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

O ensino de trompa: um estudo dos materiais didáticos utilizados no processo de formação do trompista

Radegundis Aranha Tavares Feitosa

João Pessoa
Março / 2013

Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

O ensino de trompa: um estudo dos materiais didáticos utilizados no processo de formação do trompista

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

Radegundis Aranha Tavares Feitosa

Orientador: Prof. Dr. Luis Ricardo Silva Queiroz

João Pessoa
Março / 2013

F311e Feitosa, Radegundis Aranha Tavares.
O ensino de trompa: um estudo dos materiais didáticos utilizados no processo de formação do trompista / Radegundis Aranha Tavares Feitosa.-- João Pessoa, 2013.
115f. : il.
Orientador: Luis Ricardo Silva Queiroz
Dissertação (Mestrado) – UFPB/CCTA
1. Música. 2. Educação Musical. 3. Ensino de trompa. 4. Materiais didáticos. 5. Instrumento musical - ensino.

UFPB/BC CDU: 78(043)

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Título da Dissertação: "O ensino de trompa: um estudo dos materiais didáticos utilizados no processo de formação do trompista"

Mestrando: Radegundis Aranha Tavares Feitosa

Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:

Prof. Dr. Luis Ricardo Silva Queiroz
Orientador/UFPB

Prof.ª Dr.ª Luceni Caetano da Silva
Membro/UFPB

Prof. Dr. Sérgio Luiz Ferreira Figueiredo
Membro/UDESC

João Pessoa, 15 de março de 2013

Dedico este trabalho ao meu Pai, Radegundis Feitosa Nunes, in memoriam; a minha mãe, Simone Aranha Tavares Feitosa; ao meu tio, Heleno Feitosa Costa Filho; e ao meu orientador, Luis Ricardo Silva Queiroz.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer a Deus, por todas as minhas conquistas, e em especial, pela conclusão deste mestrado e o consequente enriquecimento profissional que me foi proporcionado.

Gostaria de fazer os meus sinceros agradecimentos a todos que de maneira direta ou indireta contribuíram para a realização deste dissertação.

Ao meu pai (in memoriam), a minha mãe e a toda minha família, que sempre me apoiaram e forneceram o suporte necessário para que eu pudesse realizar este curso.

A Luis Ricardo, meu orientador, por toda a atenção e dedicação que me foram destinadas, pelos conhecimentos que me foram passados e principalmente por ter me apoiado e acreditado no meu trabalho em um difícil momento de minha vida.

Aos professores Cisneiro Soares de Andrade, Rinaldo de Melo Fonseca e Celso José Rodrigues Benedito, por se disporem prontamente a participar da pesquisa e pelas importantes colaborações que deram para o trabalho.

Aos professores e colegas músicos, em especial os da Universidade Federal da Paraíba, que incentivaram, trocaram ideias e participaram ativamente do processo de formação no mestrado.

RESUMO

Os estudos sobre ensino de instrumento têm se expandido significativamente nas últimas décadas, ganhando espaço e legitimidade, sobretudo no âmbito das pesquisas em educação musical. Considerando essa realidade, esta dissertação apresenta resultados de uma pesquisa acerca do ensino instrumental, contemplando mais especificamente o ensino de trompa no Nordeste brasileiro. Assim, o universo da pesquisa foi constituído pelos professores de trompa atuantes na Universidade Federal da Paraíba, Universidade Federal de Pernambuco, Universidade Federal da Bahia e Universidade Federal do Rio Grande do Norte. A dissertação tem como objetivo geral apresentar e analisar os materiais didáticos que vem sendo utilizados pelo professores de trompa na Região, refletindo sobre as características desses materiais, seus usos e possibilidades de aplicação no processo de formação do trompista. A metodologia da pesquisa abrangeu estudos bibliográficos, pesquisa documental, entrevistas semiestruturadas, bem como experiências empíricas consolidadas a partir da atuação do autor como trompista e professor do instrumento na Universidade Federal do Rio Grande do Norte e em outras localidades do país. A partir da pesquisa realizada ficou evidente que os principais materiais didáticos utilizados são de origem europeia e focam o repertório orquestral europeu e o repertório para trompa solista. Apesar disso, os professores utilizam estes materiais adequando-os a suas propostas pedagógicas, inserindo cada vez mais o trabalho com a música brasileira. O trabalho demonstrou que cada professor possui direcionamentos próprios, organizando os materiais que utilizam, principalmente, em função da realidade da trajetória profissional de cada um e do perfil dos estudantes de cada contexto de ensino.

Palavras chave: ensino de trompa; materiais didáticos; ensino de instrumento musical.

ABSTRACT

Research on instrumental teaching have gone through significant development in recent decades, gaining, as a result, considerable importance and legitimacy, especially within the context of research in music education. Based on this fact, the present work shows the results of a study on instrumental teaching, contemplating most specifically the teaching of the French horn in northeastern Brazil. Thus, the research involves horn teachers working in the Federal University of Paraíba, Federal University of Pernambuco, Federal University of Bahia and Federal University of Rio Grande do Norte. This dissertation aims at presenting and analyzing the didactic materials employed by these teachers, reflecting on the main features of such materials, their uses and applications towards the formation of horn players. The research methodology included bibliographical studies, documental research, semi-structured interviews and the empirical experiences consolidated by the author's expertise both as a performer and a teacher of the instrument at Federal University of Rio Grande do Norte and in other parts of Brazil. One can easily see from the survey that the main didactic material used was of European origin, focusing on the European orchestral repertoire and the soloist horn repertoire. However, teachers use this material, adapting it to their pedagogical purposes, combining it with Brazilian music. The study demonstrates that teachers have adopted it to their own guidelines, organizing the material and adapting it in accordance with the professional profiles and realities of both teachers and students.

Key worlds: horn teaching; didactic materials; instrumental music teaching.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Sixty Selected Studies 77
FIGURA 2 – Sixty Selected Studies 79
FIGURA 3 – Sixty Selected Studies 79
FIGURA 4 – Sixty Selected Studies 80
FIGURA 5 – Sixty Selected Studies 80
FIGURA 6 – Sixty Selected Studies 81
FIGURA 7 – Sixty Selected Studies 81
FIGURA 8 – Sixty Selected Studies 82
FIGURA 9 – Sixty Selected Studies 82
FIGURA 10 – Sixty Selected Studies 82
FIGURA 11 – Sixty Selected Studies 82
FIGURA 12 – Sixty Selected Studies 83
FIGURA 13 – Sixty Selected Studies 83
FIGURA 14 – Deux cents Études Nouvelles Mélodiques et Progressives - 1er Cahier 88
FIGURA 15 – Deux cents Études Nouvelles Mélodiques et Progressives - 1er Cahier 92
FIGURA 16 – Deux cents Études Nouvelles Mélodiques et Progressives - 2me Cahier ... 93
FIGURA 17 – Deux cents Études Nouvelles Mélodiques et Progressives - 2me Cahier ... 93
FIGURA 18 – Deux cents Études Nouvelles Mélodiques et Progressives - 3me Cahier ... 94
FIGURA 19 – Deux cents Études Nouvelles Mélodiques et Progressives - 3me Cahier ... 94
FIGURA 20 – Deux cents Études Nouvelles Mélodiques et Progressives - 4e Cahier 95
FIGURA 21 – Deux cents Études Nouvelles Mélodiques et Progressives - 4e Cahier 96
FIGURA 22 – Deux cents Études Nouvelles Mélodiques et Progressives - 5me Cahier ... 97
FIGURA 23 – Deux cents Études Nouvelles Mélodiques et Progressives - 5me Cahier ... 98
FIGURA 24 – Deux cents Études Nouvelles Mélodiques et Progressives – 6me Cahier .. 99
FIGURA 25 – Deux cents Études Nouvelles Mélodiques et Progressives – 6me Cahier .. 99
FIGURA 26 – Deux cents Études Nouvelles Mélodiques et Progressives – 6me Cahier .. 100

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 10

CAPÍTULO I
A pesquisa em ensino de instrumento e as definições para uma investigação da prática pedagógica que constitui o ensino da trompa 13

Pesquisa em ensino de instrumento 15

Perspectivas metodológicas 20

A trompa no âmbito dos estudos musicais 23

A definição da pesquisa 26

Metodologia 27

Instrumentos de coleta de dados 28
Pesquisa bibliográfica 29
Pesquisa documental 29
Entrevistas semiestruturadas 29

Procedimentos de organização e análise dos dados 30
Constituição do referencial teórico 30
Catalogação da documentação 30
Análise do conteúdo dos métodos 31
Transcrição das entrevistas 31
Análise dos depoimentos orais 31

Elaboração e redação da dissertação 32

CAPÍTULO II
O ensino de instrumentos na atualidade e a realidade do ensino de trompa nesse contexto 33

O professor "moderno" 38

Perspectivas metodológicas 42

Da academia ao mercado de trabalho 45

A importância dos materiais didáticos 46

O ensino do instrumento e suas inter-relações com a educação musical contemporânea 48

CAPÍTULO III
O ensino de trompa e as perspectivas para a formação no instrumento no Nordeste Brasileiro 50

O ensino de trompa no âmbito do ensino instrumental contemporâneo 50

O perfil profissional dos professores de trompa nas universidades do Nordeste 53

Experiências profissionais 56

Sobre a atividade docente 57

Questões gerais 62

Em síntese... 64

CAPÍTULO IV
Os materiais didáticos utilizados para o ensino de trompa: tendências e características 65

As tecnologias contemporâneas e suas implicações no ensino de instrumento 65

Os professores de trompa e a utilização de recursos tecnológicos como parte de seus materiais didáticos 68

Livros e demais materiais científicos 72

Os métodos 74

"Sixty Selected Studies", de Georg Kopprasch 75

O autor 75

Sua obra 76

O método 77

- Objetivos 77

- Público alvo 78

- Conteúdos 78

- Dimensões pedagógicas 84

- Como os professores utilizam 85

"200 Estudos", de Maxime-Alphonse 87

O autor 87

Sua obra 87

O método 88

- *Objetivos* 88
- *Público alvo* 89
- *Conteúdos* 89
- *Dimensões pedagógicas* 100
- *Como os professores utilizam* 101

Finalizando... 102

CONCLUSÃO 104

REFERÊNCIAS 108

APÊNDICES 111

Apêndice A 111

Apêndice B 114

Apêndice C 115

INTRODUÇÃO

Pesquisas relacionadas ao ensino de instrumento têm, cada vez mais, ganhado espaço e importância no âmbito da educação musical, contribuindo para a reflexão, a crítica e a prática instrumental em diferentes níveis de formação. Nesse contexto, a partir de diferentes enfoques de pesquisa, têm sido levantados problemas, desafios e perspectivas para o ensino de instrumento, levando os profissionais professores/pesquisadores da área a buscarem e utilizarem abordagens investigativas contextualizadas com as demandas do ensino de instrumento na contemporaneidade.

Nessa mesma perspectiva, os estudos sobre ensino de instrumento no Brasil, ainda incipientes se comparados a outras temáticas do campo da música, têm crescido significativamente nos últimos anos, tanto na área de educação musical quanto no âmbito das práticas interpretativas. Alinhado a essa perspectiva, este trabalho apresenta resultados de uma pesquisa acerca do ensino de instrumento, considerando a realidade do ensino da trompa na região Nordeste do Brasil, mais especificamente nos cursos superiores de música que oferecem o instrumento. O estudo tem como base as perspectivas epistêmicas e metodológicas mais específicas da área de educação musical, mas se inter-relaciona à perspectiva de outros campos da música, sobretudo práticas interpretativas, que, direta ou indiretamente, têm realizado estudos e reflexões sobre ensino de instrumento.

Ainda relativamente pouco estabelecido na região Nordeste, o ensino de trompa nesse contexto vem sendo realizado em algumas poucas universidades e escolas de música especializadas da Região. A partir desse diagnóstico, fica evidente que a institucionalização do ensino de trompa ainda carece de expansão e consolidação no Nordeste e, por tal razão, optei em analisar a atual realidade do ensino de instrumento, abordando de forma mais direta os materiais didáticos utilizados e as perspectivas de ensino do instrumento nesse universo.

Assim, esta dissertação tem como objetivo apresentar e analisar os materiais didáticos que vem sendo utilizados pelo professores de trompa das universidades da região Nordeste, refletindo sobre as características desses materiais, seus usos e possibilidades de aplicação no processo de formação do trompista. Para alcançar esse objetivo geral, a pesquisa realizada teve como objetivos específicos: realizar um levantamento dos materiais utilizados; identificar o perfil dos professores que atuam no ensino da trompa e suas concepções acerca do ensino de instrumento; compreender as características dos materiais utilizados; verificar de que forma concebem o uso desse material e sua importância para o ensino de trompa.

A pesquisa realizada teve como base metodológica uma investigação qualitativa, utilizando como instrumentos de coleta de dados: pesquisa bibliográfica, pesquisa documental e entrevistas semiestruturadas. Os procedimentos de organização e análise dos dados foram definidos de acordo com as características da coleta e das informações obtidas, de forma que pudessem evidenciar, de forma sistêmica, os principais resultados obtidos a partir da pesquisa.

Visando contemplar os objetivos propostos e evidenciar as principais descobertas e informações alcançadas no processo investigativo, o trabalho foi dividido em quatro capítulos distintos, mas inter-relacionados. No primeiro capítulo apresento as bases conceituais e metodológicas da pesquisa realizada, apontando as escolhas, definições e perspectivas que nortearam o trabalho e que possibilitaram a investigação sistemática do universo estudado. Nessa direção, aponto as tendências e características da pesquisa sobre ensino de instrumento e o estado da arte dos estudos sobre trompa. Apresento ainda os instrumentos de coleta, organização e análise dos dados utilizados, destacando as singularidades que marcaram suas utilizações desde o planejamento e a execução da pesquisa até a elaboração da dissertação.

O segundo capítulo discute caminhos e tendências do ensino de instrumento na atualidade, tendo como base a literatura que aborda o tema nas áreas de educação musical e práticas interpretativas. A partir da pesquisa bibliográfica, é traçado um paralelo entre a produção mais geral acerca do ensino de instrumento e a produção mais específica acerca do ensino de trompa.

O capítulo três traz, com base nas entrevistas realizadas, o perfil dos professores de trompa atuantes nas universidades da região Nordeste, destacando a formação dos profissionais, suas experiências e suas perspectivas pedagógicas. Esse capítulo destaca ainda como se deu o desenvolvimento do ensino de trompa na Região e de que maneira tem se caracterizado na atualidade.

O quarto capítulo apresenta as análises dos materiais didáticos utilizados pelos professores de trompa, evidenciando os objetivos, conteúdos e características metodológicas desses materiais. É analisada ainda, nessa parte do trabalho, de que maneira os materiais tem sido utilizados atualmente a fim de atender as necessidades e características do ensino de instrumento realizado nas universidades nordestinas.

A partir dos quatro capítulos é possível, portanto, ter um panorama geral sobre o ensino de instrumento na atualidade e sobre o atual estado dos estudos acerca do ensino de trompa. Além disso, é possível compreender como essa realidade está acontecendo empiricamente no Nordeste, considerando o perfil dos docentes que atuam no ensino do instrumento, o perfil profissional e pedagógico desses profissionais, os materiais didáticos

utilizados e as características que marcam a inserção e aplicação de tais materiais no ensino de trompa realizado atualmente na Região.

CAPÍTULO I

A pesquisa em ensino de instrumento e as definições para uma investigação da prática pedagógica que constitui o ensino da trompa

Nos últimos anos a área de educação musical tem se expandido consideravelmente, com a abertura de novos cursos de licenciatura em música e a expansão dos cursos já existentes, com um envolvimento mais abrangente dos profissionais da área em ações e diretrizes políticas do país, e com a produção de literatura científica especializada nesse campo. Nessa mesma perspectiva, a produção de pesquisa em educação musical tem avançado de forma significativa, graças à inserção cada vez maior da área nos cursos de pós-graduação e, consequentemente, à qualificação de profissionais para lidar com a pesquisa científica. De forma sintomática, é possível, atualmente, encontrar diversos estudos e publicações sobre temas variados, que evidenciam a amplitude da área e demonstram o estado da arte que caracteriza a educação musical como campo de conhecimento.

Refletindo sobre a amplitude e a diversidade do campo de pesquisa em educação musical atualmente, Sérgio Figueiredo destaca que:

> Nesta área, são estudados diversos temas que incluem aspectos essencialmente musicais, assim como são investigados componentes de aprendizagem e ensino, ou seja, como os indivíduos aprendem os diversos elementos musicais, e como são ensinados tais elementos em diferentes contextos e para diferentes tipos de indivíduos (FIGUEIREDO, 2010, p. 155-156).

Nesse sentido, entre os diversos temas estudados no âmbito da educação musical, podemos destacar pesquisas que abordam discussões acerca: do ensino de música na educação básica e nos espaços escolares, das relações entre educação musical e cultura, do ensino de música em contextos não-formais e informais, da prática educativo-musical em escolas especializadas, entre diversos outros.

Todavia, dentro desse vasto panorama de estudo, ainda é notória a pouca inserção de pesquisas que tratem especificamente sobre o ensino de instrumento. Como aponta Rejane Harder, mesmo tendo crescido de forma considerável nos últimos anos, tal temática ainda precisa de maior projeção no âmbito da educação musical. Nas palavras da autora: "[há] a necessidade de mais estudos [sobre a temática], principalmente realizados por profissionais dessa subárea que conheçam a realidade das escolas de música no Brasil, bem como de ações

que venham a contribuir para que o Ensino de Instrumento se fortaleça a cada dia" (HARDER, 2008, p. 139).

Destacando que o tema ensino de instrumento emerge da confluência entre as áreas de educação musical e práticas interpretativas, vale salientar também que, contribui para a baixa inserção do tema no âmbito dos estudos acadêmicos, se comparado a outras temáticas da área de música, o fato de a área de performance musical ainda carecer de maior "consolidação" como universo de pesquisa, sobretudo no Brasil. Como aponta Borém (2005, p. 14): "a área de performance musical ainda é a subárea mais carente de quadros teóricos de referência específica ou procedimentos metodológicos consolidados.". Por consequência, a difusão dos estudos sobre o ensino de instrumento, no âmbito da performance musical, ainda é demasiadamente limitada. Tal fato pode ser comprovado diante da pequena produção dessa subárea da música sobre o tema, se tomarmos como parâmetro estudos sobre temáticas consolidadas em outros campos, como a musicologia, a etnomusicologia e até mesmo a educação musical.

A partir desse diagnóstico, buscando contribuir para reflexões acerca do ensino de instrumento, partindo de experiências e dúvidas que têm emergido da minha prática como instrumentista e professor de trompa, realizei a pesquisa que embasa esta dissertação, visando refletir sobre questões que, de certa forma, permeiam a prática pedagógica de professores de instrumento. Nesse sentido, de forma integrada ao trabalho reflexivo, espero que as discussões desta dissertação contribuam também para problematizar aspectos práticos que marcam a realidade do docente que ensina um instrumento musical. Nessa direção, me acosto às considerações de Triantafyllaki (2005, p. 386, tradução minha[1]), quando afirma que:

> […] nós, como pesquisadores e praticantes esperando melhorar a prática nas nossas instituições, somos convocados para expandir o campo do ensino de instrumento. Nós temos que refletir sobre como os comportamentos em aulas individuais ou a interação entre professor e aluno são influenciadas pelo contexto específico da instituição, da sociedade e da cultura nos quais eles estão situados. Igualmente importante é a questão de como os professores de instrumento lidam com os vários contextos nos quais eles trabalham.

Essa concepção, trazida pela autora, faz emergir outra questão importante acerca da pesquisa na área de música, qual seja, o distanciamento que ainda existe entre a atuação

---

[1] **[...]** we, as researchers and practitioners aiming to improve practice in our institutions, are called upon to "open up" the field of instrumental teaching. We need to reflect on how particular lesson behaviors or types of teacher pupil interactions are influenced by the specific institutional, social and cultural contexts in which they are situated. Equally important is the question of how instrumental music teachers construct the various contexts in which they work.

prática dos profissionais, inclusive os de ensino, e a reflexão crítica e sistemática acerca da realidade em que atuam. Como podemos observar nas reflexões de Apro (2006, p. 24):

> De maneira geral, sente-se uma forte resistência, por parte dos músicos, em relação à pesquisa. Esta ainda é encarada como um empecilho à própria execução, afinal, a própria tarefa de tocar um instrumento já constitui árduo empreendimento, e lançar-se a pesquisa de dados históricos, sociais e filosóficos parece uma perda de tempo irreparável.

Essa citação aponta para os aspectos motivacionais que me levaram a realizar o estudo que apresento nesta dissertação: a perspectiva de refletir sobre a prática pedagógica do instrumento e do contexto educacional que atuo. Além disso, evidencia uma concepção que norteou tanto as bases teóricas, o planejamento e a realização da pesquisa, quanto à estruturação deste trabalho: o fato de integrar a reflexão sobre a prática e o ensino de instrumento a questões fundamentais relacionadas à atuação efetiva do professor nessa realidade.

Pesquisa em ensino de instrumento

Pela natureza da temática, ligada tanto a práticas de ensino como a prática instrumental propriamente dita, as pesquisas relacionadas ao ensino de instrumento estão presentes tanto em estudos da educação musical como em estudos das práticas interpretativas. A depender do foco do trabalho, a pesquisa pode ser situada em qualquer uma das duas subáreas, ou mesmo em ambas. Dessa forma, como referência, utilizei no desenvolvimento da pesquisa trabalhos direcionados à pesquisa em educação musical e, também, à pesquisa em práticas interpretativas/performance.

Apesar de, com base em uma análise interdisciplinar em relação a outros campos da música, o ensino de instrumento ter uma produção de pesquisa relativamente limitada, como apontado acima, em uma análise intradisciplinar, comparando o estado da arte do tema a partir do seu próprio desenvolvimento ao longo dos últimos vinte anos, percebe-se resultados positivos, com um significativo crescimento e desenvolvimento da pesquisa em ensino de instrumento. Além disso, é notório o crescimento de estudos sobre a prática instrumental em geral, o que possibilita concluir que, de forma mais ou menos direta, o tema vem sendo cada vez mais explorado.

Entre as questões mais abordadas nesse campo de estudo, podemos destacar a investigação e discussão de: problemas relacionados ao ensino e aprendizado da música; práticas de ensino do professor de instrumento na sala de aula, incluindo a relação entre o

tempo de aula que deve ser dedicado para a técnica e para os demais elementos da interpretação; qualidades necessárias ao professor de música; relações entre o professor de instrumento e seus alunos; estratégias para resolver questões técnicas na execução de repertórios diversos; decisões de interpretação em determinadas obras; etc. Alguns desses aspectos são destacados por Borém (2005, p. 18-19), de acordo com as palavras do autor:

> Entre os temas mais recorrentes, destacam-se as abordagens de questões estratégicas na realização técnica do texto musical [...], de decisões na interpretação de obras específicas [...], de síntese de tendências de técnicas de performance [...], de aspectos específicos de instrumentos musicais e seus equipamentos/acessórios [...], ou ainda, de práticas de performance específicas [...].

Considerando autores que têm se dedicado a pesquisar e desenvolver trabalhos relacionados ao ensino de instrumento e a prática instrumental, pode-se mencionar, no cenário internacional: Susan Hallam (1998; 2006), Joseph Casey (1993), John Rink (2002; 2005), entre outros; e no cenário nacional: França (2000), Esperidião (2002), Harder (2003; 2008), Souza (2004), Apro (2006), Santos e Hentschke (2009), Queiroz (2004, 2010), entre outros. A partir da análise de trabalhos como os citados, podemos perceber a importância da pesquisa em ensino de instrumento, principalmente para problematizar e refletir sobre: novas estratégias de ensino, novas relações na prática docente, novos perfis de formação, metodologias "tradicionais" ainda dominantes em muitas instituições de ensino, entre outros aspectos. A literatura sobre a prática instrumental tem, também, contribuído para ações efetivas no processo de formação do instrumentista, apontando para caminhos e procedimentos que facilitam o estudo e o aprendizado do instrumento. Nessa direção, muitas barreiras vêm sendo rompidas ou, pelo menos, problematizadas.

Atualmente, com a grande diversidade de práticas instrumentais existentes, e consequentemente as demandas de ensino estabelecidas a partir delas, muitas pesquisas tem discutido formas de otimizar processos de formação do instrumentista, considerando, inclusive, o conhecimento prévio dos estudantes. Conforme destaca Hallam (1998), a facilitação da aprendizagem, com vistas a possibilitar o conhecimento necessário para a performance, vem recebendo, cada vez mais, atenção dos trabalhos de pesquisa. De acordo com a autora, o campo de ensino de instrumento tem se voltado, cada vez mais, para a valorização do indivíduo, no que diz respeito ao entendimento de suas particularidades.

Graças ao aumento das pesquisas a respeito do ensino de instrumento e da prática instrumental, temos vários trabalhos que abordam as mais diversas questões sobre a temática. Selecionando alguns trabalhos de referência, dividi os estudos em três categorias principais.

Na primeira categoria, considero os estudos relacionados a aspectos técnicos da prática instrumental, podendo ser mencionados, nessa direção, os trabalhos de Dudgeori, Eastop, Herbert e Wallace (1997), Alpert (2006), Apro (2006), Santos e Hentschke (2009) e Queiroz (2010). Esses estudos apontam para questões direcionadas tanto para um instrumento específico quanto para aspectos mais gerais, pertinentes à prática instrumental, relacionando o estudo da técnica em função do aprimoramento da prática. Mais uma vez, poderemos observar nesses trabalhos a importância que vem sendo dada à valorização das particularidades do indivíduo, assim como a organização do trabalho da técnica em função do objetivo final do estudante, ou seja, em função de onde ele quer atuar como músico.

A segunda categoria, aborda trabalhos relacionados aos aspectos pedagógicos da formação instrumental, podendo ser destacados nessa perspectiva as abordagens de Small[2] (1977), Casey (1993), Hallam (1998), Arroyo (2001), Esperidião (2002), Souza (2004), Triantafyllaki (2005) e Harder (2008). Essas pesquisas trabalham principalmente questões ligadas à prática do ensino propriamente dita e ao currículo exigido pelas instituições educacionais. De uma forma geral, encontraremos nesses trabalhos direcionamentos para uma prática pedagógica em que o aluno tem mais espaço de decisão e, consequentemente, terá mais espaço para moldar a sua formação. Há uma recomendação de diálogo entre o professor e o aluno em função de atrair o interesse do estudante e facilitar o processo de aprendizagem. Temos direcionamentos para a reformulação e flexibilização dos currículos em função também da busca por uma maior efetividade no ensino.

Finalmente na terceira categoria, encontramos os estudos que abarcam a pesquisa em performance e suas implicações práticas, podendo ser mencionados estudos como os de França (2000), Rink (2002), Queiroz (2004), Borém (2005), Queiroz[3] (2010) e Amato (2010). A partir dos estudos e das discussões desses autores, podemos entender que a pesquisa em performance volta, cada vez mais, seus direcionamentos para a elaboração de estratégias e ao desenvolvimento de uma prática consciente e fundamentada, evitando desperdício de tempo com práticas que possam ocasionar problemas no futuro. Eleger metas e praticar objetivamente em buscas destas. Há uma valorização da relação entre a performance e outras áreas do conhecimento para um prática mais consciente e efetiva. Considera-se a readaptação da performance para uma atividade mais interligada com questões físicas e mentais ligadas a prática.

---

[2] Apesar de ser um trabalho relativamente antigo, essa publicação apresenta questões ainda importantes na atualidade, sendo muitas delas inclusive presentes em estudos atuais sobre o tema.

[3] Esse trabalho se enquadra em duas das três categorias em que agrupei os estudos sobre ensino de instrumento e sobre prática instrumental, mas precisamente na primeira e na terceira categorias.

Para um entendimento mais aprofundado acerca da literatura que têm abordado mais diretamente o tema analisado nesta dissertação, selecionei, para análise neste capítulo, pesquisas que levantam questões fundamentais para a reflexão sobre o ensino de instrumento na contemporaneidade. Começando pela literatura internacional, onde encontramos trabalhos mais antigos, Casey (1993), em seu livro intitulado *"Teaching techniques and insights"* faz uma abordagem relacionando características e funções do professor de instrumento e traz sugestões de técnicas e estratégias para aperfeiçoar as práticas pedagógicas destes profissionais. Nesse livro são encontrados procedimentos e dicas de como se tornar um professor, como estabelecer uma posição firme em relação às decisões feitas, como planejar e se comunicar nas aulas, técnicas de ensino, de ensaio etc. Nesse sentido, é uma pesquisa que contribui para a temática de ensino de instrumento, apresentando estratégias e abordagens para atuação do professor e sua prática em sala de aula. Mesmo não tendo o mesmo foco da pesquisa que realizei, o trabalho citado discute aspectos relevantes para esta dissertação, haja vista que destaca bases fundamentais para a prática docente do professor de instrumento no cenário educacional atual.

Susan Hallam, referência nos estudos sobre ensino de instrumento, dedicou importantes trabalhos à reflexão dessa temática, merecendo destaque o livro "*Instrumental Teaching"*, publicado em 1998. Baseado na experiência musical adquirida durante a sua carreira, a autora trata do ensino de instrumento de forma a prover aos professores um entendimento de como atuar, da forma mais adequada, no processo de formação dos alunos. De acordo com as palavras de Hallam (1998, p. XV, tradução minha[4]), o material "é pensado: para servir como um recurso [para os professores]". Ao longo da obra, são enfatizados a importância de se considerar particularidades dos alunos no trabalho pedagógico e das influências diversas no aprendizado do aluno, a exemplo da mídia, do mercado de trabalho, da vida social e dos aspectos diversos que permeiam a vida do indivíduo. Este trabalho, assim como o analisado no parágrafo anterior, trata de aspectos diretamente relacionados à sala de aula e à relação professor-aluno, sendo importante para (re)pensar os desafios, tendências e perspectivas que marcam a prática docente do professor de instrumento atualmente. Dessa forma, contribui para o ensino de instrumento também fornecendo direcionamentos para o professor, neste caso, enfatizando a importância do universo pessoal do aluno. A relação desse trabalho com o estudo analisado nesta dissertação, está na reflexão acerca de possibilidades e perspectivas para o ensino instrumental, considerando a trajetória de vida dos

[4] It is mean: to be used as a resource.

sujeitos envolvidos no processo educacional e as implicações dessa realidade na definição e na prática de ensino.

Triantafyllaki (2005) destaca a situação do ensino de instrumento, onde predomina a prática mestre-discípulo, fazendo uma breve exposição da situação do ensino de instrumento na Grécia, onde os professores são em grande parte advindos dos próprios conservatórios. A autora destaca também que os diplomas adquiridos nestas instituições, apesar de serem considerados pelo estado como similares, formam músicos em diferentes níveis de ensino. Neste trabalho, é ressaltada a importância da pesquisa no ensino de instrumento para ajudar a melhorar tal situação, assim como desenvolver uma pedagogia adequada para cada instituição e seus diferentes níveis de ensino. Esse trabalho contribui para um tópico importante no ensino de instrumento: a mudança na perspectiva mestre-discípulo na sala de aula, assim como a adequação dos currículos ao perfil dos alunos e aos objetivos e níveis de formação de cada curso. A reflexão apresentada pela autora levanta importantes parâmetros para análises realizadas nesta dissertação, considerando, que entre outros aspectos, busca-se compreender de que forma conteúdos, objetivos e materiais didáticos têm sido definidos para o processo de formação do trompista no ensino superior.

Harder (2008) mostra definições de ensino de instrumento assim como as qualidades que são almejadas em um professor de acordo com a pesquisa de vários autores estabelecidos na área. Traz uma discussão a respeito da tradição oral no ensino de instrumento fazendo uma breve abordagem histórica onde considera os professores muito ligados à forma como aprenderam. A autora afirma que muitos professores desenvolvem sua pedagogia ao longo de sua carreira, principalmente com a prática, durante as aulas, e ressalta a escassez, no Brasil, de trabalhos relacionados ao ensino de instrumento. O seu foco de estudo contribui para a análise do ensino de instrumento na literatura nacional, destacando a necessidade de mais pesquisas relacionadas ao tema, bem como discutindo características que ainda estão na base do ensino instrumental. As discussões da autora são relevantes para as análises realizadas neste trabalho, tendo em vista que ressalta a importância de pesquisas que problematizem e investiguem diferentes realidades que constituem o ensino de instrumento, podendo, assim, lançar olhares críticos e reflexivos sobre caminhos para a formação do instrumentista.

Queiroz (2010) destaca o aumento no número de pesquisas relacionadas ao ensino de instrumento, de uma forma geral, com ênfase na realidade dos estudos sobre o violão. O autor, expõe as áreas de atuação do instrumento e a necessidade de direcionamentos diferentes para o ensino a depender de onde o aluno vá atuar. Discute a técnica violonística, aspectos fundamentais para a interpretação e dimensões pedagógicas para o violão, assim como

elementos para serem desenvolvidos na formação do instrumentista. O autor destaca que considera a preparação e adequação do ensino, do estudo e do aprendizado a realidade e aos objetivos almejados por cada indivíduo bastante importantes. Este trabalho contribui para a temática do ensino de instrumento e da prática instrumental ressaltando a importância do direcionamento do ensino à conquista dos objetivos almejados pelos alunos, enfatizando a adequação tanto da preparação da técnica e dos aspectos fundamentais à intepretação como da própria prática pedagógica à necessidade do aluno em relação ao campo que ele planeja atuar.

Todos esses trabalhos expõem questões e nos fornecem direcionamentos para desenvolver e otimizar tanto a prática instrumental como o ensino de instrumento. Com trabalhos dessa natureza podemos buscar resultados cada vez mais efetivos nas pesquisas relacionadas ao ensino de instrumento, podendo refletir sobre caminhos e alternativas que apontem para um ensino adequado à realidade de estudantes, professores e instituições, visando um ensino instrumental eficiente para atender as demandas de diferentes contextos artístico-culturais.

Perspectivas metodológicas

Neste tópico, a partir da análise de trabalhos que tratam do ensino de instrumento e da prática instrumental, apresento perspectivas metodológicas que têm caracterizado as pesquisas que abordam essas temáticas. Nesse sentido, uma primeira perspectiva que podemos observar não só em relação aos estudos sobre ensino de instrumento e prática instrumental, mas no que se refere à educação musical de forma geral, é a tendência da abordagem qualitativa de pesquisa. Podemos observar muitas discussões a respeito da efetividade, assim como da viabilidade, dessa perspectiva metodológica na área de artes como um todo.

Essa tendência, pelas características dos trabalhos analisados, está vinculada às singularidades dos contextos e situações de ensino e aprendizagem estudados. Nesse sentido, os estudos buscam, muitas vezes, compreender aspectos relacionados às relações humanas e às particularidades que permeiam cada processo de formação e, nesse sentido, a pesquisa qualitativa se mostra mais eficaz. É considerando essa realidade que Figueiredo (2010, p. 166) afirma:

> No Brasil, a pesquisa na área de educação musical tem sido desenvolvida principalmente a partir das orientações qualitativas. A preferência por estudos de caso, multicasos, estudo do tipo etnográfico, dentre outros desenhos metodológicos característicos da investigação qualitativa, está

> evidenciada na produção de trabalhos acadêmicos de diversas naturezas.

Essa escolha por trabalhos de cunho qualitativo não deve ser vista como uma forma melhor de se fazer pesquisa, pois como poderemos observar ainda em Figueiredo (2010, p. 166) "Ambas as formas de fazer pesquisa [quantitativa ou qualitativa] são relevantes e devem ser consideradas no processo de pesquisa em educação musical no Brasil".

Outra perspectiva, também da área de educação musical, mas que pode ser aplicada ao ensino de instrumento e a prática instrumental, é a tendência interdisciplinar das pesquisas a respeito dessas temáticas. Atualmente, é bastante comum a opção por trabalhos que envolvam mais de uma área do conhecimento, relacionando, por exemplo, o ensino de instrumento e a prática instrumental com a educação, com a psicologia, com a neurologia, com a educação física, com a sociologia, entre outras áreas. Também é comum as pesquisas estarem situadas em mais de uma subárea da música, relacionando, por exemplo, a educação musical com a musicologia, práticas interpretativas ou etnomusicologia, entre outras. Para Freire (2010, p. 55):

> A busca por interdisciplinaridade, ou pelo menos, de trabalhos mais compartilhados por diferentes pesquisadores é mais frequente atualmente. Uma parceria que se tem evidenciado com mais frequência é das áreas de etnomusicologia e educação musical. A aproximação da educação musical com a educação geral também já é observável há algum tempo. Outras parcerias, entre musicologia e história, musicologia e arquivologia, musicologia e etnomusicologia, composição e filosofia, performance e linguística, entre outras, são também constatáveis.

Essa tendência interdisciplinar permeia os estudos sobre o ensino de instrumento. Nesse sentido, como é o caso deste estudo, a área de educação musical tem um diálogo direto com o campo das práticas interpretativas, tanto nos aspectos conceituais e analíticos, quanto nas abordagens metodológicas da pesquisa. Além disso, é notório o aporte teórico que áreas como a etnomusicologia e a musicologia fornecem, respectivamente, para a compreensão do ensino de instrumento, seja a partir de sua contextualização como fenômeno cultural, seja a partir da compreensão das bases estruturais que permeiam a performance instrumental e, consequentemente, seu ensino.

Outra tendência principalmente relativa à prática instrumental, mas que também se aplica ao ensino de instrumento, é a opção por temas ligados a cultura brasileira, que resultam em uma valorização da produção musical brasileira. Como podemos observar em Borém (2005, p. 18) se referindo à porcentagem de pesquisas feitas relacionadas a temas brasileiros: "O interesse por temas brasileiros tem crescido gradualmente, tanto na área de música em

geral (de 24,5% em 1986 a 82,8% em 2001) quanto na área de performance musical (11,1% em 1986 a 54,3% em 2001), [...]". Observamos então uma mudança de foco, onde temos um aumento de pelo menos 200% no interesse por temas brasileiros de 1986 para 2001. Apesar de esses dados não serem absolutos e retratarem uma panorama de mais de dez anos atrás, levanta questões pertinente ainda hoje, no que concerne aos rumos da pesquisa em música no Brasil. Apesar de não termos um estudo atual sobre o assunto, a análise das dissertações e teses sobre o ensino de instrumento mostra a crescente demanda sobre música brasileira na área de música em geral, inclusive no âmbito da performance musical. Isso reflete uma perspectiva à descentralização dos temas pesquisados principalmente em relação à música erudita ocidental. Podemos observar que nos anos de 1980, a tendência era principalmente a realização de pesquisas voltadas para a música europeia, e agora, questões relacionadas à música brasileira passam a ser, também, um referencial significativo para as pesquisas na área. Esse é um fato de importância fundamental para a música no Brasil, pois trabalhando questões relativas ao nosso país podemos aperfeiçoar as práticas diretamente ligadas a nossa cultura, trazendo um enriquecimento e ajudando na manutenção e na divulgação das nossas tradições.

Outra perspectiva é a tendência pragmática na pesquisa a respeito não só da prática instrumental, mas também a respeito do ensino de instrumento. Como podemos observar em Santos e Hentschke (2009), na pesquisa voltada para estas temáticas, temos uma perspectiva de resultados e apontamentos baseados numa "verdade absoluta". Da mesma forma que ocorre no ensino, muitas vezes baseado numa "verdade absoluta", as autoras trazem em seu artigo uma abordagem que expõe uma perspectiva para as pesquisas voltadas para a prática instrumental baseada em tendências que simplificam e objetivam esses trabalhos a ponto de influenciar nas análises e entendimentos do(s) objeto(s) pesquisado(s).

Dentro dessa perspectiva, muitas vezes, as característica individuais de cada pessoa podem acabar não recebendo a análise devida, dessa forma, influenciando a pesquisa de forma negativa. Como em Santos e Hentschke (2009, p. 75):

> Os diferentes conceitos na literatura de prática instrumental apresentam, portanto, uma tendência pragmática de pensamento tendo em vista que a maioria deles busca, de alguma forma, colocar a prática como uma situação experiencial a ser enfrentada de maneira funcional, na medida em que os eventos situacionais são vivenciados intencionalmente. Nessa perspectiva pragmática, existe a crença de que os procedimentos estruturados com finalidade organizacional e/ou operacional podem ser mais eficientes, pois esses possuem a natureza intencional da ação calculada. Entretanto, não se deve negligenciar que cada instrumentista tem uma maneira particular de

> compreender os procedimentos encorpados em sua prática, e o tipo dessa prática depende de seu modo de ser e de compreender no mundo.

Essas são algumas perspectivas metodológicas relativas ao ensino de instrumento e à prática instrumental que considerei mais relevantes para esta pesquisa. Além das mencionadas, podemos identificar outras tendências para a pesquisa relativa a estas temáticas que não mencionei aqui e que apontam para outras questões, como observamos em Freire (2010, p. 55):

> Considerando este cenário em que as fronteiras entre áreas são mais discutidas ou mesmo diluídas, que ferramentas de pesquisa parecem mais adequadas? Análises com diferentes enfoques, emprego de tecnologias, equipes interdisciplinares, ampliação dos limites do foco da pesquisa para além do texto estritamente musical são alguns dos posicionamentos metodológicos que vêm refletindo os debates da área e que parecem apontar tendências para o futuro.

Considerando esse panorama de tendências e perspectivas metodológicas da área de educação musical e afins, sobretudo no campo das práticas interpretativas, defini as bases epistêmicas e metodológicas para o estudo realizado. A compreensão do universo conceitual e metodológico de pesquisas sobre o tema abordado neste trabalho visou compreender e selecionar caminhos consistentes e atuais para realizar a pesquisa por mim proposta. Assim, a ideia foi conhecer o estado atual dos estudos, suas conclusões e bases metodológicas, para, a partir daí, seguir o caminho que considerasse mais adequado para a pesquisa, sem qualquer pretensão de copiar modelos e/ou seguir tendências da moda. A seguir contextualizo a pesquisa realizada para a elaboração desta dissertação e apresento os instrumentos e procedimentos que alicerçaram a realização do estudo.

A trompa no âmbito dos estudos musicais

Ao realizar buscas em bibliotecas, acervos online, acervos pessoais e outras fontes virtuais na internet, ficou explícito que, mesmo existindo trabalhos específicos sobre a trompa, ainda é baixo o número de pesquisas sobre o instrumento e seu ensino. Os poucos trabalhos existentes, apresentam pesquisas voltadas, em grande parte, para temáticas relacionadas à performance, como por exemplo, a análise de composições para o instrumento, muitas vezes com o intuito de embasar interpretações ou de elaborar estratégias para o aprendizado desta(s) peça(s) ou trecho(s) musical.

Considerando especificamente os trabalhos encontrados sobre o ensino de trompa, foi possível traçar características que inter-relacionam as definições para a formação do trompista à realidade do ensino instrumental contemporâneo. A partir da literatura estudada, foi possível encontrar aspectos concebidos como fundamentais para o ensino de trompa que se adequam a diretrizes gerais que, segundo a literatura especializada da área, constituem a base do ensino de instrumento atualmente.

Com efeito, os trabalhos voltados para o ensino de trompa tendem a descrever as metodologias e/ou os direcionamentos de um trompista bem sucedido no ensino do instrumento ou na performance. Todavia, não apresentam reflexões analíticas acerca dos processos de ensino e aprendizagem utilizados e, da mesma forma, não fazem qualquer relação com discussões científicas acerca do ensino de instrumento ou da prática instrumental. Assim, os poucos trabalhos publicados sobre a trompa, incluindo dissertações e teses, são voltados, sobretudo, para questões relacionadas à prática do instrumento.

Partindo desse diagnóstico, emergiu a necessidade de investigarmos aspectos mais relacionados às dimensões pedagógicas do ensino da trompa e, para tal fim, elegi a análise de materiais didáticos utilizados, a partir de um ponto de vista crítico, com o intuito de colaborar para a pesquisa sobre o tema, refletindo, também, acerca de diretrizes que possam contribuir para o ensino de instrumento propriamente dito. Assim, realizei a pesquisa que apresento nesta dissertação, com o intuito de compreender os materiais didáticos utilizados no ensino de trompa nas universidades federais da região Nordeste, discutindo sobre a inserção de tais materiais nas definições pedagógicas dos docentes.

Dessa forma, tendo como base pesquisas brasileiras e também a realidade de estudo no cenário internacional, direcionadas especificamente para a trompa, ficou evidente que pouco se tem estudado a respeito do ensino desse instrumento. Discutindo especificamente o ensino e aprendizado da trompa encontrei apenas um trabalho, o primeiro descrito abaixo. Em seguida, apresento mais dois estudos que tratam, respectivamente, do repertório do instrumento e da história da trompa. Vale mencionar que os dois temas também podem ser considerados de fundamental importância para as pesquisas relacionadas à trompa no Brasil, sendo ainda carentes de mais estudos que possam aprofundar o assunto.

A primeira pesquisa analisada é a de Michael Alpert (2006), chamada *Ensinando e aprendendo a trompa*. Alpert ressalta as dificuldades envolvidas na performance do instrumento e elenca fatores diretamente conectados com a prática da trompa além do próprio ato de tocar. Descreve elementos técnicos fundamentais para o desenvolvimento da prática no

instrumento e discute sobre as práticas diárias. O autor fala sobre a trompa natural[5] para o trompista moderno e expõe os ambientes onde a trompa está inserida. Elabora discussões sobre relaxamento e relaciona os estágios na carreira de um músico apontando direcionamentos importantes para alunos e professores seguirem. Este trabalho contribui para o ensino da trompa pois apresenta aspectos relacionados ao ensino do instrumento, baseados na experiência de um trompista que atua há bastante tempo como professor do instrumento, trazendo dessa forma uma abordagem a respeito de sua metodologia e possibilitando dessa forma que outros trompistas possam desenvolver suas práticas a partir do que foi exposto na dissertação. Esta dissertação é fundamental para o meu trabalho, pois trabalha a questão didática na trompa, expondo questões pertinentes ao ensino do instrumento no Brasil.

O segundo trabalho é de Antônio José Augusto (1999), intitulado *O repertório brasileiro para trompa: elementos para uma compreensão da expressão brasileira da trompa*. Nesse estudo, o autor faz uma análise histórica da música brasileira a partir do início do século XX, pouco antes do período em que as primeiras composições para trompa como solista e para a trompa na música de câmara foram feitas. Menciona as primeiras composições feitas para trompa, identificando repertórios brasileiros para o instrumento, compostos até 1999. O autor evidencia, mesmo que sinteticamente, o desenvolvimento da escola de trompa no país, destacando alguns nomes importantes e a influência desses trompistas nas composições para o instrumento. O autor usa partituras de algumas peças e faz uma breve análise delas, demonstrando suas características mais marcantes. Enfatiza ainda o grande crescimento no número de composições que utilizam a trompa, mas enfatizando que se houvesse um apoio maior para a cultura mais trabalhos poderiam ter sido feitos. Este trabalho é de fundamental importância para a trompa no Brasil, pois identifica o repertório brasileiro escrito para este instrumento, valorizando o trabalho feito para a trompa assim como possibilitando aos trompistas um conhecimento do quem tem sido feito para o instrumento e até mesmo um conhecimento mais geral da história do instrumento no país. Esse trabalho é importante para esta pesquisa, pois nos possibilita entender, através da identificação do repertório e consequentemente mostrando compositores e obras, a área de atuação da trompa no Brasil durante grande parte da história do instrumento neste país, através da análise e do estudo dos mesmos.

O terceiro estudo que merece menção é o de Carlos Gomes de Oliveira (2002), intitulado *História da Trompa e a Trompa no Brasil*. O autor aborda a história da trompa

[5] Instrumento construído sem a utilização de válvulas ou rotores, utilizado principalmente nos períodos barroco, clássico e romântico, mas, mesmo com menor recorrência, fabricado e utilizado ainda hoje.

citando os diferentes modelos de trompa e fala sobre a técnica do instrumento e sua extensão. Traz os primeiros documentos que fazem referência à chegada da trompa ao Brasil e expõe a trajetória do instrumento por todo o país chegando ao surgimento do Instituto Nacional de Música onde, entre outros cursos, foi criado o curso de trompa e congêneres no início do século XX e segundo o autor: "[...] a trompa deixa de ser apenas ensinada e aprendida em conjuntos musicais, bandas e outras maneiras informais, e seu ensino passa a fazer parte de um currículo oficial". Faz paralelo entre a trompa e a vida cotidiana no Brasil. Este trabalho contribui para o estudo da trompa trazendo uma abordagem detalhada da sua história e como o instrumento veio para o Brasil. É importante para esta pesquisa, pois demonstra a influência europeia no estabelecimento e desenvolvimento do instrumento no Brasil.

A análise desses trabalhos mostrou que as pesquisas realizadas estão mais voltadas para a parte prática do instrumento, partindo do ponto de vista dos pesquisadores como músicos. Buscando uma perspectiva diferente das tendências apresentadas anteriormente, me proponho neste estudo a analisar os materiais didáticos utilizados pelos professores de trompa, tendo como base as concepções dos docentes e as características dos principais materiais que permeiam suas práticas.

A definição da pesquisa

A opção por pesquisar um assunto no âmbito do ensino de instrumento, tendo a trompa como eixo central do estudo, surgiu de questões diversas levantadas a partir da minha trajetória como estudante de trompa e, mais recentemente, como professor do instrumento em uma universidade federal. Somada a essa motivação empírica, me confrontei com a já mencionada carência de literatura, nacional e internacional, que subsidiasse minhas buscas por "orientações" e reflexões como professor de instrumento e como trompista. Assim, defini o tema abordado nesta dissertação também com o intuito de contribuir para (re)pensar o ensino da trompa, contemplando dimensões pedagógicas que têm constituído a formação do instrumentistas.

Paralelo à necessidade de pesquisas relacionadas ao ensino da trompa, acredito que algumas questões que emergiram do trabalho poderão contribuir para discutir caminhos relacionados à inserção da trompa em outros espaços, além dos "tradicionais" como orquestras sinfônicas e escolas de música que se dedicam, sobretudo, ao repertório erudito ocidental. Essa perspectiva parte do entendimento de que os rumos do ensino são diretamente relacionados ao espaço e à concepção prática que marca a trajetória de um instrumento.

Assim acredito que diagnósticos sobre direcionamentos didáticos, que abrangem objetivos educacionais e a definição de conteúdos aplicados ao ensino de instrumento, mostrarão a necessidade, ou não, de se somar outros caminhos para o ensino aos já existentes. Nesse sentido, também motivou a reflexão sobre o assunto, o fato da pouca utilização da trompa em contextos mais característicos da música popular brasileira, como orquestras de frevo, grupos de choro, bandas filarmônicas, entre outros. A questão que motiva essa reflexão é: estariam esses universos negligenciados no atual ensino de trompa no Nordeste? Apesar de essa não ser essa a questão central do estudo, ela certamente permeia as reflexões que buscarei ao longo do trabalho.

Assim, partindo da realidade dos estudos sobre o ensino de trompa no Brasil, das perspectivas apontadas para o ensino de instrumento no contexto dos estudos da educação musical na atualidade, e das minhas experiências e motivações como profissional do ensino da trompa, elaborei a seguinte questão de pesquisa: quais os principais materiais didáticos utilizados para o ensino da trompa nas universidades da região Nordeste, bem como suas características, usos e possibilidades de aplicação no processo de formação do trompista?

É importante destacar que, para o estudo realizado e para as análises e discussões que serão efetivadas ao longo desta dissertação, concebo "matérias didáticos", a partir das definições com que o termo vem sendo utilizado no âmbito da educação. Assim, materiais didáticos, neste trabalho, se refere a produtos utilizados no processo educacional como suporte para a proposição, apresentação e definição de conteúdos, atividades e metodologias a serem aplicadas no ensino e aprendizagem (BANDEIRA, 2013). No contexto do ensino de instrumento esses materiais geralmente são: livros, métodos, apostilas, CDs e DVDs.

Metodologia

Partindo das definições já apresentadas, o trabalho de pesquisa foi realizado visando o levantamento dos materiais utilizados para o ensino da trompa no Nordeste, bem como a análise dos objetivos, conteúdos e metodologias que os caracterizam. Visto que temos apenas quatro universidades federais do Nordeste com professor de trompa, com um professor em cada uma delas, a pesquisa abarcou as quatro instituições como universo de estudo: Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Universidade Federal de Pernambuco (UFPE); Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN); Universidade Federal da Bahia (UFBA).

É importante deixar claro que em uma dessas quatro instituições, a UFRN, eu sou o

professor. Todavia, considerando o baixo número de instituições e docentes na Região, considerei importante para a pesquisa contemplar a realidade dessa Universidade, assumindo os riscos de atuar na pesquisa em um duplo papel, como pesquisador e pesquisado. A partir desse universo, a pesquisa realizada foi de cunho qualitativo, sendo efetivada a partir de concepções e instrumentos de pesquisa que permitissem uma leitura acurada da realidade investigada.

Outra opção importante da pesquisa, que foi decisiva inclusive para a delimitação do objetivo geral do trabalho, foi centrar as análises nos materiais didáticos e nas concepções dos professores sobre suas características, seus usos e suas possibilidades de aplicação. Tal decisão se deu a partir do entendimento de que a "observação" das aulas de professores universitários, com os quais mantenho laços pessoais e profissionais fortes, desde que iniciei no estudo do instrumento, poderiam gerar constrangimentos e até inquietações éticas, tanto no processo de coleta quanto na etapa de análise dos dados, que fragilizariam a realização da pesquisa e as relações pessoais estabelecidas, antes e a partir do estudo. Assim, é importante deixar explícito de que não ter investigado a prática pedagógica dos professores para identificar como aplicam os materiais didáticos, a partir de observação in loco, foi uma decisão pensada, discutida e, consequentemente, assumida, tanto na execução da pesquisa, quanto na estruturação desta dissertação.

Instrumentos de coleta de dados

Os instrumentos foram definidos a partir dos objetivos da pesquisa, sendo utilizados procedimentos de coleta e análise que se relacionassem diretamente às questões específicas que orientaram o estudo:

1. Quais os materiais didáticos utilizados pelos professores? Para responder a essa questão foram realizadas entrevistas com os docentes e pesquisa documental nos seus contextos de atuação;
2. Quais as características desses materiais, no que se refere aos objetivos, conteúdos e metodologias de ensino? Questão investigada a partir da análise do conteúdo dos principais materiais utilizados e também a partir das entrevistas;
3. Quais as concepções dos professores acerca do uso e da aplicação desses materiais? Para refletir sobre essa questão foram utilizadas as entrevistas e análise dos depoimentos dos professores.

A seguir apresento as especificidades que caracterizaram a definição e o uso dos

instrumentos de coleta e análise dos dados.

Pesquisa bibliográfica

Durante a pesquisa bibliográfica foram coletadas publicações da área da educação musical e da performance, principalmente as que tem relação com o ensino de instrumento e com a prática instrumental. De forma mais específica foram coletados também estudos e publicações sobre a trompa, no cenário nacional e internacional.

Essa etapa do trabalho teve como objetivo a constituição de conceitos e concepções teóricas que evidenciassem conclusões, direcionamentos e tendências dos estudos sobre o ensino de instrumento; bases metodológicas que têm caracterizado esses estudos; e ferramentas analíticas que permitissem a leitura dialógica dos dados empíricos coletados.

Pesquisa documental

A pesquisa em documentos possibilitou o levantamento de apostilas avulsas, exercícios isolados, planos de ensino e outros materiais utilizados pelos professores, mas não publicados e/ou sistematizados como material didático específico. Esses documentos permitiram ter uma visão mais ampla dos conteúdos e das concepções que orientam a atuação dos professores, fornecendo importantes informações que subsidiaram a análise dos demais materiais utilizados pelos profissionais.

Essa etapa do trabalho permitiu chegar também a concepções relacionadas às atividades, conteúdos e informações diversas que são transmitidos oralmente. Ou seja, aspectos fundamentais do processo de ensino que não estão explicitados e sistematizados em um material didático específico, mas que norteiam o uso que cada professor faz dos materiais que utilizam.

Entrevistas semiestruturadas

As entrevistas semiestruturadas foram realizadas com três dos quatro professores que constituem o universo da pesquisa. Assim, foram entrevistados Cisneiro de Andrade (UFPB), Celso Benedito (UFBA) e Rinaldo Fonseca (UFPE). Como também faço parte do universo do estudo, certamente não me entrevistei, mas utilizei o mesmo roteiro da entrevista para inserir as questões relacionadas à minha atuação na UFRN no corpo do trabalho, em sintonia, com as entrevistas que realizei com os demais professores.

Nas entrevistas foram realizadas perguntas sobre a formação dos professores, suas experiências profissionais, contextos de atuação como instrumentistas e docentes, concepções sobre o ensino da trompa, materiais que utilizam e como utilizam (Cf. Apêndice A, p. 106). Foi realizada uma entrevista direta, com duração de aproximadamente uma hora, com cada professor. As entrevistas foram previamente agendadas e realizadas em locais definidos pelos professores. Coincidentemente todos optaram em conceder as entrevistas nas suas próprias casas. Como já tinha um contato pessoal direto com dois dos entrevistados, e possuo amigos e colegas comuns a um deles, as entrevistas transcorreram tranquilamente, sem qualquer constrangimento e/ou problema durante a execução. Considerando a autorização prévia dos professores, todas as entrevistas foram gravadas digitalmente o que possibilitou que a conversa/entrevista fluísse mais naturalmente, haja visto que não foi preciso a preocupação com anotações em detalhes, somente registros mais dispersos para as transcrições e análises posteriores. Além disso, a qualidade das gravações possibilitou ouvir minuciosamente os depoimentos e transcrevê-los de acordo com os objetivos da pesquisa.

Procedimentos de organização e análise dos dados

Constituição do referencial teórico

A partir da pesquisa de bibliografia foram definidos os conceitos e concepções teóricas que serviram de base para a pesquisa e a estruturação do trabalho. Essa fase foi fundamental para o desenvolvimento do estudo, pois permitiu: definir os caminhos teóricos, que iluminaram a concepção do trabalho; traçar o estado da arte das publicações acerca do ensino de instrumento e, mais pontualmente, sobre a trompa, apontando as conclusões e bases teóricas que emergiram dos estudos realizados; estabelecer as ferramentas analíticas para a leitura e a reflexão acerca dos dados coletados. O referencial teórico constituído está apresentado ao longo de toda a dissertação.

Catalogação da documentação

Considerando os diferentes tipos de documentos encontrados (planos de ensino, métodos etc.) foi feita a catalogação dessas fontes, a fim de facilitar a leitura acurada de seus objetivos, conteúdos e atividades. Os documentos, à exceção dos métodos, foram utilizados como fontes complementares no processo de análise, servindo, sobretudo, para possibilitar

uma compreensão mais detalhada dos depoimentos dos professores e da inter-relação entre suas concepções e os materiais didáticos que utilizam.

Análise do conteúdo dos métodos

Definidos os principais materiais didáticos utilizados, a análise de seus conteúdos foi realizada visando identificar: 1) os objetivos de cada material, geralmente não explicitado nos documentos; 1) os conteúdos musicais utilizados e as suas funções, de acordo com o perfil do material; 3) as atividades propostas; 4) a metodologia proposta para a realização dos diferentes exercícios. As informações obtidas a partir dessas análises, apresentadas no capítulo IV desta dissertação, foram correlacionadas com as perspectivas dos professores, considerando a partir dos seus depoimentos, as características que atribuem a esses materiais e as formas que os usam e aplicam na sua prática docente.

Transcrição das entrevistas

A partir do relato coletado, realizei o processo de transcrição dos depoimentos, buscando retratar os aspectos centrais enfatizados, incorporando, inclusive, as nuanças da fala e dos gestos que constituíram a expressão oral dos professores estudados. Considerando que o foco do trabalho são questões pedagógicas, sem qualquer necessidade de analisar ou apresentar características linguísticas das entrevistas, as transcrições foram realizadas considerando os padrões gramaticais da língua portuguesa. Assim, sem mudar as características da fala, foram realizados pequenos ajustes de concordância, descartes de repetições de palavras etc. essas adaptações serviram apenas para minimizar "vícios" comuns na fala, não utilizados quando se lida com a linguagem escrita.

Análise dos depoimentos orais

Os depoimentos foram analisados considerando o discurso de forma mais holística. Assim, busquei contextualizar o que era dito com os significados e valores implícitos no discurso, considerando a trajetória formativa dos profissionais, suas experiências como instrumentistas e docentes, os contextos em que atuam, entre outros aspectos.

Assim, o que foi dito pelos profissionais foi colocado em diálogo com a literatura existente e com as características dos materiais que utilizam no seu universo de ensino, buscando, a partir dessa triangulação de dados, compreender o discurso para muito além das

palavras. Dessa forma, foi possível entender o sentido e as dimensões conotativas que permearam cada depoimento, sobretudo acerca de suas concepções e nuances no processo de ensino.

Elaboração e redação da dissertação

A partir dessa base metodológica foi realizada a investigação proposta com o intuito de alcançar os objetivos propostos. A partir da pesquisa e com base nas informações obtidas delineei os rumos desta dissertação que está estruturada com vistas a apresentar, de forma sintética, didática e sistemática as questões centrais relacionadas ao tema abordado. Assim, optei por uma estrutura em quatro capítulos, entendendo que de tal forma foi possível discutir, de forma separada, mas integrada ao tema central, as experiências, informações, conclusões e reflexões construídas a partir da pesquisa realizada.

CAPÍTULO II

O ensino de instrumentos na atualidade e a realidade do ensino de trompa nesse contexto

Neste capítulo apresento reflexões acerca do contexto do ensino de instrumento na atualidade, com o objetivo de expor vertentes pedagógicas e teóricas que têm caracterizado a temática. Considerando perspectivas teóricas de pesquisas e reflexões sobre o ensino de instrumento, bem como experiências empíricas como professor em uma instituição formal, apresento diretrizes que norteiam concepções e práticas educacionais relacionadas à formação instrumental, abordando diferentes aspectos que caracterizam o planejamento e a atuação do professor de instrumento.

É importante destacar que as análises apresentadas nesta parte da dissertação visam evidenciar objetivos e perspectivas, no âmbito da educação musical e das práticas interpretativas, que têm caracterizado os estudos e, consequentemente, as publicações relacionadas ao ensino de instrumento. Assim, as análises realizadas revelam os temas discutidos acerca do ensino de instrumento e às conclusões que os diferentes autores têm chegado sobre o assunto. Nesse sentido, não é objetivo deste trabalho, eleger um conjunto de concepções e estratégias de ensino, definidos pela literatura, para "avaliar" as definições e abordagens dos professores estudados. Buscamos sim, a partir desse panorama mais amplo dos estudos sobre o tema, compreender como as proposições educativas dos professores se inserem no atual cenário do ensino de instrumento.

Ao longo do trabalho, busco relacionar teoria e prática de forma a prover um diálogo significativo entre reflexão e ação. Assim, acredito, é possível estabelecer uma relação mais direta da pesquisa com os ambientes em que ocorre o ensino do instrumento e a prática instrumental. Nesse sentido, a pesquisa pode colaborar significativamente para o trabalho pedagógico se as perspectivas teóricas forem utilizadas como alternativas para refletir sobre a prática. Em campos que lidam com dimensões pragmáticas, como o ensino de instrumento, não teríamos a necessidade de desenvolver pesquisas se não fosse para pôr em prática. Segundo Souza (2004, p. 8): "Nos discursos e nas práticas ainda temos dificuldades de incluir todos aqueles ensinamentos das mais recentes pesquisas da área de musicologia, etnomusicologia e mesmo da educação musical". Dessa forma, podemos considerar como uma tendência relacionada à pesquisa nas temáticas de ensino de instrumento e da prática instrumental a questão de tornar a linguagem e a apresentação da abordagem utilizada o mais acessível possível as pessoas que frequentam os espaços onde ocorrem as práticas musicais,

seja o ensino ou a performance.

Dessa forma, podemos observar a partir da citação de Souza (2004) que apesar de haver um crescimento no número de pesquisas relacionadas ao ensino de instrumento e cada vez mais termos os mais diversos tópicos sendo discutidos, parte deste trabalho não tem chegado às salas de aula onde ocorrem tanto o ensino de instrumento como a prática instrumental. O que pode favorecer a manutenção e a conservação de práticas pedagógicas estabelecidas como "absolutas" ou "intocáveis". Em alguns casos se estabelece um verdadeiro círculo vicioso, em que o professor repete nas suas práticas pedagógicas as mesmas práticas utilizadas no seu próprio aprendizado. Apesar de que essa forma de "ensinar como aprendeu" ser funcional e significativa, em muitos casos ela limita o professor a seguir por um único caminho, o seu, não estando aberto a contemplar especificidades e singularidades de cada situação e aluno, a não ser que façam parte do seu repertório de ensino previamente estabelecido.

Outro fato que tem influenciado as pesquisas é que não temos mais um domínio da dita "música erudita" nem nos ambientes acadêmicos nem nas salas de concerto (SMALL, 1977), como apontam estudos realizados a mais de três décadas atrás, o que tem favorecido a mudança do foco das pesquisas para questões mais relacionadas a práticas pertencentes à cultura brasileira, no caso dos pesquisadores brasileiros, como destacado no primeiro capítulo. Consequentemente, as questões pertinentes à música brasileira vêm ganhando então cada vez mais espaço na pesquisa relacionada à educação musical. O que acaba por valorizar a produção musical nacional, tanto relacionada ao ensino, como a composição e a interpretação feita por professores, autores e intérpretes brasileiros. Esse aspecto tem promovido também o aumento quantitativo e qualitativo dessa produção, provendo os alunos de música, os profissionais e o público em geral de melhores condições para o desenvolvimento do trabalho e para a apreciação da música.

Como a população vem crescendo bastante, e, consequentemente, o número de músicos, é cada vez mais difícil encontrar espaços de atuação que possam trazer uma boa renda e permitir ao músico se dedicar apenas a música. Torna-se então necessária a criação de novos espaços, de novos empregos e de novas vertentes para que as pessoas possam viver da música, o que faz com que surjam novas questões e a necessidade do apontamento de novos direcionamentos para a otimização dessas novas práticas. Atualmente, com a expansão das práticas instrumentais, encontramos então uma grande variedade de estilos e gêneros. Segundo Queiroz (2004, p. 101):

> Essa diversidade dos meios de comunicação tem favorecido o acesso a uma infinidade de repertórios, estilos e demais características da música de diferentes grupos sociais, fato que tem ocasionado trocas e interações musicais de diferentes "mundos" da música, tanto dentro de um mesmo universo social/cultural como também dentro de dimensões culturais mais amplas.

Com essa grande variedade de estilos e gêneros, a pesquisa relacionada ao ensino e à prática instrumental volta-se então para o estudo desses diferentes ramos da música. Muitos pesquisadores vêm a buscar através dos seus trabalhos direcionamentos que contribuam para otimizar essas novas práticas, para que não só se obtenha melhores resultados na performance do músico mas também para que se possa conhecer, estudar e praticar o máximo possível dessas diferentes vertentes (RINK, 2002). Essa expansão da pesquisa relacionada ao ensino de instrumento e as práticas instrumentais faz com que surjam cada vez mais vertentes que relacionam a música a outras áreas do conhecimento, como podemos observar também em Rink (2002), onde o autor destaca que pesquisas envolvendo a psicologia e a fisiologia relacionada à prática musical vem recebendo uma atenção maior, para que se possa "aperfeiçoar" a relação entre o músico e a performance.

Dessa forma, refletindo sobre as tendências apontadas anteriormente, podemos considerar que, na contemporaneidade, há uma diversidade de possibilidades para a formação do instrumentista. Dessa forma, coexistem na atual realidade do ensino de instrumentos tanto características apontadas por alguns autores como "mais conservadoras", quanto características mais "contemporâneas" que, sem se ater exclusivamente aos modelos europeus, buscam caminhos diversos para formar instrumentistas em diversos níveis de ensino. Destaco que, neste trabalho, defendo a concepção de que não há *a priori* uma proposta de ensino melhor que outra, cada uma delas dependerá dos objetivos educacionais e dos perfis de alunos e professores de cada contexto de formação. Todavia, considerando as discussões da literatura da área, analisarei a seguir algumas perspectivas sobre essa discussão.

No Brasil, podemos observar em muitas escolas de música que se dedicam ao ensino de instrumentos, sejam elas formais ou não, uma predominância do "ensino conservatorial", característico dos conservatórios europeus. Para um esclarecimento a respeito do uso do termo "ensino conservatorial" na minha pesquisa, farei uma breve abordagem a respeitos das origens e das características dessa expressão. O termo é normalmente utilizado para fazer referência ao ensino característico dos conservatórios europeus, como o Conservatório de Paris, fundado em 1795, o Conservatório de Praga, em 1811, e o Conservatório de Viena,

fundado em 1817 (SADIE, 1994). Normalmente, esta terminologia[1] é utilizada com o objetivo de se discutir e criticar tendências presentes no ensino característico dos conservatórios europeus, que, pela sua ênfase técnica, não se alinha a direcionamentos apontados na literatura mais contemporânea sobre o ensino de instrumento. Apesar de algumas dessas características, que fazem as práticas recorrentes no ensino conservatorial, irem de encontro aos direcionamentos das pesquisas atuais nessas duas temáticas, podemos evidenciar que essa perspectiva tem sido bem sucedida em alguns aspectos de fundamental importância para o ensino de instrumento. Muitas práticas características desse "modelo" estão presentes nas escolas de música da Europa há mais de 200 anos, e desde então tem se difundido por todo o mundo. Segundo Sadie (1994, p. 215), se referindo ao Conservatório de Paris:

> A principal escola de música na França. Fundado por Bernard Sarrette em 1795, como uma academia visando ensinar e fornecer música para ocasiões públicas, pretendia ser a primeira de muitas escolas do mesmo tipo por toda a França. Tornou-se modelo para conservatórios em outros países.

Após as guerras Napoleônicas, o Conservatório de Paris foi um dos primeiros a se firmar como instituição de ensino de música, o que colaborou para sua consolidação como referência para o mundo. Dessa forma, tanto o modelo de instituição como a metodologia de ensino desenvolvida ao longo dos anos especialmente no Conservatório de Paris foi utilizada como referência para todo o mundo, chegando também no Brasil. Como podemos observar em Vieira (2004, p. 142-143):

> Ao final do século XVIII, o Conservatório Superior de Música de Paris tornou-se o modelo de instituição de ensino musical difundido e firmado no início do século XIX. Chegou ao Brasil naquele mesmo século, com a criação das três primeiras escolas de música do País [...].

Consequentemente, as práticas musicais existentes nestes conservatórios brasileiros absorveram grande parte das práticas existentes nos conservatórios como, por exemplo, o foco no repertório tradicional europeu. O que foi muito importante, principalmente na primeira metade do século XX, para que houvesse uma demanda de músicos que possibilitassem o surgimento de orquestras e em seguida o desenvolvimento desses grupos sinfônicos. Com a formação voltada para o repertório solo e para o repertório orquestral, emergiram músicos com conhecimentos e competências necessárias para a criação das orquestras brasileiras, contribuindo para o estabelecimento destes grupos que, em muitos casos, se tornaram instituições públicas de prática e formação musical. Além da presença marcante do repertório

[1] Ensino conservatorial.

europeu, outra característica de práticas dessa natureza é a centralização na figura do professor como o "mestre" detentor do conhecimento, praticamente uma figura "intocável" e um modelo a ser seguido. Segundo Pereira (2012), nessa perspectiva:

> [...] o professor formador de músicos deve ser o músico que, como num ofício medieval passa o seu conhecimento aos aprendizes através da prática. Decorre, daí, outra característica fundamental: a primazia da prática, da *performance*. A teoria musical seria aprendida apenas como instrumento possibilitador desta prática.

Sob esse ótica é possível atribuir outra característica do chamado "ensino conservatorial", qual seja, a divisão entre o ensino voltado para o instrumento e o ensino voltado para a teoria/gramática musical. Com o ensino da teoria musical em segundo plano, o processo educacional de ensino de música direcionou seu foco para o desenvolvimento da prática, aspecto que, por um lado, pode ser visto como positivo, se o objetivo da proposta educacional é exclusivamente direcionado para a formação intérprete. Todavia, vale salientar que, mesmo que a interpretação musical ocupe um lugar de destaque na prática educativa, é praticamente consensual nos dias de hoje que ela não deve ser realizada em detrimento de conhecimentos cruciais para a formação do músico, pois todo tipo de formação unilateral é demasiadamente limitada e, de certa forma, até perigosa.

Outra característica das práticas existentes nos conservatórios é a importância dada a escrita e a leitura de partituras. Dentro da metodologia característica deste modelo a escrita tem papel fundamental para o desenvolvimento do trabalho de ensino-aprendizado. Podemos considerar este fator positivo em alguns aspectos, já que através da escrita possibilitamos o registro da música e em muitos casos uma melhor organização do material trabalhado. Por outro lado, temos a questão da liberdade de interpretação do músico se contrapondo a fidelidade ao que está escrito na partitura. Podemos observar em Penna (2003, p. 73):

> Por sua vez, a "academia" – guardiã da música erudita e notada – é o "conservatório", que aqui tomamos como o padrão das escolas de música. Esse modelo privilegia a escrita como fonte do conhecimento musical, de modo que uma de suas características marcantes é "tomar a partitura como música", nos termos de Jardim (2002).

Esse perfil de formação e conjunto de práticas de ensino de música, sobretudo no que tange ao ensino de instrumento, que têm sido agrupadas no termo "ensino conservatorial, fornecessem pilares importantes para o ensino de música ainda hoje, como foi revelado na pesquisa realizada para esta dissertação. Dessa forma, esse termo, bem como a concepção de ensino em torno dele, será importante para as análises realizadas no capítulo IV deste

trabalho.

Após apontar direcionamentos que influenciam a pesquisa, o ensino e a prática ligada a música de uma forma geral, me proponho a discutir e relacionar algumas dessas vertentes que considero mais conectadas a temática de ensino de instrumento e da prática instrumental e mais diretamente relacionadas a minha pesquisa. Em seguida, discutirei a partir de citações de trabalhos de autores estabelecidos na área algumas perspectivas metodológicas que vêm ganhando espaço nas discussões a respeito do ensino de instrumento e da prática instrumental. Paralelo a citações de autores que tem desenvolvido pesquisas que trazem tópicos relacionados ao meu trabalho, dissertarei relacionando essas citações com questões que tenho observado na prática de ensino e instrumental no dia-a-dia durante a minha experiência como estudante e como profissional.

O professor "moderno"

Com a expansão da pesquisa relacionada ao ensino de instrumento e a prática instrumental, o assunto vem sendo cada vez mais discutido, fazendo com que tenhamos cada vez mais definições e diretrizes de como proceder com o ensino de instrumento na atualidade, algo bastante importante para o desenvolvimento de um trabalho pedagógico efetivo e adequado às novas questões que tem adentrado as salas de aula. Dentre estas novas diretrizes, Harder (2008, p. 132) destaca:

> [...] é possível concluir que cabe a este professor, entre os seus muitos papéis, o importante papel de um facilitador da aprendizagem, com habilidade de identificar o potencial musical em seu aluno, manter com ele um bom relacionamento pessoal e proporcionar ao mesmo um ambiente favorável para que esta aprendizagem ocorra, levando em conta as implicações sociais, sejam elas socioeconômicas, culturais, familiares ou relacionadas com o círculo de amizade desse aluno, entre outras.

Podemos observar nesta citação direcionamentos para que o professor considere no seu trabalho pedagógico as particularidades do aluno no que diz respeito ao seu ambiente de vida e a sua cultura. Este é um direcionamento que vem recebendo bastante destaque em trabalhos recentes. Também observamos que segundo Harder (2008) cabe ao professor identificar o potencial musical do aluno, o que consequentemente faz com que o professor tenha que agir de forma a direcionar o trabalho pedagógico especificamente para o desenvolvimento de cada aluno. Agindo de acordo com estes direcionamentos, o professor iria condicionar os ensinamentos às particularidades de cada aluno. Provavelmente, o trabalho

pedagógico seria diferenciado de indivíduo para indivíduo. O ensino passaria então a ser mais específico e direcionado, e provavelmente mais efetivo e com uma maior taxa de aproveitamento de alunos. Considero diretrizes como essas de fundamental importância para o desenvolvimento de uma didática atual, contribuindo para que possamos aprimorar o trabalho pedagógico-musical e a partir daí realizar novas pesquisas que possam desenvolver e criar outras formas e direcionamentos de como ensinar de uma forma cada vez mais efetiva, construindo assim um processo cíclico em busca de uma excelência cada vez maior.

Podemos observar também, se referindo especificamente ao que acontece na Inglaterra, por exemplo, em Dudgeori, Eastop, Herbert e Wallace (1997), p. 198-199, tradução minha[2]):

> Aulas formais desde muito cedo são normalmente acompanhadas por exames classificatórios [...]. Embora estes sistemas sejam eficientes, para um resultado melhor, o professor tem que introduzir um elemento de imaginação e improvisação nas situações de ensino, aprendizado e prática [...].

Observamos um direcionamento que também se relaciona com a questão de valorizar o aluno de uma forma individualizada, considerando suas particularidades. Neste caso, podemos observar na citação o estímulo ao uso da imaginação e do improviso por parte do professor, o que distancia esta pedagogia de práticas mais rigorosas. Podemos observar que estes são direcionamentos apontados pela literatura internacional, o que nos possibilita entender que adequar o ensino ao indivíduo também é uma questão discutida em outros países.

Outro importante foco de estudo que cada vez mais vem sendo discutido é como e quanto estudar. Era muito comum, há algumas décadas, os professores orientarem o aluno a estudar o máximo de horas que ele pudesse com o instrumento. Muitos professores diziam a seus alunos para estudarem 8, 10 ou até 12 horas por dia, o que hoje em dia, a não ser em uma situação especial, é muito raro de acontecer e difícil de ser realizado. Com a demanda cada vez maior pela pesquisa nas áreas relacionadas tanto ao ensino como as práticas instrumentais, o músico passa a não ter mais apenas que tocar, mas também a ter que ler e escrever, produzindo conhecimento científico, passando assim aquilo que foi estudado e desenvolvido para outras gerações. Dessa forma, através deste material, os alunos vão tendo a oportunidade de efetivar mais facilmente o seu aprendizado, sem ter que dedicar tantas horas

---

[2] Formal lessons from an early age are often accompanied by graded examinations […]. Though these systems are helpful, for the best results, the teacher has to introduce an element of imagination and improvisation into the teaching, learning and the practice situation, […].

para a prática instrumental. As dúvidas sobre o que é certo e o que é errado fazer passam a ser solucionadas mais facilmente e consequentemente mais rapidamente, acelerando o aprendizado do aluno. Podemos afirmar então, a partir desse ponto de vista, que uma grande quantidade de horas de estudo não significa necessariamente qualidade no aprendizado (SANTOS, HENTSCHKE, 2009). E assim, não só para os iniciantes, mas também para os profissionais, passamos a ter diretrizes que apontam melhor para novas tendências na forma de estudar também. Ensinamentos que possam fazer com que o ensino de instrumento e a prática instrumental sejam cada vez mais produtivos e eficientes.

Podemos observar que pesquisas que apontam diretrizes que se referem à relação entre o estudo da técnica e o estudo da interpretação também estão sendo problematizadas e desenvolvidas. Segundo França (2000, p. 53): "embora a compreensão e a técnica sejam aspectos interligados da experiência psicológica do fazer musical, é preciso desvencilhá-las conceitualmente no intuito de se clarear a natureza de sua relação no desenvolvimento musical". Observamos nessa citação a preocupação com outra questão bastante problematizada no processo de formação instrumental, o dilema entre estudar técnica e estudar interpretação. Com a grande diversidade de práticas, podemos observar em pesquisas recentes apontamentos para a necessidade de direcionar os estudos técnicos assim como interpretativos cada vez mais para especificidade em que o músico vai atuar. Com a grande vastidão em constante expansão de estilos, possibilidades técnicas e instrumentistas, os músicos vêm tendo que se especializar cada vez mais numa determinada área e ser especialista em um determinado campo de atuação. Existem, por exemplo, músicos especialistas na interpretação de músicas do estilo barroco, ou até mesmo na interpretação de uma peça, como por exemplo, trompetistas que se especializam em tocar o Concerto de Brandemburgo nº. 2, de Johann Sebastian Bach. Dessa forma, a relação entre quanto dedicar à técnica e quanto dedicar a interpretação no estudo diário de um músico que buscar se especializar em um determinado campo dependerá das especificidades do campo.

Podemos concluir que se tornam importantes não só direcionamentos para a prática instrumental e para o ensino de instrumento, mas também o desenvolvimento de novos materiais didáticos adaptados a essas novas tendências assim como a reformulação dos currículos para que possamos acompanhar a expansão da pesquisa na área de música. Tanto os materiais didáticos como o currículo devem cada vez mais corresponder a essas expectativas, ou seja, que possam atender as necessidades de aprendizado dos estudantes e assim possam contribuir para a formação de profissionais capacitados e preparados para o campo de trabalho em que eles pretendam atuar. Como em Esperidião (2002, p. 71):

"Consideramos que currículo não é um produto pronto e acabado, mas algo a ser construído, que emerge da ação dos sujeitos envolvidos no processo educacional, interagindo sobre e na realidade". Ou seja, a partir desse direcionamento, temos que adaptar a pedagogia e seus materiais didáticos levando em consideração tanto a bagagem musical que ele adquiriu durante sua vida como os seus objetivos profissionais.

Como poderemos observar no exemplo a seguir, temos no Brasil um ensino tradicionalmente conservatorial, então esses novos direcionamentos são importantes para adaptar o ensino de instrumento a realidade encontrada nos espaços onde a música está inserida no Brasil. Não só no Conservatório de Música de Uberlândia, como na afirmação a seguir de Arroyo (2001, p. 62), mas também em vários espaços onde há o ensino da música[3] e acabam por reproduzir este ensino conservatorial:

> O fazer musical praticado no Conservatório de Música guarda vínculos estreitos com a cultura musical erudita europeia, tanto pela origem dessa modalidade de instituição de ensino no século XVIII na Europa, quanto pela representação de superioridade daquela cultura musical sobre outras de acordo com o eurocentrismo.

Dessa forma, podemos observar como as práticas de ensino de instrumento no Brasil são influenciadas pelas práticas encontradas nos conservatórios de música europeus. Tal fato, conforme aponta estudos que analisam essa relação (ANDRADE, 1991), está relacionado tanto com a proliferação dessas escolas e o pragmatismo funcional de seu sistema de ensino, quando com a forte influência que a cultura portuguesa exerceu no processo de formação cultural do Brasil, seja no período colonial e até mesmo durante o império.

No caso específico desta pesquisa, através das entrevistas, pude identificar que apesar do esforço dos professores de trompa das universidades federais do Nordeste para incluir a música brasileira em suas práticas, os principais métodos utilizados no ensino de trompa são de origem europeia e voltados para a música europeia. Não só na trompa, mas no ensino de instrumento de uma forma geral, vimos então precisar tanto de materiais que nos possibilite ter noções gerais dos mais variados estilos e gêneros, assim como materiais que nos permitam especializarmos em um destes gêneros e estilos. Por exemplo, se o aluno quer aprender a tocar Frevo, ele deverá seguir em busca de um método especifico que lhe possibilite aprender a tocar esse gênero. Fica cada vez mais distante então a ideia de termos um músico que consiga interpretar em alto nível todos os tipos de manifestações musicais,

[3] Universidades federais, escolas de música de nível técnico, institutos federais, escolas especializadas, entre outros.

sendo mais comum uma definição delimitada de um campo de atuação.

Todas essas questões têm gerado uma redefinição de parâmetros e direcionamentos para o ensino de instrumento. Segundo Queiroz (2010, p. 197):

> A formação do instrumentista tem sido altamente problematizada, pesquisada e refletida na atualidade. Como consequência, tem-se redefinido significativamente as concepções e as estratégias técnicas, interpretativas e pedagógicas relacionadas ao campo da performance instrumental, a fim de torná-las, cada vez mais, contextualizadas com perspectivas amplas para o desenvolvimento do intérprete. Assim, tem-se buscado, na atualidade, uma redefinição dos processos formativos, dos conteúdos trabalhados e dos diferentes parâmetros que configuram a performance musical, a fim de possibilitar ao músico bases fundamentais para sua expressão no instrumento.

Embasado nessa discussão, pudemos observar que estudos sobre práticas de ensino de instrumento têm destacado cada vez mais o foco no indivíduo e não no sistema de ensino. De acordo com essas diretrizes, a formação de músicos deve ser efetivada a partir de processos que considerem sobretudo as singularidades dos sujeitos contemplados na proposta de ensino. A partir dessa concepção, a proposta se adequa ao contexto de ensino, aos objetivos educacionais, às concepções da área de conhecimento, mas principalmente, às dificuldades, necessidades e anseios dos estudantes.

Perspectivas metodológicas

A partir da análise dos trabalhos relacionados ao ensino de instrumento e a prática instrumental, pude identificar direcionamentos que apontam algumas perspectivas metodológicas para o ensino de instrumento. Farei uma abordagem destacando as perspectivas apontadas nos trabalhos organizando-os em ordem cronológica do mais antigo para o mais recente, relacionando perspectivas mais antigas, que apesar de terem sido apontadas há vários anos ainda permanecem atuais, com perspectivas que vêm sendo discutidas mais recentemente.

Dos anos de 1990 trago três trabalhos com perspectivas que considero ser bem pertinentes tanto a temática de ensino de instrumento como a de prática instrumental atualmente, assim como apontam perspectivas para o futuro. Segundo Casey (1993), o professor deveria conhecer valores, princípios e propósitos da educação musical. Ou seja, ter uma base pedagógica para a otimização do ensino de instrumento, diferente do trabalho desenvolvido com a própria prática, onde muitas vezes os professores acabam aprendendo com os erros. Ainda é muito comum no Brasil que músicos iniciem o trabalho como professor

sem nunca terem se preparado para exercer esta função, o que ocasiona muitas vezes na repetição das metodologias de ensino que foram utilizadas com esse novo professor durante o seu aprendizado. Para Bastien (1995), a preparação do professor torna-se fundamental, para que ele trabalhe de forma "completa" (entenda-se por "completa" um trabalho que consiga atrair a atenção do aluno e suprir todas as suas necessidades). É necessário que o professor seja, segundo Bastien (1995), agradável, entusiástico, encorajador e paciente. Mais uma vez observamos a importância da maleabilidade do professor assim como características que facilitem o entendimento e o relacionamento com o aluno. Muitas vezes, em acordo com a citação de Casey (1993), a falta de preparação pode fazer com que o professor não consiga desenvolver essas características que poderiam ajuda-lo a conseguir facilitar o aprendizado dentro da sala de aula. Observamos então como pode influir na atividade de ensino a falta de uma preparação adequada para o trabalho pedagógico. Hallam (1998), afirma que a partir do modelo de ensino centrado no aluno conseguiu uma maior participação e interesse dos alunos, melhorando o rendimento e o relacionamento com os alunos. Trago com este trabalho de Hallam (1998) a primeira perspectiva que visa a consideração do aluno e suas particularidades no desenvolvimento do trabalho de ensino de instrumento. Podemos observar neste livro a importância de um trabalho feito direcionado especificamente para cada indivíduo.

Agora já no início dos anos 2000, na primeira metade da década passada, para Schön (2000), o professor deve lidar com os problemas da execução, adaptar o ensino ao aluno e guiar o relacionamento com o aluno para que não haja problemas. Mais uma vez percebemos a importância que vem sendo dada as particularidades dos alunos. Podemos observar também que, segundo estes direcionamentos, o professor é quem deve tomar a frente do relacionamento e com paciência e entendimento contribuir para um resultado mais efetivo no trabalho de ensino.

Para Harder (2003), o professor deve fornecer uma perspectiva profissional, uma provisão do seu desenvolvimento, adaptar o programa ao aluno e ter um domínio do assunto principalmente quanto a questões expressivas. Neste caso, Harder (2003), enfatiza também a importância da perspectiva profissional, o que torna fundamental o direcionamento do trabalho de ensino e aprendizado a conquista do espaço profissional. O que também vem a se tornar fundamental no que diz respeito a motivação do aluno. A perspectiva de um bom emprego no futuro pode fazer com que o aluno se interesse mais pelo aprendizado e desenvolva uma base técnico-interpretativa mais sólida.

Por fim, considerando desde a segunda metade da década passada até os dias atuais, segundo Hallam (2006) os professores têm demonstrado uma atitude autoritária, mantendo o

discurso "professor-aluno", suprimindo principalmente o processo criativo dos alunos. Ainda segundo ela, a maioria dos professores, de escolas especializadas no ensino de música, trabalham de forma isolada, sem muita troca de informação entre eles mesmos. Temos neste trabalho um destaque para a tendência de isolamento do professor e consequentemente, mantendo uma relação autoritária com o aluno, baseando muitas vezes a pedagogia numa "verdade absoluta". Muitas vezes, essa pedagogia onde predomina uma atitude autoritária pode fazer com que o aluno se sinta intimidado e tenha problemas de execução durante a aula.

Em muitos casos a falta de comunicação pode fazer com que alunos acabem não sendo aproveitados por uma dificuldade técnica ou psicológica que através de uma abordagem apropriada poderia ser superada. Segundo Harder (2008), vários autores vêm desenvolvendo trabalhos para definir o que seria o ensino de instrumento e quais as condições necessárias para uma aprendizagem efetiva. Esse trabalho traz questões sobre a otimização do ensino através da valorização do ambiente assim como das particularidades do aluno. Assim como em Hallam (1998) e Schön (2000), observamos o destaque para a importância do direcionamento do ensino para cada indivíduo, adaptando o ensino de instrumento e a prática instrumental às particularidades do aluno. Relacionando vários trabalhos de diferentes autores, Harder (2008) chega a conclusão de que não temos uma forma de ensino de instrumento ideal, temos bons direcionamentos e apontamentos que podem servir para uns e para outros não, e que devem ser utilizados como ferramentas pedagógicas a depender das particularidades dos alunos.

Através da análise dessas pesquisas podemos concluir que levar em consideração a cultura, a sociedade e o contexto em que o aluno está se inserindo na instituição para aprender música é uma das perspectivas que mais tem se destacado. Então adaptar o ensino de forma que atenda particularidades que permeiam cada ação educativa é uma das perspectivas metodológicas que têm recebido mais atenção nos trabalhos situados nesta temática. Segundo Hallam (1998, p. 229, tradução minha[4])

> [...] existe agora um reconhecimento na educação como um todo de que a efetividade no ensino só pode ser alcançada relacionando os objetivos de aprendizado individuais. Não existe um consenso elegendo como deve ser a aula de instrumento, é impossível definir o modelo ideal de ensino.

O que denota dessa afirmação, é a "concepção" de que, nos dias de hoje, é preciso

[4] [...] there is now a growing recognition in education as a whole that teaching effectiveness can only be understood in relation to particular learning goals. As there is currently no consensus regarding the purpose of instrumental tuition, it is impossible to define an ideal model of teaching.

caminhos para o ensino de instrumento que tranversalizem a formação técnica e o foco em um tendência única e universalizante de ensino. Assim, os lugares, as pessoas, os objetivos e as práticas educacionais de formação instrumental são equilibrados em uma ação de ensino, considerando as nuances que constituem cada realidade educativa-musical.

Da academia ao mercado de trabalho

Partindo das reflexões apresentadas anteriormente, tem sido possível direcionar de forma mais aberta, consistente e coerente os cursos e as proposta de formação de músicos, visando formar profissionais mais bem preparados para atender as demandas especificas da sociedade contemporânea. Abastecemos assim de forma mais efetiva o mercado de trabalho, preparando melhor os músicos para o mundo profissional que eles encontrarão. Abandonamos então a antiga ideia de preparar todos os alunos para atuarem como solistas do repertório tradicional europeu, ainda mais quando o mercado não tem a capacidade de abrigar toda esta demanda. Podemos usar o exemplo do pianista que sai da universidade pronto para tocar os concertos mais difíceis de piano e quando se depara com o mercado de trabalho passa a ter que atuar como co-repetidor, desenvolvendo seu trabalho com a própria prática e muitas vezes passando por dificuldades que provavelmente poderiam ser evitadas caso este pianista tivesse tido uma formação apropriada para a provável realidade que ele encontraria quando se formasse.

Fazendo um panorama geral, podemos perceber, através da observação do material-didático utilizado no ensino de instrumento no Brasil, que este material segue a mesma linha do ensino propriamente dito. Tanto os materiais didáticos como o repertório são em sua maior parte voltados para a cultura musical europeia. Com o formato de ensino que temos na maioria dos lugares no Brasil, os músicos que desenvolvem a interpretação da música brasileira o fazem através de um aprendizado obtido a partir de experiências informais e muitas vezes fora da instituição onde estudam ou estudaram música.

Com novas diretrizes, que indicam que devemos valorizar o ambiente musical do indivíduo, podemos preparar melhor o aluno de instrumento para a realidade que ele encontrará quando se formar. Torna-se cada vez mais necessário o uso de novas metodologias, de forma a promover a interação entre os alunos e desta forma a expansão do universo musical em que o aluno vive para que ele tenha um desenvolvimento mais efetivo e apropriado para o mercado de trabalho que ele provavelmente encontrará.

A importância dos materiais didáticos

A partir da análise da pesquisa feita a respeito do ensino de instrumento e da prática instrumental, relacionando os direcionamentos e as questões que vem recebendo mais destaque nessas temáticas, podemos observar que dentre as ferramentas didático-pedagógicas mais importantes estão os materiais didáticos, como métodos, apostilas, materiais audiovisuais e livros. Seja na aplicação de uma metodologia de ensino ou mesmo na utilização desses materiais como uma forma de se estudar uma determinada técnica, seja utilizando apenas trechos específicos de um material, os materiais didáticos estão presentes nas práticas pedagógicas da maioria dos músicos que atuam no ensino de instrumento, principalmente nas escolas onde há a prática formal de ensino.

Ainda é comum encontrarmos em escolas voltadas para uma comunidade, por exemplo, onde a música não é a única nem a principal atividade trabalhada, professores que desenvolvem seus procedimentos pedagógicos com a própria prática e em alguns casos não utilizam um material didático como centro de sua atividade de ensino. Mas podemos considerar que mesmo este caso é uma exceção atualmente, pois com a facilidade de acesso a informação, principalmente através da internet, mesmo o professor amador pode ter acesso a uma variedade de materiais didáticos que podem auxiliá-lo no seu trabalho no ensino de instrumento.

O material didático é uma das ferramentas mais efetivas de consolidação e transmissão do conhecimento. Através da experiência adquirida no dia-a-dia, o músico, seja este profissional ou estudante, vai desenvolvendo sua prática de acordo com suas particularidades e "trilhando caminhos" que facilitem o seu desenvolvimento técnico-interpretativo. Através do registro destes "caminhos trilhados" e seus resultados, podem surgir materiais didáticos que trazem possibilidades de caminhos a serem seguidos por outros instrumentistas.

Podemos observar que muitos dos materiais utilizados no ensino de instrumento atualmente, principalmente os desenvolvidos no século XIX e no início do século XX, trazem conjuntos de exercícios e procedimentos que os autores, na maioria das vezes músicos ou professores que tiveram destaque nos seus instrumentos seja no ensino ou como intérpretes, desenvolveram no seu próprio aprendizado ou com a própria prática. Foi bastante comum, por exemplo, trompistas do século XIX escreverem métodos que até hoje são bastante utilizados, como os métodos de Jacques-François Gallay (1845) e Maxime-Alphonse (1925).

Dessa forma, através da criação do método, o músico tem a possibilidade de

consolidar tudo que ele desenvolveu na sua carreira, assim como passar para as próximas gerações de uma forma mais organizada e provavelmente mais eficaz os seus conhecimentos. Seja em forma de exercícios técnicos, de exercícios melódicos, de peças com uma abordagem didática, com o desenvolvimento de metodologias de ensino ou mesmo com a composição de obras para o instrumento.

Para o ensino de instrumento, mais especificamente, os materiais didáticos funcionam como um guia para o trabalho de ensino-aprendizado. Através do estudo dos métodos, por exemplo, o aluno pode mais facilmente visualizar os exercícios que seu professor o orienta a estudar, o que provavelmente o auxiliará no desenvolvimento de sua leitura de partitura assim como a organização e memorização de fraseados e exercícios técnicos importantes para o desenvolvimento deste aluno.

As apostilas, em alguns casos um método não finalizado ou mesmo uma coleção de trechos de métodos ou exercícios desenvolvidos por um instrumentista, estão bastante presentes na didática de muitos professores de instrumento, e muitas vezes funcionam como um complemento a um trabalho desenvolvido com um método ou com uma metodologia central de trabalho. No ambiente de instrumentistas de metal, espaço em que atuo a mais de dez anos, pude observar ao longo desses anos como é comum professores registrarem exercícios desenvolvidos ou aprendidos ao longo de sua carreira à mão, em uma folha pautada, aplicarem aos seus alunos, mas não publicarem esse material, o que dificulta a acessibilidade a esse material e pode ocasionar a perda do registro com o passar dos anos.

Nos últimos anos, principalmente a partir dos anos 2000, abriu-se um novo mundo de possibilidade de acesso a performances, repertórios, publicações, métodos, apostilas entre outros tantos recursos para a formação instrumental disponíveis na internet e, portanto, acessíveis a estudantes e professores. Dessa forma, podemos apontar esses materiais como bastante importantes na pedagogia de um professor que atue no ensino de instrumento, pois através dessa ferramenta o aluno pode encontrar na maioria dos casos uma grande variedade de gravações e assim desenvolver através dessas referências suas habilidades ou mesmo ajudar no planejamento do seu futuro.

Os livros, ainda pouco utilizados no ensino de instrumento de uma forma geral, tem adentrado cada vez mais às salas de aula, também muito em função da acessibilidade que a internet tem promovido. Não é mais tão complicado ter acesso a livros em outras línguas, e muitos dos principais livros relacionados a temática vem sendo traduzidos e publicados, ajudando na difusão do conhecimento antes acessado apenas por quem possuísse recursos financeiros que possibilitassem este acesso.

A partir da reflexão desenvolvida a respeito do ensino de instrumento de da prática instrumental, podemos concluir que os materiais didáticos são fundamentais para o ensino de instrumento e servem tanto como transmissor e facilitador do acesso ao conhecimento. Sem esses materiais didáticos os alunos podem sentir falta de referências e mesmo de um caminho a ser seguido e desenvolvido, tornando o estudo aleatório. Possivelmente, sem a criação e o registro destes materiais didáticos, atrasaríamos muito o desenvolvimento e a otimização do ensino de instrumento e consequentemente da prática instrumental.

O ensino do instrumento e suas inter-relações com a educação musical contemporânea

Assim como um intérprete tem que se preparar para tocar, acredito que o músico que pretende atuar no ensino de instrumento também tem que se preparar para desempenhar esta função. Apesar desta afirmação parecer óbvia, esta prática ainda não é recorrente em muitas escolas especializadas onde é promovido o ensino de instrumento. Ainda é muito comum o ingresso em instituições de ensino de jovens que trilharam seu caminho por uma graduação e/ou uma pós-graduação voltada para a prática do instrumento em instituições especializadas no ensino de instrumento. Dessa forma, após se formar doutor, por exemplo, o instrumentista passa a atuar numa universidade sem nunca ter nenhum tipo de preparação para o desempenho do papel de professor.

A partir da busca pelo desenvolvimento de direcionamentos que possam auxiliar o professor de instrumento na preparação para o desenvolvimento da prática pedagógica, da busca por uma melhor preparação por parte desses músicos para a atuação como professor, o ensino de instrumento passa por um momento de reflexão e redefinição dos seus parâmetros. Outra questão que também vem influenciando a redefinição dessas práticas é a diversidade cada vez maior de diferentes estilos, ritmos, gêneros e subáreas que vem surgindo e se solidificando cada vez mais na música, o que faz surgir a necessidade de um ensino que absorva essa diversidade e se posicione como um intermediário entre a pessoa que nunca estudou música e o profissional preparado para o mercado de trabalho onde ele almeja trabalhar.

Em busca do desenvolvimento das práticas instrumentais e do ensino de instrumento em sintonia com essa diversidade, assim como na busca por uma maior efetividade nessas práticas, torna-se importante a busca por metodologias e materiais didáticos que se adequem a essas questões. O ensino voltado em grande parte para um único estilo e uma única cultura passa a perder cada vez mais espaço, em prol da valorização dessas diversas culturas assim

como da otimização das diferentes práticas que ocorrem nesses ambientes.

Dessa forma, através da análise e do desenvolvimento de materiais relacionados a educação musical contemporânea podemos contribuir para o trabalho de redefinição dessas práticas. Assim, o ensino de instrumento caminharia ao encontro dessas concepções e direcionamentos discutidos pela educação musical na atualidade, onde é valorizada a inclusão social, a pedagogia direcionada ao indivíduo, a otimização das práticas de ensino de forma a estimular a aproximação entre o instrumentista e a pesquisa, o registro e a transmissão do conhecimento adquirido, entre outros aspectos. A educação musical é inserida então no contexto do ensino de instrumento principalmente no auxilio a adequação do ensino tradicionalmente conservatorial a um ensino que abarque essas características amplamente discutidas pela própria educação musical já há bastante tempo, sem necessariamente estar relacionada especificamente ao ensino de instrumento.

As concepções trazidas da educação musical passam a ser então de fundamental importância para a adaptação do ensino de instrumento a realidade social dos indivíduos que frequentam as escolas de música, para uma melhor compreensão e provavelmente um trabalho de ensino mais eficiente e proveitoso, onde mais pessoas tem a oportunidade de se profissionalizar como músico e assim suprir as necessidades do mercado de trabalho musical que encontramos na atualidade.

Podemos perceber então que mais uma vez caminhamos para o rompimento de grande parte das ligações do ensino de instrumento com as antigas tradições presentes em muitas das instituições especializadas no ensino de música no Brasil. Dessa forma, o ensino de instrumento é uma temática fortemente relacionada com a educação musical e com as práticas interpretativas, onde a educação musical serve principalmente para a fundamentação e a consolidação desse ensino e as práticas interpretativas apresentam os objetivos que devem ser alcançados com esse trabalho pedagógico. Sem essas inter-relações entre o ensino de instrumento e a educação musical, o ensino de instrumento tende a permanecer estagnado e dificilmente alcançará uma efetividade no sentido de suprir as necessidades tanto das práticas instrumentais acadêmicas como do mercado de trabalho propriamente dito.

Considerando o panorama delineado neste capítulo, que retrata concepções acerca do ensino de instrumento na atualidade, passarei a analisar mais especificamente a realidade do ensino de trompa na Região Nordeste. Assim, no capítulo seguinte, apresento uma contextualização das instituições de ensino superior que oferecem curso de trompa, apresentando o perfil dos profissionais que, atualmente, são responsáveis pela formação do trompista no âmbito das universidades públicas da Região.

CAPÍTULO III

O ensino de trompa e as perspectivas para a formação no instrumento no Nordeste Brasileiro

O ensino de trompa no âmbito do ensino instrumental contemporâneo

Assim como as práticas existentes no ensino de instrumento nas escolas de música no Brasil, encontramos uma realidade parecida no ensino especificamente da trompa. Assim como no caso da maioria dos instrumentos de orquestra, o ensino de trompa herdou algumas das características presentes no ensino conservatorial. Essa realidade vem sofrendo mudanças, mas ainda é bastante presente. Também em acordo com alguns dos direcionamentos apontados pela pesquisa em ensino de instrumento, tem havido uma flexibilização na elaboração dos programas dos cursos e uma redefinição das metodologias utilizadas pelos professores, o que tem colaborado para uma redefinição do ensino de trompa na região Nordeste. Para um melhor entendimento da abrangência da pesquisa, farei uma breve abordagem histórica do ensino de trompa no Nordeste, enfatizando aspectos que constituem essa realidade de ensino do instrumento no Brasil.

De uma forma geral, o ensino de trompa na Região ganhou mais espaços e difusão somente a partir do início dos anos 2000. Nesse sentido, exceto a UFPB que promove cursos de ensino de trompa desde o fim dos anos de 1970, as demais universidade somente no século XXI é que incorporaram o instrumento em suas bases de ensino. O trabalho iniciado na UFPB, de grande relevância para toda a região, considerando sobretudo o seu ineditismo, iniciou-se a partir da atuação de professores não específicos de trompa, mas que trabalhava o instrumento junto com outros de metais. Até os anos de 1980, vale salientar, era comum no Nordeste, sobretudo no âmbito das escolas e instituições de ensino de música, a atuação de professores que ensinavam vários instrumentos, principalmente no caso dos instrumentos de metais, tendo um único professor para o ensino do trompete, do trombone, da trompa, entre outros. O que também ocorria e ainda ocorre nas bandas de música e fanfarra, principalmente nas cidades do interior da região. Nesses contexto, por exemplo, um músico é contratado para ser maestro, normalmente sem nenhum tipo de formação ou preparo, e passa a reger o grupo e fornecer noções gerais e muitas vezes equivocadas de como estudar e tocar os instrumentos presentes na banda. Ou seja, o maestro fica responsável pelo ensino de cada instrumento, o que impossibilita a realização de um trabalho de formação mais específico.

Existe até hoje uma grande tradição de bandas e fanfarras no Nordeste, que são grupos formados por instrumentos de metal, de madeira e percussão. Os instrumentos utilizados variam de uma formação para outra. Apesar de ser um instrumento de metal, a trompa que encontramos na orquestra sinfônica não é a mesma trompa que normalmente encontramos nas bandas de música.

Essa realidade vem mudando, sendo mais comum acharmos trompas "sinfônicas" nas bandas atualmente, mas ainda não é uma realidade presente na maioria das cidades que tem bandas de música. Há cerca de três décadas atrás, era mais comum encontrarmos nas bandas o saxhorn do que a trompa que encontramos na orquestra. Ainda é muito comum encontrarmos na banda o saxhorn, também chamado "trompa cachorrinho" ou "Chiquinha". Sendo assim, se as bandas de música são os grandes fornecedores de músicos de sopro, metal e percussão para as instituições formadoras e posteriormente para o mercado de trabalho, podemos concluir que muitos trompistas passam para a trompa após terem alguma experiência com outro instrumento. Ainda é muito comum encontrarmos trompistas que primeiramente tocaram ou saxhorn, ou trompete, ou saxofone, e os demais instrumentos da família dos metais. Muitas pessoas migram de outros instrumentos para a trompa justamente pelas oportunidades de trabalho e acabam por seguir na prática deste instrumento por toda a sua vida. A maioria dos meus colegas trompistas do início do meu aprendizado tinham começado a tocar primeiramente o trompete, passando posteriormente para a trompa.

Além da própria banda de música e da fanfarra, um outro campo em que a trompa não está inserida, e é um grande estímulo para outros instrumentos, é o campo da música popular. Entre os instrumentos de metal, a trompa é o que menos participa de formações de cunho popular. Trompetistas e trombonistas tem a oportunidade de tocar em orquestras de frevo, em bandas de forró, em big bands, etc., enquanto que a trompa raramente é inserida nestas formações. Em grande parte por culpa dos próprios profissionais, que não investiram ou se envolveram efetivamente com a música popular. Hoje essa realidade vem mudando com alguns trabalhos, mas ainda de forma isolada, o que torna o processo lento e ineficiente em alguns aspectos. Acredito que o instrumento possa ser inserido nas mais diversas formações características da música popular, e que com um trabalho bem articulado entre compositores, produtores e músicos podemos aos poucos mudar essa realidade e ampliar o campo de trabalho do instrumento.

Muitos desses estudantes vindos das bandas de música vêm buscar formação em instituições públicas como conservatórios, escolas de música, e universidades federais, que consequentemente tem um importante papel formativo no ambiente musical do Nordeste.

Principalmente os conservatórios e as escolas de música de nível técnico tem um importante papel na formação de base, muitas vezes preparando músicos para o ingresso nos cursos de graduação. Escolas como, por exemplo, a Escola de Música Anthenor Navarro, em João Pessoa – PB e o Conservatório Pernambucano de Música – PE. Essas escolas normalmente são responsáveis pelos primeiros contatos dos estudantes vindos das bandas de música e fanfarras, principalmente os vindos do interior, com o ensino de música formal. Como a demanda é maior em instrumentos como trompete e trombone, temos professores desses instrumentos nessas instituições, mas, devido a pequena demanda, em muitas delas ainda não temos professor de trompa. A escola de música Anthenor Navarro, por exemplo, não possui professor de trompa, apesar de ser bem antiga e de ser uma escola com uma demanda considerável de estudantes.

Da mesma forma que ocorre nas escolas de nível técnico, instrumentos como trompete, trombone e clarinete tem se firmado e difundido há bem mais tempo que a trompa. Consequentemente, ainda temos poucos professores de trompa nas universidades federais do Nordeste. Mais precisamente existem em atuação somente os quatro professores que fizeram parte da pesquisa: Cisneiro de Andrade, professor da UFPB desde 1989; Rinaldo Fonseca, professor da UFPE desde 2005; Radegundis Tavares, professor da UFRN desde 2008; e Celso Benedito, professor da UFBA desde 2009. Bem próximos da realidade apresentada a respeito da origem dos músicos de instrumentos de metal, todos compartilham da experiência de terem participado de bandas de música, sendo três os que começaram propriamente a aprender música em uma banda de música.

Com exceção de Radegundis Tavares, todos tiveram seu primeiros contatos com a música numa banda de música. Apesar de não ter iniciado em uma banda de música, Radegundis sempre participou de apresentações com bandas de música. Dessa forma, todos então apresentam um perfil formativo bastante parecido, o que pode refletir uma certa similaridade entre as suas práticas pedagógicas. Durante sua formação, todos tiveram suas práticas bastante voltadas para a prática orquestral. Todos chegaram a atuar profissionalmente em alguma orquestra, o que reflete a importância deste mercado de trabalho para a trompa. Sendo o emprego mais abundante para um trompista, a atividade orquestral é a escolha de muitos trompistas, o que por algum tempo também foi a escolha profissional dos professores estudados.

Voltando-nos para as universidades, o ensino de trompa está presente nos cursos de extensão e de graduação em todas as quatro instituições onde os professores estudados lecionam, com adição do curso técnico na UFRN. Podemos destacar o fato de ainda não

termos pós-graduação stricto-sensu em trompa no Nordeste (assim como não temos no resto do Brasil). Esse fato talvez reflita ainda tendências a uma formação voltada para a performance orquestral, que tem sido o grande mercado absorvedor de trompistas recém-formados. Com a formação do trompista sendo de uma forma geral direcionada para a atuação orquestral, podemos entender porque temos pouca pesquisa voltada para o ensino de trompa no Brasil. Ao se formar e envolver com o mercado de trabalho, os músicos voltam-se cada vez mais para a prática do instrumento e não se envolvem com a pesquisa, criando um déficit de pesquisa relacionada à trompa.

Podemos concluir a partir do panorama apresentado que existe um esforço para o desenvolvimento da pesquisa e da prática relacionada à trompa no Nordeste, mas que ocorre em muitos casos de forma isolada. Dessa forma, necessitamos de mais pesquisa que possibilite a expansão e o desenvolvimento dessas práticas relacionadas à trompa, para que possamos contribuir para o aprimoramento do ensino de trompa e para a ampliação das possibilidades de mercado de trabalho para estes estudantes que se formam nas universidades.

A seguir, a partir das entrevistas feitas com os professores das instituições federais do Nordeste e do cruzamento das informações coletadas, poderemos ter uma ideia das práticas de ensino desenvolvidas nas instituições em que eles lecionam trompa e como eles desenvolveram essas práticas ao longo de sua formação. Através do entendimento dessas práticas poderemos ter uma ideia de como funciona o ensino de trompa nas instituições estudadas.

O perfil profissional dos professores de trompa nas universidades do Nordeste

Quando falamos do início da carreira dos professores estudados, um ponto comum, e que reflete uma realidade bastante recorrente no Brasil, é que três dos quatro iniciaram sua carreira em bandas de música. Grande parte dos instrumentistas de sopro, principalmente na região Nordeste, iniciaram a sua carreira numa banda de música, muitas vezes na banda de música de sua cidade. Conforme pudemos observar nas entrevistas, Celso começou carregando as malas na "Banda Teodoro Farinha", Rinaldo tocando trompete na Banda da Curica e Cisneiro, também no trompete, na Banda Sinfônica do Recife. Outro ponto em comum foi o fato de nenhum ter iniciado na trompa, algo bastante comum no ambiente de bandas, onde começaram sua trajetória musical. Posso afirmar, pela minha experiência empírica, que muitos trompistas começam no trompete, e várias vezes, devido a necessidade de novos trompistas no mercado de trabalho, passam para a trompa. Celso (2012), por

exemplo, destaca que passou a tocar trompa pela necessidade de trompistas em uma das orquestra sacras de sua cidade, como poderemos observar na sua fala, a seguir:

> *[...] houve uma necessidade de trompas nas orquestras sacras da minha cidade. Não sei se você sabe, São João Del Rey tem uma tradição musical por ser uma cidade da época do ouro, em Minas Gerais, e pelos serviços religiosos, acontece até hoje essa tradição. Então existem duas orquestras sacras, sendo que a que eu entrei se chama Orquestra Lira Sanjoanense, e o papel da escolinha de banda, além de fornecer músico pra banda, essa reciclagem total, porque os meninos crescem, vão pra banda militar e você precisa de outro menino pra completar a banda. Provém também, às orquestras, meninos que já tem uma leitura musical e que podem aderir a outros instrumentos, e que com a necessidade de trompas na orquestra, a orquestra sacra sempre precisa de um par de trompas pelo menos. Eu comecei a tocar um instrumento chamado "cor alto", era muito engraçado pois ele tinha um bocal mais ou menos igual ao tamanho de um de "saxhorn". Tinha o formato de trompa, só que tinha de ser tocado com a mão direita, era um instrumento italiano que tinha um som lindo. E aí eu comecei a conviver um pouco na orquestra, a orquestra sacra, depois fui pra orquestra sinfônica [...]*[1]

Sendo assim, dos quatro professores estudados, podemos considerar que Radegundis teve uma situação bem peculiar, já que começou na UFPB, no curso de extensão, já na trompa e participando da Orquestra Infanto-Juvenil da instituição. Em comum aos quatro, poderemos identificar logo de cara um ponto bastante importante e que é pertinente a muitos trompistas: o fato de que a necessidade de trompistas em seu ambiente musical foi um dos fatores que influenciaram na decisão de todos de tocar trompa. Com exceção de Rinaldo, todos tiveram como principal formação na trompa cursos de extensão e o curso superior, fato que evidencia, a ainda atual, falta de cursos de pós-graduação em trompa no Brasil. O que provavelmente influenciou na decisão de Rinaldo, de estudar fora do Brasil. Rinaldo fez seu mestrado em Boston, no "New England Conservatory", e seu doutorado em Memphis, na "Rudi E. Scheidt School of Music", ambos em performance - trompa. Os outros professores estudados fizeram ou estão fazendo seus cursos de pós-graduação em outras áreas da música, não tendo aulas de trompa nestes cursos.

Pudemos identificar outro ponto bastante interessante em relação à formação desses trompistas: apesar de terem tido vários professores advindos de várias escolas de música diferentes, o material utilizado no aprendizado dos professores estudados foi bastante parecido, passando, por exemplo, por métodos como o Kopprasch (60 estudos) e o Maxime-Alphonse (200 estudos), mas sobre tudo, pelo ensino oral adquirido pelos seus professores

[1] As citações de entrevistas, para serem diferenciadas das citações de documentos e bibliográfica, estão destacadas em itálico.

através de sua experiência de vida musical. Como observamos no discurso de Celso (2012): *"... pensando primeiro na sonoridade, afinação, ritmo, técnica e interpretação, então, Svab trabalhava muito comigo sonoridade, muito prático, muita ginástica..."*. Podemos destacar que esta tradição de ensino oral ainda está bastante presente no ensino do instrumento na atualidade, pelo que podemos observar, a partir do estudos existentes, não só na trompa, mas também em vários outros instrumentos de orquestra.

Algo bastante presente na formação dos quatro, como pode ser evidenciado nas entrevistas, foi a forte influência da orquestra e da banda, assim como do repertório interpretado nessas formações. A partir do momento em que começaram a tocar trompa, rapidamente passaram a tocar em alguma orquestra ou banda. O caso de Cisneiro reflete esta influência na sua formação e escolha de instrumento de uma forma ainda mais clara, já que ele foi incentivado a mudar para a trompa devido a necessidade de trompistas tanto na Banda Sinfônica do Recife como na Orquestra Sinfônica do Recife. O maestro da Banda perguntou então se ele estaria interessado em estudar trompa e disse que o professor de trompa da cidade era o Guedes Peixoto (Maestro da Orquestra Sinfônica do Recife na época), e que o apresentaria a ele se houvesse interesse por parte de Cisneiro. A proposta foi aceita e Cisneiro (2012) foi então conhecer Guedes Peixoto:

> *[...] acabando o ensaio (da Banda Sinfônica do Recife) nós fomos lá (no Teatro de Santa Isabel, onde a Orquestra Sinfônica do Recife ensaiava) e ele me apresentou o Guedes Peixoto, e o maestro disse: "eu estou interessado pois eu estou percebendo que o quadro de trompistas da orquestra está também paralisado pois a faixa etária dos músicos que estão lá já está avançada, e eles estão próximos a aposentadoria, e o nosso interesse, não só no naipe de trompas mas em toda a orquestra, de uma forma geral, é fazer esta reformulação. E como eu tenho uma trompa, se você estiver interessado em estudar trompa, tudo bem [eu lhe empresto]". Logicamente eu aceitei, eu não tinha trompa [...].*

Podemos identificar a influência da orquestra na formação dos trompistas atualmente, apesar de vivermos uma mudança nesse foco, principalmente, como destaca Celso (2012), pelo fato das orquestras no Brasil estarem passando por um período de dificuldades: *"[...] eu participo da orquestra da UFBA, acho isso muito importante, você sabe como estão as orquestras das universidades, estão carentes, defasadas, sucateadas, não só no Nordeste, mas em todo o Brasil [...]"* .

Também evidenciamos na formação dos professores estudados, de uma forma geral, um direcionamento para métodos e peças europeias, salvo poucas exceções. O que deixou

uma lacuna da formação no que diz respeito a música brasileira, como destaca Cisneiro (2012):

> *[...] foi num momento que eu estudava a trompa no curso superior, eu seguia a metodologia do professor na época, mas, como falei antes, sentia exatamente uma lacuna especificamente no trabalho da música brasileira. Então, agora, eu dou ênfase no repertório específico da música brasileira, porque eu acho muito importante para nós, não desconsiderando o repertorio tradicional assim como os métodos tradicionais que vêm sendo usados.*

Em relação a sua vontade de interpretar a música brasileira, Rinaldo (2012, p. 76, tradução minha[2]) também faz um destaque em sua tese de doutorado:

> *Durante minha vida profissional, como músico de orquestra, e logo depois que fui contratado para ensinar na Universidade Federal de Pernambuco, eu sempre quis estudar alguma coisa diferente do que os outros músicos estavam estudando. Eu queria estudar alguma coisa além dos concertos para trompa de Mozart, não dizendo que Mozart não é bom, mas eu queria alguma coisa que pudesse contribuir para o repertório da trompa e o fazer trompístico do meu país.*

Quanto ao repertório trabalhado durante a formação dos professores estudados, identificamos, um padrão: Os 4 concertos de Wolfgang Amadeus Mozart (K. 412, K. 417, K. 447, K. 495), os 2 concertos de Richard Strauss (Op. 11 e o Concerto no. 2 em mi bemol maior), o Concerto Op. 91 de Reinhold Glière, os 2 concertos de Franz Joseph Haydn (Hob. VIId:3 e Hob. VIId:4), Intermezzo e Romance de Reinhold Glière, o Romance e o Concertino de Saint-Saëns, o Brandemburgo no. 1 de Bach, o Noturno de Franz Strauss, o Concertino de Weber, a Sonata de Beethoven, a Sonata de Hindemith, o "Adágio e Allegro" de Schumann, entre outras. O que nos remete a uma formação voltada principalmente para concertos, sonatas e peças do repertório dos períodos Barroco, Clássico e Romântico.

Experiências profissionais

Apesar de atuarem em universidades federais atualmente, todos atuaram em orquestra sinfônica. Todos ainda atuam eventualmente, o que reflete a falta de trompistas para suprir essas vagas. Outro espaço que podemos destacar é a música de câmara, espaço onde Cisneiro, por exemplo, desenvolve a mais de 20 anos um trabalho de referência internacional

[2] During my professional life as an orchestral player and just after I was hired to teach at the Universidade Federal de Pernambuco, I have always wanted to study something different from what others players were doing. I wanted to study something beyond Mozart's horn concertos, not to say that Mozart is not good, but I wanted something that could contribute to the horn repertoire and the horn playing in my country.

com o “Brassil”, grupo de metais e percussão. Na música de câmara, outra formação onde podemos observar uma atuação constante dos professores estudados é o quinteto de sopros. Rinaldo, por exemplo, participou de um trabalho com o Sopro Brasil, onde fez turnê pelos Estados Unidos e Pernambuco, e Cisneiro com o Quinteto Latino Americano de Sopros, onde participou em 2010 do projeto de circulação de música do SESC chamado “Sonora Brasil”. Outro espaço de atuação são os festivais de música, onde os trompistas têm a oportunidade de dar aulas, tocar em orquestra e fazer música de câmara. Podemos observar então, que apesar de todos apresentarem uma atividade prática bastante intensa, a atividade acadêmica é o principal trabalho dos professores estudados.

Sobre a atividade docente

Com exceção de Celso, que trabalhou na Faculdade Carlos Gomes, em São Paulo, antes de iniciar o trabalho como professor na Universidade Federal da Bahia, todos os outros profissionais começaram seu trabalho docente, em escolas formais de música, somente quando ingressaram nas universidades federais que atuam atualmente.

Outro fato em comum aos três e bastante recorrente no Brasil é o fato de que todos têm o curso superior como principal nível de atuação no ensino. Mais um fato que evidencia a falta de cursos de pós-graduação em trompa no Brasil. Ainda é muito comum, principalmente na região Sudeste do Brasil, os alunos buscarem sua formação em cursos de conservatório, muitas vezes equivalentes a cursos de nível técnico ou cursos de extensão, o que de certa forma contribui para uma diminuição no interesse dos alunos e futuros profissionais no envolvimento com a vida acadêmica, fazendo com que em muitos casos, eles busquem apenas um aprimoramento prático destinado quase que exclusivamente a performance propriamente dita do instrumento.

Talvez em função disso, ainda não tenhamos no Brasil a trompa tão presente no universo acadêmico. Mas com o aumento da concorrência e da necessidade de expansão do mercado de trabalho, os alunos vêm procurando uma formação mais diversificada e direcionada para outros contextos além dos tradicionais. Dessa forma, vem aumentando a necessidade de propostas de ensino mais abrangentes, para que se possa estabelecer uma formação apropriada para cada indivíduo. Acredito que a mesma realidade que Queiroz (2010, p. 204) expõe para o violão, se aplica a trompa:

> [...] as dimensões pedagógicas para a formação de violonistas no mundo atual, considerando especificamente a realidade do ensino superior, exigem a

> conjunção de estratégias, processos e situações de ensino diversificadas. Dessa forma, a partir de propostas abrangentes, mas que tratem dos aspectos específicos relacionados ao universo interpretativo do violão, será possível que o professor estabeleça bases sólidas para a formação do instrumentista.

Apesar da tradição de preparar os alunos para a orquestra, pudemos perceber uma mudança quando analisamos os objetivos dos professores em seus cursos. Dentre os objetivos dos cursos de graduação, identifica-se a forte conotação da proposta para que o aluno alcance um boa desenvoltura para lidar com o mercado de trabalho de uma forma geral, onde o aluno deverá ter um conhecimento de base geral, mas deverá otimizar seus esforços para desenvolver as habilidades que serão necessárias para ele se sair bem no seu trabalho, para desempenhar bem a sua função. Como destaca Rinaldo (2012), em seu discurso:

> *A minha proposta para o aluno no bacharelado é poder prepará-lo para o mercado de trabalho. É uma visão que eu tenho. Eu tenho participado de bancas hoje em dia de outros instrumentos e eu tenho analisado os alunos da seguinte forma: será que esse aluno, quando sair daqui, ele vai conseguir um trabalho? Ou seja, a minha visão é preparar pra que ele possa se sair bem no mercado de trabalho. E eu procuro sempre incentivar, porque o trabalho não vai ser somente com orquestra, nós sabemos que hoje as orquestras estão, algumas, somente com contratos temporários, outras ainda funcionam no formato estatutário, que é o caso da Orquestra Sinfônica da Paraíba, da Orquestra Sinfônica do Recife, ainda nas mãos do governo, a administração é governamental. Então eu procuro incentivar para que eles possam ter uma visão maior, música de câmara* [...]

Direcionar os objetivos e paralelamente o currículo dos cursos de música, assim como a formação dos alunos para otimizar o seu aprendizado em função de onde o aluno pretende atuar profissionalmente é uma questão que vem sendo discutida na educação musical, como podemos observar nas perspectivas de Esperidião (2002, p.72), quando afirma que: "com isso, os cursos de formação profissional dos Conservatórios deverão reconfigurar os seus currículos para que haja uma interligação com o mundo do trabalho e as necessidades atuais do mercado profissional do músico".

No que diz respeito aos conteúdos trabalhados, na extensão, pudemos perceber que todos trabalham um material bastante variado e sempre a depender do nível do aluno. Devido também à própria falta de organização dos cursos de extensão nas universidades, os cursos não possuem diretrizes estabelecidas, cada professor trabalha de forma individual, muitas vezes, de forma a preparar o aluno para o ingresso no curso superior. Optei então por me dedicar a uma análise mais aprofundada do material utilizado nos cursos de graduação. É importante ressaltar que, quando falo de graduação, me refiro a bacharelado e licenciatura, tendo em vista que, entre as universidades estudas, a instituição que oferece na licenciatura a

possibilidade de estudar trompa, que é o caso da UFPB, o programa de instrumento é bastante similar ao do bacharelado.

Na graduação, os professores têm programas e diretrizes bem parecidas, trabalhando basicamente, no que se refere a técnica, sonoridade, flexibilidade, articulação, escalas, arpejos e afinação de forma a otimizar o estudo do aluno e estimular sua disciplina, sua atenção e sua concentração. São diretrizes básicas e praticamente unânimes. A forma trabalhada varia entre os professores estudados, a depender de sua preferência no que se refere a quais exercícios fazer, mas os objetivos e conteúdos trabalhados são bem parecidos. Celso (2012), por exemplo, descreve sua forma de trabalhar com os alunos no início do estudo e destaca a questão da atenção com o que está sendo feito:

> *A primeira coisa que eu cobro muito e que eu acho que é a principal, essencial no instrumento de sopro, que vai chamar mais a atenção, é o som, a sonoridade. Isso eu não deixo de lado. E dentro desse trabalho de sonoridade, a gente vai trabalhando escala, arpejo, mas eu penso na economia de tempo. Porque as vezes não precisa você estudar três, quatro horas, mas se você tem um estudo consciente, e está atento ao que está acontecendo dentro do seu instrumento, você tem uma produção muito melhor em menos tempo [...].*

Quanto ao repertório, encontraremos uma dedicação, na maior parte do curso, ao repertório tradicional europeu. Basicamente, o repertório contemplado é constituído basicamente por peças tradicionais para o instrumento, geralmente obras que os professores estudaram durante a sua formação, com a adição de algumas obras musicais brasileiras. Graças ao trabalho que vem sendo feito tanto na área de educação musical como na área de Práticas Interpretativas ao longo das últimas décadas, de conscientização e valorização da música brasileira, assim como a consideração do universo onde o aluno vive para a aplicação dos programas de estudos, o repertório de música brasileira, original ou não para trompa, vem ganhando cada vez mais espaço nos conteúdos programáticos dos cursos. Ou seja, atualmente, poderemos encontrar um foco um pouco diferenciado do observado na formação dos professores, onde a música brasileira também está sendo inserida.

Com relação a interpretação, o trabalho dos professores estudados é feito principalmente dentro das próprias peças e na música de câmara, com exceção de Rinaldo, que destaca além desse trabalho diretamente nas peças, o estudo das Vocalises de Giuseppe Concone, onde encontraremos estudos focados no desenvolvimento da capacidade de frasear a música. Em seu discurso, Rinaldo (2012) faz esse destaque: “tem as duas formas. Eu utilizo

a obra, trabalhando as dificuldades interpretativas e então eu utilizo o método, para adicionar ao problema, para sanar praticando. Então eu utilizo as duas formas".

Cisneiro (2012) também destaca uma questão bastante problematizada no aprendizado do trompista, qual seja a de utilizar a tessitura do instrumento. Nesse sentido, comenta:

> *[...] em particular, existem outros métodos que especificamente, pelo histórico da trompa, requerem um trabalho separado, porque você sabe que existiam duas categorias de trompistas, que eram especialistas ou no registro grave ou no registro agudo. Então se a gente vai trabalhar especificamente isto, teríamos, no caso, de verificar os métodos do Frédéric Duvernoy, se não me engano, que têm uma divisão dessa categoria. Estudos para trompa grave e estudos para trompa aguda.*

A questão da diferença de foco entre trompa grave e trompa aguda, como destaca Cisneiro, é bastante importante na formação do trompista, principalmente se o aluno almejar tocar em orquestra. O trabalho em sala de aula pode ter focos bem diferentes a depender da escolha por se dedicar ao registro grave ou ao registro agudo do instrumento. Então o uso do material didático apropriado pra cada uma das regiões do instrumento pode fazer uma grande diferença no resultado final do ensino e aprendizado.

Rinaldo (2012) evidencia a importância do trabalho relativo a interpretação e a sonoridade que o ensino da trompa demanda. Seja na orquestra, em um grupo de câmara ou fazendo um solo, a trompa muitas vezes intervém com trechos melódicos, o que provavelmente colabore nessa atenção especial que é dada no ensino e aprendizado da trompa no momento de trabalhar interpretação e sonoridade.

A respeito do material didático, Celso (2012) apresenta uma particularidade bastante favorável a música brasileira, e que reflete mais uma vez o aumento no interesse e no estudo da música feita no Brasil, especialmente a música popular:

> *Paralelamente [aos materiais mais tradicionais], eu coloco marchinhas de carnaval. Porque isso está na cabeça. Isso o menino conhece, faz parte dele. A gente, dentro da própria apreciação musical, pra alcançar os alunos, a gente tem que considerar o que é que ele tem, o quê que ele toca [...].*

Celso traz então uma questão que vem sendo bastante problematizada na área da educação musical: a valorização do ambiente e do universo musical do aluno. A busca pelo aperfeiçoamento do ensino através da adequação do programa e do uso do conhecimento prévio do aluno vem se mostrando uma prática cada vez mais utilizada pelos professores de instrumento.

Na UFRN, o material definido para a prática de ensino compreende métodos e outras fontes que possam propiciar o desenvolvimento do aluno, em diferentes níveis para lidar com as necessidades do repertório e do mercado de trabalho. De forma mais ou menos sistemática, os materiais didáticos desempenham uma importante função do processo de ensino e aprendizagem da trompa realizado nessa universidade.

O material didático, na ótica dos professores, possibilita o conhecimento acumulado ao longo da história do instrumento e mostra as formas de estudo que, na maioria dos casos, visam propiciar que o aluno otimize seu tempo de estudo. O que é essencial atualmente, onde o tempo se torna cada vez mais valioso. Como estudar e evitar o estudo errado, quantas horas estudar, como otimizar a prática instrumental, são questões que vem sendo bastante estudadas, como destacam Santos e Hentschke (2009, p. 75):

> Uma outra perspectiva discutida na literatura de prática instrumental refere-se à quantidade de horas acumuladas e a qualidade na prática instrumental. Argumentos sobre a quantidade de horas acumuladas na prática referem-se a condições intrínsecas e fundamentais para o instrumentista desenvolver, fortalecer e refinar as habilidades fisiológicas no instrumento. Argumentos sobre qualidade de prática refletem sobre condições procedimentais existentes na prática de instrumentistas, sejam esses estudantes ou profissionais, ponderando sobre quais condições favorecem um nível de excelência artística nas situações de prática.

Todos concordaram que algo bastante importante que não é trabalhado enfaticamente neste material é a música brasileira. Principalmente a música popular brasileira. Cisneiro e Rinaldo observam em seus discursos que a tradição do instrumento, sempre voltado para a música de concerto, contribui para essa abordagem quase que unilateral. Dessa forma, com o instrumento incluso apenas em ambientes onde a música de concerto predomina, não houve um estímulo para o desenvolvimento de material para o aprendizado de música brasileira. Situação que vem mudando nos últimos anos, por exemplo, com o trabalho de Adalto Soares, que gravou um CD com choros intitulado “Horn Brasil”, e com Fernando Moraes, que tem trabalhado no desenvolvimento de estudos baseados em melodias folclóricas tradicionais brasileiras. Como mencionado anteriormente, Celso destaca que utiliza no complemento da formação de seus alunos marchinhas de carnaval e dobrados.

A divisão das aulas também é bastante similar entre os quatro professores estudados: todos procuram trabalhar com aulas individuais e em grupo, assim como estimular a prática de concertos como solista e de recitais, a prática de música de câmara e a prática de orquestra. Nas aulas individuais, a depender de o aluno ter feito um aquecimento no instrumento, a aula pode começar com a prática de exercícios de aquecimento, depois com o estudo de métodos e

em seguida com o estudo da peça. A duração de cada uma das etapas depende bastante da resposta do aluno. No caso das aulas em grupo, normalmente são feitas no sistema de master-classes, onde um aluno toca e os outros observam o trabalho do professor com este aluno, ou com a prática de exercícios técnicos em grupo, com o professor tocando e os alunos repetindo o que o professor tocou.

Encontramos também praticamente uma unanimidade no que diz respeito ao mercado que os professores estudados almejam para os seus alunos: Conseguir fazer com que o aluno consiga desenvolver o máximo de suas habilidades e ajudá-lo a escolher da melhor forma possível onde ele deseja atuar. Apenas Cisneiro destacou um mercado de trabalho propriamente dito, citando o trabalho nas escolas de nível básico para quem se forma na licenciatura e o ingresso na vida acadêmica para quem se forma no bacharelado. Observo neste ponto uma questão bastante interessante, o fato de nenhum dos professores estudados terem citado a orquestra como um mercado de trabalho almejado para os seus alunos. Provavelmente, pela situação pelo qual a maioria das orquestras no Brasil estão passando, como destacado anteriormente no discurso de Celso (2012).

Questões gerais

A respeito do trabalho feito com a interpretação da música popular na universidade, encontramos cada professor trabalhando de uma forma. Cisneiro trabalha o aprendizado da música popular através do ensino oral, usando sua experiência adquirida principalmente da época que tocava em orquestras de frevo e com o trabalho que foi fazendo ao longo de sua carreira na música de câmara e nas orquestras sinfônicas da região interpretando música popular brasileira. Rinaldo, que voltou a atuar na universidade recentemente pois estava afastado para o doutorado, observa que ainda não trabalha a música popular brasileira com seus alunos mas pretende utilizar o método do trompista Fernando Moraes, que trabalha ritmos como o Frevo e o Maxixe. Celso já desenvolve um trabalho relativo a música popular brasileira com marchinhas de Carnaval, dobrados e o repertório normalmente interpretado pela banda de música. Celso destaca ainda que podemos guiar esse aprendizado através do estudo do repertório brasileiro, estimulando inclusive a transposição do material existente para outros instrumentos. Na UFRN, o trabalho com a música popular brasileira vem sendo feito através do estudo de peças compostas pelo maestro “Duda”, como o seu “Concertino para trompa em fá e piano”, onde encontramos ritmos como o Coco, a Toada e o Frevo, e o estímulo ao estudo de choros e temas regionais em ritmos como o baião e o forró.

Celso considera que não há a necessidade do desenvolvimento de um material específico para o aprendizado da música popular brasileira. Ele diz que com o conhecimento adquirido ao longo da vida pelo fato de o aluno ter nascido no Brasil, o aluno já teria uma noção e um senso de interpretação, e com o estudo do material já existente para outros instrumentos, estimulando a transposição, o aluno poderia desenvolver seu estudo com relação a música popular brasileira. Os outros 3 professores estudados acreditam que o material que temos não é suficiente e que há a necessidade de um material, de métodos, que ajudem no ensino e aprendizado da música popular brasileira. Cisneiro e Rinaldo destacam o método, em fase de publicação, desenvolvido pelo trompista Fernando Morais, mas que como um trabalho solitário num universo tão vasto, naturalmente não é suficiente para o desenvolvimento de um trabalho de aprendizado da música popular brasileira. Além de ser um trabalho solitário, também não é um método para ser trabalhado com iniciantes, como podemos entender a partir da observação de Rinaldo (2012, p. 72-73, tradução minha[3]):

> *Os Estudos são bastante desafiadores e podem proporcionar um grande prazer aos intérpretes, professores e ouvintes. Moraes escreve utilizando técnicas bem específicas da trompa encorajando os intérpretes a enriquecer sua musicalidade. Meu conselho para aqueles que pretendem tocá-lo é para tentar tocar a música do método de forma agradável e divertida.*

Rinaldo comenta também que no momento, a forma mais comum de trabalhar o repertório da música popular brasileira, não só na trompa mas em outros instrumentos, é no próprio repertório, nas músicas.

A respeito da inserção do instrumento em outros contextos além dos que ele já está tradicionalmente inserido, todos os professores estudados concordam, que pelas possibilidades da trompa, este instrumento poderia estar facilmente inserido em outros contextos. Rinaldo ressalta que já vem fazendo um trabalho nesse sentido, conversando com maestros e arranjadores sobre a possibilidade de incluir a trompa nas orquestras de frevo. Cisneiro (2012) faz ainda um comentário, que considero bastante importante:

> *A trompa, no caso aí, é um instrumento que vai fazer o quê, vai servir de ferramenta para o instrumentista expor as suas ideias, de transportar as suas ideias para o público. Então independente de ser a trompa, o trompista é quem vai ter essa liberdade de poder transmitir. Não há nada de errado.*

[3] The Etudes are highly challenging and a great delight for performers, teachers, and listeners. Morais addresses very specific horn techniques while encouraging performers to enhance their musicality. My advice to prospective performers is to try to make the music of the method pleasant and joyful.

Em síntese...

Tratando do ensino de trompa nas universidades federais da região Nordeste, podemos considerar que encontramos então uma prática num período de adaptação, porém bastante centrada ainda na música de concerto, principalmente no repertório tradicional europeu, característico dos períodos barroco, clássico e romântico. Quando falo repertório, me refiro a métodos de ensino, materiais didáticos e músicas de uma forma geral. Essa mudança vem acontecendo e sendo problematizada não só no ensino da trompa, mas em várias áreas.

Dessa forma, acredito que o material trabalhado nas salas de aula dos departamentos e das escolas de música das universidades federais do Nordeste, provavelmente não só de trompa mas de todo o universo musical nestas instituições (acredito que a realidade encontrada na trompa se aplica a quase todos os instrumentos), precisa ser adaptado a realidade musical que encontramos hoje, para que possamos incluir nessas instituições o estudo da música popular brasileira de uma forma mais efetiva.

É importante ressaltar que, considerando a riqueza estética da música popular brasileira, e a sua vinculação ao universo social e cultural do país, as universidades estão cada vez mais se abrindo para essa realidade que, certamente, trará novas possibilidades e desafios para o ensino de trompa, a partir de propostas que visem um ensino mais amplo, dinâmico e relacionado às necessidades do mundo atual. Essa perspectiva não é contrária ao uso do repertório tradicional europeu, tão consolidado e importante para o instrumento, mas sim à expansão das possibilidades e, consequente, da inserção cultural e profissional da trompa, fazendo dela um instrumento capaz de estar presente em contextos diversos de ensino e de performance musical.

Considerando essas perspectivas, analiso, no capítulo final da dissertação, quais as singularidades do ensino da trompa no Nordeste, considerando, fundamentalmente, os materiais didáticos utilizados pelos profissionais estudados. Assim, serão detalhados aspectos relacionados aos objetivos, conteúdos e características desses materiais e, também, as concepções dos professores acerca dos seus usos e possibilidades de aplicação na formação do trompista.

CAPÍTULO IV

Os materiais didáticos utilizados para o ensino de trompa: tendências e características

Neste último capítulo, analiso características que constituem os materiais didáticos utilizados pelos professores de trompa, refletindo sobre a concepção dos profissionais acerca dos usos e aplicações práticas desses materiais. Para as análises realizadas, foram considerados todos os materiais citados. Todavia, o aprofundamento analítico foi realizado somente com os materiais destacados como "principais" no processo de ensino e aprendizagem da trompa, considerando "principais" os materiais apresentados pelos professores como fundamentais para as atividades docentes e que transversalizam as práticas dos quatro profissionais pesquisados.

As tecnologias contemporâneas e suas implicações no ensino de instrumento

A educação musical, assim como muitas outras áreas do conhecimento, vive um momento de inserção e adaptação no que se refere ao conhecimento e uso de tecnologias contemporâneas, bem como suas implicações no processo formativo do indivíduo. A cada dia, surgem novos dispositivos e novas ferramentas que, para além da sua natural difusão no cenário social e cultural, podem auxiliar no estudo e aprendizagem da música e, também, de praticamente todos os campos de conhecimento. Como ressalta Silva (2011, p. 72), a presença da tecnologia da informação e da comunicação (TIC) no processo educacional é:

> [...] uma realidade emergente, tanto no campo de conhecimento da Educação, quanto no da Comunicação, o que, naturalmente, requer pesquisa, precisando ser estudada como fenômeno significativo que é, para ambos os campos de conhecimento.

Naturalmente, esse cenário tem um impacto direto nas práticas atuais de ensino de instrumento e, consequentemente, na atuação dos professores que trabalham com a formação instrumental em diferentes níveis de ensino. Nessa perspectiva, é cada vez mais comum encontrarmos nas salas de aula smartphones, tabletes, projetor multimídia, notebooks, computadores, dock stations, reprodutores de áudio, amplificadores sonoros, entre outros aparelhos eletrônicos que podem auxiliar consideravelmente no processo de ensino e aprendizagem. O uso de mídias como o CD, o DVD e o Blue Ray disk, assim como o uso dos arquivos mp3, mp4, wav, mpeg, avi, etc., vem se tornando cada vez mais populares no

ambiente acadêmico e, de forma mais ou menos intensa, vem sendo incorporados aos recursos e materiais didáticos utilizados pelos professores. Essa tem sido uma rica possibilidade para o ensino de música, inclusive para o ensino de instrumento, que tem favorecido a atuação docente. Assim, como afirma Gohn (2010, p. 17): "na atualidade, percebem-se condições bastante favoráveis para um maior uso das tecnologias pelos professores de música, a fim de permear a educação com recursos da internet e facultar o aperfeiçoamento docente".

Como consequência da facilitação do acesso a esses aparelhos, um dos recursos compartilhados pela maioria deles, que vêm se tornando cada vez mais útil na sala de aula, é, como destacado acima, a internet. Segundo Gohn (2010, p. 13): "além de cursos e aulas regulares de música, na internet se encontra um rico acervo de materiais, muitos deles planejados para utilização educacional. São os chamados 'recursos educacionais abertos' [...]". Dessa forma, o professor tem acesso a um mundo de informações em uma velocidade muito maior do que tinha há algumas décadas atrás. Da mesma forma, o aluno tem praticamente o mesmo acesso que o professor a todo esse material, podendo usá-lo para facilitar o seu estudo e aprendizado. De forma geral, esse processo vem acontecendo nas aulas de instrumento nos mais diversos níveis de ensino, em ritmos diferentes, a depender do instrumento, do perfil da instituição e dos professores e alunos envolvidos no processo.

A inclusão de tecnologias diversas no âmbito do ensino de instrumento, assim como as distintas questões histórico-culturais que permeiam essas práticas, se dá em, pelo menos, duas dimensões. A primeira relacionada aos instrumentos "tradicionais", entendidos como aqueles característicos da música erudita ocidental (violino, violoncelo, fagote, oboé e a própria trompa, entre outros), vinculados sobretudo ao universo da música de concerto e, portanto, com caminhos metodológicos definidos e sistematizados para tal fim, conforme já comentado no capítulo II acerca do "modelo conservatorial" (SADIE, 1994). No processo de ensino e aprendizagem de instrumentos dessa natureza, o uso de tecnologias contemporâneas geralmente, quando existe, tem papel secundário, haja vista que servem para apresentar ilustrações, técnicas, entre outros aspectos, que complementam o desenvolvimento de metodologias de ensino já arraigadas na formação "tradicional" para tais instrumentos. Certamente essa não é uma regra geral, mas é uma tendência ainda bastante forte no ensino instrumental.

Já na segunda dimensão, estão os instrumentos mais "contemporâneos"[1], no que se refere à sua origem e também ao repertório em que são utilizados. Nessa categoria estão

[1] Instrumentos que emergiram a partir da primeira metade do século XX.

instrumentos como guitarra, bateria, teclados, entre diversos outros ligados à música popular, bem como sintetizadores, computadores e aparelhos para produção de músicas distintas, como a música eletroacústica, por exemplo. Na realidade de ensino de instrumentos com essa característica, o uso das tecnologias atuais é, praticamente, uma exigência, tanto para o processo de ensino quanto para a performance. Em contextos que lidam com esse tipo de ensino, é muito comum, há algum tempo, o uso de vídeo aulas, de programas de computador e, mais recentemente, smartphones e tabletes que auxiliem no processo de formação dos músicos. O uso de sequenciadores, "play along", entre outros recursos, também têm servido como ferramentas importantes no auxílio do trabalho pedagógico.

Considerando as dimensões destacadas é perceptível, portanto, que o uso de tecnologias não é tão difundida no ensino de instrumentos de orquestra, como é o caso da trompa. Essa incorporação caminha a passos mais lentos do que nos instrumentos diretamente relacionados a era digital. Nesse sentido, ainda não é comum encontrar vídeo aulas de violinistas ou oboístas, por exemplo, nem observarmos fagotistas ou trompistas estudando com "play along". Mais uma vez ressalto a hipótese de que essa característica tem relação direta com o modelo de ensino que dá base para a formação nesses instrumentos (SADIE, 1994).

Apontando também nessa direção, Margarete Arroyo (2001, p. 66) ao comparar a inserção da música popular e o cenário da música erudita no Conservatório de Uberlândia, evidencia:

> O que foi possível perceber no tocante às músicas popular e erudita no Conservatório é que elas criam uma rede de representações conflituosas. A inserção da música popular nesse cenário sinaliza fortemente para mudanças, de certa maneira até mesmo para sua sobrevivência como instituição. A ideia de mudança vinculada a música popular pode ser relacionada aquele eixo 'esquerdo/direto' que produz analogias na cultura ocidental, já citado, e no qual a música erudita aparece atrelada a permanência: passividade x atividade / permanência x mudança / antiguidade x modernidade.

No caso da trompa, dentre os recursos tecnológicos citados no início desse tópico[2], os mais difundidos são as mídias de reprodução de áudio e vídeo, geralmente de gravações tanto do repertório orquestral como do repertório solo e de música de câmara para o instrumento. Desde o início da difusão das gravações em áudio, esse foi o recurso tecnológico mais inserido na sala de aula dos instrumentos de orquestra. Ouvir os solistas mais

[2] Smartphones, tabletes, data shows, notebooks, computadores, dock stations, reprodutores de áudio, amplificadores sonoros, entre outros aparelhos eletrônicos. Mídias como o CD, o DVD e o Blue Ray disk assim como os arquivos mp3, mp4, wav, mpeg, avi, entre outros.

consolidados, ouvir a gravação das obras orquestrais mais importantes para o instrumento e comparar as interpretações são ferramentas usadas há relativamente bastante tempo. Uma forma de reprodução de áudio e vídeo que vem trazendo muitos desses recursos para a sala de aula é a internet, principalmente através do site youtube.com. Esse site possibilita a publicação de vídeos assim como o acesso, sem nenhum custo, a todo este material. Então qualquer instrumentista tem a possibilidade de publicar o seu material gratuitamente na internet, o que faz com que esse site tenha uma grande variedade de gravações. Dessa forma, a partir do surgimento de espaços como o yoube.com, há uma democratização da divulgação e do acesso à informação, ocasionando relações de troca entre diferentes ambientes sociais e culturais. Essa realidade já pode ser encontrada no âmbito do ensino de trompa que vem sendo realizado na região Nordeste.

Os professores de trompa e a utilização de recursos tecnológicos como parte de seus materiais didáticos

A partir das entrevistas, foi possível evidenciar que os professores vêm trabalhando com o intuito de desenvolver uma prática de ensino mais conectada com o mundo atual e, portanto, tem, cada vez mais, buscado incorporar recursos tecnológicos contemporâneos. O objetivo, a partir de suas concepções, é que esses recursos facilitem e otimizem a formação dos estudantes, agindo como "facilitadores" da aprendizagem, perspectiva que se alinha a concepções vigentes na literatura que discute o ensino de instrumento na atualidade (HARDER, 2008, p. 132)[3].

Como tem sido corrente nos debates entre docentes das universidades federais, as dificuldades estruturais encontradas nessas instituições são uma realidade bem presente nos ambientes de trabalho, inclusive dos professores de instrumento. Certamente, esse fato dificulta o desenvolvimento de uma ação pedagógica que se apoie demasiadamente no uso de tecnologias inovadoras. Essa dificuldade e a tradição de formação do trompista, constituem barreiras a serem vencidas pelos profissionais de ensino do instrumento, no que se refere ao cenário tecnológico e midiático contemporâneos.

Voltando ao universo empírico estudado, ficou evidente que, os quatro professores recomendam a apreciação de gravações audiovisuais, para que o aluno tenha conhecimento de diferentes interpretações e formas de tocar. Uma ferramenta destacada pelos quatro professores foi o site "youtube.com", apontando como um recurso importante para o processo de ensino de instrumento atual. Cisneiro (2012) faz um destaque a escuta de gravações

[3] Cf. A página 38, Capítulo II desta dissertação.

principalmente de orquestras como a “Chicago Symphony Orquestra” e a “New York Philharmonic”, duas das mais famosas orquestras americanas. Além disso, desenvolve um trabalho de referência na disponibilização de partituras online, no blog criado por ele, intitulado “Brassil on line”. Neste blog, Cisneiro traz notícias do ambiente musical e chamadas de concertos, festivais e eventos de música por todo o Brasil. Na disponibilização de material e na indicação de vídeos, encontramos uma grande quantidade de trabalhos voltados para a trompa.

Cisneiro também vem contribuindo para esse cenário, atuando intensamente na produção de material fonográfico para quinteto de metais e percussão com o Sexteto Brassil. Há mais de vinte anos no grupo, gravou vários CDs que trazem principalmente a interpretação de música nordestina, tanto erudita quanto popular. Dessa forma, Cisneiro foi um dos primeiros trompistas no país a desenvolver um trabalho voltado para a interpretação da música popular brasileira (especialmente a música tradicional do Nordeste) para quinteto de metais e percussão.

Nesses trabalhos, é possível identificar a interpretação de ritmos tradicionais nordestinos como o frevo, o baião, o forró, o coco e ritmos brasileiros de uma forma geral, como o choro, o samba, a bossa nova, entre outros. Dessa forma, estimulando o desenvolvimento de trabalhos com grupos de metais e percussão como o Sexteto Brassil, assim como a escuta de todo este material desenvolvido pelo grupo ao longo dos anos, Cisneiro vem desenvolvendo uma prática educacional que lhe permite trabalhar com a música brasileira, assim como estimula outros professores a seguirem por caminhos similares. Dessa forma, a partir das análises realizadas, é possível perceber que o trabalho com o Sexteto Brassil serve também como um “facilitador” da aprendizagem, mais uma vez evocando as definições apontadas por Harder (2008). Nesse sentido, Cisneiro acredita que, com trabalhos dessa natureza, desenvolvidos a partir de um cenário bastante atual como o gerado pelas tecnologias contemporâneas, o ensino realizado na universidade pode se aproximar mais da realidade musical do estudante, trazendo, via a tecnologia, ritmos, melodias e interpretações musicais que ampliem o mundo musical dos alunos. Partindo dessa ótica, o professor concebe que o CD, assim como os aparelhos reprodutores desta mídia, e aparelhos que possam acessar a internet, têm um papel bastante importante em sua prática pedagógica.

Celso (2012), em seu discurso, faz um destaque interessante, que reflete bem o desenvolvimento da tecnologia e do acesso às informações:

> *Hoje nós somos privilegiados, não é? Poxa, eu lembro que na minha época eram os cebolões. Você tinha Baumann, Alan Civil e Dennis Brain. Hoje,*

> *você tem uma gama, você fala assim cara: "deixa eu estudar a concepção germânica de tocar", tem vários. Eu tenho uma certa discoteca musical muito boa. Isso é proporcionado. Tenho vídeos. Também é proporcionado. E antes de tudo, a ferramenta da internet. Vai ver. Busca, mais aí é tarefa mesmo. Busca três, quatro caras tocando, o quê que você achou? "Ah professor, eu não gostei do som daquele. Ele tem uma articulação legal. Aquele ali tem um som bonito, tudo". Então, eu acho assim, isso aí, o quanto mais tiver melhor. Porque você faz uma seleção de interpretes, não é?*

Dessa forma, observamos a importância do CD na didática de Celso. Acredito que da mesma forma que Celso, muitos professores de instrumento utilizam as mesmas ferramentas como base para referência e conhecimento do repertório do instrumento: áudios, vídeos e internet. Observamos neste discurso como foi importante o desenvolvimento especialmente do CD, e, posteriormente, de formatos de mídia como o mp3, que facilitam até hoje a difusão deste material gravado em CD por todo o mundo.

Rinaldo (2012), por sua vez, além do destaque feito em relação ao material disponível no youtube.com, destaca em seu discurso o uso da internet para a aquisição de informações a respeito das obras e dos compositores. Para o professor é importante:

> *[...] não só incentivar em termos de CDs e de DVDs, [mas] incentivar também a busca de informações [...] para dar base ao que você está tocando. Porque se você vai tocar um Strauss e não sabe em que ano ele nasceu e em que ano ele morreu; em que condições ele escreveu o primeiro concerto; pra quem escreveu; quem tocou a primeira performance [...]; informações que [...] a gente tem que passar para os alunos, porque isso é um problema muito grande. Pelo menos é o que eu vejo na UFPE, é que os caras querem tocar, mas não querem saber o que é que eles estão tocando. Eles só querem tocar! Eles estão tocando mas não sabem do que se trata. E de repente essa informação, vai fortificar também o conhecimento desse aluno, está entendendo? Então paralelo a CDs, DVDs [...] eu peço para que eles pesquisem.*

Mais uma vez, observamos no discurso de um dos professores a importância da internet, neste caso não só na facilitação da difusão e do acesso a áudios e vídeos, mas também no fornecimento de informações de uma forma geral. Atualmente, podemos encontrar na internet artigos, dissertações, teses, entre outros tipos de publicações. Em muitos casos, sem custo e sem demora. Essa ferramenta é bastante utilizada na educação musical atual, tanto para acessar recursos relacionados à atuação prática (atividades, vídeos, gravações etc.) quando mais direcionados para a pesquisa, podendo ser encontrados fontes, por exemplo, como as Revistas da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM) para baixar gratuitamente.

No trabalho desenvolvido na UFRN, a exemplo do que foi mencionado pelo professor Cisneiro, são selecionados e disponibilizados materiais de domínio público para os alunos. Tais materiais geralmente são distribuídos durante as primeiras aulas, em um DVD, contendo partituras e gravações. Vídeos do youtube.com são utilizados com frequência, bem como a apreciação de áudios e vídeos de trompistas, atuando como solistas, cameristas ou músicos de orquestra. Nesse contexto de ensino, são contempladas peças e materiais didáticos trazidos pelos alunos, com o objetivo de estimular situações de improviso e o uso da imaginação para estabelecer novos caminhos formativos no ensino de instrumento. Essa perspectiva pedagógica se alinha à ideia de uma prática pedagógica participativa, que se enquadra em concepções para o ensino contemporâneo de instrumento destacadas por autores com Dudgeori, Eastop, Herbert e Wallace (1997)[4]. Por outro lado, evidencia que as considerações de Hallam (2006)[5] acerca da atitude autoritária na relação "professor-aluno", no que tange ao ensino instrumental, não se aplica, de forma absoluta, a todos os contextos de ensino na atualidade.

Ainda em relação ao ensino de trompa desenvolvido na UFRN, a internet é utilizada para a aquisição de material escrito, principalmente publicações acadêmicas. Assim, essa ferramenta é considerada demasiadamente importante em uma prática de ensino que busque a otimização da pedagogia utilizada na sala de aula.

Considerando a internet como um dos principais meios de divulgação e difusão de informações na atualidade, os quatro professores, com maior ou menor ênfase a destacaram como de grande relevância nas práticas de ensino e aprendizagem que desenvolvem. Evidenciaram seu uso, sobretudo, para alcançar uma das metas destacadas por Queiroz (Cf. p. 34 e 35 do capítulo II), qual seja, a de promover uma interação entre o seu contexto específico de ensino e outros ambientes musicais.

Pudemos observar nos depoimentos que as tecnologias têm adentrado as salas de aula, mas ainda de forma sutil, diante da difusão que têm nos dias de hoje e do seu uso em outras realidades de ensino e produção de música. Assim, mesmo apontados como importantes, os recursos tecnológicos e, consequentemente os materiais didáticos relacionados a eles, são utilizados como complementares a outros materiais, não aparecendo nas concepções dos professores em "primeiro plano" nas suas práticas de ensino. Ainda nessa direção, o uso das tecnologias é estimulado e recomendado principalmente durante o estudo, o que sugere o acesso a elas fora da sala de aula.

---

[4] Cf. Dudgeori, Eastop, Herbert e Wallace (1997, p 198-199), capítulo 2, página 39 desta dissertação.
[5] Cf. Hallam (2006), capítulo 2, página 43 e 44 desta dissertação.

Livros e demais materiais científicos

O uso de livros, artigos e de outros materiais científicos, apesar de mencionados pelos professores, não é muito difundido no ensino de instrumentos no Brasil, característica também encontrada no universo do ensino da trompa. Essa tendência tem uma singularidade marcante no país, considerando que a maior parte do material escrito para instrumentos de orquestra não são nacionais[6] e também não foram traduzidos para o português. Dessa maneira, são de difícil acesso para estudantes e, até mesmo, para instrumentistas e professores profissionais. Sobre essa questão, Rinaldo (2012) foi incisivo ao afirmar que "*o grande problema para destacar um livro no Brasil é ele não ter a tradução em português, e então o acesso dos alunos fica restrito, pela falta de conhecimento da língua inglesa [...]*".

O professor citado acima, o único dos abordados pela pesquisa que estudou nos Estados Unidos, mencionou ainda que nesse país, em comparação com o Brasil, é mais comum instrumentistas se envolverem com a produção de material escrito, como: métodos, livros, apostilas, artigos, etc. Todavia, é importante frisar que muitos dos materiais citados não são necessariamente de cunho científico. Apesar da limitação desse tipo de material, é válido salientar que, com a criação de novos cursos de pós-graduação, bem como a necessidade e exigência pela leitura e pela publicação de trabalhos acadêmicos, obras dessa natureza vêm aumentando, o que pode promover uma maior difusão de livros e outros materiais científicos em língua portuguesa e, consequentemente, tornar tais materiais mais próximos da realidade nacional de ensino de instrumento.

Certamente, pelas perspectivas que vimos emergir da educação musical, é importante que os profissionais da música, principalmente os que se dedicam à docência, desenvolvam tanto técnicas interpretativas e/ou pedagógicas em alto nível de excelência, como também reflitam sobre suas experiências e processos formativos. Assim, podem possibilitar a área e a outros profissionais que reflitam e aprendam a partir de suas vivências, seus problemas, suas concepções e suas descobertas.

Apesar desse cenário parecer distante do ensino instrumental, nas práticas dos professores de trompa podemos observar certo estímulo à escrita e à leitura, mesmo que de forma discreta e secundária. Seus depoimentos evidenciam que esse é um trabalho ainda em fase inicial, mas que com o acesso cada vez mais facilitado poderá se desenvolver mais

[6] Conforme destacado no capítulo I desta dissertação, ainda há grande carência de literatura nacional sobre ensino de instrumento, principalmente se considerado especificamente o universo da trompa.

consistentemente, podendo, em pouco tempo, ter mais representatividade no âmbito dos materiais didáticos utilizados.

Nesse contexto, um livro citado, por dois dos quatro professores, como importante para o ensino de trompa, foi "Arnold Jacobs: song and wind", escrito por Brian Frederiksen (1996). Esse material retrata a trajetória de Arnold Jacobs que, por muitos anos, foi tubista da Chicago Symphony Orchestra, uma das orquestras mais importantes dos Estados Unidos. É um livro bastante prático, que traz uma leitura da carreira do músico, assim como suas pedagogias e recomendações para a formação de instrumentistas, principalmente de instrumentos de metal. Essa obra, de acordo com a tendência já mencionada, não está traduzida para o português.

Ainda nessa categoria, Rinaldo (2012) destaca o uso regular do "The four Hornsmen", de Gerry Wood, que, pela sua ênfase prática, pode ser classificado mais como um "método de ensino", do que como um material analítico e reflexivo sobre prática e ensino instrumental. Para além desse material, assim como os outros professores estudados, Rinaldo cita uma bibliografia mais geral, se referindo não só a recomendar a leitura de alguns trabalhos de trompa, mas de materiais a respeito da história da música, bibliografia de compositores, entre outros trabalhos.

Um trabalho de referência citado pelos quatro professores é "The art of french horn playing: a treatise on the problems and techniques of french horn playing" de Philip Farkas, publicado em 1956. Essa obra, mesmo sendo relativamente antiga, ainda é uma referência para os trompistas. Celso (2012) destaca em seu discurso a importância desse material, dando ênfase à importância da leitura de materiais mais acadêmicos na formação do trompista. Dessa forma, podemos observar na perspectiva do professor apontamentos para uma nova realidade de ensino de instrumento, concebendo as publicações científicas como materiais importantes para o processo de formação regular do músico. Esse direcionamento de Celso, de estimular a leitura, pode ser entendido como um elemento fundamental para a formação mais holística do estudante, tendo em vista que, a partir da literatura, poderá adquirir conhecimentos que vão muito além das dimensões técnicas e estruturais da obra. Assim, é possível, por exemplo, contextualizar histórica e culturalmente compositores e obras, refletir sobre processos interpretativos diversos, conhecer diferentes concepções acerca dos repertórios, entre outros aspectos.

Ainda no que concerne ao uso de materiais com características analítico-científicas e reflexivas, Cisneiro (2012) destaca que publicações dessa natureza são relevantes para o seu trabalho, como ilustra seu depoimento:

> *Uma coisa importante, que faz parte exatamente daquela questão da atualização do curso de trompa aqui [na UFPB], é que também é uma forma do aluno [...] abrir mais o seu campo de conhecimento como através dos livros. Ou seja, ele não ficar apenas limitado à performance. Mas como preparatório para que ele entre também na pós-graduação, se ele quiser seguir uma carreira acadêmica, ele tem que ter titulações, é exatamente explorar os livros didáticos, não livros de prática do instrumento, mas os livros que vão auxiliá-lo intelectualmente na interpretação das obras, da forma como é o trabalho de pesquisa. Tem livros específicos, claro, muitos dos livros não estão disponíveis em português, mas nós temos essa preocupação de divulgar, como é o caso do livro do Farkas, não é? Aquele legado do Farkas. Que é um livro importante para poder o trompista entender toda uma carreira do profissional que ele coloca em textos sobre a experiência dele.*

Ainda nessa direção, vale mencionar que, na prática de ensino que vem sendo realizado na UFRN há, além do estímulo a leitura de trabalhos relacionados à trompa, a utilização de pesquisas e publicações na área de educação musical, com o intuito, principalmente, de otimizar uma percepção holística dos alunos acerca das práticas instrumentais e do seu processo de ensino.

A partir dessas considerações com base nas perspectivas dos professores, podemos observar que livros e materiais científicos diversos vêm ganhando maior atenção, sendo progressivamente inseridos na prática do ensino de instrumento, a fim de complementar os demais materiais didáticos utilizados.

Os métodos

Entre os materiais didáticos mais utilizados para o ensino da trompa na atualidade, ficou evidente a importância dos métodos "Sixty Selected Studies", de Kopprasch (publicado pela primeira vez entre 1832 e 1833) e "200 Estudos", de Maxime-Alphonse (publicado em 1925). Os vários outros materiais citados pelos docentes, e comentados anteriormente, são considerados, por eles mesmos, de grande importância. Todavia, os dois métodos mencionados acima são apresentados pelos professores como "fundamentais" e transversalizam a prática de ensino dos quatro docentes. De tal forma, conforme explicitado na introdução deste capítulo, será realizada uma análise mais detalhada desses materiais.

Apesar de métodos relativamente antigos, os trabalhos de Kopprasch e Maxime-Alphonse ainda são base para o ensino da trompa na atualidade. Todavia, considerando a perspectiva de cada profissional, o contexto de ensino, e a realidade dos estudantes, as propostas e atividades dos métodos são adaptadas às necessidades de ensino e aprendizado do instrumento e às exigências da performance na atualidade. Assim, por exemplo, "trechos"

desses materiais podem ser utilizados para, inclusive, a prática de repertórios atuais, utilizando de forma adaptativa soluções técnicas e interpretativas mais gerais apresentadas nos dois trabalhos.

A partir das análises realizadas busco descrever, discutir e refletir sobre os objetivos, o público alvo, os conteúdos e as metodologias de cada método. Feitas essas análises, evidencio a concepção dos professores sobre os seus usos e aplicações no ensino da trompa nas universidades federais nordestinas.

"Sixty Selected Studies", de Georg Kopprasch

O autor

Os estudos foram publicados pela primeira vez entre 1832 e 1833, pela "Breitkop und Härtel" em Leipzig (Culbertson, 1990, p. 47-48). Vários trompistas fizeram edições do método, entre eles Friedrich Gumpert. E a edição que chegou até nós, feita por Albin Frehse, foi baseada nesta edição de Gumpert. Como podemos observar nas especificações de Ericson (2013, tradução minha[7]):

> Provavelmente, a edição moderna dos estudos para trompa Op. 6, de Georg Kopprasch, mais familiar entre os trompistas, publicado por Carl Fischer em 1939, foi primeiro publicado por volta de 1935, pela Hofmeister [Culbertson, 78]. Esta versão é denominada erroneamente de "Sixty Selected Studies"; Eles são, na verdade, o Op. 6 completo, de Kopprasch. Esta edição foi feita por Albin Frehse (1878-1973), que primeiramente adicionou transposições e marcações de respiração para a edição do inicio dos anos de 1880 do trompista e professor de Leipzig Friedrich Gumpert (1841-1906).

Assim como o nome do método estava errado, o nome do autor, Georg Kopprasch também estava errado, como podemos observar no discurso de Ericson (2013, tradução minha[8]) a respeito de outra edição baseada no original e mais próxima do que foi originalmente escrito, feita por Oscar Franz (1843-1886): "Notavelmente, Franz colocou o número do Opus e o primeiro nome correto de Kopprasch; Gumpert se equivocou colocando sua primeira inicial "C".". Dessa forma, podemos esclarecer que o primeiro nome de Kopprasch é Georg.

---

[7] Probably the most familiar modern edition of the Op. 6 horn etudes of Georg Kopprasch among horn players, published by Carl Fischer in 1939, was first published ca. 1935 by Hofmeister [Culbertson, 78]. This version is marketed as sixty "selected" etudes, which is a misnomer; they are actually the complete Op. 6 of Kopprasch. This edition was edited by Albin Frehse (1878-1973), who primarily added transpositions and breath marks to an edition from the early 1880s by Leipzig hornist and teacher Friedrich Gumpert (1841-1906)

[8] Notably, Franz gave the opus number of the etudes and the correct first name of Kopprasch; Gumpert misread his first initial as "C".

Georg Kopprasch foi filho do fagotista e compositor Wilhelm Kopprasch, que era membro da orquestra do Príncipe de Dusseau (Culbertson, 1990, p. 2). A primeira aparição que se tem noticia de Georg Kopprasch como trompista foi da banda do regimento da Prússia. Posteriormente, foi membro da orquestra do Teatro Real em Berlin, nos anos de 1820. Por volta de 1832, ele voltou para a cidade Dusseau para a orquestra da corte, como está anotado na página do título da edição original de seus estudos, onde ele passou o resto de sua carreira. Estima-se que Georg Kopprasch tenha vivido de um pouco antes de 1800 a um pouco depois de 1833 (Ericson, 2013).

Sua obra

A respeito de sua obra, de acordo com Fétis (1866, p. 86, livro 5, tradução minha[9]) Georg Kopprasch compôs:

> 1º Seis quartetos curtos e fáceis para quatro trompas, Leipzig, Kollmann. 2º Doze duos pequenos para duas trompas, Leipzig, Kollmann. 3º Três grandes duos, Leipzig, Kollmann. Seis sonatas para duas trompas, dois trompetes e três trombones, Leipzig, Peters. 5º Sessenta estudos para trompa aguda (primeira trompa), op. 5, Leipzig, Kollmann. 6º Sessenta estudos para trompa grave (segunda trompa), Leipzig, Kollmann. Kopprasch adota essas denominações de trompa aguda e trompa grave de acordo com o método de Dauprat.

Considerando o objetivo do trabalho proposto, a análise realizada contempla especificamente o Op. 6, que originalmente foi escrito pensando na trompa grave. Talvez por ter sido escrito num registro mais confortável para a performance, esse método se tornou mais popular, enquanto que o primeiro, o Op. 5, para trompa aguda, praticamente caiu no esquecimento.

[9] 1º Six quatuors courts et faciles pour quatre cors, Leipsick, Kollmann. 2º Douze petits duos pour deux cors, ibid. 3º Trois grands duos, idem, ibid. 4º Six sonates pour deux cors, deux trompettes et trois trombones. Leipsick, Peters. 5º Soixante études pour cor alto (premier cor), op. 5, ibid. 6º soixante études pour cor basse (second cor), ibid. Kopprasch adopta ces dénominations de cor alto et cor basse d'près la méthode de cor de Dauprat.

O método (Capa – FIG. 1)

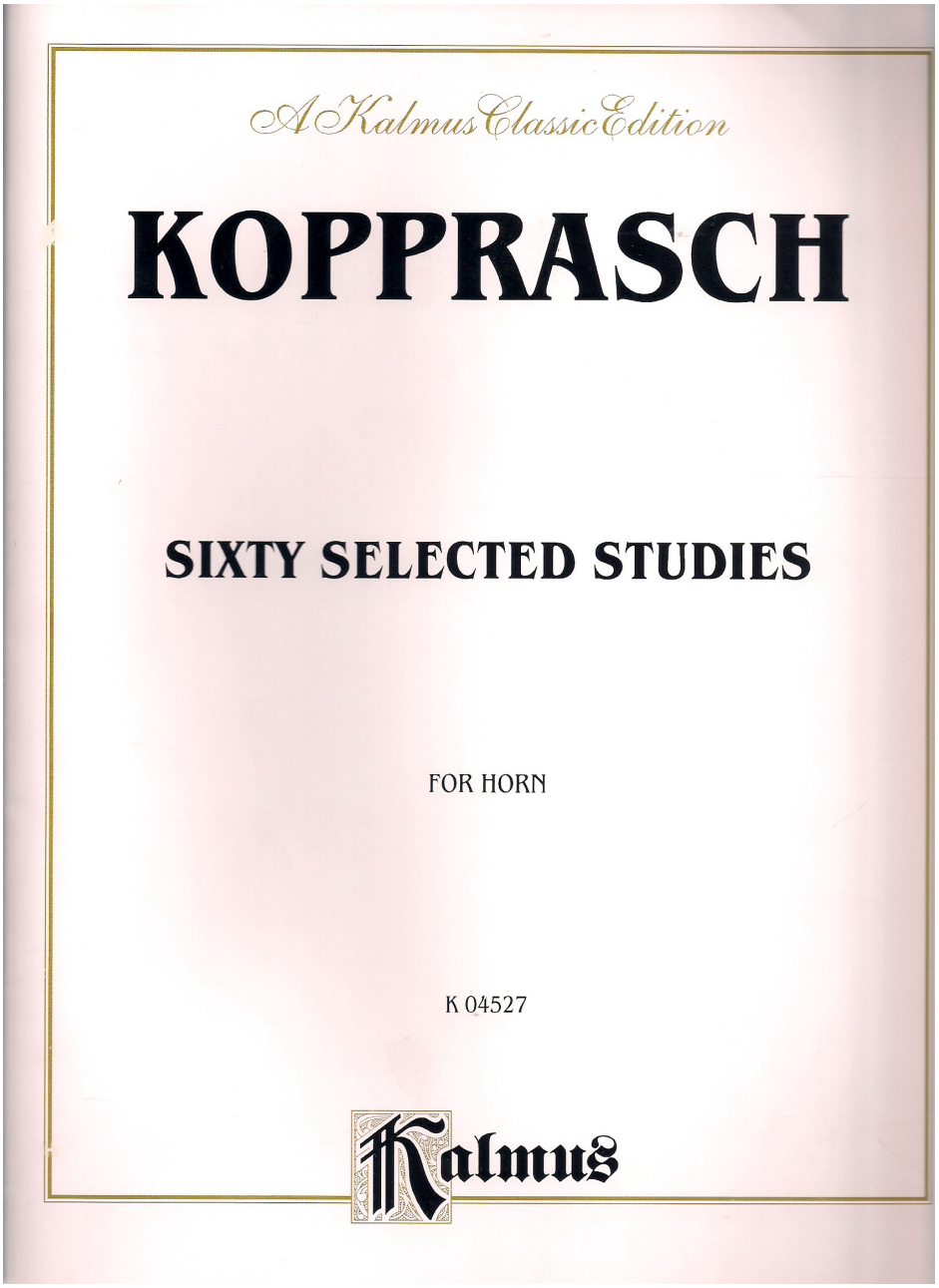

FIGURA 1
FONTE: Kopprasch, 1985, capa

- Objetivos

Baseado na análise do método, podemos afirmar que dentre os seus principais objetivos estão o desenvolvimento da performance no registro médio-grave e médio-agudo, da precisão e clareza na execução de articulações e o desenvolvimento da leitura de uma forma geral. Incluo no desenvolvimento da leitura o desenvolvimento da capacidade de

transposição, requisito bastante importante para um trompista, já que parte do repertório composto para trompa ainda não possui edições com as partes de trompa já transpostas.

- Público alvo

Baseado na escrita encontrada no método e na extensão em que os exercícios estão escritos, o material é destinado prioritariamente a trompistas de nível intermediário. Podemos considerar aqui trompistas de nível intermediário aqueles que consigam tocar do *sol* 2 ao *lá* 4, com afinação precisa, sonoridade equilibrada, capacidade de transpor e realizar diferentes tipos de articulação exigidas para a performance do instrumento. Esses aspectos ficarão mais evidentes na análise das ilustrações retiradas do método.

- Conteúdos

Na edição usada para análise, da editora Kalmus, encontraremos apenas uma pequena nota na segunda página, que explica algumas legendas e possibilitam uma visão geral de como interpretá-las. Abaixo transcrevo a nota da segunda página do método:

> Notas para o uso nos estudos - O estudante é aconselhado a praticar os estudos não só nas tonalidades originais, mas também nas transposições correspondentes dadas ao lado das indicações de tempo. Para os estudos com a marcação * é adequado que se pratique da forma que foi sendo feita no início do método. Os símbolos pequenos indicam: ‘ = respiração curta e) = respiração longa. Notas sobre o qual o pequeno símbolo ‘ aparece devem ser omitidas (KOPPRASCH, 1985, p. 2, tradução minha[10]).

Os 60 estudos que compõem o método são apresentados de forma progressiva, trabalhando principalmente articulações características do repertório composto nos períodos Clássico e Romântico. Poderemos observar nos primeiros exercícios uma presença maior de notas longas e normalmente dispostas em intervalos de segundas ou terças. De uma forma geral, ao decorrer dos exercícios, quanto mais alto o número de referência do exercício, mais encontraremos uma quantidade maior de intervalos grandes, junto com ritmos mais diversos e complicados, mas sem fugir muito do que foi apresentado nos primeiros exercícios. Isso pode proporcionar um aumento na precisão e uma melhora na qualidade da leitura. Também deve proporcionar um conforto no estudo do método, já que não apresenta muitas novidades interpretativas ou técnicas ao longo dos exercícios.

---

[10] Notes for the use of the studies – The student is advised to practice the studies not only in the existing key, but also in the corresponding transpositions given next to the tempo sings. Studies marked * are also suitable for practice in the form generally noted above the beginning. The small sings indicate: ‘ = short and) = long breath. Notes over which the small sign ‘ appears may be omitted.

A descrição dos conteúdos do método está baseada nas entrevistas e na experiência adquirida a partir do estudo e da aplicação desse material na prática de ensino desenvolvida na UFRN. Considerando as questões técnicas repetidamente exigidas no método, ele têm como conteúdos, basicamente, o trabalho de articulação, flexibilidade, trinados, intervalos e transposição, sempre na extensão do registro médio-grave e médio-agudo, aspectos básicos para o desenvolvimento do trompista. Muitos exercícios trazem acompanhado ao seu título sugestões de transposições a serem estudadas. Muitos destes estudos também trazem sugestões de diferentes articulações a serem feitas. Com muitas variações, podemos observar uma vasta gama de estudos trabalhando as mais variadas possibilidades de organização de articulações. O trabalho com articulações e com a transposição na extensão utilizada evidencia o objetivo do método de aumentar consideravelmente o reflexo do trompista, além de aprimorar o domínio das regiões de transição entre o registro médio e o registro agudo e entre o registro médio e o registro grave do instrumento. Conforme os exemplos a seguir (FIG. 2, 3 e 4), poderemos observar o início de vários exercícios, onde encontraremos as sugestões de transposição e de articulação:

FIGURA 2
FONTE: Kopprasch, 1985, p. 3

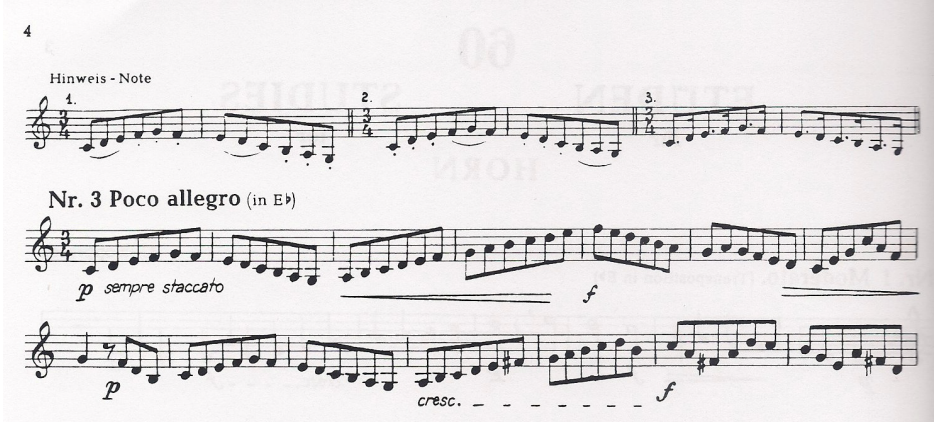

FIGURA 3
FONTE: Kopprasch, 1985, p. 4

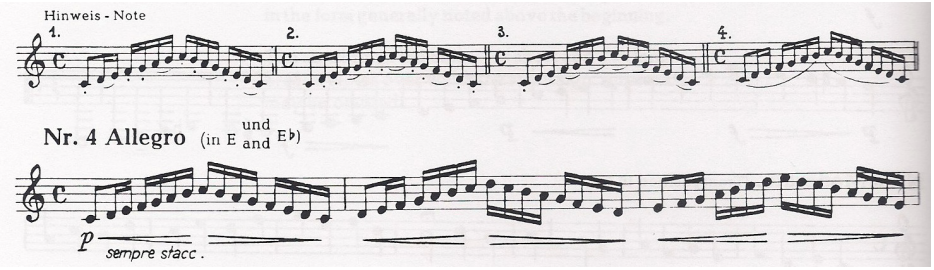

FIGURA 4
FONTE: Kopprasch, 1985, p. 4

Já no primeiro exercício (FIG. 2), por exemplo, podemos observar da anacruse do compasso 13 ao compasso 16 o estudo da passagem do registro médio para o registro grave, do *lá* 3 até o *dó* 2. Logo ao lado do título, encontramos a sugestão de transposição para trompa em *mi bemol* que, como já mencionado, é bastante exigida no instrumento. O trabalho com essa transposição pode servir como introdução ao estudo desse requisito técnico tão relevante para a trompa. É importante ressaltar que tal transposição é crucial na execução do repertório para o instrumento. Um exemplo disso, é que três dos quatro concertos de Wolfgang Amadeus Mozart foram escritos para trompa em *mi bemol,* além de uma boa parte do repertório tradicional para o instrumento.

Acima dos títulos do terceiro e quarto exercícios (FIG. 3 e 4, respectivamente) estão escritas as sugestões de articulação, e no caso do terceiro uma sugestão de variação rítmica. Ao propor um trabalho com aspectos direcionados para a memória, sem apresentar o que deve ser feito em relação à articulação, pode-se trabalhar, também, aspectos relacionados ao uso da imaginação e do raciocínio criativo e lógico.

Como destacado anteriormente, outro aspecto técnico que recebe bastante atenção no método e que é bastante exigido é o trabalho com intervalos. Poderemos ver a seguir (FIG. 5, 6 e 7) exercícios que trabalham intervalos, tanto ligados como separados:

FIGURA 5
FONTE: Kopprasch, 1985, p. 12

FIGURA 6
FONTE: Kopprasch, 1985, p. 14

FIGURA 7
FONTE: Kopprasch, 1985, p. 16

Ao utilizar esses estudos como exemplos (FIG. 5, 6 e 7), fica claro a ênfase às transições entre registros, apontados anteriormente. Observamos (FIG. 5) várias passagens com intervalos entre o *sol* 3 e notas mais agudas, chegando até o *sol* 4, proporcionando ao trompista trabalhar o registro médio-agudo, e em seguida, passagens com intervalos entre o *sol* 3 e o *sol* 2, o que possibilita praticar o uso do instrumento no registro médio-grave. Nesse exemplo (FIG. 5), os intervalos são exercitados de forma separada. Nos exemplos seguintes (FIG. 6 e 7), observaremos o trabalho de intervalos, agora numa extensão um pouco maior (do *dó* 2 ao *sol* 4) na figura 6, de forma ligada e com um espaço maior entre as notas.

Apesar do aumento da dificuldade, podemos observar que a grande maioria dos intervalos é consonante e os exercícios têm suas tonalidades bem definidas. Os ritmos também são característicos de músicas compostas nos períodos Clássico e Romântico. Abaixo, exemplos (FIG. 8, 9, 10, 11 e 12) que demonstram o desenvolvimento do método:

FIGURA 8
FONTE: Kopprasch, 1985, p. 3

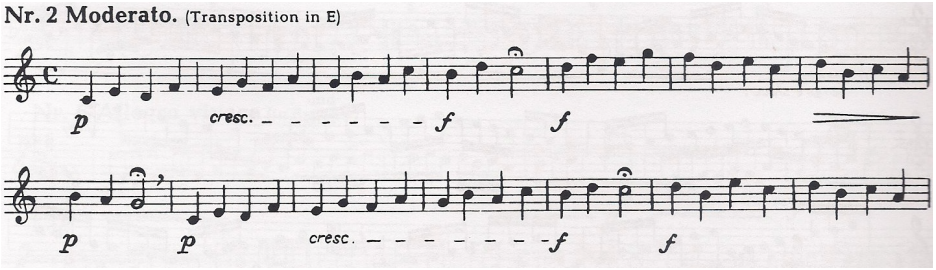

FIGURA 9
FONTE: Kopprasch, 1985, p. 3

FIGURA 10
FONTE: Kopprasch, 1985, p. 10

FIGURA 11
FONTE: Kopprasch, 1985, p. 22

FIGURA 12
FONTE: Kopprasch, 1985, p. 35

Podemos observar, principalmente nos exercícios mais rápidos (FIG. 8, 9, 11 e 12), células rítmicas e padrões de articulação bem parecidos entre si. No exercício 47 (FIG. 12), por exemplo, encontramos tercinas de semicolcheia como o padrão rítmico, e intercalando com notas separadas, ligaduras entre a terceira tercina de um grupo e a primeira do próximo grupo de três tercinas de semicolcheias. Fato este que pode propiciar que o trompista fixe bem as divisões rítmicas das células apresentadas na sua percepção.

Não são encontradas orientações escritas pelo autor sobre como trabalhar o método, nem mesmo um prefácio com sugestões básicas de como estudá-lo. As poucas indicações existentes, geralmente referem-se a um exercício específico, como no exemplo apresentado na FIG. 13. Tal fato possibilita que o método seja perfeitamente adaptável, tendo o professor um papel fundamental nesse processo, haja vista que compete a ele dar orientações que considera pertinentes para o uso do material no seu contexto de ensino, a depender da necessidade do aluno e do repertório trabalhado. Nesse sentido, como especificado no capítulo II, o professor, sendo capaz de dialogar e encontrar os melhores caminhos para a prática de ensino, terá papel decisivo na aprendizagem do aluno.

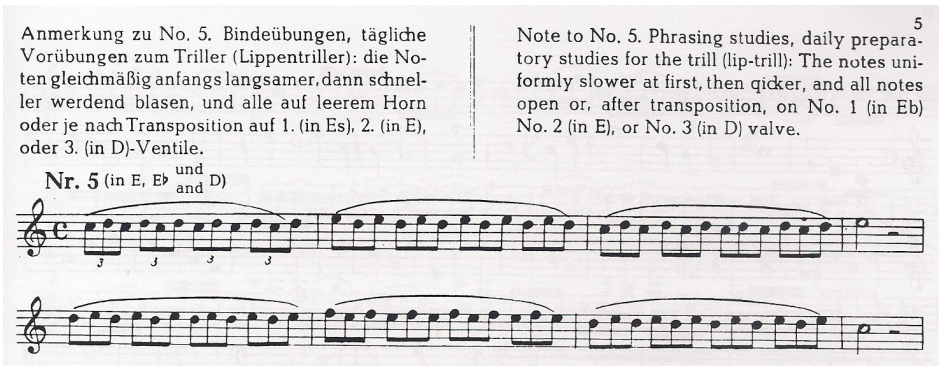

FIGURA 13
FONTE: Kopprasch, 1985, p. 5

- Dimensões pedagógicas

Os primeiros exercícios são organizados de forma a introduzir o aluno à abordagem de escrita do método (extensão, articulações, dinâmicas e construções rítmicas), e em seguida o autor desenvolve exigindo um pouco mais em relação a cada um desses aspectos, mas sem fugir do proposto nos primeiros exercícios. Podemos considerar como introdução os primeiros exercícios, até o exercício de número 10, em seguida ele desenvolve até o exercício de número 35, e nos exercícios posteriores ele mantém um nível de exigência parecido, com variações de dificuldade mais sutis do que as vistas no começo, entre os exercícios iniciais e os exercícios do desenvolvimento. Variando as linhas melódicas, os aspectos trabalhados são basicamente os mesmos citados no início da análise do método: articulação, flexibilidade, trinados, intervalos e transposição. Didaticamente, como orientação vinda do autor tem apenas a nota transcrita no início da análise e um breve texto escrito acima do exercício de número 5. Abaixo descrevo a nota escrita por Kopprasch (1985, p. 5, tradução minha[11]):

> Nota para o nº. 5. Fraseando estudos, estudos diários preparatórios para o trinado (trinado labial): As notas de forma uniforme e lenta primeiramente, depois mais rápido, e todas as notas abertas ou, depois da transposição, no nº. 1 (em *mi bemol*), nº. 2 (em *mi*), ou nº. 3 (em *ré*) nas suas válvulas.

Todos os outros estudos são apresentados sem nenhuma orientação escrita, apenas com as sugestões de transposição marcadas ao lado do título. Para o trompista que irá estudar este método, essa característica pode trazer um grau maior de dificuldade, já que ele e/ou o seu professor terão que desvendar o que o autor queria com cada exercício. Vale considerar que, como já comentado, essa liberdade, se bem utilizada, pode ser positiva para a prática de ensino. Por outro lado, como os exercícios normalmente são apresentados de forma padronizada, fica mais fácil saber qual ou quais os aspectos técnicos que o autor queria trabalhar naquela atividade específica. Neste sentido, a organização didática é clara na maioria dos exercícios. Normalmente, o autor procura trabalhar um elemento sugerido de forma mais específica em cada exercício. Se ele quis destinar um determinado exercício para trabalhar intervalos, ele direciona todo o exercício para isso, de forma repetitiva, sem intercalar trechos que foquem outros aspectos.

A falta de uma orientação vinda do autor faz com que cada professor utilize o método à sua maneira, algumas vezes de forma a trabalhar não o que o autor talvez tenha

[11] Note to No. 5. Phrasing Studies, daily preparatory Studies for the trill (lip-trill): The notes uniformly slower at first, then quicker, and all notes open or, after transposition, on No. 11 (in Eb), No. 2 (in E), or No.3 (in D) valve.

pensado trabalhar quando escreveu o exercício, mas trabalhar o que for necessário em um determinado momento para o aluno. Ao mesmo tempo em que o método pode ser subutilizado, o professor fica mais livre para adequar o método as necessidades do estudo, seja de um aluno ou dele mesmo. Quando tratamos de adequar o ensino e o uso do material didático para o trabalho com cada aluno a depender de sua particularidade e de seu ambiente social, trazemos uma questão bastante importante e que vem sendo bastante pesquisada principalmente sobre os olhares da educação musical como apontam Hallam (1998), Schön (2000), Harder (2003), entre outros[12].

- Como os professores utilizam

Os professores estudados utilizam regularmente com o aluno de nível intermediário, a partir do segundo ou terceiro ano de estudo, dependendo do desenvolvimento do aluno. O uso deste método é feito paralelo ao de outros métodos que complementam os materiais didáticos indicados para o estudo regular do aluno. Como podemos observar no discurso de Celso (2012): *"[...] pensando num aluno de nível intermediário, aí eu já coloco o Maxime-Alphonse. [...] já com o Alphonse, eu já posso entrar no primeiro exercício do Kopprasch*". Muitos professores consideram-no a "bíblia" do trompista. É um método bastante difundido e utilizado por todo o mundo, como destaca Cisneiro (2012), a respeito dos métodos que utiliza, "s*ão muitos, mas os que se destacam mais [...] são [os] 60 estudos [...] de Kopprasch. Ele é um método tradicional. Em todas as escolas de trompa a gente encontra ele".*

Rinaldo (2012), falando sobre os métodos que utiliza, destaca em seu discurso que usa o Kopprasch para trabalhar com os seus alunos as ligaduras entre intervalos grandes. Assim afirma: "*quando eu quero trabalhar uma ligadura de um intervalo maior do que de uma oitava, tem estudos específicos do Kopprasch que eu utilizo, que eu vou lá e faço isso. Então, o básico, que é o "standard", é o Maxime-Alphonse e o Kopprasch."*

Apesar de trazer uma grande contribuição no desenvolvimento desses aspectos citados nos parágrafos anteriores, o método não trabalha questões pertinentes a outros estilos em que a trompa pode ser inserida. Baseado na ausência de um prefácio, na quantidade de edições que surgiram depois tentando dar um direcionamento mais claro ao método, assim como no perfil do próprio compositor, que era trompista de orquestra, o método deixa transparecer que o autor se preocupou mais com a parte performática do que com a dimensão didática, lacuna que precisa ser considerada na utilização desse material.

[12] Cf. capítulo 2, entre as páginas 43 e 44 desta dissertação.

Essa tendência, muito forte no ensino de instrumento, vem de uma época em que a função primordial de um método era fornecer, quase que exclusivamente, exercícios para o domínio técnico do instrumento, de forma direcionada para o repertório da música erudita ocidental, fruto, como já mencionado ao longo desta dissertação, do ensino oriundo dos conservatórios europeus do século XIX (cf. capítulo II). Assim, ao observar materiais didáticos produzidos por volta dessa época, mesmo de outros instrumentos como o violino e piano, é notável a presença de características como as destacadas acima. No caso da trompa, no século XIX, o desenvolvimento e expansão do instrumento, abriu as portas para a sistematização dos materiais que, ainda hoje, fornecem as diretrizes fundamentais do processo de ensino do instrumento.

A maioria dos materiais didáticos produzidos neste período foram compostos por trompistas em atividade em orquestras ou como solistas, o que provavelmente explica a preocupação com a parte performática e a falta de indicação de recursos pedagógicos para uma utilização mais adequada destes materiais. Talvez, por não existirem muitas referências no período para a trompa e também pela dificuldade de difusão da informação na época, os autores desses materiais não se preocuparam em fornecer direcionamentos para o ensino e aprendizado dos métodos. Esta característica foi bem presente nos materiais didáticos desenvolvidos para a trompa principalmente até o início da segunda metade do século XIX. Esta realidade foi mudando, e já em materiais desenvolvidos no fim do século XIX e início do século XX, poderemos observar uma maior preocupação com a escrita de indicações de como utilizar estes materiais, como poderemos observar na análise do próximo método, a seguir.

“200 Estudos”, de Maxime-Alphonse

O autor

Maxime-Alphonse (Jean Marie Maximin Alphonse), nasceu em 31 de dezembro de 1880, em Roanne. Assim como o autor do método anterior, Maxime-Alphonse também foi trompista, tendo ganhado, como instrumentista virtuoso que era, o primeiro prêmio em trompa no conservatório de Paris. Além disso teve forte atuação como professor do instrumento (ERICSON, 2007), certamente o que o levou a conceber um método para o ensino da trompa.

Sua obra

Os “200 Estudos”, dividido em seis volumes, foi a única obra encontrada de Maxime-Alphonse. Da mesma forma que o método de Georg Kopprasch, a obra de Maxime-Alphonse é totalmente voltada para trompa. Apesar de terem vivido em épocas diferentes, Kopprasch no início dos anos de 1800 e Maxime-Alphonse no fim desse mesmo século e início do século XX, ambos desenvolveram seus trabalhos visando tanto o ensino quanto a prática da trompa. Apesar de existirem outros métodos desse período, estes dois foram os mais difundidos no cenário internacional.

O método (Capa – FIG. 14)

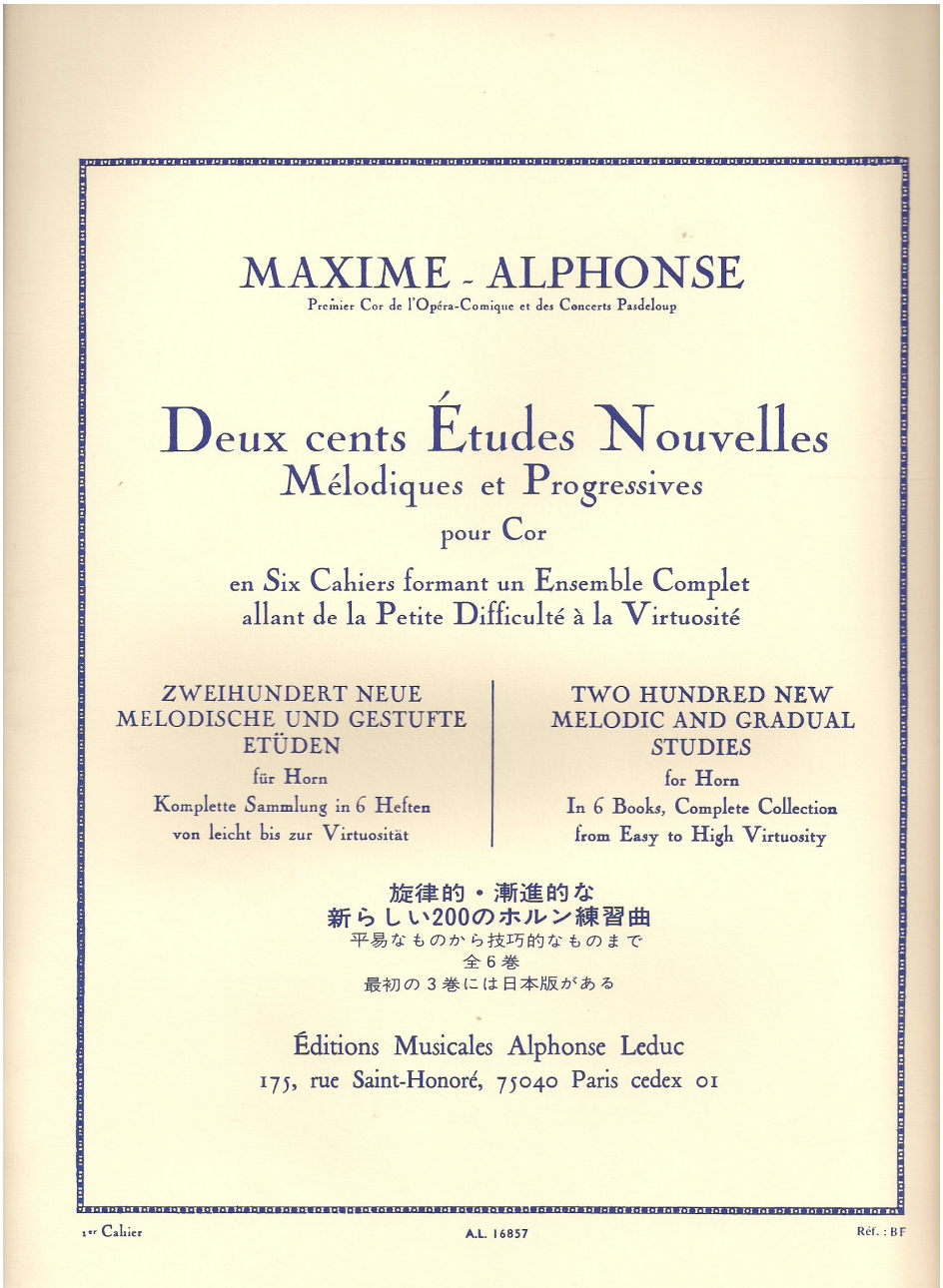

FIGURA 14
FONTE: Maxime-Alphonse, 1925, capa

- Objetivos

Dois objetivos centrais permeiam a obra: um contemplado, mais explícito em todo o material, que é preparar os estudantes para atuarem em orquestra; e outro abordado sobretudo no sexto volume, que visa desenvolver a técnica do trompista, a fim de que possa atingir um alto grau de virtuosismo.

- Público alvo

Pelo conteúdo do método, analisado mais adiante, que exige do trompista a execução de exercícios abrangendo a tessitura que vai de o *fá* 2 até o *sol* 4, é possível afirmar que método foi elaborado para instrumentistas que estejam, pelo menos, no nível intermediário[13]. Todavia, considerando, principalmente, o quinto e sexto volumes, percebe-se que a obra tem também um direcionamento para instrumentistas de nível avançado. Entende-se que o nível avançado para o trompista compreende instrumentistas com conhecimento interpretativo e técnico para executar notas que vão do *lá* 1 ao *dó* 5, com afinação adequada, sonoridade equilibrada, fluência nas articulações, resistência na embocadura, destreza rítmica, conhecimento fraseológico, entre outros aspectos interpretativos. Considerando essas característica, pode-se conceber que o método tem como público alvo instrumentistas que estejam justamente no período de desenvolver e aprimorar a técnica e a capacidade de interpretação do repertório tradicional do instrumento[14].

- Conteúdos

O método traz, portanto, duzentos estudos dispostos em seis volumes. No que tange o seu conteúdo pode-se considerá-lo mais completo que o "Sixty Selected Studies", por servir tanto para o trabalho com trompistas de nível intermediário como para o trabalho com trompistas de nível avançado, conforme destacado anteriormente. Esse material possui um prefácio curto, de apenas dois parágrafos, mas que apresenta o foco central do autor. Nesse sentido, Maxime-Alphonse (1925, prefácio, tradução minha[15]) destaca que se propõe a

[13] Cf. p. 78 deste capítulo.

[14] Podemos considerar como repertório tradicional do instrumento trechos de orquestra, solos de peças, sinfonias e óperas de Wolfgang Amadeus Mozart, Joseph Haydn, Ludwig van Beethoven, Johannes Brahms, Tchaikovsky, Gustav Mahler, Richard Wagner, Richard Strauss, entre outros. Pensando no repertório solístico e camerístico, os quatro concertos de Wolfgang Amadeus Mozart (K. 412, K. 417, K. 447, K. 495), os dois concertos de Richard Strauss (Op. 11 e o Concerto no. 2 em mi bemol maior), o Concerto Op. 91 de Reinhold Glière, os dois concertos de Franz Joseph Haydn (Hob. VIId:3 e Hob. VIId:4), Intermezzo e Romance de Reinhold Glière, o Romance e o Concertino de Saint-Saëns, o Brandemburgo no. 1 de Johann Sebastian Bach, o Noturno de Franz Strauss, o Concertino de Weber, a Sonata de Beethoven, a Sonata de Hindemith, o "Adágio e Allegro" de Schumann, entre outras.

[15] These Studies will help the student to familiarize himself with rhythms, designs and intervals he is bound to meet frequently in orchestra. Some of the difficulties which at first sight might seem new and hopeless will be easily mastered after an extensive and thorough practice. To achieve this goal, one should never try to play all the studies through from start to finish, over and over again (a feet one could not, by the way, perform before thorough training), but should work at them in small portions, even bar by bar. In this way, each portion will make a study in itself helping the student to master the various difficulties of his instrument. The student shall give his best attention to the indications at the head of most of the studies, so as to understand clearly their character and the goal they try to reach. The metronome times have been carefully checked, it will be

trabalhar aspectos e dificuldades pertinentes ao repertório orquestral:

> Estes estudos vão ajudar o estudante a se familiarizar com ritmos, melodias e intervalos que ele está sujeito a encontrar regularmente na orquestra. Algumas das dificuldades que à primeira vista podem parecer novas e incorrigíveis serão facilmente dominadas depois de uma extensiva e cuidadosa prática. Para alcançar este objetivo, nunca devemos tentar tocar os estudos do início ao fim, várias e várias vezes (tal passo não poderia, de qualquer forma, ser dado antes de um estudo cuidadoso), mas deve-se trabalha-los em pequenas partes, mesmo de compasso em compasso. Dessa forma, cada parte funcionará como um estudo fazendo com que o estudante domine as várias dificuldades do instrumento.
>
> O estudante deve dar o máximo de atenção para as indicações no topo da maioria dos exercícios para entender claramente suas características e o objetivo que ele está tentando alcançar. Os tempos de metrônomo foram cuidadosamente checados, e é aconselhável que eles sejam estritamente seguidos. Alguns estudos podem ser tocados mais lentos, mas nunca mais rápidos do que os tempos de metrônomo indicados.

Dando ênfase ao repertório tradicional do instrumento, portanto mais vinculado à música erudita ocidental, o prefácio do método deixa transparecer que o seu uso pode ser aplicado "universalmente" e que, de forma natural, resolverá os problemas de formação e execução de diferentes indivíduos, se seguidas as propostas apresentadas no material. Tal constatação fica evidenciada em frases do prefácio, ao destacar, por exemplo, que as atividades propostas "vão ajudar o estudante" na execução do repertório para o instrumento e "serão facilmente dominadas" [16].

Essa tendência, ou perspectiva, de que os resultados funcionam em todos os indivíduos, praticamente da mesma forma, é contrária a perspectivas de ensino de instrumento que consideram, como destacado por Hallam (1998, 2006), Schön (2000), Harder (2003, 2008), cada indivíduo *uno* e, portando, o professor não pode pensar em práticas uniformizantes. Certamente essa crítica considera somente o que está escrito no método. Ao tomar vida na prática pedagógica, os contornos didáticos e o uso de cada professor pode dar plena fluência a materiais como esse, tornando-os adequados, aos diferentes alunos e contextos de ensino.

Maxime-Alphonse (1925) destaca ainda que o seu método foi desenvolvido com o intuito de preparar o trompista para o trabalho na orquestra, como mencionado anteriormente. Cabe mencionar que as orquestras eram os espaços vislumbrados para atuação do músico

---

advisable to follow them strictly. Some of the studies may be played slower, but never faster than the given metronome times.

[16] Vale salientar que o método foi concebido considerando abordagens de ensino da música em voga no século XIX e início do século XX (ver Capítulo II).

profissional à época. De qualquer forma, mesmo sendo um campo bastante amplo, essa tendência limitava demasiadamente às perspectivas de formação. Essa característica do método, certamente é uma limitação para os dias de hoje, haja vista que, como enfatizam Arroyo (2001) e Queiroz (2010), já citados no capitulo II deste trabalho, atualmente há uma grande diversidade de contextos sociomusicais e, consequentemente, ampla variedade de estilos e gêneros em que o músico atua, bem como uma multiplicidade de contextos em que o professor de instrumento ensina.

Mas, apesar do foco na formação de músicos de orquestra, o conteúdo do método aborda questões intrínsecas à interpretação da trompa, como: sonoridade, articulação, flexibilidade, dinâmica, extensão, precisão e leitura. Com efeito, a análise do conteúdo do método fez perceber que ele pode ser utilizado para a formação do trompista e sua inserção em diversos repertórios e espaços de atuação, desde que seja adaptado e contextualizado às necessidades de cada indivíduo e universo educativo-musical.

Voltando às características do material, observa-se, em contraste com o outro método, uma exploração de diversos intervalos, chegando, inclusive, em alguns momentos, a romper com os padrões do sistema tonal. Podemos observar (FIG. 15), exemplificando com os primeiros exercícios, como ele desenvolve as atividades de forma progressiva, no que se refere às dificuldades técnicas e de leitura musical:

FIGURA 15
FONTE: Maxime-Alphonse, 1925, p. 1

Podemos observar então que nos dois primeiros volumes do método, o autor começa em uma extensão cômoda para a prática, com articulações e ritmos relativamente simples. Nesta primeira página a trompa é explorada do *fá* 2 ao *sol* 4, região confortável para um aluno de nível intermediário. O que demostra que o compositor nesses volumes iniciais visava trompistas desse nível. Durante praticamente todo o primeiro volume, dividido em 70 estudos, a escrita da trompa não sai do registro médio-agudo. Tal fato, sob o olhar de um professor de trompa, pode ser considerado bastante proveitoso para o estudante, permitindo-o solidificar bem a técnica básica de emissão do som e de articulações mais simples, assim como uma precisão maior na performance de forma geral. No segundo volume, dividido em 40 estudos, já são encontrados intervalos e articulações mais difíceis, como no exemplo a seguir (FIG.

16):

FIGURA 16
FONTE: Maxime-Alphonse, 1924, p. 2

Podemos observar nesse exemplo (FIG. 16), que o autor inseriu novos intervalos abrangendo uma extensão maior do instrumento. O autor mantém padrões rítmicos determinados, assim como vimos na análise do método de Kopprasch, o que possibilita ao trompista fixar bem a interpretação do ritmo e o deixa mais livre para trabalhar aspectos técnicos, mais básicos para a performance, como articulação, dinâmica e conexão entre as notas. De forma geral, a escrita é feita em uma extensão que aborda desde o *ré* 2, no grave, até o *lá* 4, no agudo, conforme pode ser percebido na (FIG. 17):

FIGURA 17
FONTE: Maxime-Alphonse, 1924, p. 18

Seguindo então para o terceiro volume, também dividido em 40 estudos, são encontrados ritmos mais complicados e um aumento considerável da utilização de figuras como a semicolcheia e a fusa (FIG. 18 e 19):

FIGURA 18
FONTE: Maxime-Alphonse, 1924, p. 14

FIGURA 19
FONTE: Maxime-Alphonse, 1924, p. 21

No primeiro exemplo (FIG. 18), podemos encontrar ainda certo padrão rítmico entre colcheias e tercinas de semicolcheia, mas no exemplo seguinte (FIG. 19), o autor já começa a apresentar mais variações, utilizando colcheias, semicolcheias, semicolcheias pontuadas e fusas, assim como suas respectivas pausas. Todavia, esses acréscimos são realizados de forma sutil, sem variar drasticamente de um padrão rítmico para outro. Mais uma vez, o método destaca variações rítmicas de forma progressiva, o que possibilita um tempo maior para o estudante desenvolver o reflexo necessário para interpretá-las. Podemos encontrar também, nos dois exemplos (FIG. 18 e 19), uma variação um pouco maior de dinâmica e articulações, com mudanças mais constantes de forte e piano e crescendos e decrescendos, assim como de acentos e staccatos.

No quarto volume, dividido em vinte exercícios, aparecem saltos de maior dificuldade, em que os exercícios ficam cada vez mais apropriados para trompistas de nível avançado. Esse volume, pelo teor do seu conteúdo, faz uma passagem das propostas para o

nível intermediário (volumes um, dois e três) para as atividades dos volumes seguintes com características mais específicas para o nível avançado (volumes cinco e seis), sobretudo no que se refere aos aspectos técnicos. A extensão aumenta junto com a gama de intervalos explorados, com ritmos cada vez mais complexos e diferenciações de articulação e dinâmica mais constantes e bruscas. Essas diferenças são percebidas desde o início do volume do volume quatro (FIG. 20):

FIGURA 20
FONTE: Maxime-Alphonse, 1920, p. 2

No primeiro exercício (FIG. 20), o autor trabalha uma extensão maior no agudo, indo até o *si* bemol 4, mas mantém o padrão rítmico, reforçando a característica progressiva do método. Dessa forma, possibilita ao estudante pensar nos novos elementos de uma forma mais

específica, sem que ele tenha que desenvolver muitos aspectos ao mesmo tempo. Com base nas características da trompa, é possível afirmar que, ao se trabalhar o aumento do registro, especialmente o agudo, é importante que o estudante possa se concentrar especificamente nesse aspecto, haja vista o grau de dificuldade que impõe ao instrumentista. Seguindo a análise do método, verifica-se uma exigência mais acentuada, no que concerne à resistência da musculatura da boca, sobretudo a partir da execução de trechos que exigem bastante elasticidade na passagem do registro grave para o registro agudo (FIG. 21):

FIGURA 21
FONTE: Maxime-Alphonse, 1920, p. 18

Observamos neste exemplo (FIG. 21), que o autor já explora o registro partindo do *dó* 2 até o *dó* 5, região bastante utilizada na trompa. Mais uma vez, o que aparece de novidade é apresentado de forma progressiva, como pode-se observar a partir da primeira barra dupla (FIG. 21), onde o autor vai primeiramente do *dó* 2 ao *mi* 4, depois do *dó* 2 ao *sol* 4 e, finalmente, do *dó* 2 ao *dó* 5. Da forma que as frases estão divididas (FIG. 21), seguindo a orientação do prefácio, o trompista tem a possibilidade de trabalhar as dificuldades técnicas de cada trecho de uma forma bem específica, o que o permite desenvolver de forma independente os diferentes aspectos técnicos exigidos pelo método.

Dando continuidade, no quinto volume, dividido também em 20 estudos, os exercícios vão ficando mais longos e com um grau de exigência maior quanto a interpretação, variando mais o ritmo, com frases mais longas e complexas, conforme pode ser identificado nos exemplos a seguir (FIG. 22 e 23):

FIGURA 22
FONTE: Maxime-Alphonse, 1921, p. 17

FIGURA 23
FONTE: Maxime-Alphonse, 1921, p. 23

Essas variações interpretativas possibilitam ao instrumentista estudar aspectos relacionados aos que ele encontrará nas peças, podendo ser utilizado para o desenvolvimento da capacidade de interpretação técnica e melódica do aluno. No primeiro exemplo (FIG. 22), são encontradas várias mudanças de andamento, e no exemplo acima (FIG. 23), uma cadência com indicações de andamento e de dinâmica, o que reforça o trabalho voltado para a interpretação.

Por fim, temos o sexto e último volume, no qual encontraremos dez estudos de grande desafio técnico. Esse pode ser utilizado, na formação do instrumentista, para desenvolver recursos técnicos e interpretativos exigidos na prática instrumental da trompa. A partir da pesquisa realizada e da análise técnica desse método, é notório que, para desenvolver as atividades propostas no material, é preciso uma dedicação significativa ao estudo, quantitativa e qualitativa. A análise dos exemplos a seguir (FIG. 24, 25 e 26) demonstram o quão tais atividades são desafiantes para o trompista.

FIGURA 24
FONTE: Maxime-Alphonse, 1922, p. 10

FIGURA 25
FONTE: Maxime-Alphonse, 1922, p. 24

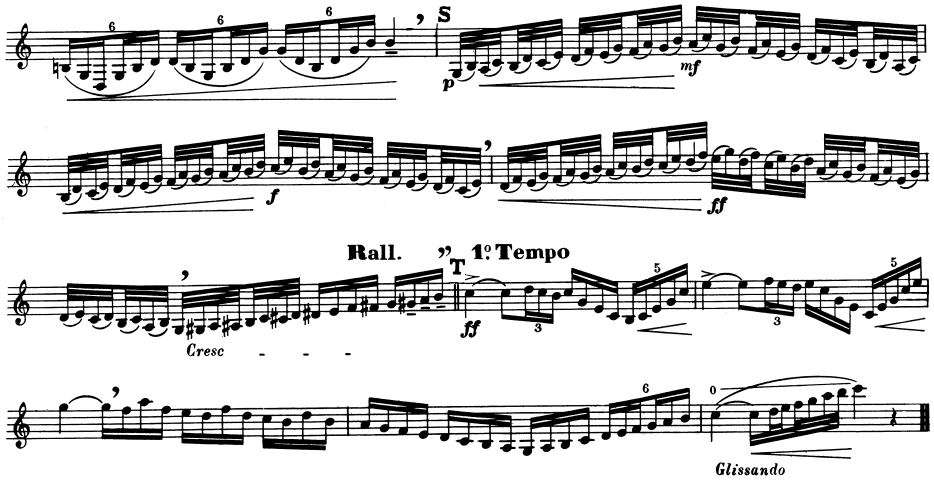

FIGURA 26
FONTE: Maxime-Alphonse, 1922, p. 25

Todos os exemplos (FIG. 24, 25 e 26) apresentam grande exigência quanto aos principais aspectos trabalhados por todo o método: sonoridade, articulação, flexibilidade, dinâmica, extensão, precisão e leitura. Nesse sexto volume, especificamente, há um trabalho com maior ênfase a situações interpretativas encontradas no repertório para trompa solo, a exemplo do *Concertino* Op. 45, de Carl Maria von Weber. Com a prática do método, realizada de forma orientada e consciente, o estudante tem a possibilidade de desenvolver sua técnica em alto nível, trabalhando grande parte dos elementos exigidos no repertório tonal tradicional europeu, até a primeira metade do século XX. Vale a menção de que não há nesse material, pela sua contextualização histórica, exercícios destinados ao desenvolvimento de técnicas expandidas ou outros aspectos necessários à interpretação de músicas pertencentes a correntes composicionais não tonais do século XX. Assim, se analisado histórica e culturalmente, o método, para sua época, era bastante abrangente, atendendo às demandas interpretativas e pedagógicas concebidas para o ensino de instrumento até o início do século passado.

- Dimensões pedagógicas

Diferente de Kopprasch, esse método demonstra maior preocupação com a metodologia de sua aplicação. Nesse sentido, sugere o trabalho das dificuldades e dos trechos dos exercícios de forma separada, trecho por trecho, assim como traz indicações dos andamentos. O autor apresenta notas no início de praticamente todos os estudos, indicando o que deve ser focado e os cuidados que os trompistas devem ter ao praticarem os exercícios.

Dessa forma, o trabalho pode ser feito de forma mais direcionada, pois o autor explicita o que almejou para cada exercício.

Ao longo dos volumes, com o aumento da dificuldade, as notas com orientações vão ficando mais densas, em função da complexidade do exercício. A partir dessa organização, o autor foca normalmente em dois elementos por exercício, como por exemplo, sonoridade e dinâmica, ou o trabalho com extensão e precisão, sempre intercalando aspectos técnicos e buscando aproximar a proposta do método às necessidade que serão encontradas no repertório. Provavelmente, por ser um método mais recente, o autor se preocupou mais com a parte pedagógica e, consequentemente, optou em apresentar essas orientações.

- Como os professores utilizam

No contexto da pesquisa, nem todos os volumes são utilizados com a mesma frequência. O sexto volume talvez seja o menos utilizado, possivelmente pela grande exigência técnica. O depoimento de Rinaldo (2012) ilustra essa tendência:

> *Os métodos que eu tenho, que eu me proponho a trabalhar, que eu procuro ser bastante, vamos dizer assim, rigoroso, talvez, exigir também que seja trabalhado, é o Maxime-Alphonse. Eu tenho de um a seis [...], mas geralmente eu trabalho a partir do terceiro. O terceiro, o quarto e o quinto. Eu acho que são [...] os mais utilizados de uma certa forma.*

Nas quatro instituições pesquisadas esse é o método principal no processo de ensino e aprendizagem. É utilizado, nos quatro contextos, de forma paralela e continuada ao "Sixty Selected Studies", de Georg Kopprasch, geralmente para possibilitar maior aprofundamento em questões iniciadas no outro método. Seguindo a tendência já destacada na análise do material, realizada acima, Celso (2012) deixa evidente que o uso do Maxime-Alphonse normalmente começa a ser feito com alunos de nível intermediário:

> *[...] aí eu já coloco o Maxime-Alphonse. O Maxime-Alphonse é muito bom. [...] Porque aí já tem diferentes tipos de ataques, já não é só um exercício, não é só arpejos, já não é estudo, há uma concepção musical também, de linguagem, de fraseado, apesar de a gente estar trabalhando dentro daqueles dois compassos. Fazendo o menino respirar, de dois em dois compassos, aquilo vai ser o estopim, para compreender grandes frases [...].*

Um dos aspectos positivos do método também é destacado por Cisneiro (2012), que comentando sobre a importância do desenvolvimento progressivo enfatizado pelo material, destaca: *"gosto de trabalhar com ele [Maxime-Alphonse], porque ele exatamente faz, de fato, de uma forma progressiva."*.

Mesmo sendo mais abrangente que outros materiais, inclusive o método de Kopprasch, é válido comentar que as análises também mostraram que o material é demasiadamente repetitivo em vários aspectos, deixando de lado algumas ênfases que, para os dias de hoje, são fundamentais. Especificamente para o Brasil e, neste caso para as universidades do Nordeste, a grande limitação de se centrar nesse método é que o seu conteúdo não tem uma relação direta com elementos interpretativos da música brasileira. Certamente os aspectos técnicos são perfeitamente aplicáveis a esse contexto, desde que devidamente adaptados. Todavia, características rítmicas, acentuações, frases, entre outros aspectos singulares da música nacional, precisam ser contemplados, se almeja-se trabalhar tais elementos, a partir do uso de outros materiais, sejam publicados ou estruturados pelo professor.

Finalizando...

O que ficou evidente neste capítulo é que os materiais didáticos utilizados atualmente para o ensino de trompa nas universidades da região Nordeste são especificamente: vídeos, geralmente disponíveis na internet ou em DVD; gravações de áudio, sobretudo registradas em CD; livros e outros materiais científicos; e métodos de ensino, estruturados para a trompa. Mesmo que todos os materiais citados pelos professores, e mencionados neste capítulo, sejam considerados importantes, ficou evidente que os métodos de Georg Kopprasch e Maxime-Alphonse são os suportes considerados, pelos professores, como indispensáveis para a prática de ensino desenvolvida.

A análise dos métodos demonstrou que o objetivo de ambos é propiciar ao estudante de trompa a prática de exercícios que trabalhem aspectos intrínsecos à performance da trompa, tendo como base as necessidades e características do repertório tradicional para o instrumento. Associado a essa tendência, o público alvo dos materiais utilizados são estudantes de nível intermediário até os de nível avançado.

O conteúdo dá ênfase a elementos como a respiração, articulação, sonoridade, precisão, fraseado, domínio da tessitura do instrumento, resistência, flexibilidade, entre outros aspectos. A metodologia, quando especificada, busca orientar o estudante no desenvolvimento dos exercícios, sugerindo estratégias que visam otimizar os resultados alcançados.

Acerca dos seus usos e aplicações no contexto de ensino das universidades, os professores destacam que os dois métodos centrais servem de base para desenvolverem as suas propostas. Todavia, destacam que eles são adaptados às suas necessidades de ensino e

que, ao serem complementados com outros materiais, possibilitam o desenvolvimento de uma proposta educativa de ensino da trompa que atenda às necessidades do mundo atual. A limitação de não contemplarem aspectos relacionados diretamente à música brasileira, é reconhecida pelos quatro professores que apontam a necessidade de, para o ensino de instrumentos como a trompa, que têm fortes pilares em métodos de ensino tradicional, é preciso encontrar outros caminhos para suprir essa lacuna.

É mister salientar que, como discutido no terceiro capítulo desta dissertação, três dos professores que fizeram parte da pesquisa têm na base de sua formação uma experiência diferenciada de músicos que estudaram, exclusivamente, em escolas formais, com metodologias direcionadas para o ensino da música erudita. Refiro-me à experiência que adquiriram em bandas de música, contextos que, principalmente na região Nordeste, têm importante papel na formação de instrumentistas, sobretudo os de sopro. Mesmo sem ter buscado compreender diretamente como essa relação acontece, é evidente que tal realidade, hipoteticamente, fornece conhecimentos e ferramentas para os professores, que podem fazer a diferença na definição de "outros" rumos para o ensino da trompa, além dos "tradicionalmente" estabelecidos.

De forma sintética, essas são as questões que respondem ao problema de pesquisa que norteou a realização da pesquisa apresentada nesta dissertação. Questões que, ao serem abordadas, levantaram diversas problemáticas que podem auxiliar na reflexão crítica e na ação prática acerca do ensino de trompa, não só na região Nordeste e em universidades, mas também em outras localidades e contextos de ensino do Brasil.

CONCLUSÃO

Ao estudar os materiais didáticos que vêm sendo utilizados pelo professores de trompa das universidades da região Nordeste, e analisar de forma mais direta suas características, usos e possibilidades de aplicação, foi possível compreender aspectos singulares do ensino de trompa, bem como correlacioná-lo a perspectivas mais abrangentes do ensino de instrumento na atualidade.

A literatura nacional e internacional que têm refletido sobre o ensino de instrumento possibilita compreender não só conclusões a que esses estudos têm chegado, mas também as perspectivas conceituais e metodológicas que os têm caracterizado. Em linhas gerais, ficou claro a tendência à abordagens qualitativas e interdisciplinares de pesquisa; a opção, cada vez mais comum, por temas direcionados para a música brasileira; e o pragmatismo presente nas descobertas e propostas, por vezes apresentados como "caminhos a serem seguidos".

No que diz respeito especificamente ao universo da trompa, pode-se afirmar que, apesar da pouca quantidade de trabalhos desenvolvidos, já há estudos e iniciativas que vêm sendo realizados e que podem contribuir para a ampliação desse campo de estudo e para a melhoria dessa realidade. Ficou explícito também que as pesquisas relacionadas à trompa são em grande parte voltadas para a performance, o que reflete a carência de estudos direcionados principalmente para o ensino do instrumento.

A tendência pragmática da literatura sobre ensino de instrumento fica explícita na apresentação de importantes obras sobre o tema realizada no capítulo II desta dissertação. Assim, os textos analisados levantam questões relevantes, mas mais direcionadas para a atuação do professor de instrumento, do que para o estudo de perspectivas, contextos e práticas pedagógicas do ensino instrumental. Assim, visa mais a atuação prática do professor de instrumento, do que a ação-reflexão do pesquisador que aborda tal temática. A tênue relação entre o "ensino conservatorial" e novas perspectivas pedagógicas para a prática de professores de instrumento, que emergiram mais densamente a partir da segunda metade do século XX, levanta um conflito desnecessário e artificial, entre propostas que na verdade não são excludentes, mas sim que possuem objetivos distintos, podendo, em muitos aspectos, serem inclusive complementares.

Acerca do perfil dos professores, fica clara uma característica marcante na formação de diversos profissionais que atuam no ensino de instrumento, principalmente nos instrumentos de metal, qual seja a origem de formação e atuação em práticas musicais populares, como é o caso das bandas de música, contexto de formação inicial de três dos

quatro docentes que atuam no ensino de trompa na Região. Certamente essa tendência, muito forte no Nordeste, tem importante papel na prática de ensino desse profissionais que, frente à formação e a tendência tradicional do ensino da trompa, encontram na base de suas experiências musicais um importante contraponto para definir novos caminhos para o ensino de instrumento. Também é preciso salientar que, nem sempre, essa possibilidade está explicita no cotidiano da sala de aula, aspecto que merece ser estudado com mais afinco, para ser melhor discutido, haja vista que não foi foco da pesquisa realizada. Outra questão importante que surgiu ao longo do trabalho está relacionada a maior diversidade de campos de atuação da trompa no Nordeste, o que possibilita o trompista transitar por espaços não tradicionais para a prática do instrumento: orquestras de frevo, grupos de música popular, grupos de choro, entre outros.

Apesar de diversos materiais didáticos terem sido citados, singularidades sobre suas características e suas especificações foram pouco mencionadas pelos professores, o que não permitiu uma análise mais detalhada dos áudios, vídeos e publicações científicas que, segundo seus depoimentos, utilizam. O que ganhou notoriedade ao longo da pesquisa é que os materiais didáticos mais sistemáticos que estão na base do ensino da trompa são de fato os métodos.

Nessa categoria, o destaque aos “200 Estudos” de Maxime-Alphonse, e ao “Sixty Selected Studies”, de Georg Kopprasch demonstra que o alicerce do ensino de trompa ainda está estruturado a partir de materiais produzidos para a formação do trompista no final do séculos XIX e início do século XX. Consequentemente, como a ênfase desses materiais está voltada para aspectos do repertório tradicional europeu, para lidar com recursos e elementos interpretativos de outras épocas e de repertórios distintos é preciso que os professores agreguem outros materiais que, mesmo considerados por eles como secundários, preencham as lacunas existentes nos métodos mencionados.

Relacionando os métodos à prática dos professores, considerando as concepções que eles apresentaram ao longo da pesquisa, pôde-se verificar, de forma geral, que os docentes utilizam partes desses materiais, sem adotá-los exclusivamente e nem utilizá-los somente para o fim a que se destinam, segundo a ótica dos seus autores. Um exemplo da busca por outros caminhos, que vão além dos métodos trabalhados, está explicito no esforço dos professores estudados para incluir em suas práticas a música brasileira. Essa tendência tem contribuído para o surgimento dos primeiros trabalhos didático-pedagógicos brasileiros voltados para a trompa.

Outra característica evidenciada, mas não aprofundada ao longo trabalho, por não fazer parte dos objetivos da pesquisa, é o fato de que todos os professores estudados fazem forte uso de conhecimentos e exercícios adquiridos durante os seus processos de formação. Tais saberes e estratégias são também passadas de forma oral, sem que estejam explicitadas e estruturadas em um material didático específico, o que demonstra a forte tradição de transmissão oral presente no ensino de instrumento. Essa é outra característica que pode ser melhor aprofundada em trabalhos futuros.

Para finalizar é importante deixar claro que, considerando que o foco do trabalho foi a identificação e análise dos principais materiais didáticos utilizados no ensino de trompa, não foram contempladas, com mais ênfase, as questões pedagógicas envolvidas na utilização desse material em sala de aula. Essa é outra abordagem que também poderá embasar a realização de novas pesquisas.

Apesar da realidade apresentada fazer referência ao ensino de trompa nas universidades federais do Nordeste, a análise dessa realidade levanta questões que podem ser aplicadas, acredita-se, a todo o Brasil. Essa afirmação tem base inclusive no baixo número de professores de trompa que existem atuando efetivamente nas universidades e escolas de música brasileiras. Além disso, os caminhos "tradicionais" de formação do trompista no Brasil tendem a seguir diretrizes e conteúdos similares, sendo, por exemplo, os dois métodos identificados na base da prática de ensino no Nordeste, utilizados em praticamente todos os demais contextos nacionais.

Transcendendo as questões investigadas, mas embasado na motivação gerada por elas, uma reflexão que fica a partir desse trabalho é: os materiais didáticos que vêm sendo utilizados no ensino da trompa são suficientes para uma formação adequada do trompista, considerando as necessidades do mercado de trabalho brasileiro? Sem ter buscado uma resposta mais direta, a pesquisa mostra que não, considerando que os professores apontaram a necessidade de inserção de "elementos" complementares para preencher diversas lacunas existentes no material sistematizado.

Sem pretensão de que este trabalho mude a realidade de ensino e pesquisa da trompa, entendo que ele levanta questões importantes, tanto para o universo específico do instrumento, quanto para a pesquisa em educação musical, estimulando a realização de novos trabalhos que, junto à literatura das áreas que abordam o tema ensino de instrumento, possam contribuir para a reflexão e, quem sabe, até a reformulação de caminhos definidos para o ensino instrumental. Essa é uma necessidade emergente, se considerarmos as novas realidades presentes no mundo

da música na contemporaneidade e, que, portanto, merece a atenção de instrumentistas e professores de instrumento.

REFERÊNCIAS

ALPERT, Michael Kenneth. *Ensinando e aprendendo a trompa*, 2006. 184f. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós Graduação em Música da Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2006.

ALPHONSE, Maxime. *200 Études nouvelles mélodiques et progressives pour cor*. Paris: Alphonse Leduc, 1925.

ANDRADE, Mário. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.

APRO, Flávio. Interpretação musical: um universo (ainda) em construção. In: LIMA, Sonia Albano de (Org.). *Performance e interpretação musical*: uma prática interdisciplinar. São Paulo: Musa Editora, 2006, p. 24-37.

ARROYO, Margarete. Música popular em um conservatório de música. *Revista da ABEM*, n. 6, 2001, p. 59-67.

AUGUSTO, Antônio José. *O repertório brasileiro para trompa*: elementos para uma compreensão da expressão brasileira da trompa. Rio de Janeiro. 1999. 137f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

BANDEIRA, Denise. *Material didático*: conceito, classificação geral e aspectos da elaboração. Disponível em: <http://www2.videolivraria.com.br/pdfs/24136.pdf>. Acesso em: 28 fev 2013.

BASTIEN, James W. *How to teach piano successfully*. 3 ed. San Diego: Neil A. Kjos Music Company, 1995.

BORÉM, Fausto. Metodologias de pesquisa em performance musical no Brasil: tendências, alternativas e relatos de experiência. In: RAY, Sonia (Org.). *Performance musical e suas interfaces*. Goiânia: Editora Vieira, 2005, p. 13-38.

CASEY, Joseph L. *Teaching techniques and insights for instrumental music educators*. Chicago: GIA Publications, 1993.

DUDGEORI, Ralph T.; EASTOP, Phillip; HERBERT, Trevor; WALLACE, John. *Playing, learning and teaching brass*. In: HERBERT, Trevor; WALLACE, John (Ed.). *The Cambridge companion to brass instruments*. New York: Cambridge University Press, 1997, p. 193-207.

ERICSON, John. *New information on Maxime-Alphonse*. 2007. disponível em: <http://hornmatters.com/2007/03/new-information-on-maxime-alphonse/>. Acesso em 25 de janeiro de 2013.

_____. *Later editions of the Kopprasch Etudes*. 2013a. disponível em: <http://www.public.asu.edu/~jqerics/later_ko.htm>. Acesso em 25 de janeiro de 2013.

_____. The Original Kopprasch Etudes. 2013b. disponível em: <http://www.public.asu.edu/~jqerics/original_kopprasch.htm>. Acesso em 25 de janeiro de 2013.

ESPERIDIÃO, Neide. *Educação profissional*: reflexões sobre o currículo e a prática pedagógica dos conservatórios. Revista da ABEM, n.7, 2002, p. 69-74.

FIGUEIREDO, Sérgio Luiz Ferreira de. Considerações sobre a pesquisa em educação musical. In: FREIRE, Vanda Bellard (Org.). *Horizontes da pesquisa em música*. Rio de janeiro: 7 Letras, 2010, p. 155-175.

FONSECA, Rinaldo de Melo. *Fernando Moraes' 20 estudos característicos brasileiros para trompa: a performance guide*. 87f. 2012. Dissertação (Doutorado em Música) - The University of Memphis, Memphis, 2012.

FRANÇA, C. Cavaliere. Performance instrumental e educação musical: a relação entre a compreensão musical e a técnica. Per Musi, Belo Horizonte, v.1, 2000, p. 52-62.

FREIRE, Vanda Bellard. Introdução. In: FREIRE, Vanda Bellard (Org.). *Horizontes da pesquisa em música*. Rio de janeiro: 7 Letras, 2010, p. 9-62.

GALLAY, Jacques-François. *Méthode pour le cor par Gallay*. Henry Lemoine & Cie, [sd].

GOHN, Daniel. Educação musical a distância: possibilidades de uso das tecnologias. *Música em Contexto* - Revista do Programa de Pós-Graduação em Música em Contexto da Universidade de Brasília, Brasília, v. 1, ano IV, 2010, p. 7-22.

HALLAM, Susan. *Instrumental teaching*: a practical guide to better teaching and learning. Oxford: Heinemann Secondary, 1998.

_____. *Music psychology in education*. London: Institute of Education, University of London, 2006.

HARDER, Rejane. Repensando o papel do professor de instrumento nas escolas de música brasileiras: novas competências adquiridas. *Música Hodie* - Revista do Programa de Pós-Graduação Stricto-Sensu da Escola de Musica e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. v. 3. Goiânia, 2003, p. 35-43.

_____. Algumas considerações a respeito do ensino de instrumento: trajetória e realidade. *Opus*, Goiânia, v. 14, n. 1, 2008, p.127-142.

KOPPRASCH, Georg. Sixty selected studies. Boca Ratom: Kalmus, 1985.

OLIVEIRA, Carlos Gomes de. *História da trompa e a trompa no Brasil*. Rio de Janeiro. 2002. 54f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

PENNA, Maura. Apre(e)ndendo músicas: na vida e nas escolas. *Revista a ABEM*, Porto Alegre, v. 9, 2003, p. 71-79

PEREIRA, Marcus Vinicius Medeiros. A noção de habitus *conservatorial e suas implicações nas praticas de educação musical*. [sl], 2012.

QUEIROZ, Luis Ricardo S. Educação musical e cultural: singularidade e pluralidade cultural no ensino e aprendizagem da música. *Revista da ABEM*, n.10, 2004, p. 99-107.

_____. A formação do violonista: aspectos técnicos, interpretativos e pedagógicos. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 19., 2010. Goiânia. *Anais*... Goiânia: ABEM, 2010. p. 197-209.

RINK, John. *Musical performance*: a guide to understanding. New York. Cambridge University Press, 2002.

_____. *The practice of performance: studies in music interpretation*. New York. Cambridge University Press, 2005.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*. Edição Concisa. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1994.

SANTOS, R. T. A. dos; HENTSCHKE, Liane. A perspectiva pragmática nas pesquisas sobre prática instrumental: condições e implicações procedimentais. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 19, 2009, p. 72-82.

SCHÖN, Donald A. *Educando o profissional reflexivo*: um novo design para o ensino e aprendizagem. Porto Alegre: ARTMED, 2000.

SILVA, Josemir Medeiros da. A mídia na sala de aula: a postura do professor diante da inserção das tecnologias de informação e comunicação (TIC) nas práticas escolares Josemir Medeiros da Silva. São João Del-Rei, Março de 2011. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de São João Del-Rei, 2011.

SMALL, Christopher. *Music, society, education*. Wesleyan University Press. 1996.

SOUZA, Jusamara. Educação musical e práticas sociais. *Revista da ABEM*, n. 10, 2004, p. 7-11.

TRIANTAFYLLAKI, Angeliki. A call for more instrumental music teaching research. *Music Education Research*, v. 7, n. 3, 2005, p. 383-387.

VIEIRA, Lia Braga. A escolarização do ensino de música. *Pro-Posições*, v. 15, n. 2 (44), 2004, p. 141-150.

APÊNDICES

Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

Apêndice A

Entrevista semiestruturada a ser realizada com os professores de trompa

Nome completo:

Data de nascimento:

Universidade em que atua:

Período de ingresso na universidade:

Formação geral e de trompista

1 - Como seu deu sua trajetória na música (iniciação música, decisão de ser profissional, estudo formal, acadêmico)?

2 - Como definiu a trompa como instrumento principal?

3 - Quais foram os professores que marcaram sua formação?

4 - Onde estudou com ele?

5 - Que materiais didáticos utilizou ao longo de sua formação (métodos, apostilas, recursos audiovisuais, outros)?

6 - Entre esses quais destacaria como mais importantes para a sua trajetória profissional?

7 - Durante seu processo de formação, que repertórios trabalhou e quais considera de maior importância?

Experiências profissionais

8 - Você atua como trompista atualmente? De que forma tem atuado?

9 - Em que espaços atua ou já atuou como trompista?

Sobre a atividade docente

10 - Desde quando atua como professor do instrumento?

11 - Em que escolas atuou?

12 - Há quanto tempo atua nessa universidade?

13 - Em que níveis de ensino atua na universidade?

14 - Quais os objetivos do trabalho que desenvolve em cada nível?

15 - Que conteúdos você trabalha em cada uma deles?

15.1 - Extensão:

- 15.1.1 - No que se refere a técnica:
- 15.1.2 – Repertório:
- 15.1.3 - Interpretação em geral:

15.2 - Graduação:

- 15.2.1 - No que se refere a técnica:
- 15.2.2 - Repertórios:
- 15.2.3 - Interpretação em geral:

16 - Que materiais didáticos utiliza para desenvolver o trabalho em cada nível?

16.1 - Superior:

- 16.1.1 - No que se refere aos métodos:

- 16.1.2 - CDs, DVDs outros materiais audiovisuais:
- 16.1.3 - Apostilas:
- 16.1.4 - Livros/outros:

17 - Quais as contribuições desse material para o ensino do instrumento?

18 - Você considera que há alguma questão importante que não é abordada nesse material e que seria importante para o ensino de trompa?

19 - Como desenvolve suas aulas, em linhas gerais (como divide o conteúdo, o tempo; trabalha atividades coletivas, individuais; realiza apresentações periódicas etc.)?

20 - Considerando os diferentes níveis de ensino, qual o mercado de trabalho que você almeja preparar o aluno?

Questões gerais

21 - Você trabalha alguma questão direcionada para a interpretação de música brasileira popular?

22 - Você considera o material existente sobre trompa, (mais especificamente este que você trabalha), suficiente para uma formação direcionada para a música brasileira popular?

23 - Você acredita que a trompa possa ser utilizada com regularidade em outros contextos musicais além dos tradicionais onde o instrumento está inserido?

Apêndice B

Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

Carta de Agradecimento

Prezado Professor,

Agradeço o seu apoio, empenho e disponibilidade em participar da minha pesquisa de mestrado, intitulada "O ensino de trompa: um estudo dos materiais didáticos pedagógicos utilizados no processo de formação do trompista". Certamente as suas contribuições serão fundamentais para a realização do trabalho. Reitero o meu compromisso com a veracidade das informações a mim confiadas e me comprometo a analisar os seus depoimentos de forma ética e profissional, solicitando a sua autorização prévia para a utilização de qualquer informação.

João Pessoa, 20 de maio de 2012

_____

Prof. Radegundis Aranha Tavares Feitosa

Apêndice C

Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

Termo de Consentimento

Como professor da Universidade xxxxxx disponho-me voluntariamente a participar da pesquisa desenvolvida pelo mestrando Radegundis Aranha Tavares Feitosa do programa de Pós-Graduação da Universidade Federal da Paraíba, que tem como objetivo identificar os principais materiais didático-pedagógicos (métodos, apostilas, CDs, DVDs etc.) utilizados para o ensino da trompa nos cursos superiores de música do Nordeste Brasileiro, verificando quais as características metodológicas e os conteúdos enfatizados por esses materiais. Assim, autorizo a coleta de dados a partir de entrevistas realizadas durante o primeiro semestre de 2012. O meu nome poderá ser mencionado em citações obtidas a partir das entrevistas, desde que seja considerado o preceito fundamental da ética na pesquisa, o que implica o fato de que não haverá qualquer juízo de valor sobre as minhas falas, depoimentos e análises;

João Pessoa, 20 de maio de 2012

_____

Prof. xxxxxxx