

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES

FILIPE RODRIGUES DA CUNHA

INICIAÇÃO MUSICAL A PARTIR DO TROMPETE: UMA PROPOSTA DE
ENSINO-APRENDIZAGEM

Uberlândia
Fevereiro de 2026

FILIPPE RODRIGUES DA CUNHA

INICIAÇÃO MUSICAL A PARTIR DO TROMPETE: UMA PROPOSTA DE
ENSINO-APRENDIZAGEM

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Instituto de Artes da
Universidade Federal de Uberlândia, como
requisito parcial para obtenção do título de
Licenciado em Música.

Orientador: Prof. Me. Marcelo Madureira

UBERLÂNDIA

2026

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

C972
2025 Cunha, Filipe Rodrigues da, 1991-
INICIAÇÃO MUSICAL A PARTIR DO TROMPETE [recurso
eletrônico] : UMA PROPOSTA DE ENSINO E APRENDIZAGEM / Filipe
Rodrigues da Cunha. - 2025.

Orientador: Marcelo Madureira.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade
Federal de Uberlândia, Graduação em Música.

Modo de acesso: Internet.

Inclui bibliografia.

1. Música. I. Madureira, Marcelo, 1971-, (Orient.). II.
Universidade Federal de Uberlândia. Graduação em Música. III.
Título.

CDU: 78

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091

Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074

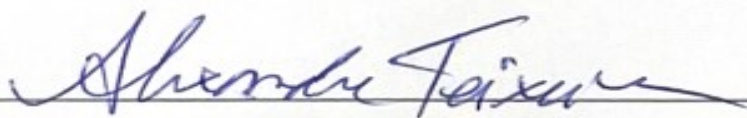
FILIPPE RODRIGUES DA CUNHA

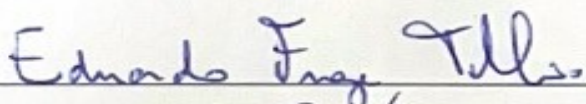
INICIAÇÃO MUSICAL A PARTIR DO TROMPETE: UMA PROPOSTA DE
ENSINO-APRENDIZAGEM

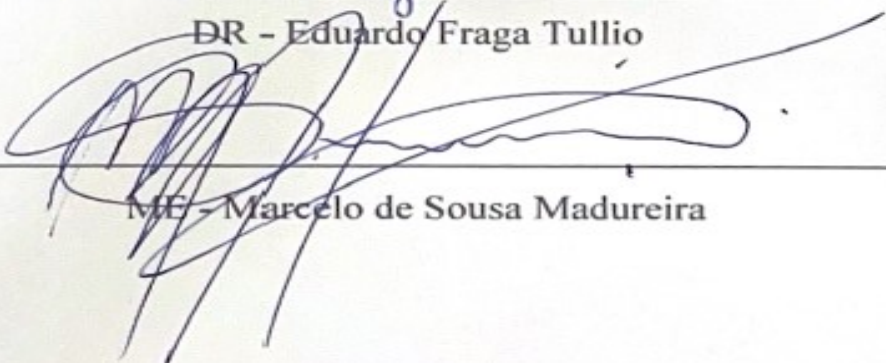
Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Instituto de Artes da
Universidade Federal de Uberlândia, como
requisito parcial para obtenção do título de
Licenciado em Música.

Uberlândia, 21 / 02 / 2026

Banca Examinadora:


DR - Alexandre Teixeira


DR - Eduardo Fraga Tullio


ME - Marcelo de Sousa Madureira

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à Deus pela oportunidade de realização desse sonho, aos professores da Universidade Federal de Uberlândia, pelas contribuições durante meu período de graduação, ao Prof. Alexandre Teixeira que sempre esteve ao meu lado em muitos momentos, durante meu tempo na academia, ao Prof. Marcelo Madureira que também participou da minha formação como professor de trompete e orientação.

À minha família pelo eterno apoio, em especial à minha mãe, Edna Maria, que durante difíceis nove meses cuidou de mim e depois continuou cuidando. Agradeço também à minha madrinha Norma Souza da Cunha que sempre foi indescritivelmente importante em toda a minha vida.

Aos colegas, amigos e parceiros que em algum momento estiveram presentes em meu processo de aprendizagem.

RESUMO

O trompete conquistou, ao longo dos anos, um espaço significativo nos mais diversos contextos musicais, estilos e expressões culturais, impulsionado por seu desenvolvimento histórico. O instrumento, tal como o conhecemos atualmente, passou por um processo evolutivo até incorporar os três pistões e apresentar uma maior variedade tímbrica. Inicialmente, seu uso não estava integrado a todos os estilos musicais ou eventos. Contudo, com o passar do tempo, o trompete obteve crescente destaque, o que possibilitou sua inserção em diferentes ambientes musicais e a exploração de suas possibilidades sonoras. Esse reconhecimento consolidou sua relevância no mercado de trabalho, permitindo sua atuação em contextos diversos, como o carnaval, cerimônias de casamento, eventos fúnebres, orquestras, bandas sinfônicas e big bands. E claro, o instrumento também possui uma vasta literatura de atuação solo voltando tanto para o estilo erudito, quanto para os estilos populares. É comum encontrar em plataformas como *youtube*, por exemplo, vídeos de músicos sendo solistas em suas apresentações, ou tendo o trompete como instrumento preponderante nesse processo. Encontramos exemplos de performances solo de trompete em gêneros como o jazz, o blues e no choro brasileiro. Devido a essa diversidade de atuação, aumenta assim a demanda do uso do instrumento, sendo assim, como em todas as outras áreas de atuação profissional, coube ao trompetista possuir certo grau de proficiência, ou seja de condições técnicas e ainda teóricas, culturais e estéticas a respeito do seu instrumento, como variação de timbre por meio de surdinas, variação de timbre e tessitura por meio da variação da família do trompete: trompete em Dó, trompete em Eb, *flugelhorn*. É necessário então que o trompetista esteja munido de informações sobre esse tema. A primeira iniciativa tomada pelos estudantes de trompete, é buscar métodos e metodologias que o auxiliem ou capacitem-no à atuação. Durante essa busca, é possível encontrar informações que muitas vezes estão pouco organizadas. Recorrer à internet, na busca de informações, acaba sendo uma alternativa comum, pois as múltiplas plataformas existentes na rede propiciam fácil e rápido acesso a esse conteúdo. O presente trabalho propõe-se a contribuir o processo de ensino-aprendizagem musical a partir do trompete, abordando alguns dos principais fundamentos técnicos essenciais à formação e desenvolvimento do trompetista.

Palavras-chave: Iniciação musical; trompete; fundamentos técnicos do instrumento.

ABSTRACT

Over the years, the trumpet has gained significant space in a wide variety of musical contexts, styles, and cultural expressions, driven by its historical development. The instrument, as we know it today, underwent an evolutionary process until it incorporated three pistons and offered a greater variety of timbrals. Initially, its use was not integrated into all musical styles or events. However, over time, the trumpet gained increasing prominence, allowing its inclusion in different musical settings and the exploration of its sonic possibilities. This recognition solidified its relevance in the job market, allowing it to be performed in diverse contexts, such as Carnival, wedding ceremonies, funerals, orchestras, symphonic bands, and big bands. And of course, the instrument also has a vast literature of solo performances, covering both classical and popular styles. It is common to find videos of musicians performing solo, or with the trumpet as the predominant instrument, on platforms like YouTube. Examples of solo trumpet performances are found in genres such as jazz, blues, and Brazilian choro. Due to this diversity of performances, the demand for the instrument increases. Thus, as in all other areas of professional activity, trumpeter players must possess a certain level of proficiency—that is, technical, theoretical, cultural, and aesthetic knowledge of their instrument, such as timbre variation through mutes, timbre and tessitura variation through variations within the trumpet family: C trumpet, Eb trumpet, flugelhorn. Therefore, trumpeter players must be equipped with information on this topic. The first step taken by trumpet students is to seek methods and methodologies that assist or enable them to perform. During this search, they may find information that is often poorly organized. Turning to the internet for information ends up being a common alternative, as the multiple online platforms provide easy and quick access to this content. This work aims to contribute to the process of teaching and learning music through the trumpet, addressing some of the main technical foundations essential to the training and development of trumpeter players.

Keywords: Musical initiation; trumpet; technical foundations of the instrument.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
CAPÍTULO I.....	15
A CHEGADA DO TROMPETE, ENSINO E PERSPECTIVA.....	15
1.1 - Breve história do ensino de trompete no Brasil.....	15
1.2 - Proposta de ensino do trompete na atualidade.....	18
1.3 - A bagagem cultural do estudante como ponto de partida no ensino musical...20	
CAPÍTULO II.....	21
FUNDAMENTOS DO TROMPETE PARA INICIAÇÃO MUSICAL: UMA	
ABORDAGEM ALTERNATIVA.....	21
1.1 - RESPIRAÇÃO.....	21
1.2 - VIBRAÇÃO.....	23
1.3 - AQUECIMENTO.....	25
REVISÃO BIBLIOGRÁFICA.....	29
METODOLOGIA.....	30
CONCLUSÃO.....	31
REFERÊNCIAS.....	33

INTRODUÇÃO

Há muito tempo, o trompete ocupa uma posição de destaque no cenário musical. Em razão de sua versatilidade, esse instrumento passou a ser amplamente utilizado em diversas culturas, integrando com frequência diferentes formações musicais, tais como orquestras, bandas sinfônicas, *big bands*, performances solo, entre outras. A atuação do trompetista nesse contexto exige que o instrumentista disponha de domínio técnico consistente para desempenhar sua função de forma eficaz e musicalmente expressiva. A proposta de ensino-aprendizagem apresentada neste trabalho fundamenta-se em três pilares técnicos do trompete, considerados essenciais para o desenvolvimento de conhecimentos interpretativos do instrumento para servir a música. Tais fundamentos visam proporcionar ao trompetista uma formação sólida e abrangente, capacitando-o para atuar com competência diante da diversidade de demandas musicais contemporâneas.

Assim como toda profissão, o profissional necessita estar munido de condições técnicas e de conhecimentos teóricos e culturais envoltos à sua prática, ou no caso do trompetista, seu instrumento. Esses conhecimentos são encontrados em diversas fontes, no âmbito nacional e internacional, nas redes de ensino formal e informal. É bastante comum, contudo, que as informações sejam encontradas de diversas formas, como por exemplo, em vários idiomas, em revistas, métodos, redes sociais, vídeo aula, cartazes.

Diante da infinidade de fontes e sem a correta orientação, esses músicos são direcionados ao caminho da dúvida sobre qual seria o melhor método, orientação e ou forma para iniciar seus estudos ou aprimorar a técnica. Recorrer à internet em busca dessas informações acaba sendo uma alternativa recorrente, pois as múltiplas plataformas existentes na rede propiciam fácil e rápido acesso a esse conteúdo (Sousa; Ray, 2009; Sousa; Vieira, 2017).

Tanto os músicos profissionais quanto os músicos iniciantes procuram por métodos que possam melhorar a qualidade técnica e servir a música. A necessidade do professor com ampla experiência para acompanhar e auxiliar o aluno é importante, na maioria das vezes esse professor escolhe um método de acordo com o objetivo a ser alcançado. Segundo Andrade (2014, p.51) “[...] a utilização dos conteúdos é adaptada de acordo com as necessidades pessoais de cada aluno, buscando sempre desenvolver a técnica necessária para que o estudante tenha as ferramentas para praticar [...]”. O problema mais comum que acontece com muitos alunos, principalmente iniciantes, é que nem todos possuem uma orientação ou um professor regular que possa auxiliar nas questões iniciais do instrumento. Sabemos que a condição ideal para iniciação musical utilizando o instrumento, seria por meio de orientação de um profissional

capacitado, mas nem sempre isso é possível. Por exemplo, nos casos do ensino de instrumentos de metais, grande parte dos estudantes iniciam o estudo do instrumento em bandas de música, onde o “maestro/educador” ensina todos os instrumentos, utilizando praticamente o mesmo método e a mesma metodologia.

O ensino de trompete no Brasil vem de longos anos, assim como a utilização do instrumento em diversas formações instrumentais, no entanto é pouca a quantidade de materiais didáticos dispostos à seu ensino conforme indica Serafim.

[...] ainda são escassos os materiais didáticos que possam auxiliar regentes-professores em sua árdua missão de musicalizar, ensinar diversos instrumentos e reger, além de outras funções que, muitas vezes, recaem sobre eles, como a realização de arranjos e adaptações, a manutenção de instrumentos e as funções administrativas. (Serafim, 2011, p. 76).

O objetivo é propor uma metodologia de iniciação musical a partir do trompete, que possa ser utilizado no processo de ensino-aprendizagem de crianças, jovens e adultos. Esse trabalho tem como objetivo apontar um caminho de desenvolvimento técnico inicial, propor a inserção progressiva de informações e contribuir para o desenvolvimento musical no trompete, auxiliando o aluno a alcançar a proficiência no instrumento. Por tanto, a proposta é dialogar com as metodologias existentes, aplicando o ensino-aprendizagem, a fim de agregar conhecimentos que contribuam na formação musical do estudante.

CAPÍTULO I

A CHEGADA DO TROMPETE, ENSINO E PERSPECTIVA

1.1 - Breve história do ensino de trompete no Brasil

O trompete que conhecemos hoje está presente em diversas instituições de ensino e pode ser ouvido em diversas ocasiões sociais, como: casamentos, formaturas militares, conservatórios, faculdades de música, bandas populares e orquestras mundo afora, nem sempre possuiu o *design* “moderno” do século XXI. Acredita-se que esse instrumento remonta à antiguidade, foram encontradas duas trombetas funcionais no túmulo de Tutankhamun. E era confeccionado com chifre de animais, como carneiro por exemplo, (Rolfini, 2009). Outra característica do trompete na antiguidade diz respeito à sua nomenclatura, pois trompete é a nomenclatura atual, ou seja, nem sempre foi chamado dessa forma.

Seu nome modificou-se diversas vezes através deste processo. Os primeiros exemplares de trompetes de que temos conhecimento não possuíam coluna de ar vibratória, bocais ou campanas. Eles eram simplesmente megafones feitos de bambu ou outros materiais vazados disponíveis na natureza, onde o “executante” falava, cantava ou produzia sons guturais. A evolução de um simples megafone para o atual trompete foi muito lenta e não é possível estabelecer uma data exata de quando os primeiros trompetes se originaram. Sachs, (apud Sulpício e Sulpício, 2015, p. 7).

Não podemos afirmar quando surgiram exatamente seus ancestrais, mas há algumas informações que levam a associar esse instrumento à instrumentos primitivos.

Embora não tenhamos certeza científica de onde ou quando surgiu o trompete, acreditamos atualmente que esse instrumento musical de sopro, da família dos metais, teve sua origem em uma forma primitiva como um chifre, um instrumento de madeira ou até mesmo uma concha do mar. Rolfini (2009, p.5).

No que se refere ao trompete no Brasil, sabemos que a colonização portuguesa foi a responsável por sua gradual introdução. O objetivo dos colonizadores não era obviamente montar uma banda ou conjunto regional, mas sim obter recursos advindos das terras encontradas. Os instrumentos musicais, por sua vez, tiveram um papel fundamental no que diz respeito à interação com os povos encontrados e à catequização que mais tarde foi um recurso facilitador para a convivência entre os colonizadores portugueses e os povos nativos.

No período referente às grandes navegações, os maiores interesses dos

conquistadores, como portugueses e espanhóis, consistiam em encontrar novas terras para explorar e obter recursos, favorecendo a metrópole. Em 1494, dois anos após a “descoberta” da América realizada pelo italiano Cristóvão Colombo (1451?-1506), com o propósito de evitar guerras entre Portugal e Espanha, estas duas nações assinaram o tratado de Tordesilhas, dividindo “o mundo novo” em duas partes: a oeste, a América Espanhola, e a leste, a América Portuguesa. (Rolfini, 2009, p. 58).

Os chamados “Jesuítas”, foram responsáveis pela transmissão da cultura européia e católica aos povos nativos das regiões descobertas e a música era comumente usada como recurso facilitador desse processo de transmissão. Autores como Rolfini (2009), também fazem referências à responsabilidade atribuída aos jesuítas pela transmissão dos conceitos católicos e culturais da Europa, aos habitantes encontrados. A transmissão desses conceitos, era uma forma de facilitar a interação e tornar os que habitavam as terras recém descobertas, cada vez mais familiarizados à cultura europeia.

Os primeiros documentos dos quais temos informações são condizentes com o período pouco posterior – atuação dos Jesuítas –, portanto já pertencentes ao período Colonial (1530-1808). Responsável por percorrer diversas regiões e transmitir conceitos europeus e católicos aos povos que habitavam a terra que conhecemos por Brasil. Rolfini (2009, p. 60).

O período que conhecemos como período Pré-colonial, e que marca a chegada dos primeiros portugueses à América, ocorre entre 1500-1530, Rolfini (2009), e já neste período há evidências da presença da “trombeta”, e de seu uso em cerimônias.

Desses termos, o mais frequente nos textos jesuíticos é a “trombeta”; presente nos estabelecimentos jesuíticos desde o início de sua atuação, a trombeta é mencionada até o final do séc. XVII. Uma carta de Nóbrega de 1549 descreve uma “procissão com grande música”, a que respondiam as trombetas. (Holler, 2006, p.102).

O que se conhece por “trombeta”, ou mesmo “clarim”, no fim do século XVIII, era o trompete natural, conforme Binder e Castagna (2005, apud Holler 2006, p. 102), ou seja, essas eram as nomenclaturas usadas para se dirigir ao que conhecemos por trompete, porém, não possuía a mesma estrutura, ou seja, os pistos e o acabamento que encontramos hoje.

Na época utilizava-se trombeta ou clarim. Estes dois constam da segunda edição de 1789 do dicionário de Rafael Bluteau, que definia o primeiro como “instrumento de sopro, consta de “hum” cano de latão, ou prata, retorcido, e mais largo num extremo, que no que se applica a boca, serve na música, e para fazer sinais na guerra” o segundo como “trombeta de som agudo, e claro. Bluteau, 1789 (apud Binder e Castagna, 2005, p.14).

Quando falamos especificamente do ensino desse trompete, devemos ter em mente que assim como há evolução na nomenclatura do instrumento e tecnologia do instrumento, há

também nas abordagens metodológicas, ou seja, não se aprende o trompete nos dias de hoje como se aprendia durante o período colonial.

[...]inicialmente o ensino de trompete ocorria através de professores estrangeiros e, geralmente, por transmissão oral. Os primeiros alunos foram indígenas ensinados por jesuítas com o intuito de reforçar a catequização destes. Em um segundo momento os negros escravos, advindos de países do continente africano, eram ensinados para tocarem em bandas de sopro de fazendas com o intuito de promover a cultura e o poder de seus donos. Em um terceiro momento começaram a surgir professores, geralmente militares ou trompetistas de orquestras vinculadas à Igreja, que dão aulas particulares ou em bandas de sopro. Serafim (2011, p. 21-22).

Assim podemos por meio dessas informações concluir, que a música desde essa época já era considerada como recurso de interação, ou pelo menos facilitadora desse objetivo. Segundo Vasco Mariz (2005, p. 33-34, apud Rolfini 2009, p. 60), “a música era uma ferramenta utilizada pelos padres, colaborando desta maneira para a fundação de escolas de música para crianças em determinadas aldeias”.

A música então sendo uma das, ou a porta de entrada à comunicação e interação com os habitantes encontrados, pôde-se gradativamente inserir os instrumentos que eram comumente usados na cultura europeia à nova realidade. Esse instrumento era usado em usado cerimônias e para informar comandos, conforme Holler, 2006, p. 102, informa:

[...]foram nos seguindo, tanto que não houve Padre nem ainda índio que pudesse fechar olho para dormir; o que vendo eu que levava em nossa companhia um índio, por nome Thomazio, trombeteiro, mandei-lhe que tocasse trombeta, virado para banda de um outeiro, para com a agradável correspondência do eco que ali havia, passarmos a noite com algum alívio, ou ao menos com menos moléstia pelo divertimento que causou. (Cro.JoBett, 1698, p. 260 apud Holler, 2006, p. 102).

Como podemos observar, o trompete, ou “trombeta”, já estava sendo usado desde o período colonial, e existiam habitantes nativos sendo treinados para atuar até mesmo em cerimônias e para executar toques de ordem, conforme a indicação acima. Podemos entender então, que os colonizadores formavam esses profissionais por meio de suas própria metodologias.

Há também referência de que os nativos aprendiam diversos outros instrumentos, fruto do trabalho realizado pelos jesuítas, ficando registrado na chamada “Crônica do Padre Simão de Vasconcelos”. Esse texto revela o trabalho realizado pelos jesuítas no que se refere ao ensino, de diversos instrumentos musicais e ao aprendizado por parte dos nativos digno de elogios, conforme:

[...]atuação dos primeiros jesuítas nas aldeias do Brasil, na qual os índios seriam “destros” em todos os instrumentos musicais, charamelas, flautas, trombetas, baixões, cornetas e fagotes... (Vasconcelos, 1663, p.179 apud Holler, 2006, v.1, p.

99).

Autores como o referido Holler, nos mostra como os jesuítas foram preponderantes no processo de ensino vigente e exploratório da música no período colonial. Essas contribuições refletiram sem dúvidas, na herança herdada pelas gerações seguintes. Podemos ver que ainda o trompete é parte integrante de formações religiosas e militares, conforme a proposta de ensino vigente.

1.2 - Proposta de ensino do trompete na atualidade

Avançando no tempo e aproximando dos dias atuais, podemos nos questionar sobre como está a formação dos músicos com intenção de aprender o trompete, como uma forma de lazer, para atuação profissional ou mesmo em círculos religiosos. Lisboa (2017,p.29), argumenta:

Atualmente, o ensino de trompete no Brasil, dar-se-á em sua grande maioria nas bandas de música e/ou grupos religiosos. Contudo, há proporções menores em escolas como conservatórios, universidades, projetos sociais, entre outras. No universo deste ensino, quer seja nas formas de aprendizagem oral, vídeo aula disponibilizados via internet e videoconferência, há certa predominância no uso das influências da pedagogia do ensino erudito, sobretudo, quando aplicado na fase inicial do aprendizado.

Existe o método mais usado ou mais eficiente? Qual a formação para um trompetista capaz de desenvolver os seus estudos ao atuar profissionalmente? Qual o papel do professor nesse contexto? Quais as propostas metodológicas mais indicadas? e os métodos?, Baptista (2010, p. 50), revela:

A maioria dos assuntos técnicos é do conhecimento de todos e suas soluções também. Uma conclusão plausível quanto a isso poderia ser a seguinte: se todos esses métodos de pensar, praticar e tocar trompete têm produzido grandes trompetistas, então cada um tem seu valor. A responsabilidade em descobrir seus benefícios será do professor ou do trompetista, através de reflexão e testes.

Alguns métodos são indicados como referências à prática ou ensino do trompete, seja de forma direta ou indireta, dentro do ensino formal e informal. Muitas vezes pode ocorrer de indicações por meio da comprovação prática, ou seja, um trompetista usou um certo método e indica para outro trompetista que estuda o instrumento sem auxílio de um professor, por exemplo. Baptista (2010, p. 21), lista alguns dos métodos que são usados para responder certas perguntas como por exemplo, sobre qual caminho o trompetista de nível avançado pode direcionar seu olhar com intuito de desenvolvimento: Edwards, A – Hovey. Method for

Trumpet. First & Second Book, Belwin Mills Publishing Corporation. Melville, N.Y. 11746 1942, Getchell, Robert W. First & Second Book of Practical Studies. Belwin Mills Publishing Corporation. Miami, Flórida 33014, 1948, Hering, S. Thirty-two Etudes. Carl Fischer, 1943, Hering, S. Forty Progressive Etudes. Carl Fischer, 1945, Reger, Wayne M. The Talking Trumpet. New York, Charles Colin. 1975, Arban, Joseph J. B. Laurent. Complete Conservatory Method. New York, Carl Fischer, 1936, Clarke, Herbert L. Technical Studies. New York, Carl Fischer, 1934, Schlossberg, Max. Daily Drills and Technical Studies for Trumpet. New York, J. F. Hill & Co., 1937, Colin, Charles. Advanced Lip Flexibilities. New York, Charles Colin, 1972, Goldman, E. F. Practical Studies for the Trumpet. New York, 1920. Carl Fischer Inc Charlier, Theo. 36 Etudes Transcendantes pour Trompette. Paris, A. Leduc. 1948, Bitsch, Marcel. Vingt Études pour Trompette. Paris, 1954. Alphonse Leduc, Sabarich, Raymond. Dix Etudes Concertates et d'Interprétation. Paris, 1968. Editions Selmer, Tomasi, H. Six Etudes pour Trompette. Paris, 1955. Alphonse Leduc.

Além de Baptista (2010), muitos professores de trompete também usam ou indicam os referidos métodos de trompete, contudo, ainda que possa haver uma concordância entre os professores de trompete sobre a indicação e ou uso desses métodos, isso não é uma regra, pois dependerá da forma com que esse professor orienta o estudante, dependerá da necessidade deste aluno, da proficiência do aluno, porém ao se tratar de um aluno iniciante, há que relevar e utilizar da instrução, de meios para construção do ensino-aprendizagem, pois os referidos métodos necessitam de destreza técnica e uns ainda mais que outros, ou seja, alguns métodos são iniciais e progressivos e outros avançados e específicos, como por exemplo os 36 estudos transcendentais de Théo Charlier, que é indicado para adquirir acuidade interpretativa e expressividade musical, porém é necessário um caminho de ensino-aprendizagem antes e no percurso do processo do desenvolvimento musical por meio do trompete é de como preparo para incorporar a utilização desses métodos.

1.3 - A bagagem cultural do estudante como ponto de partida no ensino musical

A construção do conhecimento musical não ocorre em um vazio, mas está profundamente enraizada nas experiências prévias, nas vivências culturais e no contexto social de cada estudante. Ao ingressar em um curso de música, o aluno traz consigo uma bagagem única — composta por saberes formais e informais, práticas musicais familiares, referências estéticas, afetivas e culturais. Cabe ao professor reconhecer, acolher e dialogar com essa diversidade, compreendendo que o ensino não deve se restringir à transmissão de conteúdos padronizados, mas sim se configurar como um processo dialógico, que respeita os saberes prévios e busca, a

partir deles, expandir horizontes musicais e formativos. Autores como Paulo Freire (1996) defendem que a escuta atenta do educador é fundamental para a construção de um ensino significativo, que valorize o sujeito em sua totalidade. Nesse sentido, o ensino musical precisa considerar o lugar de onde o aluno veio — geográfica, cultural e simbolicamente — como ponto de partida para práticas pedagógicas mais inclusivas, críticas e conectadas com a realidade de cada estudante. Bendaham (2017), por exemplo, nos informa como escolheu os fundamentos para trabalhar em sua pesquisa e quais as dificuldades encontradas.

Dentre as técnicas do trompete foram escolhidas: respiração, articulação e flexibilidade, que durante o processo de pesquisa foram encontrados métodos de trompete que constavam exercícios específicos de cada técnica, mas a dificuldade encontrada neste estudo foi encontrar textos que explicassem de forma coesa o processo de aprimoramento de cada uma. (Bendaham, 2017, p. 12).

O ensino de trompete de maneira informal e em algumas instituições de ensino formal ocorrem com base no conhecimento prático do próprio professor e muitas vezes não seguem uma metodologia específica. Autores como Andrade (2014), por exemplo, reforçam essa informação, ao destacar em sua pesquisa a forma como são ministradas as aulas de trompete pelo professor e trompetista Daniel d’Alcântara. Conforme as palavras do autor: “Sobre a estruturação de suas aulas de trompete popular na EMESP, Daniel explica que nunca seguiu programas fixos de estudo”. Podemos comprovar que a abordagem metodológica em cada processo de ensino passa também pelo filtro da necessidade do aluno.

Contudo, a ideia não é contrapor os referidos autores e suas abordagens metodológicas ou mesmo criticar suas escolhas, mas propor um direcionamento de ensino-aprendizagem que comporte alguns fundamentos no trompete necessários para uma boa formação musical de um trompetista.

CAPÍTULO II

FUNDAMENTOS DO TROMPETE PARA INICIAÇÃO MUSICAL: UMA ABORDAGEM ALTERNATIVA

1.1 - Respiração

Para aqueles que desejam tocar trompete independente de sua condição física e faixa etária, é necessário desenvolver conhecimentos acerca das etapas que envolvem o ato de tocá-lo.

O trompete figura como membro da família dos instrumentos de sopro, e segundo o sistema de classificação de instrumentos musicais mais utilizado atualmente, o da dupla de etnomusicólogos: o austríaco Erich Von Hornbostel e o alemão Curt Sachs, que foi desenvolvido em 1914 e o sistema é conhecido como Hornbostel-Sachs de classificação, onde o trompete na classe dos aerofones, são aqueles que produzem som quando o ar ao ser neles introduzido entra em vibração, excitando os componentes do instrumento musical. O som é produzido pela vibração do ar.

Entretanto é importante e imprescindível então, que o primeiro passo dessa caminhada rumo ao aprendizado na manipulação desse instrumento, assim como o da produção do som, passe pelo processo respiratório. “Pela minha experiência, tanto tocando, quanto ensinando, quase todos os problemas técnicos e musicais são realmente sintomas de respiração insuficiente ou deficiente.” (Schlueter, 2021, p. 81).

A respiração tem um papel fundamental no que diz respeito à produção de som de um instrumento de sopro, mas não só a respiração, o ar usado nesse processo necessita ser pensado como o combustível para o funcionamento de um instrumento dessa natureza. Batista, 2010, p. 7, afirma que, “respirar é a primeira etapa, e talvez a mais importante”.

Sobre essa temática e conforme Douglas (2002 pg. 437, apud Bendaham, 2017, p. 15) “a finalidade principal do sistema respiratório é fornecer oxigênio necessário às células do organismo e retirar o excesso de dióxido de carbono resultante das reações celulares; gases que são transportados pelo sangue”.

Sobota (2006, p. 26-31, apud Bendaham, 2017, p. 15), expõe que “O ato de respirar envolve dois movimentos alternados: Inalação e Exalação”. Se entende por inalação o processo pelo qual há captação de ar pelos pulmões, ou seja, encher os pulmões de ar, provocar a expansão pulmonar e torácica, assim, o aparelho respiratório se expande semelhante à um balão quando passa pelo mesmo processo de enchimento.

Ao outro momento do processo respiratório, chamamos de *Exalação*. Exalação é o processo pelo qual há o alívio da tensão provocada pela inalação, ou seja, quando os pulmões liberam o ar retido. O ar nesses processos figura como uma espécie de combustível, que fornece energia para que haja expansão e alívio dos pulmões, como uma sanfona. Existem basicamente três tipos bem conhecidos de respiração: Respiração torácica, intercostal, abdominal.

Hickman (2010, p. 184, apud Bendaham, 2017, p. 23) nos informa que “a exalação é adquirida relaxando o diafragma e os músculos intercostais, permitindo que os músculos voltem às suas posições normais, movendo mais da metade do ar dos pulmões sem esforço. Se forem tocadas notas agudas ou fortes, os músculos abdominais se contraem...”.

Ainda sobre o tema, Hickman (2010, p. 185) menciona que “muitos "sistemas" de respiração foram concebidos para instruir os instrumentistas de sopro sobre como respirar de forma eficaz, mas muitos desses sistemas apresentam procedimentos passo a passo para inalação e exalação. Desta forma, muitos desses métodos confundem os alunos ao completar os processos que eles usam naturalmente, portanto, é prudente citar alguns dos pontos mais valiosos e dados de pedagogias especializadas.” (apud Bendaham, 2017, p. 23). Mais uma vez estamos diante de informações que, quando não organizadas, podem confundir e até mesmo atrapalhar o aluno na busca pelo desenvolvimento. Hickman, aponta que é importante ter um direcionamento especializado para o uso desses procedimentos.

Essa quantidade de metodologias sobre a respiração, auxiliam dentro de suas possibilidades à atuação do instrumentista da área de sopro. Batista, 2010, p. 8, no entanto, nos apresenta uma opção de respiração que otimiza a capacidade pulmonar, em suas palavras: “A ideal respiração completa, conhecida como Yogue, utiliza toda a capacidade pulmonar”. Batista elege a respiração Yogue como mais completa e mais eficaz que a torácica, intercostal e abdominal.

Podemos afirmar, que não é possível tocar um instrumento de sopro sem o uso da respiração, que aliás é primordial à vida. Por isso a respiração é muito importante nesse processo. Basicamente o primeiro passo é o processo respiratório atuando como combustível, ou seja, o ar alimenta o instrumento que por sua vez o transforma em som (ruído). Mas a respiração pode ser diferente dependendo de onde se emprega. Jacobs (1996, p.101), compartilha “que a respiração usada para produzir o som no instrumento de sopro, é diferente de respirar para as trocas químicas e gasosas, necessário para produzir homeostase (a capacidade de o organismo apresentar uma situação físico-química dentro do limite do organismo), mesmo diante de alterações impostas pelo meio ambientes”. (apud Bendaham, 2017, p. 22).

1.2 - Vibração

Como fora falado anteriormente, inalação e exalação são processos respiratórios que figuram como o primeiro passo dos princípios básicos no ensino e aprendizado dos instrumentos de sopro. É importante, todavia, salientar, que não basta apenas “soprar”, ou melhor, direcionar o ar emitido pelos pulmões rumo ao corpo do instrumento para produção do som (notas), pois para que haja o som, é necessário que haja vibração do músculo labial.

A vibração labial por sua vez, pode ocorrer tanto durante o processo de inalação, quanto no processo de exalação, porém no que diz respeito ao trompete e a outros instrumentos de sopro que possuem bocais como ferramentas que comportam a vibração dos lábios, é ensinado que a vibração somente ocorre por meio da exalação.

A vibração labial deve ocorrer por meio de um processo natural, sem que haja interferência externa ou interna, ou seja, o papel dos lábios dos trompetistas é apenas vibrar, o instrumento por sua vez ao receber uma quantidade significativa de ar combinada com a vibração dos lábios, e por meio de sua engenharia peculiar produz um som, uma nota, semelhante ao processo de produção de som de um berrante, em que o boiadeiro geralmente enche os pulmões de ar e sopra no designado bocal do instrumento vibrando os lábios, produzindo assim a sonoridade de acordo com a capacidade do berrante.

A vibração dos lábios está sujeita a interferências, ou melhor, está sujeita a tensões, assim como alerta Batista, 2010.

Há várias maneiras de obter tensão nos lábios. A mais natural, (entretanto menos desejada) dá-se por meio da pressão demasiada do bocal sobre os lábios. Natural, por ser a mais utilizada por estudantes de trompete em início de aprendizado. Menos desejada, pois quem utiliza essa “técnica” conhece apenas o caminho da pressão e não o do equilíbrio pressão-relaxamento. (Batista, 2010, p. 10).

Como fora explicado acima, é possível tensionar os lábios, mesmo que não seja recomendado. É importante, todavia, compreender que a pressão excessiva compromete a vibração labial, ou seja, quando há muita pressão, os lábios tendem a não vibrar livremente e isso propicia o desgaste prematuro do músculo labial, gerando assim desconforto e podendo levar a lesões, além de impactar na qualidade do som do instrumentista.

Batista, 2010, ressalta também como isso pode gerar inúmeros problemas ao músico que dispõe do uso excessivo da pressão dos lábios contra o bocal:

Os trompetistas que tocam dessa maneira desenvolvem, com o tempo, marcas nos lábios parecidas com calos, além de comprometer o desenvolvimento da

flexibilidade muscular e de terem dificuldades na execução de notas graves e sons de intensidade moderada e de pouca intensidade. (Batista, 2010, p. 10).

Batista, ainda nos informa que tensionar os músculos durante a vibração dos lábios, além de impedir o desenvolvimento da flexibilidade, seja por meio da pressão do bocal contra os lábios, ou até mesmo por esticar os lábios como em um sorriso, comprometem o timbre do instrumentista, explicando que quanto menor for a vibração, menor é a produção de harmônicos, podendo comprometer todos os músculos da face. Sobre a flexibilidade temos a definição de Batista (2010, p. 34), que a descreve como “o ato de mover os lábios e os músculos da língua livremente por meio de articular ou ligar as notas, para que o desenvolvimento gradual aconteça é necessário dominar três pontos básicos, são eles: lábios, língua e músculos.” (apud Bendaham, 2017, p. 19).

Temos também a definição de Longo (2007, p. 12), “flexibilidade é o movimento da língua em conjunto com a vibração dos lábios, permitindo o controle na mudança dos intervalos, embora as mudanças sejam pequenas e perceptíveis, elas existem e auxiliam na conexão dos intervalos resultando uma sonoridade centrada e rica em harmônicos.”(apud Bendaham, 2017, p. 19).

Um músico que toca o instrumento trompete, pode pôr em risco seu desenvolvimento, ou sua própria condição física sem ter essa intenção, se recorrer às práticas citadas acima. É importante estar atento às práticas que comprometem o funcionamento dos músculos de toda a face e especificamente dos lábios. Batista, em uma tentativa de apontar um caminho seguro para a vibração labial no trompete, compartilha a técnica desenvolvida e aplicada por *Louis Maggio*, que visa equilibrar as forças musculares e evitar o desgaste prematuro da musculatura. Assim explica:

Os lábios ficam paralelos, enrugados nos cantos: o lábio de cima sobre o de baixo. Esse posicionamento provoca rugas de expressão ao redor dos lábios. Já os músculos agem em sentidos opostos. Os músculos que fazem sorrir esticam os lábios para fora. Os músculos ao redor dos lábios fazem o oposto e tentam enrugá-los, além dos músculos do queixo que os puxam para baixo. (Batista, 2010, p. 11).

Assim e de acordo com o complemento da citação acima, não há grupos musculares que possam tirar vantagem ou prejudicar o funcionamento do outro grupo muscular, pois essa técnica quando aplicada, pode preservar o centro dos lábios para que os mesmos vibrem livremente sem interferência nenhuma, poupando assim a integridade física da camada mais fina dos lábios.

Como foi constatado, os lábios têm um papel fundamental no que diz respeito à vibração, à qualidade do timbre e à produção de harmônicos, por isso, necessitam de uma atenção quanto ao seu correto funcionamento, para que o mesmo não sofra um impacto negativo proveniente

de seu próprio funcionamento. Sem atentar para esses aspectos, o músico pode sofrer sérios danos, pois estamos falando do funcionamento de músculos bastante sensíveis, que são os localizados na face. Além de tomar esses cuidados é recomendado também como estratégia de prevenção a possíveis lesões, um aquecimento, ou um alongamento, como forma de sinalizar ao corpo que haverá movimentos em determinadas partes do corpo, sendo assim o corpo não é pego "desprevenido".

1.3 - Aquecimento

A prática musical, pode envolver vários membros e músculos de diferentes partes do corpo do instrumentista ao mesmo tempo e por isso o próprio corpo necessita estar em condições favoráveis para tais movimentos. Um jogador de futebol, por exemplo, tem o corpo condicionado para essa modalidade esportiva, ou seja, antes de entrar em campo o atleta realiza um alongamento físico e um aquecimento corporal.

O desenvolvimento muscular exigido para o trompetista segue treinamento semelhante ao de um atleta. Inicialmente o estudante deverá se exercitar por curtos períodos, para que os músculos faciais adquiram força e resistência. À medida que esse condicionamento melhora, deverá aumentar o tempo de estudo, lembrando-se de fazer pequenas pausas entre os períodos de trabalho, a fim de evitar fadiga ou lesão. (Batista 2010,p.14).

Durante alguns jogos de futebol é possível constatar que antes da partida os atletas de ambos os times, realizam diversos tipos de aquecimentos e movimentos estratégicos, esses aquecimentos são necessários para que o atleta possa ter condições físicas favoráveis para atuar por aproximadamente noventa minutos em alto nível, e também para a redução do risco de lesões. No caso dos trompetistas Batista 2010 esclarece:

O aquecimento deverá ser usado com o objetivo de estimular a musculatura e evitar o inchaço labial. Os estudos técnicos como escalas maiores e menores, arpejos e estudos de intervalos, estudos de flexibilidade, serão praticados com o objetivo de desenvolver o condicionamento em relação à tensão e ao relaxamento dos músculos e dos lábios. (Batista 2010, p.15).

Assim como nas modalidades esportivas, tocar um instrumento envolve o corpo como agente que atua na ação. Antes se pensar em como respirar ou até mesmo como seria a forma mais eficaz da vibração labial, e fôssemos eleger ou listar quais seriam os passos que uma pessoa seguiria antes de chegar a tocar um instrumento como o trompete, por exemplo, sem dúvidas a primeira recomendação seria um aquecimento e ou alongamento corporal, pois isso prepararia inicialmente esse corpo às práticas seguintes e aumentaria assim seu desempenho.

Por meio do aquecimento, é possível estimular todos os músculos: faciais, abdominais, intercostais; também lábios, dedos, língua e, principalmente o cérebro - responsável por pensar e organizar todas essas ações. (Batista 2010, p.11).

Voltando agora o olhar para outra perspectiva prática e segura que também favorece o aprendizado sem causar lesões, por exemplo, temos Souza e Hermes, 2020, que elucidam na Revista Arte, Educação, Comunicação & Design a calistenia como um agente facilitador de natureza protetiva, contra possíveis tensões desnecessárias que reduzem problemas relacionados ao mal funcionamento dos músculos envolvidos na ação musical, especificamente no caso dos músicos que tocam trompete.

Calistenia é uma antiga modalidade comumente encontrada nas práticas físicas dos guerreiros espartanos, que treinavam usando o peso do próprio corpo em busca do equilíbrio da parte física, da mente e espírito, conforme Souza e Hermes (2020 p. 43-44). Século após século a calistenia foi sendo incorporada como elemento relevante no que se refere ao cuidado com o corpo, que é quem atua nas ações. Côrrea (2002), também é citado por Souza e Hermes (2022), como um autor que reconhece a calistenia como um processo encontrado na antiguidade, conforme:

Cabe falar, que a ginástica aqui referida, também chamada de Calistenia, tinha como objetivo conseguir o aumento da força, sem deixar de lado a beleza e harmonia das formas corporais. Entretanto, não se pode dizer que esta prática era semelhante ao método ginástica que foi sistematizado no século XIX, e recebeu o nome Calistenia, contudo, serve para nos ajudar a entender melhor a origem e a essência da palavra. Dessa forma, fica claro que, na Grécia, buscava-se a unidade do ser humano, a união da beleza física e da beleza moral, pois, em um país... (Côrrea 2002, p. 15).

Como podemos observar, a calistenia está presente nas práticas que se interessam por aprimorar o ser humano enquanto “pessoa equilibrada”, não como um profissional de alguma área, nesse primeiro momento, ou seja, a calistenia favorece que o indivíduo desenvolva seu potencial buscando o equilíbrio, mente, corpo e espírito. Autores como Souza e Hermes (2020), por exemplo, visam o uso da calistenia como recurso para que haja desenvolvimento e ou busca por conforto em práticas específicas.

A proposta calistênica dentro do aprendizado do trompete e/ou qualquer instrumento de metal visa a correção de posicionamento e o fortalecimento dos músculos acionados durante a prática musical a fim de proporcionar ao músico um estado confortável tanto físico como psicológico. Souza e Hermes (2020 p.44).

Não é de hoje que a calistenia é um recurso facilitador usado no ensino e aprendizado de um instrumento musical, no Brasil ou no exterior. Uma metodologia que reflete e que talvez seja aqui nosso maior exemplo do uso da calistenia nesse processo, é o proposto em 6 obras por Edna Mae Burmam, na década de 1950, intitulado “*A Dozen a Day*”, (*A dose do dia*). Essa coleção, assim como sua tradução e primeira edição, que ocorreu em 1988, ficou a cargo da editora Bruno Quaiano. Edna, propunha a prática de exercícios como: andar, pular num pé só, quicar uma bola com a mão direita e depois com a mão esquerda, por exemplo, dentre outros

movimentos (com e sem o auxílio de objetos), antes da prática diária do instrumento, que no caso envolvia o piano como instrumento principal.

Quando se fala do ensino do instrumento trompete, Souza e Hermes(2020), defendem a calistenia como recurso facilitador do aprendizado correto do posicionamento labial e também como forma de fortalecer os músculos envolvidos na prática desse instrumento, pois assim podem proporcionar, fortalecimento e relaxamento, tanto do físico, quanto mental desse instrumentista. Para enfatizar a necessidade do conforto, Souza e Hermes (2020, p. 44), citam Martinez (2013), que discorre sobre uma “zona de conforto”, um dos grande objetivos dos músicos, conforme:

A zona de conforto é o espaço almejado por qualquer músico. Nela a conexão com a música é plena, a interpretação se experimenta com fluidez e o corpo atua sem interferências. É o estado de sincronização ideal entre pensamentos, emoções e movimento (...) os músculos funcionam de uma forma coordenada, trabalhando somente os necessários e em justa medida. (apud Martinez 2013, p.17).

Autores como Martinez, Souza e Hermes e Edna Mae, defendem que é de extrema importância o músico, especificamente o trompetista, desenvolver o hábito da prática calistenia, como importante aliado para o aprendizado, prática e ou desenvolvimento técnico e até psicológico. Caruso (1971, p. 6), ressalta:

[...]os exercícios calistênicos são “uma abordagem clínica para aprender a tocar seu instrumento. Seu objetivo é cobrir as demandas físicas para tocar seu instrumento musicalmente”. A calistenia para os músicos está ligada ao fato de que o trompetista precisa ter profundo entendimento dos requisitos essenciais para se tocar o trompete. (apud Souza e Hermes 2020, p. 44).

Como se pode constatar, a prática musical e ou esportiva, necessitam de um cuidado com o corpo, que é quem atua nas ações. Aquecimento corporal, alongamentos, ou mesmo a prática da calistenia são aliados e colaboradores pertinentes para uma prática musical segura. Todos os autores citados concordam que o cuidado com o corpo deve ser considerado como parte de estratégia e rotinas de treinamento e desenvolvimento individual.

Os primeiros passos de uma pessoa que está aprendendo o trompete passa pelos tópicos citados, ou seja: respiração, vibração(labial) e aquecimento. Esses três fundamentos são responsáveis pelas primeiras impressões ou mesmo pelos alicerces fundamentais da construção de um aprendizado ou desenvolvimento sólido, independente da idade ou até mesmo da experiência que se tem com o trompete. Sendo assim, mesmo uma pessoa que tenha certo conhecimento sobre o instrumento, quando vai estudar com mais profundidade, se depara com esses assuntos básicos, mas de muita relevância no meio dos trompetistas. Grandes trompetistas

concordam que esses primeiros fundamentos auxiliam e muito para o aprendizado de tópicos mais específicos, como: articulações, estudos de ornamentos, estudos de peças orquestrais, estudos de flexibilidade, e isso se assemelha ao pensamento de muitos outros, pois, segundo Claude Gordon (1987, apud Souza e Hermes 2020, p. 56) “todos grandes trompetistas tocam da mesma forma.”.

REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

A primeira parte deste trabalho, trata de assuntos condizentes ao ensino e aprendizado do trompete no período colonial e sua herança deixada às próximas gerações. Também falamos sobre como perpassa o ensino na atualidade, sendo assim, as referências bibliográfica são pertinentes ao instrumento, porém, assuntos pertinentes à respiração, vibração (labial) e aquecimento e ou calistenia, podem também ser introduzidos à prática e ensino de qualquer instrumento de sopro, principalmente dos que utilizam o bocal, como por exemplo, trombone de vara ou de pisto, bombardino, trompa, corneta, tuba, dentre outros.

Esses fundamentos são responsáveis por um desenvolvimento significativo, quando praticados corretamente e sob a supervisão de um profissional, pois assim como em qualquer relação que envolve o ensino e aprendizado é recomendado a presença de um profissional capacitado como instrutor. Então entendemos que um método ou metodologia por si só, não é capaz de conduzir o estudante à reflexão sobre o objetivo da prática. É a figura de professor que permite ao aluno entender que o estudo técnico do fundamento, seja ele qual for, é necessário para servir a música.

Importante então ressaltar que o intuito aqui é pensar que a técnica instrumental nada mais é do que uma ferramenta para servir à música não pensada com fim em si mesma, ou seja, o estudante, desde seus primeiros contatos com estudos como o da respiração por exemplo, é levado à compreensão de que o fundamento da respiração figura sempre como facilitador do processo de expressividade, sendo estudado para servir a música e não simplesmente para compreender como se deve respirar.

Como referencial teórico, foram usados trabalhos que abordam principalmente a metodologia de ensino do trompete, assim como outras metodologias de ensino dos demais instrumentos. Trabalhos como o de Cintra (2018) que buscam investigar as metodologias de ensino do trompete na educação não formal, servem como base para a análise desse processo de aprendizagem no trompete.

O que motivou a escrita do presente trabalho foram principalmente dois trabalhos, um que lida com a prática do instrumento em nível técnico de Schlueter (2021). Schlueter discute que no que diz respeito à prática da técnica instrumental só faz sentido quando a música é o objetivo, ou seja, servir a música.

Outro pilar para esse trabalho partiu de Swanwick(2003), que discute, como a prática instrumental ou técnica deve dirigir-se à musicalidade, ou seja, servir a música. Ambos autores

concordam que o estudo técnico é importante para o músico, mas que a técnica deve ser sempre pensada como uma ferramenta, ou processo facilitador para servir a música.

Outra obra fundamental para instrumentistas de sopro, apresenta a filosofia de Arnold Jacobs, em JACOBS (1995) sobre a importância de pensar primeiro na “canção” (intenção musical) para que a técnica de respiração (“vento”) sirva à expressividade.

Ensinos no formato EAD na educação formal, também contribuíram com a ampliação de materiais voltados ao ensino do trompete no Brasil. Nesse viés, temos trabalhos como o de Serafim (2011) que descreve as experiências propiciadas em ambientes de bandas escolares. Sousa e Ray (2009) também direcionam seu trabalho à formação das bandas marciais como ambiente de ensino-aprendizagem do trompete, contribuindo de igual modo.

Batista (2010) na sua dissertação de mestrado apresenta uma proposta metodológica que visa o aprimoramento técnico no trompete, que também contribuirá no trabalho. O autor defende que um trompetista deve estar munido de condições técnicas, para melhor se expressar na profissão. Segundo Batista, (2010, p. 7) “[...] A melhor maneira de desenvolver plena habilidade para tocar trompete é adquirir conhecimento sobre todas as etapas envolvidas no processo [...]”. Outros autores como Andrade (2014), Gil (2008), Beltrami (2008) e Vecchia (2008) também figuram como importantes referenciais teóricos para o trabalho.

METODOLOGIA

Para a pesquisa foi feito um levantamento bibliográfico com intuito de verificar as metodologias existentes no Brasil, assim como os principais métodos que dão suporte a essas metodologias. Essas metodologias figuram no cenário da musicalização como suporte importante nos processos de musicalização individual e coletiva.

A pesquisa em questão se enquadra no formato de pesquisa exploratória, pois que de acordo com Gil (2008):

[...] As pesquisas exploratórias têm como principal finalidade desenvolver, esclarecer e modificar conceitos e idéias, tendo em vista a formulação de problemas mais precisos ou hipóteses pesquisáveis para estudos posteriores. De todos os tipos de pesquisa, estas são as que apresentam menor rigidez no planejamento. Habitualmente envolvem levantamento bibliográfico e documental, entre vistas não padronizadas e estudos de caso. Procedimentos de amostragem e técnicas quantitativas de coleta de dados não são costumeiramente aplicados nestas pesquisas. (Gil, 2008, p.27).

Devido ao momento pandêmico mundial, todo esse referencial será buscado nas plataformas de acesso à internet, em sites públicos e plataformas de ensino e aprendizagem formal e informal, assim como, nos repositórios das universidades e bibliotecas digitais, além da pesquisa dos materiais didáticos utilizados nos principais conservatórios de música do país.

A partir do levantamento dos trabalhos, serão analisadas as metodologias encontradas, com intuito de propor uma nova metodologia que possa contribuir com o processo de musicalização utilizando o trompete como instrumento principal.

CONCLUSÃO

O presente trabalho buscou compreender a relevância dos métodos e metodologias de ensino na iniciação musical a partir do trompete, evidenciando como a organização de conteúdos técnicos pode favorecer tanto o desenvolvimento da técnica instrumental quanto a formação de uma consciência musical crítica. A pesquisa demonstrou que os métodos analisados convergem ao destacar fundamentos como respiração, vibração, aquecimento e produção sonora, confirmando que a técnica deve ser compreendida como um meio a serviço da expressão musical, e não como um fim em si mesma.

Ao propor um direcionamento metodológico que articule fundamentos técnicos e prática interpretativa desde os primeiros estágios de aprendizagem, este estudo contribui para a elaboração de materiais e procedimentos que possam auxiliar professores e estudantes em diferentes contextos de atuação. Tal perspectiva reforça a importância de integrar técnica e musicalidade de modo progressivo e contextualizado, favorecendo a formação de trompetistas mais conscientes, expressivos e preparados para lidar com a diversidade de demandas musicais contemporâneas.

Por fim, recomenda-se que pesquisas futuras ampliem a investigação sobre a iniciação musical em ambientes variados — como bandas escolares, projetos sociais e escolas de música — e que se promovam estudos comparativos entre abordagens didáticas, bem como a criação de materiais acessíveis em língua portuguesa. Tais iniciativas poderão enriquecer ainda mais o campo do ensino do trompete, fortalecendo o diálogo entre tradição, inovação e prática pedagógica.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, R. S. de. A formação do trompetista popular Daniel d'Alcântara: Um estudo de entrevista narrativa. 2014. 64 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música) - Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília 2014.

BATISTA, Paulo César. Metodologia de estudo para trompete. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Música) Universidade de São Paulo - São Paulo, 2010.

BENDAHAM, Jaymison Aragão: Pedagogia do trompete: Abordagem no ato de ensinar. 2017. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em Música) - Manaus: UEA, 2017.

BELTRAMI, Clóvis Antônio. Estudos dirigidos para grupos de trompete: fundamentos técnicos e interpretativos. Dissertação de Mestrado (mestrado em Música) - Campinas, SP: [s.n.], 2008.

BINDER, Fernando Pereira; CASTAGNA, Paulo. Trombetas, Clarins, Pistões e Cornetas no séc. XIX e as fontes para a História dos Instrumentos de Sopro no Brasil. *Música Hodie: Revista do Programa de Pós- Graduação Stricto-Senso da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás*. Goiânia, v. 5, n.1, p. 11-20, 2005.

BURMAM, Edna Mae. A dose do dia (A Dozen a Day). Tradução: Bruno Quaiano. Rio de Janeiro: Bruno Quaiano, 1988.

CINTRA, Moisés Soares Lopes. A metodologia de ensino de trompete na educação não formal: Revisão sistemática da literatura. 2018. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em Música) Universidade de Brasília, Brasília 2018.

CÔRREA, Lígia de Moraes Antunes. A beleza e o vigor do corpo: Breve história da calistenia. Monografia (Licenciatura Educação Física), UNICAMP, 2002.

DOUGLAS, Carlos Roberto. Tratado de Fisiologia 2002 pg. 437 Editora Robe São Paulo.

ELIAS, Marcos Teixeira. Sobre a arte de respirar bem. Curitiba: Centro Reichiano, 2007. Disponível em: <http://www.centroreichiano.com.br/artigos-cientificos/>. Acesso em: 4 jun. 2023.

GIL, Antônio Carlos. Métodos e técnicas de pesquisa social. São Paulo: Atlas, 2008.

HOUAISS, Antônio. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2001.

HOLLER, Marcos. Uma história de cantares de Sion na terra dos brasis: A Música na atuação dos jesuítas na América Portuguesa (1549-1759). 2006. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

HORNBOSTEL, Erich Moritz von; SACHS, Curt. Classificação de Instrumentos Musicais. Traduzido por Anthony Baines e Klaus P. Wachsmann. The Galpin Society Journal, Londres, nº 14, pp. 3–29, 1961.
<https://doi.org/10.2307/842168>

JACOBS, Arnold. Canção e Vento. Compilado e editado por Brian Frederiksen. Gurnee, IL: WindSong Press, 1995.

LISBOA, Clístenes André Pinto. O ensino de trompete no conservatório de música de Sergipe: contextualização das necessidades, metodologias e ferramentas pedagógico-musicais / Clístenes André Pinto Lisboa.- Salvador, 2017.

ROLFINI, Ulisses. Um repertório imperial para os clarins: resgate para a história do trompete no Brasil. 256 pg. Dissertação (Mestrado em música) - Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2009.

SCHLUETER, Charles. Indireção: Sobre como se tornar um músico e trompetista melhor como um processo conceitual. Amherst, MA: Combray House Books, 2021.

SERAFIM, Leandro L. Ensino de trompete a distância: possibilidades para qualificação do ensino-aprendizagem em bandas escolares. TCC (Licenciatura em Música) - UFRGS. Porto Alegre, 2011.

SOUSA, A. N. de.; RAY, S. O ensino de trompete em Goiânia: a realidade dos discentes em bandas marciais. In: IX Seminário Nacional de Pesquisa em Música da UFG Rumos da criação, Performance, Pesquisa e ensino Musical, 2009. Goiânia. Anais... Goiânia. 2009. p.21-25.

SOUSA, J. B. de.; VIEIRA, K. F. Contribuições do método Da Capo na formação da Banda Waldemar Henrique de Marabá - PA: um relato de experiência. In: XII Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical, 2017. Manaus. Anais... Manaus. 2017. p.1-9.

SOUZA, Rubens; COELHO, Hermes. A calistenia e sua contribuição como agente facilitador do desenvolvimento técnico do trompetista, Revista Arte, educação, comunicação e design, v.01, 01, Janeiro/Abril 2020.
<https://doi.org/10.29327/216572.1.1-4>

SULPÍCIO, Carlos. Sulpício, Eliana Guglielmetti. A música para trompete e percussão/Carlos Sulpício, Eliana Guglielmetti Sulpício. São Paulo: Editora Pharos: NAP-CIPEM da FFCLRP-USP, 2015. -- (Coleção Usp de música; v. 3) / organizador Rubens Russomanno Ricciardi).

SWANWICK, Keith. Ensinando música musicalmente. Trad. Alda Oliveira. São Paulo: Moderna, 2003.

VECCHIA, Fabrício Dalla. Iniciação ao trompete, trompa, trombone, bombardino e tuba: processos de ensino e aprendizagem dos fundamentos técnicos na aplicação do método Da Capo. (Dissertação de Mestrado). Salvador, 2008.