



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

Música brasileira popular no ensino da trompa: perspectivas e possibilidades formativas

Radegundis Aranha Tavares Feitosa

João Pessoa
Junho / 2016



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

Música brasileira popular no ensino da trompa: perspectivas e possibilidades formativas

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

Radegundis Aranha Tavares Feitosa

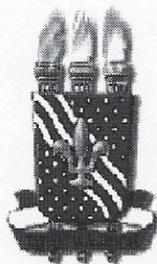
Orientador: Prof. Dr. Luis Ricardo Silva Queiroz

João Pessoa
Junho / 2016

F311m Feitosa, Radegundis Aranha Tavares.
Música brasileira popular no ensino da trompa:
perspectivas e possibilidades formativas / Radegundis Aranha
Tavares Feitosa.- João Pessoa, 2016.
167f. : il.
Orientador: Luis Ricardo Silva Queiroz
Tese (Doutorado) - UFPB/CCTA
1. Música. 2. Educação musical. 3. Ensino de instrumento.
4. Música brasileira popular. 5. Ensino de trompa.

UFPB/BC

CDU: 78(043)



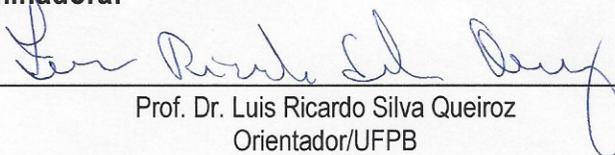
UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

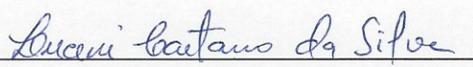
DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE TESE

Título da Dissertação: “Música brasileira popular no ensino da trompa: perspectivas e possibilidades formativas”

Doutorando: **Radegundis Aranha Tavares Feitosa**

Tese aprovada pela Banca Examinadora:


Prof. Dr. Luis Ricardo Silva Queiroz
Orientador/UFPB


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


Prof. Dr. Jean Joubert Freitas Mendes
Membro Externo/UFRN


Prof. Dr. Ranilson Bezerra de Farias
Membro Externo/UFRN


Prof.^a Dr.^a Germanna França da Cunha
Membro Externo/UFRN

João Pessoa, 10 de Junho de 2016.

Dedico este trabalho a minha esposa, Camila Torres Meirelles; a minha mãe, Simone Aranha Tavares Feitosa; ao meu irmão, Ramon Aranha Tavares Feitosa; 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 doutorado 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 desta tese.

A minha esposa, a minha mãe, ao meu irmão e ao meu pai (in memoriam), 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.

Aos professores estudados, por se disporem prontamente a participar da pesquisa e pelas importantes colaborações que deram para o trabalho.

RESUMO

Os estudos sobre o ensino da música brasileira popular (MBP) têm se expandido nos últimos anos, ganhando espaço e legitimidade, sobretudo no âmbito das pesquisas em educação musical. Considerando essa realidade, esta tese apresenta resultados de uma pesquisa acerca do ensino instrumental, contemplando mais especificamente o ensino da música brasileira popular para instrumentos de metal e saxofone em universidades federais brasileiras e na UNICAMP. A tese tem como objetivo geral apresentar, analisar e discutir os principais materiais didáticos utilizados no ensino da música brasileira popular para instrumentos de metal, refletindo e apontando, a partir desses materiais, diretrizes para a inserção da MBP no ensino da trompa. A metodologia da pesquisa abrangeu estudos bibliográficos, pesquisa documental, questionários, 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 pesquisa evidenciou que o ensino da música popular precisa ser desenvolvido a partir de parâmetros adequados à diversidade de manifestações que caracteriza tal fenômeno na sociedade. No âmbito do ensino de instrumentos de metal, ficou evidente que propostas formativas que contemplam a MBP ainda são escassas, se comparadas à ampla inserção desses instrumentos na realidade das universidades investigadas. Como consequência, os materiais didáticos contemplados são quantitativamente limitados, sendo mais utilizadas propostas gerais relacionadas à dimensões interpretativas da música brasileira popular. Com base nas diferentes informações coletadas, foi possível inferir que a inserção da música popular no ensino da trompa em cursos de graduação deve ser trabalhada a partir de diretrizes que integrem às especificidades da MBP às singularidades do instrumento.

Palavras chave: ensino de instrumento, música brasileira popular, ensino de trompa.

ABSTRACT

Research on popular music teaching have gone through development in recent years, 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 popular music teaching, contemplating most specifically the teaching of the brass instruments in the Brazilian Federal Universities and UNICAMP. This thesis aims to present, to analyze and to discuss about the main didactic materials employed by these teachers on Brazilian popular music teaching to brass instruments, reflecting and pointing guidelines for the insertion of Brazilian popular music on french horn teaching. The research methodology included bibliographical studies, documental research, questionnaires, 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. The research cleared that the popular music teaching should be developed from parameters adequate to the diversity of manifestations that constitutes this phenomenon on society. It became clear that on Brass instruments teaching formative proposals that contemplate Brazilian popular music are still rare, if compared to the insertion of these instruments on the reality of the studied universities. As a consequence, the main didactic materials are quantitative limited, being more used general proposals related to interpretative dimensions of Brazilian popular music. Having the information collected as a basis, it was possible to understand that the insertion of the popular music on the horn teaching should be done from guidelines that contemplate from the specificities of Brazilian popular music to the singularities of the instrument

Key words: instrumental teaching, Brazilian popular music, French horn teaching.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Vocabulário do Choro.....	100
FIGURA 2 – Vocabulário do Choro.....	103
FIGURA 3 – Vocabulário do Choro.....	104
FIGURA 4 – Vocabulário do Choro.....	106
FIGURA 5 – Vocabulário do Choro.....	107
FIGURA 6 – Vocabulário do Choro.....	108
FIGURA 7 – Vocabulário do Choro.....	109
FIGURA 8 – Vocabulário do Choro.....	110
FIGURA 9 – Vocabulário do Choro.....	110
FIGURA 10 – Vocabulário do Choro.....	111
FIGURA 11 – Vocabulário do Choro.....	111
FIGURA 12 – A arte da improvisação	114
FIGURA 13 – A arte da improvisação	116
FIGURA 14 – A arte da improvisação	117
FIGURA 15 – A arte da improvisação	118
FIGURA 16 – A arte da improvisação	119
FIGURA 17 – A arte da improvisação	120
FIGURA 18 – A arte da improvisação	121
FIGURA 19 – A arte da improvisação	122

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I	
Ensino de instrumento, música popular e Educação Musical: delineamentos da pesquisa a partir do estado do conhecimento	15
Pesquisa em ensino de instrumento.....	21
Pesquisa sobre o ensino da música brasileira popular.....	28
Perspectivas para a pesquisa e o ensino da música popular.....	37
Pesquisas referenciais sobre a trompa: um panorama geral.....	40
CAPÍTULO II	
Dimensões metodológicas da pesquisa: definições, escolhas e características	44
A definição da pesquisa.....	44
Metodologia da pesquisa.....	45
Instrumentos de coleta de dados.....	47
<i>Pesquisa bibliográfica</i>	47
<i>Pesquisa documental</i>	48
<i>Questionários</i>	48
<i>Entrevistas semiestruturadas</i>	49
Procedimentos de organização e análise dos dados	50
<i>Constituição do referencial teórico</i>	50
<i>Análise dos documentos</i>	50
<i>Categorização dos documentos</i>	51
<i>Categorização e análise dos demais materiais coletados</i>	51
<i>Agrupamento dos dados coletados</i>	52
<i>Transcrição das entrevistas</i>	52
<i>Análise dos depoimentos orais</i>	52
Elaboração e redação da tese	53
CAPÍTULO III	
O ensino da música brasileira popular	54
Música popular: um conceito emergente para pensar a formação musical.....	55
A música popular e seu ensino	60

O ensino da música brasileira popular e a educação musical contemporânea.....	66
O ensino de instrumentos de metal no Brasil: tendências e características	68
Perspectivas metodológicas para o ensino da música brasileira popular para instrumentos de metal: desafios e possibilidades	71
O ensino da música brasileira popular para a trompa: adaptando os materiais	75

CAPÍTULO IV

O ensino da música popular para instrumentos de metal nas universidades brasileiras.....	80
O perfil profissional dos professores de instrumentos de metal das universidades brasileiras	80
Experiências profissionais como docente.....	83
Sobre a atividade docente	84
Conteúdos contemplados	87
Materiais didáticos.....	92
Questões gerais.....	95

CAPÍTULO V

Materiais didáticos utilizados para o ensino da música brasileira popular em instrumentos de metal.....	99
Vocabulário do choro, de Mário Sève.....	99
O autor	99
O método.....	100
<i>Objetivos</i>	101
<i>Público alvo</i>	105
<i>Conteúdos contemplados</i>	109
<i>Metodologia</i>	112
A arte da improvisação, de Nelson Faria.....	113
O autor	113
O método.....	114
<i>Objetivos</i>	114

<i>Público alvo</i>	115
<i>Conteúdos contemplados</i>	116
<i>Metodologia</i>	123
Considerações gerais.....	124
CAPÍTULO VI	
Diretrizes para a inserção da música brasileira popular no ensino da trompa	126
O ensino de trompa e a música brasileira popular.....	126
A música brasileira popular e sua diversidade no ensino de instrumentos de metal: dimensões pedagógico-musicais para o ensino da trompa.....	129
Dimensões didático-interpretativas para a inserção da música brasileira popular no ensino da trompa.....	132
<i>Recursos formativos</i>	133
<i>Transposição</i>	134
<i>Domínio e consciência rítmica</i>	135
<i>Aspectos interpretativos em geral</i>	136
<i>Extensão, tessitura e resistência</i>	137
<i>Articulações e acentuações</i>	139
<i>Sonoridade e auralidade</i>	140
<i>A improvisação</i>	141
Considerações finais	143
CONCLUSÃO	146
REFERÊNCIAS	153
APÊNDICES	162
Apêndice A.....	162
Apêndice B	164
Apêndice C	166
Apêndice D.....	167

INTRODUÇÃO

Entre as diversas transformações que têm marcado o cenário institucional da produção de conhecimento e da formação em música na atualidade, destaco neste trabalho o fortalecimento e a inserção acadêmica da música popular. Tal realidade está relacionada à criação e ampliação de cursos vinculados especificamente à música popular, à inserção de tal fenômeno nos cursos já existentes e à ampliação do conhecimento acadêmico produzido acerca desse universo.

Com efeito, a educação musical na contemporaneidade tem concentrado esforços, no âmbito da ação pedagógica e da produção de pesquisa, que visam considerar, compreender, analisar e fortalecer diferentes perspectivas musico-educacionais relacionadas à música popular. Consequentemente, no âmbito da pesquisa acadêmica, a área vem ampliando seu escopo investigativo relacionado a tal contexto, abordando, cada vez mais, questões específicas dos espaços e processos de formação da música popular, fortalecendo e corroborando a inserção desse amplo universo musical no ensino formal de música.

A música popular, fenômeno altamente diversificado e vinculado às singularidades de cada contexto sociocultural, é entendida nesse trabalho a partir das nuances que constituem tal manifestação no âmbito da cultura brasileira. Nessa perspectiva, é definida em função de dimensões estéticas, simbólicas e sociais de um fenômeno vinculado ao mundo urbano contemporâneo, mas estabelecido a partir de matrizes culturais distintas que constituíram e constituem o país.

A partir de diversas correntes e especificidades que caracterizam os estudos da música popular, proponho nesta tese a reflexão e a análise da inserção de práticas educativo-musicais vinculadas a tal fenômeno no âmbito do ensino de instrumento, eixo temático também emergente e em profunda ampliação no cenário da educação musical brasileira. Na mesma direção do que vem acontecendo com a música popular em geral, o ensino de instrumento também tem ganho espaço nas discussões da área de música, o que tem contribuído para o surgimento de questões, reflexões e ações que visam à compreensão e o fortalecimento da formação de instrumentistas de maneira mais contextualizada às realidades contemporâneas que marcam o diálogo da música com a sociedade como um todo.

Apesar do crescimento significativo dos estudos relacionados ao ensino de instrumento na atualidade, conforme analisado no Capítulo I desta tese, é evidente o estágio ainda embrionário dos estudos e das pesquisas sobre o ensino de instrumentos de metal, sobretudo no que tange à incorporação de repertórios da música brasileira popular, foco das

análises e discussões deste trabalho. Sob tal constatação, um aspecto que emergiu das análises exploratórias que embasaram a definição dos objetivos desta tese, é o fato de que as áreas de Performance e de Educação Musical, no que tange aos estudos sobre ensino de instrumento, ainda não abarcaram efetivamente a amplitude e as especificidades do ensino de trompete, trombone, trompa, eufônio e tuba no cenário da pesquisa.

Considerando o panorama descrito anteriormente, este trabalho apresenta resultados de um estudo que buscou compreender perspectivas relacionadas à inserção da música brasileira popular (MBP)¹ no ensino de trompa na atual realidade dos cursos de graduação no instrumento. Para investigar tal universo consideramos como campo investigativo materiais didáticos que têm sido utilizados, por professores em atividade no Brasil, para o ensino de instrumentos de metal e saxofone nas universidades federais e na Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

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 o ensino de instrumento e acerca dos instrumentos de metal. Ainda relativamente pouco estabelecido no ensino formal no Brasil, o ensino da música brasileira popular para instrumentos de metal vem sendo realizado em algumas poucas instituições e escolas de música especializadas. A partir desse diagnóstico, fica evidente que a institucionalização do ensino da MBP para instrumentos de metal ainda carece de expansão e consolidação no país. Por tal razão, optei em analisar a atual realidade do ensino da música brasileira popular e do ensino de instrumento, abordando de forma mais direta os materiais didáticos utilizados e as perspectivas de aplicação desses materiais no ensino da trompa.

Assim, esta tese tem como objetivo apresentar, analisar e discutir os principais materiais didáticos utilizados no ensino da música brasileira popular para instrumentos de metal, refletindo e apontando, a partir desses materiais, diretrizes para a inserção da MBP no ensino da trompa. Para alcançar esse objetivo geral, a pesquisa realizada teve como objetivos específicos: Verificar os materiais didáticos utilizados pelos professores; verificar as principais características desse materiais, no que se refere a objetivos, conteúdos e metodologias de estudo/ensino; verificar implicações e aplicações metodológicas dos materiais; verificar as possibilidades de transposição, adaptação e adequação desses materiais

¹ Utilizarei neste trabalho a sigla “MBP” para fazer referência ao termo “música brasileira popular”. Nesse sentido, a inversão das palavras “popular” e “brasileira” foi feita para evitar confusão com o termo “MPB”, comumente usado para fazer referência a um tipo específico de repertório da música brasileira popular.

no ensino da música brasileira popular para trompa; propor, a partir das análises realizadas, diretrizes para que podem subsidiar a inserção da MBP no ensino da trompa.

A pesquisa realizada teve como base metodológica uma investigação fundamentalmente qualitativa, utilizando como instrumentos de coleta de dados: pesquisa bibliográfica; pesquisa documental; aplicação de questionários 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 apresentar as principais descobertas e informações alcançadas no processo investigativo, o trabalho foi dividido em seis Capítulos distintos, mas inter-relacionados. No primeiro Capítulo apresento bases conceituais e direcionamentos apontados pela literatura da área de música acerca do tema, refletindo sobre as principais correntes que têm se destacado principalmente em relação ao ensino da música popular, ao ensino de instrumentos em geral e, de forma mais específica, ao ensino de trompa.

O segundo Capítulo evidencia as bases metodológicas da pesquisa realizada, apontando as escolhas que nortearam o trabalho e que possibilitaram a investigação sistemática do universo estudado. Apresento ainda, nesta parte do trabalho, 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 tese.

O terceiro Capítulo discute caminhos e tendências do ensino da música popular na contemporaneidade, relacionando os direcionamentos apontados com a pesquisa e as práticas de ensino de instrumentos de metal na atualidade, tendo como base a literatura que aborda as temáticas 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 da música brasileira popular e o ensino de instrumento com a produção mais específica acerca do ensino de trompa.

No quarto Capítulo é analisado, com base nos questionários e nas entrevistas realizadas, o perfil de atuação dos professores de instrumentos de metal de universidades federais brasileiras e da UNICAMP, destacando o tipo de repertório contemplado em suas práticas e os principais materiais didáticos/práticas utilizados pelos docentes. Além disso, são enfatizadas perspectivas pedagógico-musicais para o ensino da música brasileira popular a partir da experiência desses profissionais. Esse Capítulo destaca ainda questões conceituais da

música popular, apresentadas a partir da concepção dos professores e relacionadas com a literatura apresentada e discutida no primeiro e segundo Capítulos.

O Capítulo cinco traz a análise dos principais materiais didáticos apontados nas entrevistas. Assim, são apresentados e analisados aspectos como a formação dos autores, os objetivos dos materiais, o público alvo para o qual foram concebidos, os conteúdos contemplados e a metodologia de utilização proposta explícita ou implicitamente.

Por fim, o sexto Capítulo apresenta direcionamentos para o ensino da música brasileira popular para trompa, elaboradas a partir da literatura discutida durante a tese, das informações coletadas a partir dos questionários e entrevistas e das análises dos materiais didáticos apontados pelos professores. Com base nas análises realizadas, esse último Capítulo reflete sobre possibilidades de aplicação e direcionamentos para a inserção da música brasileira popular no ensino da trompa.

A partir dos seis Capítulos é possível, portanto, ter um panorama geral acerca do ensino da música brasileira popular para instrumentos de metal do presente e sobre o atual estado dos estudos relacionados ao ensino de instrumento, à música popular e à trompa. Além disso, é possível inferir sobre características e tendências da formação de instrumentistas de metal brasileiros para lidar com a diversidade de repertórios musicais existentes na atualidade, possíveis de serem contempladas no processo formativo do músico.

CAPÍTULO I

Ensino de instrumento, música popular e Educação Musical: delineamentos da pesquisa a partir do estado do conhecimento

A Educação Musical no Brasil como área de conhecimento tem se ampliado consideravelmente a partir da década de 1980, constituindo um campo investigativo diversificado, amplo, complexo que, dada a riqueza de sua inserção social, ainda carece de estudos e reflexões sistemáticos sob diferentes perspectivas. Nas últimas três décadas, percebe-se uma gradual inter-relação entre o conhecimento produzido em educação musical e as práticas de ensino da música em diferentes contextos.

As mais diversas reflexões realizadas por pesquisas e estudos da área têm contribuído essencialmente nesse processo, favorecendo a readequação dos planos de curso e metodologias das instituições de ensino de música às características e necessidades de cada lugar/cidade/região. É possível encontrar atualmente diversas 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.

A expansão da graduação e pós-graduação no Brasil tem tido um papel fundamental nesse sentido. No processo de busca de trabalhos que pudessem servir como referência para esta tese, encontrei 16 programas de pós-graduação em música ativos no site da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES. Pesquisei nos bancos de teses e dissertações da maioria desses programas¹, além de 14 periódicos regulares para publicação entre revistas, cadernos e anais². Nesse sentido, não só o cenário da pesquisa tem mudado como a formação dos professores de música de uma maneira geral.

Com mais cursos de pós-graduação, os professores de música, especialmente de instrumento, que necessariamente tinham que ir para o exterior para realizar uma pós-graduação, agora podem concluir seus estudos aqui no Brasil. O envolvimento desses profissionais com a pós-graduação, seja como aluno ou quando concluem como orientadores em suas instituições, contribui para o processo de consolidação dos diversos campos de

¹ A pesquisa foi realizada principalmente, mas não exclusivamente, nos programas de pós-graduação que disponibilizam as dissertações e teses online.

² Os periódicos pesquisados serão apresentados no tópico “pesquisa bibliográfica”, localizado no capítulo II, páginas 46-47.

pesquisa dentro da área de música.

Outro fator que tem influenciado na expansão do universo da pesquisa no Brasil são os diversos eventos organizados por associações e instituições de ensino. Esses eventos promovem a interação entre os profissionais da área, a produção de conhecimento a partir das publicações, palestras, mesas redondas, masterclasses e apresentações e têm contribuído fundamentalmente também no sentido de atrair pessoas para envolvê-las no universo da pesquisa. Segundo Souza (2007, p. 27), referindo-se à Associação Brasileira de Educação Musical – ABEM, “O convívio entre gerações e o compartilhamento com os pares tem promovido redes significativas de interesses e a realização de encontros específicos”. Ou seja, já existe uma “comunidade” dentro de vários dos subcampos da música, que têm se unido como campo de estudo e produzido conhecimento consistentemente.

Em relação ao meu instrumento, a trompa, vale salientar a criação da Associação de Trompistas do Brasil em 2013, que tem atuado no sentido de consolidar as práticas e o ensino desse instrumento no país. Já foram realizados três encontros nacionais e pude observar, como organizador/participante nas três edições, que é cada vez maior o número de envolvidos. Especialmente na última edição, realizada em agosto de 2015, foi observado um aumento de 30% no número de participantes. Foi possível verificar que não só a prática do instrumento tem sido motivada, mas, também o envolvimento com a pesquisa. Nessa direção, foram realizadas várias palestras e mesas redondas, onde foram apresentadas dissertações e teses, e os mais diversos aspectos relacionados à prática e a pesquisa sobre a trompa foram discutidos.

Apesar do processo de consolidação do cenário da pesquisa em música estar acontecendo há algumas décadas, especialmente no campo de estudos da Educação Musical, acredito que é importante enfatizarmos a distância que ainda existe entre o que é pesquisado e discutido na área e as práticas de ensino dos professores de música, especialmente de instrumento. Segundo Bellochio (2003, p. 39): “o que se percebe, sem generalizar, é que [...] avanços significativos não têm sido incorporados nos diversos espaços onde ocorre educação musical”.

Conheci um universo musical completamente distinto de onde eu cresci ao me envolver com a Educação Musical durante o curso de mestrado. Ao ler trabalhos importantes para a área, vi que muitos dos direcionamentos e perspectivas apresentados poderiam ajudar muitos professores, especialmente de instrumento. Muitos desses profissionais têm uma formação voltada para a performance, entretanto ingressam como docentes em uma instituição de ensino, tendo que desenvolver suas práticas pedagógicas durante a própria atuação, com pouca ou nenhuma base pedagógico-musical. Nesse sentido, segundo Bellochio

(2003, p. 40): “reservados os propósitos da pesquisa, para uns e outros, o que se tem percebido é que pesquisas produzidas estão distantes das práticas concretas dos professores e são demasiadamente fragmentadas [...]”. Se considerarmos a temática de ensino da música brasileira popular, são embrionárias as publicações existentes. Os trabalhos tendem a abordar questões gerais, sem considerar as especificidades de cada cultura ou específicos demais, sobre um instrumento ou prática, entretanto, sem relacionar o aspecto problematizado com o todo. Vale portanto, mencionar a afirmação da autora Bellochio (2003, p. 40) pois entendo que ainda permanece atual, apesar do texto ter sido publicado há 13 anos atrás.

Com a área em expansão e consolidação, podemos destacar, entre os diversos temas estudados no âmbito da educação musical, pesquisas que abordam discussões acerca de: o ensino de música na educação básica e nos espaços escolares; as relações entre educação musical e cultura; o ensino de música em contextos não-formais e informais; a prática educativo-musical em escolas especializadas; a formação de professores; as políticas públicas relativas ao ensino de música, entre diversas outras. Refletindo sobre o campo de pesquisa em educação musical atualmente, Queiroz destaca que:

[...] a educação musical, enquanto área de conhecimento, abrange o estudo de qualquer processo, situação e/ou contexto em que ocorra transmissão de saberes, habilidades, significados e outros aspectos relacionados ao fenômeno musical, tanto no que se refere aos aspectos quanto no que concerne a dimensões mais abrangentes da música enquanto expressão cultural, o que significa lidar com toda a gama de aspectos que caracteriza tal fenômeno, tais como estruturas sonoras, habilidades de execução, correlações performáticas e, conseqüentemente, processos, situações e estratégias diversas de transmissão de saberes (QUEIROZ, 2010b, p. 116-117).

Logo, o ensino de instrumento, temática pouco estudada se considerarmos várias das linhas de pesquisa mais desenvolvidas na Educação Musical, se insere nesse campo de estudo. Como apontam vários autores (TRIANTAFYLLAKY, 2005; HARDER, 2008; FREIRE, 2010; FEITOSA, 2013a), apesar de relativamente pequeno, esse universo tem se expandido especialmente ao longo da última década, entretanto, ainda são relativamente poucos os trabalhos relacionados ao tema. Ao estudar os professores de metais nesta pesquisa, pude entender que assim como a própria prática dominante em boa parte das instituições de ensino de música do país, o ensino de instrumento é predominantemente voltado para a música de concerto, que exerce uma forte influência na maneira não só de ensinar, mas de entender a área de música. Em muitos desses espaços, o pesquisador é prematuramente julgado como um indivíduo que “não toca”, assim como o “performer” é o indivíduo que não escreve. Apesar

de estar sendo aos poucos eliminada, essa barreira ainda existe, e influencia muitos instrumentistas que poderiam contribuir significativamente para a pesquisa.

Borém aponta que (2005, p. 14): “a área de performance musical ainda é a subárea mais carente de quadros teóricos de referência específica ou procedimentos metodológicos consolidados”. Apesar deste trabalho ter sido escrito há dez anos, vejo que essa afirmação permanece atual, mesmo considerando o desenvolvimento da performance como campo de pesquisa nos últimos anos. 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 (FREIRE, 2010).

Considerando esse contexto, a pesquisa sobre o ensino da música brasileira popular apresenta um cenário ainda mais carente (FEITOSA, 2015a). Como mencionado anteriormente, não só a pouca quantidade de estudos faz parte da realidade dessa temática como também a pouca inserção das práticas características da MBP no universo acadêmico. Nessa direção, essas características tendem a distanciar esse campo de estudos das reflexões do universo científico. Portanto, a área de Educação Musical como um todo enfrenta o desafio de trazer as práticas de ensino desenvolvidas fora do contexto acadêmico-escolar para esse universo. Como afirma Arroyo:

Outra observação a ser feita diz respeito à diversidade dos contextos de estudo. São focalizados: grupos culturais tradicionais; grupos urbanos, escolares e não escolares; cenários fortemente vinculados à tradição da música europeia de concerto; cenários vinculados às músicas populares; o papel das tecnologias atuais [...] Mas, sem dúvida, o maior desafio que a área enfrenta a partir desses estudos diz respeito às ações, principalmente nos cenários acadêmicos e escolares: Algumas questões levantadas nesse sentido são: Como trazer para os sistemas escolares os procedimentos de ensino e aprendizagem de práticas musicais construídos em contextos não escolares? (ARROYO, 2002, p.26).

Em outras palavras, além da grande diversidade de contextos de estudo, a Educação Musical lida diretamente com o desafio de inseri-los nos espaços acadêmicos. Como mencionado anteriormente, muitos desses espaços são dominados pelas práticas do universo da música de concerto, o que dificulta a interação do universo popular com a academia, especialmente no caso do ensino de instrumento. Portanto, a Educação Musical, como campo de pesquisa, tem contribuído no sentido de compreender a relação que a música e a academia têm com a sociedade e com a própria cultura. Como podemos observar em Queiroz:

Compreendendo essa relação que a música tem com a cultura e com os valores estabelecidos por esta, a educação musical contemporânea tem se preocupado em valorizar, entender, compartilhar e dialogar com músicas de diferentes contextos, proporcionando uma interação entre os processos de ensino-aprendizagem da música dentro da escola com os demais processos vivenciados no mundo cotidiano do indivíduo (QUEIROZ, 2004, p. 102).

A Educação Musical tem contribuído para vencer barreiras. Dentre os principais avanços observados nos últimos anos, podemos citar a criação por todo o país de vários cursos dedicados ao ensino da música popular. Segundo Alcantara Neto:

A criação de cursos de graduação em música popular, nas últimas décadas, oportunizou o ingresso nas universidades de alunos que durante muito tempo foram excluídos do universo acadêmico-musical, por não demonstrarem conhecimentos e habilidades associados à tradição clássica europeia (ALCANTARA NETO, 2010, p. 13).

Em várias partes do país, pessoas que almejam aprender a música popular têm tido a oportunidade de fazê-lo nas universidades, a partir de uma sistematização reconhecida pela academia. Segundo Dantas (2015), existiam no início de 2015 pelo menos 8 cursos superiores de música popular em atividade no país. É bastante significativo que esse processo esteja acontecendo e representa um crescimento importante no sentido da inserção da música popular na academia. Entretanto, se considerarmos que o primeiro desses cursos foi criado em 1989, na Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, considero esse crescimento relativamente pequeno 26 anos depois. Como afirma Presser (2013, p. 54): “As discussões sobre a inserção da música popular na academia estão presentes no Brasil pelo menos desde o fim da década de 80 [...]”.

Consequentemente, a partir do surgimento de novos cursos e a contratação de profissionais que atuam no universo da música popular, até mesmo pela própria cobrança da Universidade no sentido da pesquisa, o ensino da música popular tem sido cada vez mais contemplado no universo científico. Como aponta Dantas:

A cada ano é possível observar que a Educação Musical tem ramificado seus estudos com vistas a contemplar os mais variados fenômenos em que ocorrem troca de informações musicais entre os indivíduos. Uma das temáticas contemporâneas que têm ganhado representatividade na área trata da entrada do ensino da música popular nas instituições formais de ensino, entre elas, as instituições de ensino superior. Nessa vertente, novas habilitações surgem como a entrada de ensino de instrumentos tidos como pertencentes a esse fenômeno (bateria, baixo elétrico, teclado, guitarra elétrica, etc.) (DANTAS, 2015, p. 17).

Esse processo tem contribuído para a consolidação do ensino de música popular

como temática de estudos e para o desenvolvimento da própria prática. Nesse sentido, apesar de possuir direcionamentos variados que atendem, em muitos casos, às necessidades do indivíduo que quer aprender música popular, a partir das reflexões do universo científico, o ensino dessas práticas pode ser mais efetivo e expandir, especialmente no caso do ensino de instrumento. Como afirma Alcantara Neto:

A relação entre música popular e educação musical, para além da inclusão de um novo repertório nas aulas de música ou da oferta de novas habilitações nas universidades, deve ser situada em uma perspectiva mais ampla, que envolve o estabelecimento de novos referenciais críticos e teóricos para o estudo da música, em seus contextos de produção, transmissão e recepção, levando-se em conta ainda os diferentes significados construídos nas práticas musicais (ALCANTARA NETO, 2010, p. 38).

Dessa forma, concebo que as instituições de ensino têm um papel fundamental na aproximação entre o universo científico e a música popular e entre o resultado dessa interação e a sociedade. Como podemos observar em Dantas (2015, p. 18): “Dessa forma, cabe às instituições formais, reconhecer a força da diversidade cultural e, proporcionar assim, uma maior integração entre as demandas da sociedade e o ensino universitário”.

Apresento neste Capítulo uma revisão de literatura científica produzida que tem relação direta com os objetivos propostos para esta tese. Neste sentido, são analisadas produções que retratam o atual estado do conhecimento sobre o assunto em três dimensões centrais: o ensino da música popular, o ensino de instrumentos em geral e, especificamente, o ensino de trompa. De tal forma, este Capítulo trata da compreensão sobre como o tema tem sido abordado na literatura, as características e tendências do conhecimento produzido e os limites e lacunas que ainda precisam ser considerados para novas abordagens investigativas. Não é objetivo desta parte do trabalho apresentar as bases epistemológicas e as especificidades conceituais que orientam as análises realizadas nesta tese, considerando que tais definições serão explicitadas e analisadas no Capítulo III.

Além das questões relacionadas ao ensino da música popular na pesquisa, a Educação Musical, como campo de estudo, tem sido fundamental no processo de contemplar essas práticas no universo acadêmico, especialmente do ponto de vista pedagógico. E várias dessas iniciativas têm mostrado o potencial que a música popular tem no sentido de estabelecer um diálogo mais direto com a sociedade. Como exemplo, podemos observar os números apontados por Presser (2013, p. 65), referindo-se ao início do curso de música popular na Universidade Federal do Rio Grande do Sul: “A procura pelo Bacharelado em Música Popular superou a expectativa dos seus professores idealizadores. Foram 121 inscritos

para a nova ênfase e 116 inscritos para as demais ênfases dos Bacharelados e Licenciaturas já existentes [...]”. Acredito que esse cenário se repetiria se analisássemos a procura pelos cursos tradicionais e de música popular em outras instituições no país.

Entendo que ao contemplar o ensino da música popular nas instituições de ensino de maneira efetiva, estaríamos valorizando a cultura brasileira e possibilitando aos estudantes uma formação mais holística. Deixo claro que não se trata de um confronto ou oposição entre o ensino da música de concerto e da música popular, mas, uma complementação do que já está consolidado, promovendo a integração entre as duas práticas. Levando em conta as práticas tradicionais estabelecidas em grande parte das universidades no Brasil, a inserção da música brasileira popular nesses espaços pode contribuir, entre outros aspectos, no sentido de romper barreiras, redefinir algumas das práticas relacionadas à música de concerto e ampliar a perspectiva dos professores inseridos nesse cenário.

Desse diagnóstico, no intuito de contribuir para reflexões acerca do ensino da música brasileira popular, e partindo de experiências e dúvidas que têm emergido da minha prática como instrumentista e professor de trompa, realizei a pesquisa que embasa esta tese visando refletir sobre questões que de certa forma, permeiam a prática pedagógica de professores de instrumento. Assim, espero que as discussões realizadas neste trabalho possam concorrer, também, para problematizar a prática no dia a dia dos professores de instrumento, especialmente no aspecto de estimulá-los a incluir a música brasileira popular em suas ações didático-pedagógicas.

Pesquisa em ensino de instrumento

A partir da pesquisa e das discussões desenvolvidas em minha dissertação de mestrado (FEITOSA, 2013a), intitulada “O ensino de trompa: um estudo dos materiais didáticos utilizados no processo de formação do trompista”, tracei um cenário apontando as principais características da literatura e relacionei essas tendências à realidade brasileira do ensino de instrumento. Assim, as conclusões geradas a partir do trabalho ainda são válidas e refletem no cenário dos estudos sobre o ensino de instrumento atualmente. Portanto, considerando que o foco desta tese é o ensino da música brasileira popular, selecionei para análise neste Capítulo, pesquisas que levantam questões fundamentais para a reflexão sobre o ensino de instrumento na contemporaneidade, especialmente os estudos que contemplam assuntos que possam ser relacionados com a música popular, mesmo que esse não seja o foco de alguns desses estudos.

Pela relação entre o ensino de instrumento e a performance/práticas interpretativas, as pesquisas relacionadas ao ensino de instrumento estão presentes tanto na educação musical como nas 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 desta tese trabalhos direcionados à pesquisa em educação musical e, também, à pesquisa em práticas interpretativas/performance.

O ensino de instrumento e os seus mais variados aspectos têm sido cada vez mais estudados nos últimos anos. Apesar de observar essa mudança, especialmente na última década, analisando anais de eventos e periódicos relacionados à música em circulação no país³ pude constatar que o piano e o violão, e em um patamar abaixo, o violino, são os principais instrumentos contemplados na literatura pesquisada. Entre as questões mais abordadas nesse campo de estudo destaco 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; entre outros aspectos. Alguns desses aspectos são destacados por Borém:

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 [...] (BORÉM, 2005, p. 18-19).

Considerando autores que têm se dedicado a pesquisar e desenvolver trabalhos relacionados ao ensino de instrumento e a prática instrumental, pode-se mencionar: Susan Hallam (1998; 2006), John Rink (2002; 2005), Harder (2003, 2008), Queiroz (2004, 2010), Booth (2009), Burwell (2012), entre outros. Para elucidar o entendimento, vou dividir as pesquisas em duas categorias que serviram de base para o desenvolvimento deste trabalho e têm se destacado especialmente nos últimos anos. Na primeira categoria, apresento estudos que tratam do ensino de instrumento sob um ponto de vista geral, apontando para a necessidade da redefinição e adaptação dessas práticas as necessidades atuais da nossa sociedade. Nesse sentido, posso destacar Hallam (1998, 2006), Sloboda (2000), Arroyo

³ Os anais e periódicos analisados são relacionados no capítulo II, páginas 46-47 desta tese, no tópico “pesquisa bibliográfica”.

(2001), Sá (2003), Santiago (2006), Scott Junior (2007), Couto (2008a, 2008b, 2013), Booth (2009), Burwell (2012), Cerqueira, Zorzal e Ávila (2012), Couteiro (2012), Feitosa (2013a, 2013b, 2015a), Lane e Talbert (2013), Silva (2014) e Dantas (2015).

Na segunda categoria, apresento os estudos relativos à inserção de novos elementos no ensino de instrumento, especialmente relativos à música popular. Contextualmente, posso destacar estudos relativos à valorização de elementos como a auralidade (GREEN, 2002; RECÔVA, 2006; SILVA, 2010), estudos relativos à aprendizagem coletiva (GREEN, 2006; SWANWICK, 2008; SILVA, 2010) e estudos relativos aos elementos que estimulem o desenvolvimento da criatividade do estudante (ALBINO, 2009; GEUS, 2009; WRIGHT e KANELLOPOULOS, 2010; MATOS, 2012; SILVA, 2013).

Para um entendimento aprofundado, vou apresentar de maneira detalhada os trabalhos que mais se relacionam com a minha pesquisa e que nortearam o desenvolvimento desta tese. Susan Hallam dedicou importantes trabalhos à reflexão sobre o Ensino de Instrumento, 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, a forma mais adequada, no processo de formação dos alunos. Ao longo da obra é enfatizado a importância de considerar as particularidades dos alunos no trabalho pedagógico e as influências diversas no aprendizado do aluno. Como exemplo dessa influência, a autora (HALLAM, 1998) cita as mídias audiovisuais, o mercado de trabalho, a vida social e os aspectos diversos que permeiam a vida do indivíduo. Este trabalho 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, também contribuí para a temática apresentando direcionamentos para o professor, neste caso, enfatizando a importância do universo pessoal do aluno. Entretanto, vale mencionar que o trabalho não contempla questões mais diretamente relacionadas a um instrumento ou as diferentes situações pelas quais passam os diferentes instrumentistas. Em termos gerais, o trabalho aborda o tema de maneira ampla.

Sloboda (2000), destaca em sua pesquisa a importância da experiência musical do ouvinte em atividades musicais e questões relativas à pré-disposição natural que as pessoas possuem ou não para desenvolver no estudo da música. Relaciona habilidades cognitivas que uma pessoa possa ter com experiências que ela viveu durante sua vida. Por fim, o autor ressalta que as diferenças entre os músicos e suas performances são, nas palavras do autor

(SLOBODA, 2000, p. 402, tradução minha) “complexas e multidimensionais⁴”. Este estudo contribui para a prática instrumental relacionando o desenvolvimento de habilidades a partir de uma pré-disposição do indivíduo à questão do estudo e o fato de o indivíduo possuir habilidades e às experiências adquiridas. Assim como a pesquisa de Hallam (1998), Sloboda (2000) aborda a temática de maneira generalista, e, muitos detalhes característicos de determinados contextos não são contemplados pelo autor. Questões relacionadas a um ou mais instrumentos também não são analisadas.

Scott Junior (2007) aponta para a necessidade de diversificação de repertórios, especialmente no sentido de contemplar a música brasileira popular no ensino de saxofone. A partir da análise do perfil de atuação dos professores e dos currículos dos cursos superiores de saxofone no Brasil, o autor chega a uma conclusão de que há necessidade de prover aos estudantes uma formação ampla e eclética, condizente com o mercado de trabalho. Segundo o autor (SCOTT JUNIOR, 2007, p. 239), o trabalho “teve como principal objetivo ‘Fomentar o ensino da música brasileira nos cursos superiores (bacharelados) de saxofone no Brasil’ [...]”. Vale salientar que questões metodológicas não são diretamente abordadas na pesquisa (SCOTT JUNIOR, 2007). A mudança e adaptação dos repertórios e materiais é fundamental na inclusão da música brasileira nos espaços acadêmicos, entretanto, entendo que metodologicamente está o principal desafio na inserção desse tipo de repertório nas instituições de ensino formal. O trabalho de Scott Junior (2007) é um referencial importante para esta pesquisa, já que trata de um assunto muito similar ao que estou discutindo, qual seja, a inserção da música brasileira popular no ensino de instrumento.

Swanwick (2008) destaca a complexidade das questões relativas ao ensino e aprendizado de instrumento e aponta fatores que influenciam essas práticas, além de discutir as características necessárias a um bom professor. Em seguida, é trazida a questão da necessidade do professor para o ensino, onde o autor destaca que nem sempre a figura do docente será essencial ao aprendizado de uma pessoa. O autor analisa um estudo de caso que mostra os contrastes entre o mundo profissional formal do professor e o contexto mais informal do “líder musical” que atua não necessariamente como um docente, mas como um instrumentista mais experiente entre os outros alunos. Uma das conclusões a que o autor chega é de que apesar de não serem professores, os “líderes musicais” acabam atuando como tal, ensinando e conseqüentemente desenvolvendo o ambiente musical em que eles se encontravam, sendo, nas palavras do autor (SWANWICK, 2008, p. 20, tradução minha),

⁴ “complex and multidimensional”.

“bons o bastante”⁵. A reflexão levantada pelo autor cita o ensino de instrumento apontando estratégias e direcionamentos que podem contribuir para uma prática pedagógica mais efetiva. Assim como Hallam (1998) e Sloboda (2000), Swanwick (2008) trata a temática em termos gerais e direcionamentos específicos para um ou mais instrumentos não foram contemplados. Por tal ensejo, compreendo que explorar os diferentes aspectos relacionados à temática de maneira generalista e em alguns casos pragmática é uma característica da pesquisa em ensino de instrumento.

Albino (2009) discute a improvisação no ensino de instrumento focado no ensino da música de concerto. O autor inicia seu trabalho apresentando a sua trajetória e em seguida relaciona autores que defendem o uso da improvisação nas práticas pedagógicas instrumentais. Nas palavras do autor:

Resultados obtidos em pesquisa efetuada com alunos do IA-UNESP [...] apontam uma resistência por parte da academia em utilizar a improvisação como um dos modelos de ensino musical. A improvisação ainda não é uma disciplina presente nos bancos acadêmicos [...] nas escolas de ensino superior, nos conservatórios ou nas escolas técnicas de formação musical (ALBINO, 2009, p. 35).

Em seguida, Albino (2009) apresenta a relação da improvisação e de improvisadores com o ensino tradicional e a academia fazendo também uma abordagem histórica. O autor menciona ainda a presença da improvisação nas práticas de ensino de educadores musicais e na música popular, considerando o Jazz como um dos responsáveis pelo retorno da improvisação à música ocidental⁶. Mostra a metodologia e o resultado de um questionário aplicado na IA-UNESP sobre a relação dos alunos dessa instituição com a improvisação e a influência da presença de práticas improvisatórias no aprendizado de um instrumento musical. O autor conclui que o ensino da improvisação precisa ser ministrado a partir de questões específicas, e que a presença dessa prática no ensino de instrumento pode ser muito positivo em diversos aspectos. Desenvolver a criatividade é algo que tem sido apontado como importante para músicos atuantes nos mais variados contextos. O autor não traz mais diretamente questões metodológicas relacionadas ao ensino da improvisação na música popular, focando especialmente em questões históricas.

Em resumo, atualmente com a grande diversidade de práticas instrumentais existentes e conseqüentemente as demandas de ensino estabelecidas a partir delas, pode-se

⁵ “good enough”.

⁶ A improvisação é uma das características por exemplo do repertório do período Barroco, entretanto, aos longo dos períodos Clássico e Romântico essa prática foi se tornando cada vez mais rara (ALBINO, 2009).

destacar entre as principais tendências da pesquisa em ensino de instrumento, problematizar formas de otimização dos 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 mais atenção dos trabalhos de pesquisa. De acordo com a autora, o campo de ensino de instrumento tem se voltado para a valorização do indivíduo, no que diz respeito ao entendimento de suas particularidades.

Outro aspecto bastante contemplado é a questão da inserção de práticas características do ensino/aprendizado informal no ensino formal. Vários autores apresentam direcionamentos nesse sentido (GREEN, 2001; SANTIAGO, 2006; SILVA, 2010; SILVA, 2013), com o intuito de propor a redefinição/complementação de práticas tradicionais no ensino de instrumento presente nas instituições de ensino formal de música. Como afirma Santiago:

Nem sempre o contexto do ensino formal de música oferece aos seus alunos uma formação instrumental integrada, que, além de contemplar o desenvolvimento técnico-musical e a aquisição de repertório, incorpore as atividades que compõem a prática informal. Se for este o caso, muitas das habilidades musicais, imprescindíveis para a formação do músico instrumentista, poderão estar sendo omitidas do seu processo de aprendizado. Assim, a inclusão das atividades referentes à prática informal parece ser uma responsabilidade a ser assumida por aqueles que ensinam um instrumento (SANTIAGO, 2006, p. 60).

Baseado no entendimento de como acontece o ensino informal, assim como de reflexões sobre como inserir essas práticas na pedagogia formal, vários estudos concluem que poderemos desenvolver uma prática mais efetiva. Há ainda um entendimento de que seria possível preparar melhor os estudantes de música tanto do ponto de vista da formação humana como de atender melhor as demandas da sociedade e do mercado de trabalho.

Assim como na minha pesquisa de mestrado (FEITOSA, 2013a), outra tendência apontada pela literatura é que, no Brasil, não temos mais um domínio absoluto ou exclusivo da música de concerto. O objetivo não é mais, quase que exclusivamente, preparar o músico para o ambiente de orquestra, mas também prepará-los para lidar com a necessidade de uma formação ampla e eficaz, assim como para a realidade com a qual boa parte desses estudantes vão se deparar ao ingressarem no mercado de trabalho. Assim como já apontava Small (1996)⁷, se referindo ao cenário internacional⁸ no seu trabalho *Music, Society, Education*,

⁷ O livro de Small (1996) foi originalmente publicado na década de 1970.

observamos que a música brasileira popular tem sido cada vez mais contemplada nos ambientes acadêmicos. Todo esse contexto tem favorecido a mudança do foco das pesquisas, que agora também tem problematizado questões relacionadas à nossa cultura, no caso dos pesquisadores brasileiros.

Por conseguinte, as questões pertinentes à música brasileira vêm ganhando cada vez mais espaço na pesquisa relacionada à educação musical. O que acaba por valorizar a produção musical nacional, tanto relacionada ao ensino, quanto à composição e à interpretação feita por professores, autores e intérpretes brasileiros. Esse aspecto tem promovido também o aumento quantitativo e qualitativo dessa produção, provendo aos alunos de música, aos profissionais e ao público em geral melhores condições para o desenvolvimento do trabalho e para a apreciação da música. Questões como o preparo do professor, direcionamentos para a atuação pedagógica e redefinição dos currículos têm sido cada vez mais contempladas e têm contribuído para a otimização do ensino de instrumento no nosso país. Dessa forma, refletindo sobre as tendências apontadas anteriormente, podemos considerar que na contemporaneidade há uma diversidade de possibilidades para a formação do instrumentista. Destaco que neste trabalho, defendo a concepção de que não há *a priori* uma proposta de ensino melhor do que outra, cada uma delas dependerá dos objetivos educacionais e dos perfis de alunos e professores de cada contexto de formação.

De uma maneira geral, as pesquisas analisadas neste tópico abordam questões essenciais para o desenvolvimento da prática e pedagogia instrumental. A partir dessas publicações, podemos constituir uma base teórica consistente, que nos permita refletir sobre a maneira como ensinamos e assim adequá-la conforme as necessidades de cada lugar, tornando-a cada vez mais eficaz. Nessa intenção, os estudos têm contribuído fundamentalmente para a redefinição e adaptação das práticas estabelecidas no ensino de instrumento junto às necessidades atuais da sociedade. Desse modo, as práticas de ensino tradicionais tem coexistido ao lado dos novos direcionamentos e tendências. Portanto, vários dos aspectos consolidados na pedagogia característica da música de concerto tendem a ser mantidos, assim como aqueles não tão eficientes tendem a ser adaptados. Albino relaciona alguns desses aspectos a partir de Mizukami:

Nessa abordagem tradicionalista coabitam aspectos positivos e negativos. Dentre os aspectos positivos estão: a transmissão de um corpo de conhecimento que se acumula no decorrer dos anos [...], o contato com as grandes realizações da humanidade [...], a boa formação técnica de

⁸ Podemos considerar para esta afirmação que o termo “cenário internacional” se refere especialmente à Europa e aos Estados Unidos.

profissionais nas mais diversas áreas. A parte negativa reside na falta de criatividade por parte do aluno, provocada por inúmeros fatores: um ambiente de ensino austero; excesso de memorização que acarreta um ensino mecânico, sem grandes inovações; fragmentação dos conteúdos; e, manutenção da passividade do aluno perante o mundo e o conhecimento (ALBINO, 2009, p. 33).

Conseqüentemente, muitas dessas barreiras vêm sendo rompidas, e, acredito que há um consenso, pelo menos na área de Educação Musical, de que essas práticas devem ser redefinidas para atender especialmente as necessidades da nossa sociedade e da nossa cultura. Não só na música de concerto, mas, nas mais diversas práticas de ensino que vêm se estabelecendo nos últimos anos. A reflexão de todas essas práticas torna-se essencial para que possamos acompanhar as mudanças que acontecem no nosso mundo e, conseqüentemente, na música de uma maneira geral.

Pesquisa sobre o ensino da música brasileira popular

O ensino da música brasileira popular ficou por muito tempo à margem do ensino formal (RECÔVA, 2006; COUTO, 2008b; SILVA, 2010), diferente da prática da música popular propriamente dita, que tem sido estudada sistematicamente pela Etnomusicologia. Por isso, durante algum tempo, a Etnomusicologia como campo de estudo abrigou a maior parte das pesquisas relacionadas aos processos de transmissão presentes na música popular. Como afirma Queiroz (2010b, p. 115) “[...] os etnomusicólogos têm grande interesse no entendimento das formas utilizadas em uma determinada cultura para a transmissão dos conhecimentos e habilidades relacionados à música [...]”. Nessa direção, ao discutir a música popular e o seu ensino, especialmente do ponto de vista conceitual, os estudos da etnomusicologia podem contribuir significativamente. Considerando os direcionamentos apontados por várias das pesquisas que discutem o ensino de música, qual seja o de valorizar as particularidades do indivíduo e entender o seu universo/contexto de vida (HALLAM, 1998, 2006; SLOBODA, 2000; ARROYO, 2001; entre outros), a Etnomusicologia se faz ainda mais importante para a área de Educação Musical. Nesse sentido, Queiroz afirma que:

[...] a educação musical tem se aproximado e se apropriado do campo de estudo da etnomusicologia com o intuito de tornar a sua práxis mais significativa e contextualizada com os distintos mundos musicais que se confrontam e interagem dentro das escolas, específicas ou não, que se dedicam ao ensino da música (QUEIROZ, 2004, p. 102).

Se o ensino de música popular como campo de pesquisa tem sido mais contemplado nos últimos anos, essa realidade é ainda mais positiva se consideramos o estudo da prática propriamente dita. Entretanto, levando em conta a diversidade cultural existente no nosso país, podemos entender que o universo de pesquisa sobre a música popular no Brasil ainda é relativamente carente de estudos. Como podemos observar em Mantie (2013, p. 334, tradução minha), “[...] o interesse na pesquisa em música popular tem aumentado rapidamente nos últimos anos⁹”. Entendo que ao buscar estudar as práticas, muitos pesquisadores têm sido estimulados a entender como funciona a transmissão das mesmas.

Dessa forma, o aumento de trabalhos relacionados ao ensino da MBP é um fator positivo, mas, acredito que a afirmação de Lacorte e Galvão (2007, p. 29) permanece atual, quando dizem que “apesar da importância cultural e social da música popular no Brasil, relativamente poucas investigações têm se dedicado a compreender como músicos populares aprendem o seu ofício”. Talvez por termos uma sociedade musical dominante nas salas de concerto, teatros e instituições de ensino como um todo, onde a música de concerto predominou por muito tempo, exista uma espécie de barreira entre as práticas tradicionais do repertório ocidental e a música brasileira popular. Como podemos observar em Couteiro:

Por um longo tempo, a música popular foi reprimida, geralmente por quem fazia música de concerto, os herdeiros da música erudita importada da Europa e pelas elites sociais. O motivo da rejeição dava-se justamente por ser manifestação cultural do povo, e, portanto, dita de menor valor, não deveria reger costumes ou lançar modas, mas, apenas obedecer às classes econômica e socialmente superiores (COUTEIRO, 2012, p. 27).

Em muitos espaços acadêmicos no Brasil, tenho observado a partir da minha atuação como professor convidado em várias universidades que ainda existe essa “barreira” entre a música popular e a música de concerto. Nas universidades que possuem curso de música popular, essas práticas são em muitos casos consideradas inferiores pelos professores que não atuam nesse curso, especialmente na área de performance. Por isso, me atenho a afirmação de Bowman (1998, p. 4, tradução minha) quando diz que “Não existe um ‘estado musical mais puro’ para o qual a música está inexoravelmente progredindo. A música não tem, então, ‘uma’ natureza ou ‘um’ valor¹⁰”. Dessa forma, acredito que devemos valorizar a MBP e contemplá-la em um mesmo patamar que qualquer outra manifestação cultural.

⁹ [...] interest in “popular music” research has experienced a rapid expansion in recent years (MANTIE, 2013, p. 334).

¹⁰ “There is no ‘most purely musical’ state toward which music is inexorable progressing. Music has, then, neither ‘a’ nature nor ‘a’ value (BOWMAN, 1998, p. 4).

Olhando o panorama apresentado, e a relação da Educação Musical com a Etnomusicologia, assim como do ensino de instrumento com a performance, várias pesquisas apontam para o desenvolvimento da temática de ensino da música brasileira popular como campo de estudos: Arroyo (2001), Silva (2002) Recôva (2006), Lacorte e Galvão (2007), Scott Junior (2007), Bollos (2008), Couto (2008a, 2008b, 2009, 2013), Silva (2010), Marcelino (2014), Feitosa (2015a e 2015b), entre outros.

Ao estudarmos a música popular, nos deparamos com vários cenários distintos, se considerarmos os países e o estudo de suas respectivas práticas. De uma maneira geral, na literatura internacional o cenário tem avançado de forma mais representativa, especialmente em países como os Estados Unidos e o Reino Unido, que têm uma quantidade significativa de trabalhos que problematizam suas respectivas músicas populares (GREEN, 2002; MANTIE, 2013). Como afirma Couto (2008b, p. 26): “A inclusão da música popular nos conteúdos curriculares de diversas instituições de ensino ao redor do mundo ocidental é fato que acontece desde os anos de 1960”. Portanto, enquanto que no Brasil o ensino da música popular nas instituições formais de ensino começou de fato a se difundir nos últimos dez anos, em países como os Estados Unidos, essas práticas vêm sendo estudadas e têm recebido investimentos desde os anos de 1960. Várias universidades, como a *Berklee College of Music*, localizada em Boston - EUA, têm desenvolvido o trabalho de ensino e pesquisa da música popular sistematicamente há muitos anos, o que tem significativamente influenciado o campo de estudos relativos à essa abordagem. Como podemos observar em Bollos (2008, p. 3): “A escola americana Berklee College of Music recruta desde há décadas estudantes por todo o mundo e é considerada uma das pioneiras na sistematização de métodos em música popular”.

A música popular que eles trabalham, no caso dos Estados Unidos, é principalmente composta por estilos e gêneros tradicionais da cultura deles, a exemplo do Jazz e do Blues, dessa forma, particularidades da música brasileira popular não são contemplados. Sendo assim, boa parte da literatura não apresenta em seus textos esse entendimento, como podemos observar em Mantie:

Minha revisão de literatura mostrou que as discussões acadêmicas relacionadas a problemáticas da música popular e da educação musical se referiam a situações e entendimentos diferentes para cada nacionalidade – tanto da música popular como da educação musical – e que essas diferenças

não são suficientemente reconhecidas pelos vários autores que têm escrito nesses campos de estudos¹¹ (MANTIE, 2013, p. 336, tradução minha).

Apesar dos estudos presentes na literatura internacional tratarem de outros repertórios populares que não a música brasileira, é importante notar esses estudos especialmente por conta do cenário predominante nas nossas universidades, construído com a referência do conservatório europeu. Nesse sentido, Alcantara Neto destaca:

A incorporação de repertórios e práticas da música popular na educação superior brasileira tem relações com mudanças mais amplas no âmbito da educação musical. Tais mudanças têm se dado com grande intensidade em diversos países, nas últimas décadas, e compreendê-las pode ser útil também para a análise da realidade brasileira (ALCANTARA NETO, 2010, p. 99).

Direcionamentos mais gerais podem ser considerados para boa parte das diferentes “músicas populares pelo mundo”. Observando que a música popular ainda é predominantemente ensinada informalmente, Green aponta algumas das características que se destacam:

É interessante identificar cinco características principais das práticas informais de aprendizado, que as diferenciam entre outros aspectos da educação musical formal. Primeiro, os próprios aprendizes informais escolhem as músicas que aprenderão, obras com os quais estão familiarizados [...] Segundo, a principal prática de aprendizado informal envolve copiar gravações através da audição [...] Terceiro, não apenas o aprendiz informal é autodidata, mas especialmente, o aprendizado acontece em grupo [...] Quarto, o aprendizado informal envolve o desenvolvimento de habilidades e conhecimento de acordo com as necessidades pessoais [...] Por fim, durante o processo de aprendizagem informal, há uma integração entre ouvir, tocar, improvisar e compor, com ênfase na criatividade¹² (GREEN, 2006, p. 106, tradução minha).

Podemos salientar vários desses direcionamentos ao pensar o ensino da música brasileira popular. Para apresentar as principais pesquisas relacionadas à música popular, dividi os estudos em três categorias, considerando as principais características sob os quais o

¹¹ It seemed from my own literature review that the scholarly conversations surrounding issues of popular music and music education belied different national histories and understandings – both of popular music and of music education – and that these differences were not sufficiently recognized by many of the authors writing within the field (MANTIE, 2013, p. 336).

¹² It is helpful to identify five main characteristics of informal music learning practices, along with some of the ways in which they are distinguished from formal music education. First, informal learners choose the music themselves, music that is already familiar to them... Second, the main informal learning practice involves copying recordings by ear... Third, not only is the informal learner self-taught, but crucially, learning takes place in groups... Fourth, informal learning involves the assimilation of skills and knowledge in personal... Finally, throughout the informal learning process, there is an integration of listening, performing, improvising and composing, with an emphasis on creativity.

ensino da música brasileira popular vêm sendo estudada. Então, incluí pesquisas do cenário internacional que têm uma relação mais próxima com a MBP e as dividi junto com os trabalhos nacionais distribuindo em uma mesma categoria os estudos que apontavam direcionamentos similares. Ressalto que a maioria dos trabalhos nacionais relacionados a este tópico foram concluídos nos últimos dez anos, apontando para o desenvolvimento recente da pesquisa sobre o ensino da música popular. Para tanto, na primeira categoria, estão os trabalhos relacionados diretamente ao ensino de instrumento: Scott Junior (2007), Couto (2008a, 2008b e 2013), Coureiro (2012), Dantas (2015) e Feitosa (2015b).

Na segunda categoria, os trabalhos relacionados ao ensino da música popular sob o ponto de vista conceitual: Queiroz (2004), Green (2006), Greif (2006), Lacorte e Galvão (2007), Bollos (2008), Couto (2009) e Feitosa (2015c).

Na terceira categoria, estão os estudos relacionados ao currículo e aos aspectos técnicos do ensino da música popular: Green (2002), Silva (2002), Recôva (2006), Albino (2009), Geus (2009), Alcantara Neto (2010), Silva (2010), Wright e Kanellopoulos (2010), Matos (2012), Presser (2013), Silva (2013), Guerzoni (2014) e Marcelino (2014).

Assim como na análise da pesquisa relacionada ao ensino de instrumento, para uma abordagem mais clara, analisarei mais especificamente os estudos conectados diretamente com esta pesquisa. Para esse fim, o primeiro trabalho analisado é o “How Popular Musicians Learn”, da autora Lucy Green (2002). A autora problematiza em seu trabalho o aprendizado da música popular, destacando as particularidades e variabilidades desse processo. A música popular considerada nesse trabalho é a inglesa, e, dentre os principais tipos de música contemplados está o rock. Por ser essa obra uma referência na pesquisa sobre música popular, a maioria dos trabalhos estudados no processo de elaboração desta tese citam a obra de Green (2002). São inúmeras as análises e comentários sobre essa pesquisa, assim como os direcionamentos apontados pela mesma. Nesse sentido, podemos destacar o estímulo ao desenvolvimento da auralidade nas práticas de ensino, a incorporação de elementos característicos do ensino informal ao ensino formal, o estímulo à criatividade, o estímulo ao aprendizado coletivo e à adaptação dos currículos ao universo e gosto musical do aluno.

Couto (2008b), em sua dissertação de mestrado, apresenta definições para os principais termos utilizados em sua pesquisa e considerações gerais sobre a música popular, além de expor a justificativa para a realização da pesquisa em sua introdução. No primeiro Capítulo a autora explica a metodologia utilizada, onde relaciona seu trabalho à investigação mais específica da atuação do professor de piano popular. Couto (2008b) realizou seu estudo a partir da atuação de sete professores de piano atuantes no estado de Minas Gerais. No

segundo Capítulo, a autora discute a pedagogia da música popular a partir da literatura escrita sobre essa temática, baseando sua abordagem especialmente nos trabalhos de Green (2002, 2006). Por fim, no Capítulo 3 a autora apresenta o resultado da pesquisa com os professores de piano, destacando o ensino e atuação do instrumento no universo musical relacionando-o às características de prática e ensino da música popular. A autora conclui que existem diferentes direcionamentos e que (COUTO, 2008b, p. 84): “ [...] a Pedagogia do Piano Popular encontra-se dividida em relação a concepções e atitudes”.

Também em sua dissertação de mestrado, Dantas (2015) tece comentários acerca da formação do guitarrista na Universidade Federal da Paraíba - UFPB, instituição onde leciona. O autor faz uma revisão de bibliografia com os principais trabalhos que discutem o ensino/aprendizagem da música popular e da guitarra mais especificamente. Dantas (2015) apresenta como resultados da pesquisa as características do curso de guitarra da UFPB relacionadas com o perfil dos estudantes e aponta perspectivas para essas práticas. Sendo o mais recente dos trabalhos citados relativos ao ensino da música popular, essa pesquisa se insere entre as principais referências para esta tese por apresentar de maneira clara e equilibrada características do ensino da música popular e trazer várias das referências nacionais mais atuais.

Visando esse cenário, no qual o ensino da música brasileira popular foi pouco estudado especialmente até o fim do século passado, as pesquisas recentes, realizadas a partir dos anos 2000, têm contribuído significativamente para sua inserção no universo acadêmico. Como mencionado anteriormente, podemos observar o surgimento de vários cursos dedicados ao ensino da música popular no últimos anos, por exemplo: na Universidade Federal da Bahia e na Universidade Federal de Minas Gerais, ambos em 2009; na Universidade Federal da Paraíba, que em 2010 passou a oferecer o curso sequencial em música com professores de guitarra, contrabaixo elétrico, teclado/piano popular e bateria; e na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que passou a oferecer a graduação em música popular no ano de 2012.

Ao consultar alguns colegas de maneira informal, percebi que em instrumentos presentes especificamente na música popular, como a bateria e a percussão, existem trabalhos consistentes que problematizam a música brasileira popular. Realidade diferente dos instrumentos de metal, no qual encontrei poucos estudos relacionados à temática. Considerando esse panorama, menciono a tese do trompetista Benck Filho (2008), que discute o frevo a partir do ponto de vista social/performático. Porém, não encontrei trabalhos que problematizassem diretamente o ensino da música brasileira popular para o trompete, o trombone, a trompa, o eufônio e a tuba. Vale mencionar também que os trabalhos de Sá

(2003) e Scott Junior (2007), citados anteriormente, tratam respectivamente de questões relativas à performance e à inserção da música popular nos currículos. Entretanto, compreendendo a importância desses trabalhos no cenário da pesquisa, a questão pedagógica propriamente dita não é o foco principal dessas pesquisas. Para isso, discutirei a literatura relacionada aos instrumentos de metal detalhadamente no terceiro Capítulo.

Pensando nos trabalhos citados, dentre as principais proposições práticas, podemos destacar que várias pesquisas têm apontado para a necessidade de procedimentos metodológicos e materiais didáticos adequados às necessidades da música popular (ARROYO, 2001; COUTO, 2008, 2009; BOLLOS, 2008; WRIGHT e KANELLOPOULOS, 2010; FEITOSA, 2013a; MANTIE, 2013). A simples adaptação de materiais tradicionais da música de concerto pode ser válida do ponto de vista técnico mas não interpretativo. Dessa forma, é essencial para ensinar as características especialmente rítmicas, de acentuação e articulação, materiais específicos, que possam auxiliar os estudantes no entendimento e aquisição dessas habilidades. É importante mencionar que nem sempre a necessidade de direcionamentos próprios para o ensino da música popular foi um consenso. Por muito tempo, a música popular não só no Brasil mas também no exterior foi usada nos espaços de ensino formal como meio de inserir os alunos na academia e guiá-los para a música de concerto (GREEN, 2002 e 2006; COUTO, 2009). Porém, com o passar dos anos, a música popular tem adentrado cada vez mais os espaços de ensino formal e, conseqüentemente, tem sido cada vez mais problematizada.

Outra questão fundamental é a valorização e o estímulo ao desenvolvimento da auralidade (GREEN, 2002 e 2006; RECÔVA, 2006; COUTO, 2008a e 2008b; ALCANTARA NETO, 2010; SILVA, 2010; FEITOSA, 2015b). “Tirar de ouvido” é uma expressão comum no universo da música popular e pode ser utilizado como um recurso valioso no processo de aprendizagem. A literatura aponta que um dos maiores benefícios é o desenvolvimento da percepção, assim como o desenvolvimento da habilidade de tocar em grupo. Focar no desenvolvimento da audição pode também contribuir significativamente no sentido de preparar o estudante para o estudo e aprendizado da improvisação.

O desenvolvimento da criatividade é outro aspecto destacado como um elemento fundamental para o crescimento de um músico no aprendizado da música popular. Albino (2009), Wright e Kanellopoulos (2010), Silva (2013) e Guerzoni (2014) são alguns dos autores que relatam a questão da improvisação no ensino de instrumento, principalmente no que se refere a desenvolver a criatividade do intérprete.

A aprendizagem coletiva é um outro seguimento que tem sido apontado pela literatura, especialmente nos estudos de Green (2002), Swanwick (2008) e Couto (2013), que destacam as possibilidades de aprendizado a partir do estudo em grupo, quando um indivíduo aprende praticando com outro que tem mais experiência. Então, ensinar a partir de práticas em grupo é mais um aspecto que foi bem observado nos estudos analisados.

Autores como Arroyo (2001), Green (2002), Queiroz (2004), Bollos (2008), Couto (2009) e Feitosa (2013a, 2015c) são alguns dos trabalhos que enfocam a necessidade de reformulação dos currículos, especialmente de valorizar as necessidades dos alunos e de ampliar os repertórios e práticas contemplados. Assim como nesta tese, boa parte da literatura entende como fundamental que a música popular e as práticas características desse universo façam parte dos currículos. A partir da literatura relacionada ao ensino de instrumento foi possível identificar que boa parte das práticas presentes no ensino formal brasileiro são baseadas na pedagogia tradicional da música de concerto, enfatizando o repertório europeu. Dessa forma, a partir desses direcionamentos, assim como apontado também na pesquisa sobre o ensino de instrumento, os currículos deveriam ser redefinidos de acordo com as necessidades culturais da nossa sociedade.

Essa literatura portanto retrata: uma ênfase na questão do desenvolvimento da auralidade; a criação de materiais concebidos sob a ótica da música brasileira popular; estímulo à criatividade e à improvisação; o ensino a partir de práticas coletivas; e a reformulação dos currículos. É importante deixar claro de que não há um conceito explícito sobre música popular em boa parte desses trabalhos. A análise da literatura mostrou que há diferentes formas de conceber e pensar hoje questões relacionadas à formação do músico popular apontando que é preciso constituir caminhos distintos, já que o grande universo abarcado pela música popular resguarda especificidades diferenciadas. Todavia, um aspecto que fica evidente na literatura é o fato de que o termo música popular é assumido genericamente, sem uma preocupação mais específica de definir exatamente a que seu uso se refere. E isto me levou a definir no Capítulo III quais são os contornos do que é chamado de música popular para este trabalho considerando uma literatura mais especializada na análise dos conceitos e das perspectivas que caracterizam o fenômeno na atualidade.

Entendo que temos avançado no sentido de inserir a música popular nos espaços formais de ensino de música e no caso do Brasil, estamos começando a construir uma pedagogia voltada para a música brasileira popular. São cada vez mais vagas de magistério destinadas a professores com um perfil de atuação na música popular. Métodos e outros materiais didáticos têm se consolidado, especialmente no caso dos instrumentos inseridos

predominantemente nesse contexto, como a guitarra e a bateria. De uma maneira geral, a pesquisa tem apresentado reflexões que têm contribuído no desenvolvimento desses materiais, assim como na própria atuação dos professores que estão ativos nesse cenário.

Entretanto, no caso dos instrumentos de orquestra, mesmo os que estão inseridos na música popular, como o trompete e o trombone, não tem-se uma literatura suficiente para ensinar a MBP. Os primeiros materiais estão começando a surgir, todavia, na prática, materiais destinados ao jazz ainda são “a referência” para ensinar a música brasileira popular. Esses materiais são adaptados, contudo, é consenso entre os participantes desta pesquisa e vários colegas atuantes tanto nas universidades como músicos práticos, que precisa-se de materiais destinados ao ensino da música brasileira popular em específico. Enfim, a pesquisa ainda não é suficiente para suprir as demandas da área e poucos são os instrumentistas de metal inseridos na música popular que se envolvem com o universo acadêmico.

De maneira ampla, pude encontrar em muitos dos estudos afirmações genéricas, talvez em função da necessidade por uma pesquisa que consiga atingir os diversos aspectos inerentes ao ensino da música brasileira popular. Como mencionado anteriormente, em muitos trabalhos, não há por exemplo, uma definição do que será considerado música popular. Mais uma vez, acredito que a grande diversidade da MBP somada ainda a pouca quantidade de estudos, leva os pesquisadores a escreverem em termos gerais.

O fato de vários estudos não considerarem a sistematização que existe na música popular também é discutível. Curiosamente, vários estudos apontam para a necessidade de direcionamentos específicos para o ensino da MBP, entretanto, entendem que não existe nenhum tipo de sistematização nos processos de ensino “tradicionais” da música popular, especialmente no ensino informal. Outro fator a ser considerado é a relação entre a música erudita e popular. A literatura que trata do ensino de música popular acaba estigmatizando e generalizando as afirmações sobre as práticas de ensino características da música de concerto. A partir da minha experiência empírica atuando na música erudita, tenho observado que muitas das práticas tendem a permanecer engessadas, assim como barreiras foram criadas ao longo dos anos. Entretanto, não podemos desconsiderar o fato de que a música erudita tem um universo consolidado e tem mantido a formação de músicos há mais de 200 anos. Analisando esse cenário, acredito que as reflexões sobre o ensino da música popular devem fazer a relação entre essas práticas (música erudita e música popular) levando em conta a complexidade de ambas.

Focando apenas na música brasileira popular e sua diversidade, entendo que a necessidade por estudos e metodologias específicas é indispensável para desenvolver práticas

pedagógicas efetivas. Por exemplo, começar apontando direcionamentos para os ritmos mais difundidos parece ser uma boa opção, para, posteriormente, seguir contemplando de maneira gradual as diversas vertentes da MBP. De uma maneira geral, entendo que a literatura avançou consideravelmente nas questões ligadas às metodologias de ensino sob um enfoque geral, entretanto, questões mais conectadas aos instrumentos especificamente têm sido relativamente pouco abordadas. Mais do que isso, existem muitas lacunas no ensino da música popular para determinados instrumentos/famílias. Essa necessidade se mostra maior no caso de instrumentos tradicionalmente inseridos nesse cenário, como o trompete e o trombone, que, apesar de estarem presentes na música brasileira popular desde sua origem, têm sido pouco estudados e poucas são as problematizações relacionadas à atuação desses instrumentos na MBP.

Perspectivas para a pesquisa e o ensino da música popular

Neste tópico, a partir da análise de trabalhos que tratam do ensino de instrumento e do ensino da música popular, apresento perspectivas metodológicas que têm caracterizado as pesquisas que abordam essas temáticas. Uma primeira perspectiva que podemos observar é a tendência da abordagem qualitativa de pesquisa, como também muitas discussões a respeito da efetividade, assim como da viabilidade, dessa perspectiva metodológica na área das artes como um todo. Considerando especialmente a música popular, essa tendência está vinculada a uma grande pluralidade dos contextos e situações de ensino e aprendizagem presentes nesse universo. Como afirma Figueiredo (2010, p. 166):

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

Nesse sentido, a música popular não é uma exceção. Até mesmo pela pouca quantidade de trabalhos relacionados ao próprio ensino da MBP, ainda são relativamente poucos os conceitos estabelecidos. A diversidade também influencia nesse contexto, já que termos gerais tendem a não se adequar a esse universo tão amplo. A análise dos artigos, dissertações, teses e os mais variados tipos de publicações sobre o ensino da música brasileira popular 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.

Outra perspectiva essencial para a pesquisa sobre o ensino da música popular é a necessidade de metodologias e procedimentos adequados às suas práticas. Diferentemente da música de concerto, sistematizada há bastante tempo, a música brasileira popular se desenvolveu e se expandiu consistentemente há pouco tempo, em especial durante o século XX. Dessa forma, os processos de aprendizagem e performance foram se estabelecendo com características próprias, diferentes dos procedimentos estabelecidos na música de concerto. Por exemplo, a leitura musical é parte essencial do desenvolvimento de um aluno que aprenderá um instrumento no universo erudito/da música de concerto, diferente da música popular, no qual muitas vezes a audição é o fator decisivo no aprendizado de um determinado repertório (GREEN, 2002). Como afirma a autora:

Ouvir, de qualquer maneira, é uma atividade crucial para todos os músicos. Ouvir de forma instruída, em particular, faz parte dos processos de aprendizagem informais e formais. Entretanto, para aqueles que se tornam músicos populares assim como outros tipos de músicos fora do ambiente formal, todas as atividades de ouvir – incluindo ouvir atentamente, ouvir de forma distraída e apenas escutar – também fazem parte de maneira central do processo de aprendizagem. Além disso, em seguida veremos que escutar é fundamental no processo de absorver uma cultura, que é essencial no processo de desenvolvimento do músico popular, desde as suas primeiras tentativas de fazer música até durante sua carreira profissional¹³ (GREEN, 2002, p. 24, tradução minha).

Portanto, os estudos devem levar em conta as particularidades das práticas e do aprendizado da música popular. Apresentar diretrizes e definir conceitos sem levar em consideração essas particularidades poderia resultar em adaptações inapropriadas assim como resultados imprecisos. Ainda sobre a importância da auralidade na música popular, Couto afirma:

A partir de atividades como tocar músicas de ouvido de gravações, observar e imitar colegas e parentes, os músicos populares adquirem suas capacidades para improvisar e criar; também desenvolvendo ouvido harmônico, rítmico e melódico para atuarem na performance (COUTO, 2008b, p. 36-37).

Outra questão que tem se destacado em vários trabalhos é o objetivo almejado para o estudante de música popular. Ao participar de bancas de seleção para os mais variados cursos oferecidos na Escola de Música da UFRN e discutir com colegas de várias outras instituições

¹³ Listening of any kind is a crucial activity for all musicians. Purpose listening, in particular, is a part of both informal music learning and formal music education. However, for those who become popular musicians as well as other types of vernacular musicians, all types of listening – including attentive listening, distracted listening and even hearing – also form a central part of the learning process. Moreover, in what follows it will be seen that listening is a fundamental part of the enculturation that is intrinsic to the development of popular musicians, from their earliest attempts at making music right through their professional careers.

pelo Brasil, tenho observado que muitos professores entendem que o ensino nas universidades deve ser destinado quase que exclusivamente para a formação profissional. A realização de um curso a título de formação humana por alguém que não necessariamente terá como principal meio de vida, do ponto de vista financeiro, a música, nem sempre é contemplada. Como consequência, uma pessoa que queira aprender música como lazer pode ter dificuldades para ingressar em uma instituição para fazer uma graduação, um curso técnico, ou mesmo um curso de extensão. A idade também é um fator que influencia na decisão de alguns professores em aceitar ou não um estudante. Uma pessoa “mais velha”, também pode encontrar dificuldades em ingressar em um determinado curso. Portanto, a pesquisa deve levar em consideração essa especificidade da música popular, que diferente da música de concerto, normalmente tem em suas práticas um espaço aberto para todos, sem que necessariamente o aprendiz tenha aquela prática como único meio de vida ou algo nesse sentido. Analisando esse contexto, a pesquisa em música popular aponta para outra direção, que leva em consideração como fundamento os objetivos do aluno, mesmo que não sejam profissionais. Nesse sentido:

Caberia ao professor ter a capacidade para compreender os diferentes objetivos que cada aluno possui em relação ao aprendizado de um instrumento, consciente de que nem todos pretenderão ir além de uma satisfação pessoal e musical (COUTO, 2008b, p. 36).

A ideia ainda bastante presente no ensino tradicional ocidental, e, conseqüentemente nas nossas universidades, qual seja de preparar um aluno para “atuar como solista” e ou tocar numa orquestra, seria readaptada a essa tendência de compreender os diferentes objetivos de cada aluno. Fazendo uma analogia ao ensino da música brasileira popular, os alunos não seriam preparados exclusivamente para atuar em um determinado contexto, mas, teriam uma formação ampla, dentro do possível, voltada para o seus objetivos. A partir dessas perspectivas, entendo que a inserção da música brasileira popular e suas práticas nas universidades e instituições de ensino formal tem muito a contribuir para a readaptação dessas práticas para a sociedade atual. Mesmo que um determinado professor não contemple a música popular em suas práticas, estudar e entender esse universo pode ajudá-lo a encontrar/desenvolver procedimentos que complementem sua metodologia/práticas de ensino.

Essas são algumas perspectivas metodológicas relativas à pesquisa e ao ensino da música brasileira popular que considereei como mais relevantes para este trabalho. Além das mencionadas, podemos identificar outras tendências que optei por não mencionar. Considerando esse panorama, 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 esta pesquisa. Dessa forma, busquei conhecer o estado atual dos estudos, suas conclusões e bases metodológicas, para, a partir daí, seguir o caminho que considere mais adequado para o trabalho, sem qualquer pretensão de copiar modelos e/ou seguir tendências da moda. A seguir, contextualizo a pesquisa realizada para a elaboração desta tese.

Pesquisas referenciais sobre a trompa: um panorama geral

Ao buscar em bibliotecas, acervos online, acervos pessoais e outras fontes virtuais na internet, ficou explícito que ainda é baixo o número de estudos sobre o ensino da trompa no Brasil. A maior parte dos trabalhos encontrados apresentam temáticas relacionadas à performance/práticas interpretativas. Ainda são poucos os trompistas que têm atuado no cenário da pesquisa no Brasil (FEITOSA, 2013a). A maior parte dos trabalhos são voltados para a análise de obras, catalogação de repertórios ou para a história do instrumento. São especialmente dissertações de mestrado e teses de doutorado. Tais estudos encontrados foram: Alpert (2006), Feitosa (2013a, 2013b, 2015a), Lepre (2014), voltados para o ensino; e Augusto (1999, 2014), Oliveira (2002), Beltrami (2006, 2011), Ferreira (2009), Alpert (2010), Fonseca (2012) e Silva (2012b), voltados para a catalogação e análise de obras, questões técnicas e ou aspectos históricos do instrumento.

Esse cenário é completamente diferente do internacional, onde vários países, especialmente os Estados Unidos, têm trabalhado consistentemente no crescimento e desenvolvimento da produção científica através de periódicos. Como exemplo, podemos citar a *Horn Call*, revista da Associação Internacional de Trompistas com três publicações anuais, que conta com partes destinadas a divulgação de eventos, posições de trabalho, novas gravações, etc., além de vários artigos em cada edição. A primeira edição da *Horn Call* foi publicada em 1971. Na revisão do periódico, encontrei 128 publicações entre edições regulares e especiais. A última edição analisada foi a última publicação do ano de 2015, realizada em outubro.

Acerca das pesquisas relacionadas ao ensino da trompa no cenário internacional, podemos destacar Mayer (1971), Root (1976), House (1979), Wekre (1979, 1998), Bracegirdle (1984), Kleucker (1991), Tritle (1994), Reese (1995), Vermeulen (1996), Thompson (1997), Joukamo-Ampuja e Wekre (1999), Deats (2001), Spanjer (2001), Hegeman (2004), Honea (2004), Epstein (2007), Lucas (2007), Kurau (2008), Dolores (2009),

Tung (2009), Starrett (2009), Kloss (2012), Watson (2012, 2013), Douglas (2014), Matosinhos (2014) e Stonestreet (2015). Apesar de ter encontrado nesse espaço vários trabalhos relacionados ao ensino do instrumento, esse número ainda é relativamente pequeno se comparado à quantidade de estudos relacionados à análise de peças/repertórios, história do instrumento, catalogação de obras e questões técnicas abordadas sob um ponto de vista prático. Faço lembrar que vários dos trabalhos citados tratam do ensino não sob um ponto de vista pedagógico, mas, performático. Por esse motivo, assim como na apresentação das temáticas de ensino de instrumento e ensino da música brasileira popular, elegi alguns estudos para analisar detalhadamente. Como este trabalho é voltado para o ensino da trompa no Brasil e a análise dos estudos nacionais apontou questões mais próximas às discutidas nesta tese, entendi que seria mais adequado considerar como referências as pesquisas nacionais.

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 os estudos diários. 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, possibilitando a partir dessa análise que outros trompistas possam refletir e desenvolver suas práticas. Esta dissertação é basilar para esta pesquisa, porque problematiza a questão didática na trompa, expondo questões pertinentes ao ensino do instrumento no Brasil.

Tendo em vista a pouca literatura encontrada, faço uma breve apresentação da minha dissertação de mestrado (FEITOSA, 2013a), onde discuti o ensino de trompa na região Nordeste. O universo da pesquisa foram as universidades federais da região que contemplam o ensino de trompa em nível de graduação. Foram quatro professores estudados: Celso Benedito (Universidade Federal da Bahia - UFBA); Cisneiro de Andrade (Universidade Federal da Paraíba - UFPB); Rinaldo Fonseca (Universidade Federal de Pernambuco - UFPE); e, considerando que até hoje só existem quatro cursos de graduação com habilitação em trompa nas universidades federais da região Nordeste e leciono na Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN – no curso superior, me incluí na pesquisa. A partir desse trabalho (FEITOSA, 2013a) pude identificar que os métodos (livros de estudos) de Alphonse (1925) e Kopprasch (1985) são os materiais mais utilizados e que transversalizam a prática dos quatro professores que fizeram parte da pesquisa. Dentre os aspectos mais importantes observados a partir da pesquisa estão a pouca literatura sobre o ensino de trompa,

especialmente no Brasil, e a pouca inserção da música brasileira popular nessas práticas. Nesse sentido, vale mencionar que todos os professores se mostraram favoráveis a maior inserção da música brasileira popular nos respectivos currículos das instituições nos quais lecionam e apontaram para a necessidade de materiais pedagógicos específicos para o ensino da MBP.

Lepre (2014), em seu livro recém lançado “A trompa sem mistérios: Guia para mestres de bandas, professores e alunos”, traz um breve histórico da trompa e suas origens, mostrando as diferentes partes do instrumento e explicando o seu funcionamento. Em seguida o autor discute a relação do instrumento com a transposição e então cita as questões básicas da execução da trompa. Ele pois destaca a respiração, embocadura, posição da mão, postura, função da língua e digitação. Após apresentar a extensão e as posições das notas para a maior parte do registro do instrumento, o autor conclui explicando questões relacionadas a limpeza e manutenção da trompa no dia-a-dia. Apesar de não se aprofundar nos tópicos apresentados, o autor (LEPRE, 2014) apresenta de maneira simples e clara questões fundamentais para a prática do instrumento. Destacando os poucos materiais na literatura nacional relacionados ao ensino de trompa, considero esse trabalho um dos mais importantes para guiar práticas pedagógicas com iniciantes e estudantes de nível intermediário.

A maior parte dos estudos apresentados neste tópico descrevem questões gerais relativas à performance ou ao ensino de um profissional consolidado, mas, raramente os trabalhos analisam e relacionam suas análises a outras metodologias. Os trabalhos também não são relacionados às concepções e discussões em voga na área de Educação Musical, o que de certa forma favorece à estagnação de algumas dessas práticas. Em termos gerais, podemos afirmar que questões relacionadas à performance do instrumento são o foco principal das pesquisas relacionadas à trompa, incluindo teses e dissertações, partindo do ponto de vista dos pesquisadores como músicos.

Se analisarmos o ensino da música brasileira para trompa, esse cenário é ainda mais inexplorado. Não encontrei nenhuma publicação nacional relacionada à prática ou ao ensino da música popular na trompa. Partindo desse diagnóstico, emergiu a necessidade de investigarmos aspectos mais relacionados às dimensões pedagógicas do ensino da música brasileira popular para trompa. Portanto, elegi a análise de materiais didáticos utilizados no ensino de instrumentos de metal e saxofone, assim como a aplicação desses materiais no ensino da trompa, 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 da música brasileira popular propriamente dito. Também considerei materiais

concebidos para o saxofone pela relação próxima do instrumento com os instrumentos de metal na música popular, especialmente do trompete e do trombone. Para esse fim, o considerarei nesta pesquisa como parte da família dos metais, mesmo que usualmente o saxofone seja considerado como parte da família das madeiras.

Assim como observamos nos estudos relativos à música popular, temos um panorama completamente distinto no estudo da trompa na música popular americana. Ao analisar todas as edições da *Horn Call*, periódico da Associação Internacional de Trompistas, encontrei várias discussões sobre questões técnico-interpretativas relacionadas à trompa no Jazz. Os primeiros trabalhos foram publicados nos anos de 1970, entretanto, durante os anos de 1980 a inserção da música popular norte-americana foi aumentando consideravelmente até o patamar atual. Os mais diversos aspectos foram estudados, principalmente o performático. Entretanto, o ensino, sob o ponto de vista pedagógico, aparece apenas de maneira pontual. Dessa forma, observando o cenário apresentado, realizei a pesquisa que apresento nesta tese, com o intuito de identificar e compreender os materiais didáticos utilizados no ensino da música brasileira popular para instrumentos de metal nas universidades federais brasileiras e na UNICAMP, verificando a aplicação desses materiais no ensino da trompa.

Foi possível identificar a partir dos trabalhos encontrados características que me permitiram apontar direcionamentos gerais que indicam a base de como funciona o ensino de trompa na atualidade, especialmente no Brasil. Então, relacionei essas características às perspectivas contemporâneas da pesquisa em ensino de instrumento e ao ensino da música popular. Em suma, elegi aspectos entendidos como fundamentais no ensino da trompa, que estão em acordo com as concepções gerais de ensino do instrumento nas diversas “escolas” consolidadas ao redor do mundo e que constituem a base da pedagogia da trompa atualmente.

A partir da análise da literatura produzida e do delineamento do estado do conhecimento acerca dos eixos temáticos relacionados ao foco desta tese foram definidos os contornos metodológicos e epistêmicos que orientaram a pesquisa realizada e as análises apresentadas ao longo do trabalho. No Capítulo seguinte destacarei a natureza investigativa da pesquisa e os aspectos gerais que caracterizaram o estudo realizado para esta tese.

CAPÍTULO II

Dimensões metodológicas da pesquisa: definições, escolhas e características

Neste Capítulo são apresentadas as principais definições que nortearam a pesquisa de maneira geral e as especificidades metodológicas que constituíram o processo investigativo. De tal forma essa parte do texto traz as nuances que alicerçaram desde a definição geral do tema de pesquisa até a delimitação mais específica do problema que orientou o estudo realizado. Destaco ainda neste Capítulo as bases metodológicas que deram suporte à pesquisa, com ênfase nas escolhas e definições dos instrumentos de coleta, organização e análise dos dados.

A definição da pesquisa

A opção por pesquisar um assunto no âmbito do ensino da música popular, tendo a trompa como eixo central do estudo, surgiu de questões diversas levantadas a partir da minha trajetória como estudante de trompa, como professor do instrumento em uma universidade federal e como pesquisador. 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 de como inserir e trabalhar com a música brasileira popular nas minhas práticas. Assim, defini o tema abordado nesta tese também com o intuito de contribuir para o desenvolvimento e a consolidação do ensino da música popular e verificar as possibilidades de aplicação desses materiais no ensino da trompa, contemplando dimensões pedagógicas que têm constituído a formação dos instrumentistas. Vale mencionar que ao consultar colegas antes do início desta pesquisa sobre o cenário do ensino da música brasileira popular, me motivei ainda mais a problematizar o tema, já que tão pouco tem sido estudado, especialmente se considerarmos os instrumentos de metal e o saxofone.

Paralelo à necessidade de pesquisas relacionadas ao ensino da música brasileira popular, acredito que algumas questões que emergiram do trabalho poderão contribuir para discutir caminhos relacionados à inserção da trompa nos espaços onde a prática da MBP está incluída, como orquestras de frevo, grupos de choro, bandas filarmônicas, entre outros. A questão que motiva essa reflexão é: como abranger a trompa nos diversos espaços em que acontece a música brasileira popular a partir do ensino do instrumento no Brasil? Apesar de

não ser essa a questão central do estudo, ela certamente permeia as reflexões que buscarei ao longo do trabalho.

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. 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 somar outros caminhos para os já existentes. Portanto, a partir da realidade acerca dos estudos sobre o ensino de instrumento e sobre o ensino de música brasileira popular no contexto da educação musical, assim como das perspectivas apontadas nos estudos relacionados à trompa, elaborei a seguinte questão de pesquisa: **quais os materiais didáticos utilizados para o ensino da música brasileira popular para instrumentos de metal e saxofone e de que maneira, a partir desses materiais, podem ser apontadas diretrizes para a inserção da MBP no ensino da trompa?**

É importante destacar que para o estudo realizado e para as análises e discussões que serão efetivadas ao longo desta tese, concebo “materiais didáticos”, a partir das definições com que o termo vem sendo utilizado no âmbito da educação. Assim, materiais didáticos, neste trabalho, referem-se 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 da pesquisa

Partindo das definições já apresentadas, o trabalho de pesquisa foi realizado visando apresentar, analisar e discutir os principais materiais didáticos utilizados no ensino da música brasileira popular para instrumentos de metal e saxofone, refletindo e apontando, a partir desses materiais, diretrizes para a inserção da MBP no ensino da trompa. Nesse sentido, a pesquisa contemplou professores de trompete, trombone, trompa, tuba e saxofone que atuam em cursos de graduação oferecidos por universidades federais e a UNICAMP, que foi incluída nesta pesquisa por oferecer o curso de graduação em música brasileira popular há muitos anos. Considerando que 12 dessas universidades tinham professores desses instrumentos atuando em cursos de graduação no momento do envio dos questionários, no segundo semestre de 2014, fizeram parte da pesquisa docentes das seguintes instituições: Universidade Federal da Bahia, Universidade de Brasília, Universidade Federal de Goiás, Universidade

Federal de Minas Gerais, Universidade Federal do Pará, Universidade Federal da Paraíba, Universidade Federal de Campina Grande, Universidade Federal de Pernambuco, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio Grande do Norte e a Universidade Estadual de Campinas. É importante deixar claro que apesar de trabalhar como professor de trompa na Universidade Federal do Rio Grande do Norte e atuar na graduação, não me incluí na pesquisa.

Nesse 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. Dos materiais mencionados, elegi aqueles que ao longo das entrevistas foram sendo apresentados como fundamentais e transversais às práticas da maioria dos professores. Com esse intuito, busquei o entendimento das principais características desses materiais, apontadas pelos mesmos ou pelos professores entrevistados. Para um entendimento mais aprofundado, consultei alguns dos professores que participaram da pesquisa após a realização das entrevistas para que mostrassem quais características eles consideravam essenciais nesses materiais.

Relacionei as informações obtidas através das análises com as características e possibilidades da trompa, apontando a partir da literatura sobre o instrumento e da minha experiência como trompista, como os elementos principais relativos à música brasileira popular poderiam ser adaptados e aplicados ao ensino da trompa. Considerando a diversidade da música brasileira popular, ensinar MBP torna-se uma tarefa que necessita bastante reflexão. Perguntas como: Quais estilos e/ou gêneros contemplar?; Os materiais didáticos devem contemplar mais ou menos desses estilos/gêneros, privilegiando as particularidades ou as similaridades?; surgiram ao longo da minha pesquisa. Assim sendo, alguns estilos e gêneros foram discutidos com mais ênfase no sexto Capítulo. O critério de escolha foi baseado nos estilos/gêneros da música brasileira popular contemplados pela literatura relacionada aos instrumentos de metal, no foco dos materiais didáticos identificados como principais na prática dos professores entrevistados e nos principais ritmos difundidos no universo da música instrumental na região onde atuo como professor¹.

Outra opção importante da pesquisa, inclusive decisiva para a delimitação do objetivo geral do trabalho, foi centrar as análises nos materiais didáticos e na relação entre as concepções dos professores de como utilizar esses materiais e as questões metodológicas apontadas pela literatura. Portanto, é importante deixar explícito que não ter investigado a

¹ Como mencionado anteriormente, atuo como professor de trompa na Universidade Federal do Rio Grande do Norte – Região Nordeste.

prática pedagógica dos professores para identificar como aplicam os materiais didáticos, a partir de observação *in loco*, foi uma decisão pensada, discutida e, conseqüentemente, assumida, tanto na execução da pesquisa, quanto na estruturação desta tese.

Instrumentos de coleta de dados

Os instrumentos foram definidos partindo 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 aplicados questionários e 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 das entrevistas;
3. Quais as implicações e aplicações metodológicas desses materiais? Questão investigada a partir da análise do conteúdo dos principais materiais utilizados e também das entrevistas;
4. Quais as possibilidades de transposição, adaptação e adequação desses materiais para o ensino da música brasileira popular na trompa? Para responder a essa questão verificarei as principais características dos materiais e relacionarei com as principais características e possibilidades da trompa a partir da literatura e da minha experiência como instrumentista.

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 têm relação com o ensino de instrumento e o ensino da música brasileira popular. De forma mais específica, foram coletados também estudos e publicações sobre os instrumentos de metal e o ensino da música brasileira popular para metais.

Pesquisei nos bancos de teses e dissertações de 11 dos 16 programas de pós-graduação ativos no Brasil segundo informações apresentadas no site da CAPES em

dezembro de 2015, a saber: UFBA, UFG, UFMG, UFPB, UFRGS, UNB, UNESP, UNIRIO, UDESC, UFPR e UFU. Além disso, verifiquei publicações em vários periódicos nacionais entre revistas, cadernos e anais, dentre eles estão: Anais da ANPPOM; Anais da ABEM; Revista da ABEM; Música Hodie (UFG); Anais da SEMPEM (UFG); Per Musi (UFMG); Claves (UFPB); Em Pauta (UFRGS); Anais do Simpósio em Práticas Interpretativas (UFRJ); Revista Brasileira de Música (UFRJ); Música em Contexto (UNB); Colóquios (UNIRIO); Debates (UNIRIO); Música em perspectiva (UFPR). Apesar de não ter conseguido acesso online, encontrei ainda alguns trabalhos dos Anais do Colóquio de Pesquisa da UFRJ e da Revista Arte UNESP. Inseri na ferramenta de busca os termos “educação musical”, “ensino de instrumento”, “música popular”, “banda de música” e “trompa”.

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 a 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.

Questionários

A aplicação dos questionários possibilitou fazer uma primeira triagem de quais são os professores que contemplam a música brasileira popular de forma consistente em suas práticas e quais os principais materiais didáticos utilizados pelos mesmos. No questionário foram realizadas perguntas sobre a atividade docente do professor com o intuito de identificar

se e em qual proporção ele aplica a música brasileira popular em suas práticas. Apesar de ter encontrado 46 (quarenta e seis) professores de instrumentos de metal e saxofone que atuam em cursos de graduação em universidades federais e na UNICAMP, não consegui o contato de 2 (dois) professores. Dessa forma, foram enviados 44 (quarenta e quatro) questionários em novembro de 2014, dos quais obtive 20 (vinte) respostas. O prazo dado aos professores para que enviassem as respostas foi de um mês e quinze dias.

Foram 11 repostas de professores de universidades da região Nordeste, sendo 4 da UFBA, 3 da UFPB, 1 da UFCG, 1 da UFPE e 2 da UFRN; 3 do Centro-Oeste, todas vindas de professores da UNB; e por fim, 6 da região Sudeste, sendo 2 da UFMG, 1 da UFRJ, 1 da UNIRIO e 2 da UNICAMP. Dos professores que responderam, 5 ensinam trombone, 2 ensinam trombone e tuba, 8 ensinam trompete, 2 ensinam saxofone e 3 ensinam trompa. 16 contemplam a música popular em suas práticas e 4 ensinam exclusivamente a música de concerto.

Apenas dois professores responderam que a música popular corresponde entre 91% a 100% de sua atuação, os dois são professores de saxofone. Portanto, apenas esses professores, dos que responderam ao questionário, ensinam exclusivamente a música popular, sem mencionar exclusivamente a música brasileira e apenas 3 apresentaram a porcentagem maior que 50% em favor da música popular. Dessa forma, pude selecionar os docentes que na etapa seguinte participaram das entrevistas.

Entrevistas semiestruturadas

Tomando os questionários como ponto inicial, foram selecionados 5 (cinco) dos 20 (vinte) professores para a realização de entrevistas semiestruturadas. A seleção foi feita a partir dos índices relacionados à presença da música popular nas práticas pedagógicas dos docentes. Os que mais contemplam a música popular foram escolhidos. Assim, foram entrevistados durante o ano de 2015 Alciomar Oliveira (Trombone – UNB), Celso Veagnoli (Saxofone – UNICAMP), Heleno Feitosa Costa Filho (Saxofone – UFPB), Joatan Nascimento (Trompete – UFBA) e Ranilson Bezerra de Farias (Trompete – UFRN).

Durante as entrevistas foi questionado sobre a formação desses profissionais, suas experiências como professor, suas respectivas atuações como docentes nas universidades onde lecionam, como organizam o trabalho com a música popular, materiais didáticos que e como utilizam, concepções sobre esses materiais e algumas perguntas gerais sobre a música popular (Cf. Apêndice A, p. 162-163). Foi realizada uma entrevista direta, com duração de

aproximadamente 1 hora, individualmente com cada professor, as quais foram previamente agendadas e realizadas em locais definidos pelos professores.

As entrevistas ocorreram tranquilamente. Como já tinha um contato pessoal direto com quatro dos cinco entrevistados, e possuo amigos e colegas comuns ao quinto, as entrevistas transcorreram calmamente, sem qualquer constrangimento ou problema durante a execução. Busquei conduzir os encontros como uma conversa, com o intuito de deixar os professores o mais à vontade possível, para que pudessem compartilhar todas as informações que achassem necessárias e, dessa forma, eu pudesse entender melhor quais os materiais, de uma maneira ampla, como utilizam, e suas concepções relacionadas ao ensino da música popular.

Conforme a autorização prévia dos professores, todas as entrevistas foram gravadas digitalmente o que possibilitou que a conversa/entrevista fluísse mais naturalmente, haja vista dispensar a preocupação com anotações detalhadas, 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 as 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 sobre o ensino da música brasileira popular, mais pontualmente, sobre o ensino da MBP para os instrumentos de metal e 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 tese.

Análise dos documentos

A análise dos documentos foi feita após a coleta de informações, a partir das entrevistas com os professores e da literatura estudada, assim como da minha experiência como trompista e professor do instrumento, apontando os conteúdos, os métodos e as formas

diversas previstas para o ensino da música brasileira popular para instrumentos de metal. Como mencionado anteriormente, mesmo depois das entrevistas manteve contato com os professores para aprofundar o entendimento de como os materiais didáticos são utilizados pelos mesmos. Esse passo me possibilitou entender melhor como os professores complementam o uso dos materiais publicados e quais as características que não são contempladas.

Essa etapa também contribuiu no entendimento de quais elementos são considerados como fundamentais por esses professores para o ensino da música brasileira popular, o que me ajudou a elencar os aspectos que deveriam ser essencialmente contemplados na aplicação desses materiais e conteúdos no ensino da trompa.

Categorização dos documentos

Considerando os diferentes tipos de documentos e conteúdos contemplados no que concerne a estilo, gênero, e nível almejado por esses materiais (planos de ensino, apostilas e métodos) 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, que se destacaram como materiais centrais nas práticas dos professores, 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.

Categorização e análise dos demais materiais coletados

Definidos os principais materiais didáticos utilizados no ensino da música brasileira popular, sua categorização e análise foi realizada visando identificar os quesitos: 1) os estilos e gêneros contemplados por cada material; 2) os objetivos de cada material; 3) os conteúdos musicais utilizados e as suas funções, de acordo com o perfil do material; 4) as atividades propostas; 5) a metodologia proposta para a realização dos diferentes exercícios. As informações obtidas a partir dessas análises, apresentadas no Capítulo V desta tese, foram correlacionadas com as perspectivas dos professores, partindo dos seus depoimentos, as características que atribuem a esses materiais e as formas que os usam e aplicam na sua prática docente.

Agrupamento dos dados coletados

Essa etapa me possibilitou elencar os principais elementos pedagógicos contemplados por cada material de acordo com estilo(s) e gênero(s) identificados a partir da análise dos mesmos. Daí em diante, foi possível realizar a reflexão necessária em torno desses elementos para verificar as possibilidades de adequação desses materiais e conteúdos ao ensino da trompa.

Transcrição das entrevistas

Tendo como referencial o relato coletado, realizei o processo de transcrição dos depoimentos, buscando retratar os aspectos centrais enfatizados, incorporando, inclusive, as nuances 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 observando os padrões gramaticais da língua portuguesa. Sem contudo, mudar as características da fala, houveram pequenos ajustes de concordância e descartes de repetições de palavras. Essas adaptações serviram apenas para minimizar “vícios” comuns da 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. Para esse fim, contextualizei o que era dito com os significados e valores implícitos no discurso, prezando a trajetória formativa dos profissionais, suas experiências como instrumentistas e docentes, os contextos em que atuam, entre outros aspectos.

Assim, o que fora 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 tese

Os resultados obtidos da pesquisa realizada, tanto no âmbito dos estudos teóricos e documentais quanto no contexto da investigação empírica, mostraram um cenário complexo e bastante diversificado que para ser explicitado e analisado nesta tese exigiu a composição de um trabalho que fosse ao mesmo tempo didático, lógico-sistemático e inter-relacionado em suas diferentes partes. Com vistas a vencer tal desafio, optei pela estrutura em seis Capítulos, sendo os dois primeiros direcionados para a contextualização do estado da arte e das estratégias de produção de conhecimento, o terceiro vinculado às bases epistemológicas e definições conceituais específicas do trabalho e os demais Capítulos relacionados a apresentação e análise dos dados empíricos produzidos. Entendendo que de tal forma foi possível discutir separadamente, mas integrada ao tema central, as experiências, informações, conclusões e reflexões construídas a partir da pesquisa realizada.

CAPÍTULO III

O ensino da música brasileira popular

Em se tratando da amplitude do que se denomina de música popular, a diversidade de possibilidades e tendências que configuram tal fenômeno e a multiplicidade de estratégias de formação vinculadas a essa realidade, trago neste Capítulo as bases epistemológicas e as definições que orientaram o uso e aplicação de tais conceitos nesta tese e que, portanto, fundamentam as análises e discussões aqui realizadas.

Sob esse ponto de vista, apresento reflexões acerca do contexto do ensino da música brasileira popular na atualidade, com o objetivo de expor vertentes pedagógicas e teóricas que têm caracterizado a temática e que se relacionam diretamente com esta pesquisa. Considerando perspectivas teóricas de pesquisas e discussões sobre o ensino da música brasileira popular, bem como experiências empíricas como professor em uma instituição formal, trago diretrizes que norteiam concepções e práticas educacionais relacionadas ao ensino da MBP, especialmente no que concerne às possibilidades metodológicas e ao ensino da música brasileira popular para a trompa, abordando diferentes aspectos que caracterizam o planejamento e a atuação do professor de instrumento nesse contexto.

É importante destacar que as análises apresentadas nesta parte da tese visam evidenciar objetivos e perspectivas, no âmbito da educação musical e das práticas interpretativas que têm caracterizado os estudos e conseqüentemente, as publicações relacionadas ao ensino da música brasileira popular. Assim, as análises realizadas revelam os temas discutidos acerca do ensino da música brasileira popular e as conclusões a que os diferentes autores têm chegado sobre o assunto, provendo então uma base para a construção de uma possibilidade pedagógica para o ensino da música popular para a trompa.

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. Mas 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 da música brasileira popular. 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 ocorrem o ensino do instrumento e a prática instrumental. Por conseguinte, a pesquisa pode colaborar significativamente para o trabalho pedagógico se as perspectivas teóricas forem utilizadas

como alternativas para refletir sobre tal prática. Considerando o universo da pesquisa, que analisa e estuda o ensino da música popular na graduação, os entendimentos assim como as expectativas apresentadas neste trabalho são direcionadas para esse nível de ensino.

Música popular: um conceito emergente para pensar a formação musical

A música popular, como o próprio termo apresenta, está relacionada a práticas populares onde a música é um dos elementos que somada aos aspectos inerentes ao contexto onde ocorre, resulta na prática propriamente dita. Como afirma Queiroz (2004, p. 102): “a música, manifestação espontânea da expressão humana, tem funções que transcendem a atividade artística/musical em si mesma [...]”. Nesse sentido, o termo é utilizado para fazer referência a uma quantidade significativa de fenômenos, que tornam sua definição complexa. Nas palavras de Neder (2010, p. 182): “[...] o termo ‘música popular’ é vago o bastante para ser definido de maneira bastante discrepante, dependendo de quem o emprega”. Portanto, a depender do contexto, o termo poderá ser utilizado de várias maneiras, pois em muitos casos está intrinsecamente conectado à realização ou significado daquela determinada prática. Ainda segundo o autor (NEDER, 2010, p. 181): “[...] no estágio em que se encontram os estudos de música popular no Brasil, torna-se crucial discutir a definição de ‘Música Popular [...]’”.

Podemos considerar a influência do contexto na prática como uma das principais diferenças entre a música popular e a música de concerto, que por um longo período foi e vem sendo apresentada como “algo a ser ouvido atenciosamente”, como é entendido a partir da lógica das apresentações musicais realizadas em auditórios, teatros e salas de concerto. Ou seja, questões vinculadas aos aspectos amplos da cultura e da sociedade têm uma influência relativamente “menor” no produto final, pois mesmo toda música sendo influenciada e vinculada à cultura e à sociedade, há parâmetros da música erudita que estão enraizados em definições já consolidadas ao longo do tempo.

Focando a atenção na música popular, o que é bastante evidente na literatura e nos estudos produzidos sobre tal fenômeno, é que o contexto é fator determinante das concepções e características gerais que orientam o processo de criação, produção, prática e circulação desse tipo de música. O Frevo, por exemplo, é tocado tradicionalmente na rua, com os músicos andando, o que influencia essencialmente a maneira de executar a técnica. Por isso, me atenho a Reimer quando diz que:

Todos nós na Educação Musical somos desafiados a compreender a partir dessa importante mudança na nossa área, que descaracteriza a visão de que a

música adiciona uma dimensão de significado diferente das realidades dos contextos onde estão inseridas, entendendo ao invés disso que esses próprios contextos definem o que a música é e faz. Esse entendimento inevitavelmente e fundamentalmente nos faz repensar a maneira como a música é entendida e ensinada¹ (REIMER, 2009, p. 198, tradução minha).

Considero importante ressaltar que não excluo esse entendimento do estudo da música de concerto, contudo, considerando o foco desta pesquisa, entendo que o contexto exerce uma influência maior tanto no significado como na própria performance da música popular. Portanto, a partir dessa concepção, não poderíamos definir o termo música popular sem considerar os fatores que contribuem na maneira como ela está presente na nossa sociedade, como ela acontece. Observando a amplitude do termo, sua definição poderá ser construída e terá um enfoque diferente a depender do universo para o qual se aplica. Middleton que analisa o termo sobre o enfoque principalmente sociológico, destaca que:

Independente dos termos utilizados, sua definição não deve ser entendida como absoluta. Nesse sentido, essa conclusão aponta para dois direcionamentos. “Música popular” (ou o que seja) só poderá ser devidamente entendida a partir do contexto do *campo musical como um todo*, dentro do qual é uma tendência ativa; e esse campo, junto com suas relações internas, nunca está estático – está sempre em *movimento*² (MIDDLETON, 1990, p. 7, tradução minha).

Ressalto também que esse aspecto tem sido devidamente reconhecido pela musicologia que aborda o fenômeno. O campo de estudos musicológicos tem apontado para a necessidade de refletir sobre a definição do termo considerando sua complexidade, assim como o estudo da música popular a partir de ferramentas próprias. Olhando para esse contexto, podemos destacar dentre os estudiosos que têm abordado o tema sobre o aspecto da análise, Philip Tagg e Marta Ulhôa. Juan Pablo González, musicólogo e professor da Universidade Católica do Chile, é um dos autores sul-americanos que mais tem se dedicado ao estudo do tema e apresenta ao longo de sua produção acadêmica, várias reflexões sobre as possíveis definições para o termo. Nesse sentido, destaco o trecho a seguir, onde o autor (GONZÁLEZ, 2007, p. 1, tradução minha) faz referência à música popular como: “[...] uma

¹ “All of us in music education are challenged to come to grips with this important turn of thinking in our field, which de-emphasizes the view that music adds a distinctive dimension of meaning to its contextual realities, emphasizing instead that those realities themselves define what music essentially is and does. That position inevitably and importantly rebalances the ways music is both understood and taught” (REIMER, 2009, p. 198).

² Whichever terms are used, their contents should not be regarded as absolute. Moreover, this conclusion points to two additional guidelines. “Popular Music” (or whatever) can only be properly viewed within the context of the *whole musical field* within which it is an active tendency; and this field, together with its internal relationships, is never still – it is always in *movement* (MIDDLETON, 1990, p. 7).

música surgida a partir da fragmentação do campo musical ocorrida no começo do século XIX. Esta fragmentação criou a dicotomia entre o “artístico” e o “popular”, que até hoje define nossas práticas musicais³”. Logo, um primeiro aspecto a ser considerado é que até o início do século XIX, a música não era classificada partindo dos parâmetros “erudita” e “popular”. Desde então essa classificação se consolidou e diferentemente da música de concerto, a música popular não foi inserida no cenário acadêmico de imediato, o que só começaria a mudar a partir da segunda metade do século XX, quando surgiram os primeiros cursos dedicados exclusivamente ao estudo da música popular e vários autores passaram a problematizar o tema de maneira sistemática.

Como consequência, ao longo dos séculos XIX e XX, a música popular foi sendo desenvolvida e se consolidando na nossa sociedade (MIDDLETON, 1990), se difundindo como prática e conquistando plateias por todo o mundo. Dessa forma, os mais variados tipos de música popular foram se destacando no universo musical. Segundo Neder:

[...] entendendo-se ‘música popular’ como aquela que vem ‘do povo’ (categoria sempre inventada e frequentemente idealizada), critérios como ‘autenticidade’ e ‘identidade nacional’ ou ‘regional’ são priorizados, e o que não se encaixa aí é desprezado. Ou seja, desconsidera-se a maior parte da produção das classes populares contemporâneas, e que desenvolve experiências sônicas não apreensíveis de apreensão segundo métodos idealizados para músicas tradicionais (NEDER, 2010, p. 182)

Considerar música popular como “a música do povo” passou a ser algo bastante relativo. Segundo Silva:

O termo “música popular” é polissêmico, ambíguo e controvertido. Seu significado é relativo e depende do contexto social e cultural de origem e de definições e conceituações elaboradas por estudiosos das diferentes áreas. Embora seja um termo amplamente usado no cotidiano, as dificuldades em defini-lo situam-se nos diferentes significados que lhe são atribuídos pelas diversas culturas e na classificação das músicas compostas pelos indivíduos (SILVA, 2010, p. 28).

Nessa mesma direção, afirma Alcantara Neto (2010, p. 41): “[...] o campo da música popular ‘está sempre em movimento’, o que é reflexo da característica dinâmica dos próprios conceitos de popular e povo”. Assim, a definição do termo pode ser entendida como mutável, e, conseqüentemente, vem se adaptando a uma série de fatores que podem ser musicais/artísticos ou não. Em suma, apesar de ser utilizado em várias culturas, o termo

³ Me referiré a la música popular como una música surgida desde la fragmentación del campo musical producida a comienzos del siglo XIX. Esta fragmentación ha creado la dicotomía entre lo artístico e lo popular, que condiciona hasta la actualidad nuestra práctica musical (GONZÁLEZ, 2007, p.1).

“música popular” faz referência a uma grande quantidade de fenômenos distintos. Entre outras variantes, podemos identificar fenômenos diferentes com uma mesma denominação ou um mesmo fenômeno com denominações diferentes. No Brasil, por exemplo, considerando a diversidade da música brasileira popular e o tamanho do país, não é difícil nos depararmos com essa situação. Portanto, a música popular é hoje pensada como um fenômeno diversificado que ganha cada vez mais espaço na academia.

De uma maneira geral, podemos observar uma influência significativa da etnomusicologia na definição do termo e nos direcionamentos e conceitos que norteiam a pesquisa relacionada à música popular. González (2008, p. 4, tradução minha) destaca a definição de música popular apontada durante o encontro Latino-americano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular em 1997, realizado no Chile, como: “Se trata de uma prática musical urbana ou urbanizada, que é definida por sua massificação, midiaticização e modernidade⁴”. O autor (GONZÁLEZ, 2008) explica que essa definição separa a música popular de práticas musicais tradicionais, comunitárias e orais, apesar de ressaltar que é fundamental levar em consideração as interseções entre esses campos musicais. González resalta também que apesar da definição apontada em 1997 ainda ser utilizada no período de sua pesquisa (GONZÁLEZ, 2008), a música popular latino-americana, no geral, é diretamente conectada à música tradicional, comunitária e oral que pois, pode ser considerada como parte do universo da música popular.

O termo “música popular” também é utilizado para definir práticas que não representam necessariamente a música do povo, mas, um conjunto de estilos e gêneros fora do universo erudito que estão espalhados por todo o mundo. Desde o início da minha carreira como músico, assistindo e participando de eventos com instrumentos característicos do universo da música popular⁵ em diferentes partes do Brasil, é muito comum a prática denominada popularmente como “música instrumental”. Na maior parte, são contempladas nessas práticas obras de estilos/gêneros como por exemplo o Rock, a Bossa Nova, o Jazz e o Blues e a improvisação é utilizada como um dos principais elementos. Nesse universo, a música instrumental é comumente entendida como “música popular”. Entretanto, se considerarmos o contexto em que ocorrem muitas dessas práticas, onde as pessoas se sentam e ouvem a música, normalmente um espaço destinado a um público “selecionado”, talvez o termo “música popular” não fosse o mais adequado, dando importância à definição “música

⁴ Se trata de una práctica musical urbana o urbanizada, que es definida por su masividad, mediatización e modernidad (GONZÁLEZ, 2008, p. 4).

⁵ Considero nesse contexto como instrumentos característicos da música popular a guitarra, o baixo elétrico, o teclado e a bateria.

do povo”.

Sadie (1994, p. 636), no *Dicionário Grove de Música*, classifica música popular como “expressão que abrange todos os tipos de música tradicional ou ‘folclórica’ que, originalmente criada por pessoas iletradas, não era escrita”. Apesar de ser uma definição de mais de 20 anos atrás, entendo que mesmo naquela época, já há muitas décadas a música considerada como música popular não era mais composta por “pessoas iletradas” ou “não era escrita”. Por ser uma definição advinda de um veículo característico do universo erudito, nesse caso o Dicionário Grove, possivelmente essa definição tenha sido elaborada a partir da visão de alguém desse universo. Logo, observando a dimensão com que o termo é utilizado em todo o mundo, podemos considerar essa definição como demasiadamente simplificada e inadequada, mesmo para o período em que o trabalho foi publicado (1994).

Ao buscar definições que pudessem me auxiliar na construção de um conceito adequado à minha pesquisa, observei que não há um consenso na literatura sobre a definição do termo música popular. Como citado no primeiro capítulo, em muitos trabalhos relacionados à temática, não há nem mesmo uma discussão sobre esse tópico. O termo música popular é entendido de acordo com a circunstância que está sendo estudado. Nesse sentido, considerando o foco desta pesquisa, que investiga o ensino da música brasileira popular a partir da atuação dos professores de metais das universidades federais, para aplicar os materiais encontrados nesse contexto no ensino da trompa, o termo é entendido partindo do que foi apresentado nas entrevistas e da maneira como é discutido empiricamente na área de instrumentos de metal no Brasil. Vale mencionar que esse entendimento foi construído baseado nas minhas reflexões e atuação como músico/professor de um instrumento de metal. Participei como trompista de orquestras de frevo, rodas de choro e samba, em shows com improvisação e de gravações de CDs voltados para os mais diversos estilos, do Rock ao Jazz, além de organizar eventos na área, como o “I Festival de Jazz Manoca Barreto”, esse realizado em 2014 onde atuei como coordenador geral. Essa atuação me possibilitou compreender como o tema é entendido e discutido empiricamente na área de metais.

Essa diversidade que caracteriza a música popular e suas diferentes vertentes será neste trabalho filtrada e restrita a partir da concepção que orienta o que os professores definem como música popular, e das especificidades estabelecidas aqui, que entendem música popular como o repertório vinculado a esse conceito mais amplo no cenário da cultura e que é pensado de forma sistematizada para o ensino superior. Lembrando que o principal tipo de repertório que se encaixa nesse panorama é caracterizado pela prática instrumental. Pensando no contexto citado, a grande variabilidade de definições apresentadas pela literatura, o foco

desta pesquisa, os questionários e as entrevistas assim como a minha experiência como professor e instrumentista de metal, considerarei para esta pesquisa música brasileira popular como práticas e composições que se encaixem em estilos e gêneros da cultura brasileira, caracterizadas principalmente, mas não exclusivamente, pelo ritmo sincopado, por harmonias e melodias tonais, e a presença da percussão. Alerto que nem sempre será possível identificar os três elementos citados acima numa determinada composição, porém, pelo menos 2 deles tendem a ser contemplados.

A música popular e seu ensino

Relacionando esta concepção com o ensino da música popular, entendo que metodologias e práticas desenvolvidas e definidas a partir da circunstância onde acontecem as práticas relacionadas ao estilo/gênero/repertório a ser ensinado podem ser mais efetivas (GREEN, 2002; COUTO, 2008b; FEITOSA, 2015b). Olhando para a música brasileira e sua diversidade, essa concepção é ainda mais significativa, pois os vários contextos tendem a demandar especificidades que não permitem simplesmente um conjunto de direcionamentos únicos para o ensino dessas práticas. Dantas (2015, p. 19) afirma: “[...] entendo que a inclusão da música popular dentro da formação formal de música precisa considerar também o contexto social e cultural no qual ele é produzido, consumido e transmitido”.

O contexto é entendido como parte da prática. Dessa forma, as práticas populares de cada país, região, estado, cidade ou mesmo comunidade poderão ter particularidades que demandam análises a partir da lógica de suas próprias culturas. Segundo Arroyo:

Então, de acordo com uma visão relativizadora e da compreensão de cultura como teia de significados que conferem sentido à ação dos grupos sociais, a música de, por exemplo, alguma população africana deve ser compreendida segundo a lógica da cultura desta população e não segundo procedimentos valorizados de outra cultura. Esta música africana não pode ser mais chamada de primitiva como o fora antes, aos olhos da cultura europeia (ARROYO, 2002, p.20).

Em muitos contextos, a música popular ainda é ensinada a partir de conceitos e direcionamentos característicos do ensino tradicional⁶, característico dos conservatórios europeus (ARROYO, 2001; GREEN, 2002; BOLLOS, 2008; FEITOSA, 2015b). Dessa forma, muitas características da MBP tendem a ser esquecidas e o ensino tende a ser superficial. Como mencionado anteriormente, o ensino da música brasileira popular ficou por

⁶ Para um entendimento mais aprofundado do ensino tradicional, também denominado ensino conservatório, verificar Feitosa (2013, p. 35-37).

muito tempo às margens do ensino formal (COUTO, 2009; FEITOSA, 2015a). Consequentemente, essas práticas foram se desenvolvendo com características distintas daquelas características do ensino tradicional da música de concerto.

Assim, entendo que a música brasileira popular também se encaixa nesse cenário, demandando um olhar a partir de sua própria lógica cultural e particularidades que a constituem como diferente de outras culturas. Para tanto, Queiroz afirma:

Da mesma forma que entendemos a diversidade musical necessitamos entender que é necessário uma diversidade de estratégias para o ensino da música. Nesse sentido, temos muito que aprender com os processos informais praticados nos diferentes espaços e contextos da sociedade, não no intuito de transplantá-los para as instituições formais, mas sim com o objetivo de, a partir deles, entender diferentes relações e situações de ensino e aprendizagem da música (QUEIROZ, 2004, p. 102).

Seguindo essa concepção, as práticas de ensino seriam elaboradas de acordo com as particularidades de cada tipo de repertório contemplado. Segundo Couto:

Compreender os contextos onde a música popular acontece, bem como suas formas de transmissão de conhecimentos, suas práticas, seus valores, sua filosofia e seus conceitos, torna-se de suma importância para que o trabalho do professor com o uso dessa música seja significativo (COUTO, 2008b, p. 27).

Como discutido anteriormente, a natureza da música popular está muito relacionada ao próprio objeto central dessa atividade e ou ao próprio fazer musical. Essas práticas foram se desenvolvendo ao longo do tempo sem um direcionamento específico e se tornaram o que são hoje, se transformando a cada dia que passa. O fato de ter ficado muito tempo às margens do ensino formal influenciou bastante a maneira como a música popular é praticada e ensinada, especialmente no Brasil. Neste sentido, podemos destacar o fato de que os direcionamentos característicos do ensino tradicional da música de concerto exerceram relativamente pouca influência no desenvolvimento dessas práticas. Para entender esse cenário, devemos considerar que a música brasileira popular é algo bem recente, que tem se desenvolvido como campo de pesquisa, de maneira não sistemática, há pouco mais de 25 anos. Como afirma Bollos:

Não se pode negar que as raízes da música popular e seu desenvolvimento são relativamente novos, uma vez que os primórdios da música popular datam do final do século XIX e a implantação do primeiro curso acadêmico de música popular no Brasil se deu em 1989, na UNICAMP [...] (BOLLOS, 2008, p. 2).

Dessa forma, ainda há muito a ser discutido e estudado, ainda são relativamente poucos os estudos relacionados ao ensino da MBP. Outra característica da música brasileira popular e que influencia a maneira como é ensinada é ter como principais intérpretes músicos que se desenvolveram sem uma sistematização tradicional, presente na maior parte das escolas de música⁷ no Brasil. Ao estudarmos a formação de músicos consolidados no panorama da música brasileira popular como Pixinguinha, Antônio Carlos Jobim, Gilberto Gil, Milton Nascimento, Djavan, entre outros, podemos observar que alguns desses intérpretes até passaram pela academia⁸, mas, na maioria dos casos, desenvolveram suas práticas relacionadas à música popular a partir da própria atuação (MARCONDES, 1998).

Deixo claro que entendo que há uma sistematização de aprendizado na música popular a qual é construída ao longo da própria atuação dos músicos, sem um padrão pré-definido. Entretanto, é uma sistematização assimétrica, muitas vezes com características diferentes daquelas desenvolvidas nos espaços de ensino tradicional. Como afirma Marcelino (2014, p. 40): “Com o passar do tempo, os músicos populares tendem a sistematizar suas práticas, vinculando-as a notações musicais e tornando-as conscientes nas práticas de aprendizagem musical”. Ou seja, o entendimento do que é essa sistematização é que não é semelhante ao que encontramos na música de concerto. Portanto, os direcionamentos e aspectos a serem analisados/contemplados nas práticas de ensino relativos à música brasileira popular é que são diferentes em alguns aspectos.

As tendências e ritmos difundidos hoje foram se consolidando de acordo com a tradição de cada lugar e com as tendências de mercado. Avaliando a formação de muitos desses músicos que se tornaram referência na interpretação da música popular e o fato da leitura musical não ser um fator fundamental em suas práticas, podemos considerar que a música brasileira popular tem como elemento fundamental no aprendizado a audição. Copiar músicas de ouvido e aprender ouvindo um outro músico são práticas recorrentes (GREEN, 2002; RECÔVA, 2006; LACORTE E GALVÃO, 2007; ALCANTARA NETO, 2010; WRIGHT e KANELLOPOULOS, 2010).

Lembrando que muitos dos instrumentistas brasileiros famosos na interpretação da MBP se frustraram ao buscar uma formação direcionada para a música popular na academia brasileira. No caso de Nelson Faria, reconhecido guitarrista brasileiro, como afirma Guerzoni (2014), o músico buscou a academia no Brasil, todavia, foi nos Estados Unidos que ele

⁷ Cursos particulares de iniciação a instrumentos de orquestra como o violino e o piano, escolas técnicas, conservatórios, cursos de graduação, pós-graduação, etc.

⁸ Cursos de extensão em instituições de ensino técnico e superior, cursos técnico e/ou cursos de graduação.

conseguiu sua formação. Até hoje, tenho observado a carreira de vários colegas que precisam seguir esse caminho e ir para o exterior para conseguir uma formação acadêmica na música popular.

Nesse sentido, observando a música brasileira do ponto de vista da pesquisa e da academia, esse é um indício que pode não ser positivo em alguns aspectos, já que ao ir para os Estados Unidos, um dos principais destinos dos músicos brasileiros que querem estudar a música popular, muitos deles acabam estudando o Jazz e estilos/gêneros populares americanos, assim como recursos técnicos como a improvisação sob os direcionamentos característicos dessas práticas.

Portanto, considerando que a MBP está ainda relativamente pouco inserida na academia, muitas vezes a música brasileira popular tem sido ensinada/transmitida de maneira oral (RECÔVA, 2006), principalmente a partir do interesse e da própria prática do aprendiz. Como afirma Lacorte e Galvão (2007, p. 31), a música popular “[...] é uma atividade cuja transmissão caracteriza-se por ser essencialmente ‘aural’, isto é, transmitida de ‘ouvido’”.

Analisando então essa tradição oral, a vivência dos músicos e sua relação com outros músicos é um fator essencial em sua formação. A prática é mais do que em outros contextos um espaço de aprendizagem, onde músicos mais experientes trocam informações com músicos menos experientes, gerando uma situação de aprendizado (SWANWICK, 2008). Segundo Queiroz (2010b, p. 127) “[...] a aprendizagem musical centrada na vivência prática é outra característica comum em culturas de tradição oral [...]”. Vale mencionar que essa tradição oral e centrada na prática é uma das principais características da música popular e que a difere da música de concerto, como afirmado por Green (2002).

Consequentemente, o processo de tentar até acertar é bastante comum na música popular, que é muitas vezes ensinada partindo da audição e repetição do que o aprendiz escuta, seja a partir de um professor ou mesmo de um intérprete. Muitas vezes a notação musical não é um elemento fundamental e, mais do que qualquer outra coisa, a vontade do aluno é que acaba por guiar os caminhos pelos quais ele irá percorrer.

Assim como a tradição oral, o processo de desenvolvimento com a própria prática e o programa trabalhado levar em consideração o gosto e a vontade do aluno, a aprendizagem coletiva também faz parte dos processos de aprendizado da música brasileira popular. Característica comum a várias culturas populares pelo mundo (GREEN, 2002 e 2006; LACORTE e GALVÃO, 2007; BOLLOS, 2008; SWANWICK, 2008; COUTO, 2013; PRESSER, 2013; MARCELINO, 2014), a prática coletiva, onde músicos menos experientes têm a oportunidade de tocar com músicos mais experientes, possibilita uma troca de

informação que tem se mostrado em várias pesquisas como uma maneira eficiente de se aprender música. Como podemos notar em Marcelino (2014, p. 149), ao referir-se aos processos de aprendizagem em um grupo de Maracatú: “As atividades musicais do grupo – ensaios, oficinas e apresentações – se configuram como espaços de aprendizagem que movimentam as dinâmicas de aprendizagem musical do grupo”. Ou seja, o aprendizado com a própria prática está muito relacionado à prática coletiva, que permite ao aluno o contato e o aproveitamento de novos aspectos técnicos e ou interpretativos a partir da audição e da vivência daquele determinado aspecto.

Outro aspecto que tem se consolidado cada vez mais na música brasileira popular é a presença da improvisação. Segundo Geus (2009, p. 43) “A improvisação consiste de uma prática baseada em diferentes maneiras de manipulação de sons, estando vinculada à performance, composição e interpretação musical”. Apesar de poder ser considerada como uma habilidade e ou um aspecto técnico, a improvisação, cada vez mais incorporada na música brasileira popular, é uma particularidade que deve ser contemplada em práticas de ensino destinadas à MBP. Segundo Silva (2013, p. 11): “Harmonia e improvisação são assuntos de fundamental relevância para aqueles músicos que se enquadram no perfil, ou nos perfis, de músicos populares”.

A improvisação está presente na música brasileira popular pela própria natureza dos diversos estilos e gêneros presentes na MBP, como no Choro por exemplo, onde o violão de sete cordas, na prática já improvisa a partir das cifras (GEUS, 2009), seja para tocar o acompanhamento ou mesmo para fazer um contracanto ao tema, entre outras possibilidades. Nesse ponto, dada a complexidade do assunto, muitas das habilidades relativas à improvisação adquiridas por uma parte dos músicos populares acabam sendo desenvolvidas de maneira intuitiva ao longo de suas experiências musicais, sem um estudo sistemático. Observa-se neste caso que há uma tendência em obras mais complexas de uma performance imprecisa. Portanto, nesse aspecto em específico, acredito que a sistematização da academia, similar ao que já encontramos nos materiais do Jazz, seria fundamental para o desenvolvimento das habilidades de improvisação na música brasileira popular.

Com relação a esse aspecto especialmente, devemos considerar que os professores de instrumentos inseridos na academia, em sua maioria músicos com uma formação voltada para a música de concerto, não têm contato com a improvisação. Talvez esse fato contribua para a barreira que ainda existe entre a música popular e a música de concerto na academia, assim como distancia os professores de contemplarem a MBP em suas práticas, já que não dominam essa habilidade. Nesse sentido, Albino afirma:

Há certo preconceito com relação aos músicos improvisadores. Acredita-se que eles se utilizam da improvisação por que não sabem ler partituras, são músicos indisciplinados que no mais das vezes, violam um repertório escrito que não permite qualquer tipo de alteração ou intromissão interpretativa e executória. Também presencia-se uma constante inabilidade por parte dos professores de performance para lidar com o ensino da improvisação [...] (ALBINO, 2009, p. 74).

Portanto, a improvisação tem se tornado um aspecto cada vez mais presente e significativo na interpretação da música brasileira popular. Apesar de poder considerar a improvisação como algo mais avançado partindo de uma perspectiva pedagógica, acredito que o professor que decida contemplar a música popular em suas práticas deverá dominar, mesmo que de uma maneira superficial (pensando a curto prazo), a improvisação. Logo, posso concluir, assim como afirma Lacorte e Galvão, que a:

[...] aprendizagem do músico popular envolve uma complexidade de atos mentais ainda pouco explorados e compreendidos no processo de ensino-aprendizagem da música. Aspectos como memória, atenção e percepção constituem a base para a compreensão de como esses profissionais aprendem e constroem o seu conhecimento (LACORTE e GALVÃO, 2007, p. 30).

O estudo da improvisação também está conectado à liberdade interpretativa. Segundo Geus (2009, p. 43) “Sua prática está atrelada a uma necessidade de recriação onde o intérprete não é tratado como reprodutor de um esquema impresso, mas sim um integrante que participa criativamente de uma realização musical, quase como sendo um co-autor [...]”. Ou seja, apresento então mais um aspecto relacionado ao ensino da música popular, qual seja o de trabalhar a criatividade do estudante. É comum na música popular músicos improvisadores que também são compositores (GREEN, 2002). Considerando a literatura sobre o ensino de instrumento, essa é mais uma contribuição no sentido de complementar essas práticas, mesmo que não intuitivamente para ensinar a música popular (ALBINO, 2009).

Dessa forma, essas são algumas das particularidades da música brasileira popular e que merecem destaque especialmente do ponto de vista pedagógico. Neste tópico apresentei questões gerais inerentes à prática da música popular, destacando aquelas que estão mais enfaticamente presentes na MBP. Ao apresentar essas particularidades, busquei também contextualizá-las nos ambientes em que estas ocorrem, relacionando o entendimento da música popular a questões mais amplas para além da música e da arte propriamente ditas.

O ensino da música brasileira popular e a educação musical contemporânea

Levando em conta a complexidade da música brasileira popular e suas particularidades, considero fundamental o preparo do professor para ensinar nesse contexto. Para um intérprete acostumado com a prática da música brasileira popular, muitas vezes desenvolvida ao longo de sua carreira sem uma orientação formal, tocar nesse contexto interpretando o repertório com suas características técnico-interpretativas tende a tornar-se natural. Porém, para o músico que pretende se inserir nesse ambiente a partir de um ensino formal, o fazê-lo tende a ser complexo.

Apesar dessa afirmação parecer óbvia, na prática, olhando o universo de instrumentos de metal, ainda não é recorrente professores que atuam no ensino da música brasileira popular terem se formado para exercer essa função, especialmente no sentido de conhecer e ter preparo para passar as mais diversas características estilísticas da MBP. Muitos profissionais formados no contexto erudito ingressam em universidades e passam a “ter” que lidar com a música popular por conta do perfil dos alunos, do curso ou do mercado de trabalho.

Nesta pesquisa, pude identificar que vários desses profissionais atuam baseados na experiência adquirida durante as suas respectivas carreiras. Ou seja, ao participar de uma banda de música, ao tocar “na noite”, entre outras circunstâncias características da música brasileira popular, o instrumentista se depara com a música popular e finda por desenvolver-se com a própria prática. Nesse sentido, a Educação Musical na contemporaneidade tem um papel fundamental, qual seja, de articular o preparo do professor e a sua atuação, para que sua formação não seja incompleta ou inadequada.

Partindo da busca por seguimentos que possam auxiliar o professor de instrumento na preparação para o ensino da música brasileira popular, pude identificar que pouco tem sido discutido a respeito do ensino da MBP. Como apresentado no Capítulo anterior, ao analisar trabalhos como Couto (2008b), Alcantara Neto (2010), Coureiro (2012), Dantas (2015), entre outros, observamos que muitas das referências utilizadas são de autores estrangeiros, que tratam em seus trabalhos de outras músicas populares que não a brasileira.

Outra questão que também vem influenciando a redefinição dessas práticas é a diversidade cada vez maior de estilos, ritmos, gêneros e subáreas que vêm surgindo e se solidificando cada vez mais na MBP, 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 com uma formação holística e preparado para o mercado de trabalho

onde ele almeja atuar.

Em busca do desenvolvimento, assim como na busca por uma maior efetividade nessas práticas, torna-se importante a criação, readaptação e o aprimoramento de metodologias e materiais didáticos que se adequem a essas questões. Mais uma vez, a Educação Musical tem um papel fundamental nesse sentido, provendo a base conceitual e metodológica necessária para que todo esse processo efetivamente atinja os objetivos pautados pela sociedade atual. De uma maneira geral, ainda são poucos os materiais didáticos destinados especificamente ao ensino da música brasileira popular (BOLLOS, 2008). Nas palavras de Bollos (2008, p. 2): “não há [...] métodos [...] uma vez que a confecção de material pedagógico, em franca produção, ainda está sendo elaborada, dado o período relativamente curto que a música popular faz parte dos programas de ensino em geral”.

Também pude constatar nas entrevistas realizadas para esta pesquisa, nas quais participaram vários dos professores de metais das universidades federais brasileiras e da UNICAMP, que é praticamente um consenso para a área a necessidade de materiais didáticos especialmente confeccionados para o ensino da MBP. Em acordo com a literatura no campo de estudos da Educação Musical (SMALL, 1996; BOWMAN, 1998; HALLAM, 1998, 2006; ARROYO, 2001, 2002; HARDER, 2003, 2008; QUEIROZ, 2004; SCOTT JUNIOR, 2007; BOLLOS, 2008; WRIGHT e KANELLOPOULOS, 2010; FEITOSA, 2013a, 2013b e 2015a; entre outros) o ensino voltado 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. Portanto, como mencionado anteriormente, a redefinição e readaptação dos currículos e práticas de ensino serão guiados a partir da análise e do desenvolvimento de materiais relacionados à educação musical contemporânea.

Assim, o ensino da música brasileira popular caminhará 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 da música brasileira popular principalmente no auxílio da inserção desses repertórios nos currículos e no desenvolvimento e adaptação de metodologias tradicionalmente presentes no ensino de instrumento a um ensino que abarque essas características amplamente discutidas pela própria educação musical já há bastante tempo, sem necessariamente estar relacionada especificamente ao ensino da música brasileira

popular.

As concepções trazidas da educação musical passam a ser então de crucial importância para a adaptação do ensino de instrumento à 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 tenham a oportunidade de se profissionalizar como músico e assim se formar como indivíduos e suprir as necessidades do mercado de trabalho musical que encontramos na atualidade. Dessa forma, o ensino da música brasileira popular 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 música popular e a educação musical, o ensino da MBP tende a permanecer com o mínimo de sistematização e dificilmente alcançará uma efetividade no sentido de suprir as necessidades tanto das práticas instrumentais acadêmicas como do mercado de trabalho propriamente dito.

O ensino de instrumentos de metal no Brasil: tendências e características

Ao procurar estudar o ensino dos instrumentos de metal no Brasil, um dos primeiros desafios foi a pouca literatura escrita sobre o assunto. Entretanto, alguns fatores contribuíram para o estudo desta temática: os questionários e as entrevistas realizadas para esta pesquisa, onde os professores manifestaram se contemplam o ensino da música brasileira popular em suas práticas e em que proporção; a análise dos estudos em performance relacionados aos instrumentos de metal, que em sua grande maioria apresenta reflexões relacionadas à música de concerto; minha pesquisa de mestrado (FEITOSA, 2013), onde problematizei o ensino de trompa na região Nordeste; assim como a minha experiência empírica como professor em uma universidade federal e convidado em importantes centros musicais. Dessa forma, todos esses fatores reunidos me possibilitaram ter uma ideia de como os instrumentos de metal são atualmente ensinados no Brasil.

Boa parte dos professores de instrumentos de metal contemplam em suas práticas principalmente o repertório tradicional ocidental e em boa parte das universidades, o ensino conservatorial é predominante. Portanto, considerando que minha pesquisa tem como temática o ensino da música brasileira popular, e, que meu objetivo final é apontar perspectivas para o ensino da trompa, optei por não me aprofundar na discussão sobre o

ensino de instrumentos de metal. Dessa forma, farei uma breve abordagem a respeito de como vem acontecendo e quais as principais características dessas práticas.

Gostaria de mencionar que para este tópico especificamente, analisando as diferenças de atuação para os outros instrumentos de metal de uma maneira geral, mais enfaticamente inseridos no universo erudito, não considerarei a pesquisa relacionada ao saxofone para apontar as características do ensino dos instrumentos de metal. Considerando a pouca literatura escrita sobre a temática, discutirei o assunto a partir de trabalhos que apresentam reflexões sobre a prática de instrumentos de metal, com destaque para os trabalhos relacionados à música brasileira popular, mesmo que não tenham sido concebidos sob uma ótica pedagógica, e também a partir da minha experiência empírica. Venho de uma família de músicos de metal, e desde jovem tenho tido contato com profissionais de todo o país, o que me possibilita relacionar em termos gerais essa experiência com a literatura.

Apesar de muitos dos instrumentistas de metal ingressarem no ramo musical saindo de uma banda de música, formação instrumental comum no Brasil, vários dos músicos que seguem carreira na área mudam completamente sua linha de atuação. A banda de música, formada normalmente por clarinetes, flautas, saxofones, trompetes, trompa, trombone, bombardino, tuba e percussão, contempla geralmente em seus repertórios, dobrados (marchas), valsas, hinos, canções, música religiosa (especialmente durante as procissões) e a música brasileira popular de forma ampla.

Ao ingressarem em uma instituição formal de ensino, pude identificar ao analisar os questionários aplicados para esta pesquisa que boa parte desses músicos passa a praticar o repertório tradicional ocidental, composto especialmente por obras orquestrais, música de câmara e com acompanhamento de piano. A maioria dos docentes participantes desta pesquisa praticamente não contemplam a música brasileira popular em suas práticas. Dessa forma, podemos concluir que o estudante sofre um choque cultural ao ingressar nessas instituições. Após se formarem, vários desses músicos iniciam sua carreira profissional atuando em espaços como os que muitos deles iniciaram sua trajetória musical, como bandas de música, bandas de forró, grupos de choro e ou samba, entre outros, ou seja, principalmente formações tradicionais da nossa cultura, que interpretam principalmente música brasileira popular. Nesse sentido, entendemos que a formação de instrumentistas de metal é, em boa parte, voltada para uma realidade que a grande maioria dos músicos não irão vivenciar.

A pesquisa sobre instrumentos de metal no Brasil ainda é recente. São relativamente poucos os cursos de mestrado e doutorado em performance de instrumentos de metal, e muitos dos profissionais que atuam nesses programas de pós-graduação não são engajados na

pesquisa. Podemos encontrar uma literatura voltada para a Banda de Música e as práticas de ensino/aprendizagem que acontecem nesse universo, entretanto, a maior parte dos trabalhos que encontrei abordam a temática de maneira generalista, e apresentam direcionamentos/materiais bastante variáveis de região para região, distintos dos que encontramos nas universidades, ambiente da minha pesquisa. Outro fator importante nesse sentido é que nas bandas é abordado normalmente o ensino de nível básico e, muitas vezes, com o objetivo de musicalizar os estudantes, diferente desta tese, que discute o ensino a nível de graduação. Por conseguinte, optei por não utilizar esses trabalhos como referência.

Ao considerar a literatura direcionada especificamente para instrumentos de metal mais atual e ou relacionada a esta tese, podemos observar quatro linhas principais de pesquisa: trabalhos voltados para a análise/performance de uma obra/estilo/gênero/técnica (LISBOA, 2005; BENCK FILHO, 2008; FONSECA, 2012; SILVA, 2012a; SILVA, 2012b), com o objetivo de catalogar/identificar repertórios (AUGUSTO, 1999; FARIAS, 2002; BELTRAMI, 2006 e 2011; PINTO, 2013; LOPES, 2014), com o objetivo de problematizar questões históricas de um instrumento ou família de instrumentos (OLIVEIRA, 2002; BINDER E CASTAGNA, 2005; ALPERT, 2010; AUGUSTO, 2014; HEREDIA e RONQUI, 2014), ou trabalhos voltados para o ensino (ALPERT, 2006; FEITOSA, 2013a; LEPRE, 2014). Encontrei apenas um estudo que discute diretamente a pesquisa sobre instrumentos de metal (FEITOSA, 2015b).

De fato, não há uma corrente ou linha de estudos que tenha sido estudada sistematicamente pela área. A linha de pesquisa mais estudada é a catalogação de repertórios brasileiros, especialmente obras de cunho erudito, como podemos observar nas obras de Augusto (1999), Beltrami (2006), Pinto (2013) e Lopes (2014), o que reflete a forte influência da música de concerto nas práticas relacionadas ao ensino dos instrumentos de metal. As pesquisas que discutem questões técnicas dos instrumentos (ALPERT, 2010; SILVA, 2012b) focam em aspectos relacionados mais uma vez à música de concerto, baseados na atuação do instrumento nesse contexto. Ou seja, das 20 pesquisas citadas, apenas 1 está diretamente ligada à música brasileira popular, a tese de doutorado de Benck Filho (2008).

Em seu trabalho, Benck Filho (2008) discute desde as origens até as particularidades do trompete na performance do frevo. Primeiramente, o autor faz uma abordagem histórico-social, apresentando as diferentes categorias pelos quais o frevo pode ser classificado. O autor apresenta as estruturas e formações de grupo mais comuns das obras tradicionais do frevo. Benck Filho também discute no seu trabalho as questões básicas relativas à interpretação do frevo, dividindo em três categorias principais: andamento; articulação e acentuação; e

dinâmica. Por fim, o autor (BENCK FILHO, 2008, p. 116) conclui afirmando que “Esse estudo contribuiu para um esboço estilístico do frevo apontando direções ou padrões de conduta na prática interpretativa dos trompetistas de frevo de rua em Recife”. Logo, o autor elaborou sua pesquisa focando especialmente nas questões performáticas, e, apesar de não ser propriamente direcionada ao ensino, pode ser utilizada como base para o aprendizado do frevo.

Deste modo, podemos concluir a partir do cenário apresentado que a música de concerto ainda é o centro da prática e do ensino dos instrumentos de metal nas universidades brasileiras, entretanto, começam a surgir e a se consolidar as primeiras reflexões e direcionamentos relativos à efetividade dessas práticas, guiando para a readaptação desses procedimentos especialmente para a música brasileira, mesmo que erudita. De toda forma, a música brasileira popular tem sido beneficiada nesse processo, e estudos como o que realizei nesta tese apontam para a inclusão desse repertório no cenário do ensino formal brasileiro.

Após apontar direcionamentos que influenciam a pesquisa, o ensino e a prática ligados à música brasileira popular e aos instrumentos de metal, me proponho a discutir e relacionar algumas dessas vertentes que considero mais conectadas à temática e mais diretamente relacionadas à 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 da música brasileira popular. Paralelo às citações de autores que têm 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 professor de instrumento.

Perspectivas metodológicas para o ensino da música brasileira popular para instrumentos de metal: desafios e possibilidades

Mediante a análise dos trabalhos relacionados ao ensino da música brasileira popular, pude identificar direcionamentos que apontam algumas perspectivas metodológicas para essas práticas. Considerando as questões levantadas na literatura relacionada à Educação Musical, ao ensino de instrumento, aos instrumentos de metal e mais especificamente à trompa, farei uma abordagem destacando as perspectivas apontadas nos trabalhos e que se mostram mais diretamente conectadas às particularidades dos instrumentos de metal. Destacarei inclusive direcionamentos de trabalhos mais antigos, que apesar de terem sido levantados há vários

anos ainda permanecem atuais.

Observando com mais especificidade o ensino da música brasileira popular para instrumentos de metal e ao analisar as respostas do questionário aplicado para esta pesquisa, podemos considerar que a sistematização do ensino da música brasileira popular para instrumentos de metal encontra-se em um estágio inicial. Se pensarmos na forte inserção dos instrumentos de metal na música popular, especialmente do trompete, saxofone e trombone, penso que precisamos investir nesse processo para que os cursos contemplem satisfatoriamente os repertórios brasileiros. Principalmente em relação ao saxofone:

[...] devemos deixar clara nossa convicção, construída ao decorrer de 25 anos de experiência profissional, de que a formação artístico-profissional do saxofonista atuante no Brasil não deve ser restrita quanto a gêneros musicais e de que, para que essa formação seja abrangente e eficaz, a inclusão de repertórios e atividades relacionados à música brasileira é fundamental (SCOTT JUNIOR, 2007: 24).

Considerando a conclusão de Scott Junior, que aponta para a diversificação dos repertórios, é interessante relacionar o papel da pesquisa às práticas de ensino. Nesse sentido, nos questionários respondidos para esta pesquisa, o saxofone foi o único instrumento no qual existe a possibilidade de ingressar no ensino superior e estudar exclusivamente a música popular, através de dois professores do instrumento em universidades federais e na UNICAMP. Dessa forma, entendo que o fato de existirem discussões no universo acadêmico do saxofone sobre a diversificação dos repertórios, entre outros fatores, contribuiu para que o instrumento tenha um ensino mais eclético.

Conforme afirmações anteriores, ainda são poucos os estudos relacionados à pedagogia dos instrumentos de metal, o que influencia diretamente na maneira como são ensinados. Entendo que por não ser problematizado, atua diretamente, por exemplo, no fato de a música brasileira popular ser pouco contemplada nessas práticas. Nesse sentido, como afirma Freire (2013, p. 30): “Não há pesquisa sem ensino e ensino sem pesquisa”. Ainda segundo o autor (FREIRE, 2013, p. 30) “[...] o que há de pesquisador no professor não é uma qualidade ou forma de ser ou de atuar [...] Faz parte da natureza da prática docente a indagação, a busca, a pesquisa”. Analisando o pouco envolvimento dos instrumentistas e professores de instrumentos de metal com a pesquisa, acredito que esses profissionais devam ampliar sua atuação, para a consolidação e a efetivação das práticas relacionadas aos seus respectivos instrumentos.

Como apresentado até esta parte da tese, a aprendizagem de música popular envolve diversos fatores. Como afirma Recôva (2006, p. 36): “[...] a aprendizagem de músicos

populares envolve uma série de aspectos importantes, como tirar música de ouvido, improvisar, conhecer cifras e tablatura, tocar sequências harmônicas e escalas”. Nesse sentido, dentre os principais direcionamentos relativos ao ensino da música brasileira popular podemos destacar a necessidade do desenvolvimento da audição no processo de aprendizado (GREEN, 2002). Conforme já citado, diferente da música de concerto, onde a notação, o ensino, o aprendizado e a própria prática a partir de um material escrito é fundamental, o aprendizado e a prática da música popular muitas vezes acontece fundamentalmente por meio da audição. Ouvir um artista, estilo ou gênero e tentar aprender a partir da repetição é uma prática bastante comum (GREEN, 2002; RECÔVA, 2006; LACORTE e GALVÃO, 2007; BOLLOS, 2008; COUTO, 2008a, 2008b, 2009; SILVA, 2010; WRIGHT e KANELLOPOULOS; MANTIE, 2013; DANTAS, 2015). Como podemos observar em Couto (2008b, p. 59): “A aprendizagem através de meios aurais, como tocar de ouvido e copiar músicas de gravações, é a principal maneira pelo qual músicos populares adquirem conhecimentos e habilidades musicais na aprendizagem musical”.

Portanto, utilizar uma metodologia que contemple de maneira mais efetiva a “questão aural” parece ser um dos direcionamentos mais indicados pela literatura. Ao considerar a tradição oral do ensino para metais, especialmente das bandas de música, adaptar as práticas do ensino tradicional das universidades nesse sentido talvez fosse mais complicado sob o ponto de vista dos professores do que dos alunos. Lido com instrumentos de metal na minha prática pedagógica há quase dez anos, e tenho observado que muitos desses estudantes têm a oportunidade de iniciar no instrumento aprendendo de ouvido, e de estudar coletivamente, o que motiva o desenvolvimento da audição. Conseqüentemente, ao se depararem com práticas similares na academia, acredito que seria até um meio de facilitar a aprendizagem desses estudantes. Entretanto, essa tendência que valoriza a oralidade, de uma maneira geral, não é bem recebida nas universidades. Segundo Couto (2008b, p. 40): “Por estar tão relacionada à ideia do autodidatismo, de talento, ou mesmo de dom divino, e por estar cercada de preconceitos, a capacidade para ensinar a tocar de ouvido pode parecer impossível para alguns”.

Paralelo ao estímulo do uso da audição está o aprendizado a partir de práticas coletivas. O fazer musical em grupo é mais uma das tendências frequentemente apontadas pela literatura em Educação Musical. Couto afirma que (2008b, p. 42): “Uma característica marcante da música popular é o fazer musical em grupos. O músico popular está engajado em atividades coletivas, as quais são significativas para o desenvolvimento musical neste contexto”. Quando ouve um músico mais experiente e discute com ele sobre questões técnico-

interpretativas, o aluno pode desenvolver uma série de fundamentos (SWANWICK, 2008). Dessa forma, realizar aulas em grupo é uma outra perspectiva apontada pela literatura para o ensino da música brasileira popular e, considerando as práticas por onde os músicos de metal iniciam seu aprendizado, provavelmente poderiam ser facilmente inseridas nesse contexto.

Diante da dimensão da música brasileira popular, constituir um repertório a partir do gosto do aluno também tem sido discutido como um procedimento inerente à música popular. São muitos os estilos e gêneros da MBP, contudo, focando nas práticas tradicionais de cada região e criando uma base que possibilite aos alunos se especificar em um determinado perfil parece ser uma boa alternativa. Vários cursos têm algo parecido, como os cursos de medicina ou física, onde o aluno estuda um certo grupo de disciplinas em comum com todos os outros, e, em um determinado momento do curso especifica-se em uma linha pré-determinada pelo curso.

Outra tendência presente no ensino da música popular é o estímulo ao desenvolvimento da criatividade do estudante e da improvisação. Podemos identificar a improvisação como parte de diversos estilos/gêneros brasileiros, como o Choro, o Frevo, o Baião, etc. Ao estudar a improvisação, os alunos ainda têm a oportunidade de desenvolver sua criatividade, mais um benefício que é muito bem vindo na performance da música brasileira popular. Segundo Guerzoni (2014, p. 12): “A improvisação musical é caracterizada pela criação ou composição musical durante o ato da performance”.

Sobre esse aspecto especificamente, considero importante fazer uma breve apresentação do contexto atualmente encontrado em boa parte das instituições de ensino superior. O ensino da improvisação ainda é uma prática relativamente distante do ensino tradicional de instrumentos de orquestra. Nesse sentido, para adequarmos essas práticas para que o ensino da música popular fosse contemplado, seria fundamental inserirmos o estudo da improvisação. Como já mencionado, esse é um dos aspectos que talvez distancie a MBP dos espaços formais de ensino, já que a grande maioria dos professores inclusos na academia não tiveram em sua formação ensinamentos direcionados para o aprendizado da improvisação. Curiosamente, assim como afirma Guerzoni (2014, p. 14) referindo-se aos primórdios da música erudita “A prática da improvisação musical é uma habilidade comum nas práticas musicais, tanto do músico popular quanto do músico erudito. Anterior à escrita musical tais práticas se davam através da transmissão oral estando associada não apenas às práticas musicais”. Ou seja, com a consolidação da escrita, a música erudita passou cada vez menos a contar com as habilidades de improvisação dos músicos até chegar ao patamar em que está hoje, onde o estudo/prática a partir das notações são essenciais para essas práticas.

Dessa forma, entendo que esses são os principais direcionamentos apontados pela literatura e que poderiam ser incorporados ao ensino da música brasileira popular para os instrumentos de metal. Ao considerar a complexidade da temática, entendo que mais reflexões e estudos de caso serão fundamentais para colaborar no intuito de otimizar e verificar as diversas possibilidades de efetivar os aspectos sugeridos neste tópico. Assim, após apontar questões relacionadas ao ensino da música brasileira popular para metais, vou relacionar no próximo tópico essas perspectivas às possibilidades da trompa. Abordarei mais especificamente neste tópico a literatura para o instrumento e as perspectivas apontadas nesses estudos. Dando seguimento, apontarei os procedimentos que, a partir da minha experiência como trompista e professor do instrumento, considero fundamentais para uma pedagogia voltada para o ensino da música brasileira popular para a trompa.

O ensino da música brasileira popular para a trompa: adaptando os materiais

Antes de definir a proposta de projeto para ingressar no doutorado, tentei responder algumas das questões que surgiram inicialmente da minha pesquisa de mestrado (FEITOSA, 2013), em especial as questões relacionadas ao ensino da música brasileira popular, buscando materiais didáticos que pudessem me auxiliar nesse sentido. Menciono que através de entrevistas realizadas para a pesquisa, 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. Volto a afirmar que acredito que essa realidade não se aplica apenas à trompa, mas ao ensino de instrumento de uma forma geral. Minha busca resultou em apenas dois trabalhos encontrados, e ficou claro que essa temática ainda é um campo de estudos pouco explorado.

Continuando a pesquisa, ampliei minha busca incluindo também materiais destinados ao ensino de outros instrumentos de metal, com a intenção de adaptá-los ao ensino da trompa. Busquei materiais utilizando os mais diversos meios, inclusive conversando com colegas sobre o assunto. Os materiais encontrados foram os mesmos da pesquisa anterior: os dois livros de estudos do trompista Fernando Morais (2011, 2013). No primeiro livro, Morais (2011) utiliza temas folclóricos brasileiros e, a partir deles, cria variações. Primeiramente, o autor apresenta o tema para trompa solo, e em seguida escreve um dueto, segundo ele, (MORAIS, 2011) para que o professor toque o acompanhamento e o aluno o solo, de forma a introduzir o aluno ao estudo da música folclórica brasileira. Apesar de Fernando Morais ser

trompista, o livro não foi escrito exclusivamente para trompa, mas sim para instrumentos de metal de uma forma abrangente.

O segundo, intitulado “20 Estudos Característicos Brasileiros para Trompa”, editado e revisado pelo trompista Rinaldo Fonseca (2013), é constituído por 20 estudos escritos em vários ritmos da música brasileira popular, como o Baião, a Valsa Paulista, Cantiga, Frevo, Maxixe, Ciranda, Choro, onde o autor mistura células rítmicas e melodias características desses estilos/gêneros a elementos melódicos/harmônicos do repertório tradicional. O resultado é muito interessante e, no meu entendimento, o material poderia ser utilizado em um curso de música popular especialmente no desenvolvimento da técnica. Mesmo esses trabalhos destinados ao ensino não abordarem a música brasileira popular sob um ponto de vista pedagógico. No caso especialmente do segundo, apesar de utilizar elementos da MBP, é construído com elementos harmônicos e melódicos característicos da música erudita, não sendo “essencialmente” voltado para a música popular, o que deixa lacunas que devem ser preenchidas pelos professores de instrumento.

Apesar do resultado da busca não ter sido animador, me possibilitou chegar até as entrevistas mais preparado e com um entendimento maior da realidade com a qual eu iria me deparar. Acredito que a partir desse cenário, podemos entender que é evidente a necessidade de formalização de materiais para o ensino da música popular. Vimos então que é preciso tanto de materiais que nos possibilite ter noções gerais das mais variadas vertentes da música brasileira popular, assim como de materiais que permitam nos especializarmos em cada um destes gêneros e estilos.

Nesse sentido, se um estudante do Nordeste tem a intenção de desenvolver as práticas musicais de estilos e gêneros da sua região, ele deveria encontrar em um material/conjunto de materiais e em uma instituição de ensino direcionamentos para que ele atingisse seus objetivos. Dessa forma, o aluno de instrumento teria um plano de curso flexível a seguir quando ingressasse em uma instituição de ensino, podendo moldar sua formação principalmente no que tange aos repertórios contemplados. Nessa circunstância, entendo que para adaptar os materiais utilizados no ensino da música brasileira popular para instrumentos de metal para o ensino da trompa, é necessário pensar a curto prazo em direcionamentos mais gerais. Entretanto, a longo prazo, precisaríamos desenvolver materiais cada vez mais específicos para o instrumento.

Considerando a perspectiva de desenvolvimento aural característico do ensino/aprendizado da música popular (GREEN, 2002; RECÔVA, 2006), uma questão a ser observada na trompa é o fato de que o instrumento é transpositor. Assim como o trompete,

que no universo popular tem como principal instrumento o trompete em *Si bemol*, a trompa tem como referência o instrumento em *Fá*. Portanto, ao adaptar materiais para o ensino desses instrumentos, em especial da trompa, será necessário considerar essa particularidade. Fiz um curso informal de música popular/improvisação e, na minha experiência, assim como já acontece em alguns cursos de graduação, utilizar como referência a relação intervalar parece ser o caminho mais adequado. Focar no desenvolvimento da questão aural beneficiaria o trompista também no sentido técnico como um todo, não apenas relacionado à música popular, pois, como afirma Douglass (2014, p. 57, tradução minha): “Dominar um instrumento de metal requer dominar a audição [...] Trompistas jovens podem se beneficiar bastante a partir do desenvolvimento de suas habilidades aurais⁹ [...]”.

Outro fator a ser observado ao adaptar os materiais é a extensão do instrumento. A depender da atuação da trompa na música popular, especialmente se o objetivo for atuar como instrumento solista, responsável na maior parte do tempo por interpretar a melodia principal, é mais indicado que a obra seja escrita no registro médio-agudo. Ao ouvir o único CD exclusivamente dedicado à trompa na música brasileira popular, gravado no início dos anos 2000 pelo trompista Adalto Soares, assim como CDs de Jazz em que a trompa aparece como solista, fica evidente que essa é uma tendência seguida por esses músicos, e que no geral, esse é o registro onde o instrumento projeta melhor o som. Portanto, o uso da audição e o aprendizado a partir da repetição (LACORTE e GALVÃO, 2007; BOLLOS, 2008; COUTO, 2008a, 2008b, 2009; SILVA, 2010; WRIGHT e KANELLOPOULOS; MANTIE, 2013; DANTAS, 2015), especialmente a partir de materiais que estimulem o desenvolvimento do registro médio e agudo do instrumento, adicionado ao ensino tradicional, fundamentado através do uso de materiais escritos e desenvolvendo a audição do estudante, pode ser um complemento fundamental para tornar as práticas de ensino do instrumento mais efetivas. Por isso, a partir desse direcionamento, estaríamos em acordo tanto com a literatura relacionada à trompa como à Educação Musical.

Desenvolver o aprendizado/aulas em grupo a partir de práticas coletivas, colocando em um mesmo espaço estudantes mais experientes com os menos experientes em especial de grupos de trompas, como apontado por Couto (2008b) e Swanwick (2008), é mais uma diretriz que tem sido indicada pela literatura em música popular. Nesse sentido, o ensino que contemple o trabalho coletivo a partir de peças escritas para grupos de trompas parece ser uma boa alternativa. Ao refletir sobre a música brasileira popular, os alunos poderiam

⁹ Mastering a brass instrument requires mastering the ear [...] Young horn players benefit immensely from practicing aural skills [...] (DOUGLASS, 2014, p. 57)

interpretar obras da MBP, escritas para trios, quartetos, sextetos, etc., estimulando a inclusão de instrumentos normalmente responsáveis pelo acompanhamento na música popular, como o baixo elétrico, o teclado, a guitarra e ou a bateria. Faço menção de que já tenho desenvolvido esse trabalho na minha prática como professor na UFRN, e os resultados têm sido bastante animadores. Transcrevendo obras de estilos/gêneros como Choro, Frevo, Baião, Coco, Dobrado (marchas), entre outros, e colocando na mesma prática alunos de níveis diferentes, é notável o desenvolvimento principalmente dos menos experientes, assim como o aprendizado dos músicos com relação à música brasileira popular.

Levando em conta que a trompa não está enfaticamente inserida nas práticas da música brasileira popular, realizar transcrições parece ser um caminho a ser seguido, especialmente no sentido de contemplar o gosto dos alunos na montagem dos repertórios, outra tendência apontada pela literatura de música popular. Essa prática já poderia auxiliar no que se refere a desenvolver a audição, já que os próprios estudantes poderiam colaborar no que concerne a aprender/transcrever esse repertório, principalmente com obras de estilos e gêneros característicos da região. Outro fator a ser observado na transcrição dos materiais, essencial na performance da música brasileira e fundamental na execução da trompa é a articulação.

A música brasileira tem no ritmo um dos principais elementos que a caracterizam, dessa forma, tocar com a articulação definida e estilisticamente adequada é um desafio no ensino e performance da MBP. Obras tradicionais do Choro e especialmente do Frevo, entre outros estilos/gêneros, podem exigir uma performance técnica desafiante para o aprendiz/instrumentista, portanto, trechos mais rápidos e articulados devem ser prioritariamente escritos no registro médio-agudo, evitando o registro grave e o extremo agudo. Tenho observado a partir da minha própria performance assim como de instrumentistas de todo o mundo nos encontros nacionais e internacionais de trompa, e também do trabalho pedagógico especialmente do Trompiguares – Grupo de Trompas da UFRN¹⁰, que a performance permanente no registro agudo/extremo agudo tende a tornar a performance cansativa e interpretativamente descaracterizada. A questão da diferença de foco entre trompa grave e trompa aguda, como podemos observar em Silva (2012), 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 para se

¹⁰ Projeto de extensão realizado na Escola de Música da UFRN, do qual sou coordenador. O projeto é formado por alunos dos cursos de extensão, técnico e graduação da UFRN e o principal repertório interpretado pelo grupo é composto de obras escritas em estilos/gêneros da música brasileira popular.

dedicar ao registro grave ou ao registro agudo do instrumento. Considerando a música popular e a atuação dos professores entrevistados no ensino dessas práticas para seus respectivos instrumentos, a trompa teria uma pedagogia mais direcionada para o desenvolvimento do registro médio-agudo. Dessa forma, ao adaptar os materiais, devemos observar cuidadosamente o aspecto da extensão, transpondo se necessário, para que o material não fique em um registro muito agudo.

Por fim, dentre os principais elementos apontados pela literatura, estimular o desenvolvimento da criatividade assim como a improvisação seria outra prática a ser integrada no universo do ensino da música brasileira popular para trompa. Nesse seguimento, encontrei na literatura internacional um material que pode auxiliar na inserção da improvisação jazzística no ensino de trompa: o trabalho de doutorado de Lucas (2007), que problematiza o ensino de jazz para a trompa.

Ao considerar as concepções apresentadas neste Capítulo, assim como as possibilidades de aplicação desses parâmetros no ensino da trompa, analisarei mais especificamente no Capítulo IV a realidade do ensino desses repertórios no Brasil, com maior ênfase nos cursos de graduação das universidades federais e da UNICAMP que abordam o ensino de instrumentos de metal. Assim, no Capítulo seguinte, apresentarei uma contextualização do ensino de instrumentos de metal no universo investigado, relacionando os tipos de repertórios contemplados no ensino de instrumentos de metal nessas instituições. A partir das entrevistas mostrarei o perfil dos profissionais que atualmente são responsáveis pela formação dos instrumentistas de metal no universo da música popular e investigarei como os professores que inserem de maneira mais efetiva esse repertório em suas práticas trabalham a MBP.

CAPÍTULO IV

O ensino da música popular para instrumentos de metal nas universidades brasileiras

Refletindo sobre o cenário apresentado na pesquisa em Educação Musical, especialmente os estudos relacionados ao ensino de instrumento e ao ensino da música brasileira popular, assim como os estudos no âmbito dos instrumentos de metal e da trompa no Brasil, discuto neste Capítulo o ensino da música brasileira popular para instrumentos de metal relacionando a literatura com as informações coletadas nos questionários e nas entrevistas. A partir dos materiais didáticos indicados pelos professores, seleciono os principais que estão relacionados à música brasileira popular e faço no capítulo seguinte uma análise mostrando as suas principais características.

O perfil profissional dos professores de instrumentos de metal das universidades brasileiras

Na tentativa de entender o ensino de instrumentos de metal no Brasil e a inserção da música brasileira popular nessas práticas, cheguei à conclusão de que investigar o ensino a nível de graduação seria a melhor opção. Do ponto de vista metodológico, o ensino de instrumentos de metal no nível básico tende a ser bastante diversificado, e, em muitos casos, carece de sistematização. Outro fator a ser considerado é que poucas dessas práticas têm sido problematizadas na literatura, como foi discutido nos primeiro e terceiro Capítulos. Mediante o fato de que o ensino a nível de graduação tem sido mais estudado no universo de instrumentos de metal, optei por seguir essa linha, entendendo que seria o mais adequado considerando os objetivos e as particularidades desta pesquisa.

Ao analisar a sistematização do ensino nas universidades federais, optei por selecionar esse ambiente, já que possuía o contato de muitos dos docentes dessas instituições. A UNICAMP também foi inserida nesse universo por ser uma instituição consolidada no cenário de ensino de música, e, por possuir o curso superior de música popular mais antigo em atividade. É importante ressaltar que, quando falo de graduação, me refiro a bacharelado e licenciatura, tendo em vista que algumas instituições oferecem na licenciatura a habilitação em instrumento.

Destarte, com o intuito de identificar e selecionar os docentes que contemplam a música brasileira popular em suas práticas, enviei por e-mail os questionários (Cf. Apêndice

A) para os professores de metais das universidades federais brasileiras e da UNICAMP. Como mencionado no Capítulo I, apesar de ter encontrado 46 professores atuando como professores de instrumentos de metal e saxofone nessas instituições, não consegui o contato de 2 deles, portanto, enviei 44 questionários. Os tais foram enviados em novembro de 2014, e, os professores tiveram pouco mais de 1 mês para responder. De 20 respostas (45,45%), apenas 2 informam que há professores que trabalham de 91% a 100% da música popular em suas práticas, sem especificar a música brasileira popular. Logo, ambas são de 2 professores de saxofone. A região com maior índice de respostas foi a região Nordeste, da qual recebi 11 questionários.

Apesar de 16 dos 20 questionários respondidos indicarem a presença da música popular nas práticas de ensino dos professores, apenas 3 professores, dois de saxofone e um de trombone apontaram um índice maior do que 50%. Considerando os 5 professores que mais contemplam a música popular em suas práticas, os que apresentaram índices mais altos do maior para o menor foram: Celso Veagnoli – professor de saxofone na UNICAMP (91% - 100%); Heleno Feitosa - professor de Saxofone na UFPB (91% - 100%); Alciomar Oliveira – professor de trombone na UNB (61% - 70%); Joatan Nascimento – professor de trompete na UFBA (41% - 50%); e Ranilson Farias – professor de trompete na UFRN (31% - 40%).

Dentre os estilos e gêneros citados pelos professores como contemplados por suas práticas pedagógicas, relacionados aqui da mesma maneira que foi redigido por eles, estão: Jazz norte-americano, Jazz moderno, Jazz afro-cubano, *Latin Jazz*, Samba, Forró, Xote, Marchas carnavalescas, Bossa Nova, Valsa, MPB instrumental contemporâneo, Frevo, Maracatu, Ciranda, Baião, Cantigas de roda, Dobrados e repertório de banda. Dentre os principais materiais didáticos citados pelos professores, também da maneira como foi redigido por eles, estão métodos, apostilas, CDs, DVDs, playbacks e songbooks: *A arte da improvisação para todos os instrumentos*, de Nelson Faria; *Escalas para improvisação*, Luciano Alves; *Classics of the Brazilian Choro – Severino Araújo, vol. 1*; *Choro Duetos, vol. 1*, de Pixinguinha e Benedito Lacerda; *Clássicos do Choro Brasileiro (Você é o solista) – Ernesto Nazareth, Severino Araújo e Jacob do Bandolim*; *Harmonia*, de Ian Guest; *Song Books brasileiros*; *Brazilian and Afro Cuban Jazz Conception*, de Fernando Brandão; *15 score compiled and prepared by Jovino Santos Neto*, de Hermeto Pascoal; *Volume 31 – Bossa Nova*, dos Play Alongs de Jamey Aebersold; *Jamey Aebersold – Play Alongs*.

Podemos observar que a maior parte desses materiais são destinados ao ensino/aprendizagem da improvisação, especialmente oriundos do Jazz americano, ou são coletâneas de peças, idealizadas sem um fim pedagógico. Muitos deles não foram concebidos

especificamente para instrumentos de metal. Nesse contexto, fica evidente a importância da atuação dos professores, na intenção de adaptar esses materiais para a atividade pedagógica propriamente dita e para os seus respectivos instrumentos, já que na prática o material existente, com exceção daqueles destinados ao ensino da improvisação, é o próprio repertório. Mesmo os materiais destinados à improvisação, volto a afirmar, foram em muitos casos concebidos para a performance da música americana. Considerando as particularidades da improvisação na música brasileira popular, é fundamental o desenvolvimento de materiais específicos para a MBP também nesse sentido.

Assim sendo, precisamos prioritariamente de materiais didáticos que contemplem exclusivamente os estilos/gêneros da música brasileira popular, assim como materiais específicos para cada instrumento. Apesar de parecer uma realidade distante desenvolver materiais para o ensino da MBP, especialmente se considerar a diversidade de práticas existentes no país, compreendo que a sistematização do ensino do Jazz é um exemplo de que é possível atingir esse objetivo. São vários os materiais didáticos destinados unicamente ao trombone, ao trompete, ao saxofone e, numa quantidade menor, à trompa relacionados à música popular americana.

Outro fato que fica evidente após problematizarmos que tipo de repertório os professores de instrumentos de metal das universidades brasileiras abordam em suas práticas e os materiais didáticos utilizados por esses docentes é que a música de concerto está em um nível mais avançado de sistematização, o que na minha opinião, somado ao domínio dessas práticas nas universidades brasileiras dificulta a inserção da MBP nesse contexto.

Tendo como base esse panorama geral e, fundamentalmente, os dados coletados durante as entrevistas, apresento a seguir aspectos que caracterizam o perfil dos docentes que fizeram parte da pesquisa, destacando os principais parâmetros vinculados às suas atividades relacionadas ao ensino de instrumento. Essa parte do texto é essencial para a contextualização das análises realizadas no Capítulos V e VI e evidenciam singularidades acerca do trabalho desses professores, possibilitando inferir como a música popular se insere nas suas perspectivas e práticas docentes

Experiências profissionais como docente

Os professores Ranilson, Joatan, Celso e Alciomar atuam há mais de 20 anos no ensino de instrumento, e iniciaram suas práticas pedagógicas em escolas de nível técnico/básico. Na universidade, em específico, Ranilson é o professor que há mais tempo atua, desde o ano de 1996. O professor (RANILSON, 2015) destaca que sua primeira experiência como docente em uma instituição formal foi na Escola de Música Anthenor Navarro, tradicional escola de música estadual paraibana.

Heleno também teve sua primeira experiência no ensino formal nessa instituição, ingressando na UFRN, primeiramente como professor substituto, em 2001. Alguns anos depois, o professor fora aprovado no concurso para professor efetivo de fagote/saxofone nessa mesma instituição. Posteriormente, em 2008, Heleno fez um novo concurso para a mesma área na UFPB, quando deixou a UFRN e passou a lecionar nessa instituição, onde está atualmente. Vale mencionar que foi na UFPB onde Heleno passou a ensinar exclusivamente a música popular no saxofone. Na UFRN, o professor era responsável também pelo ensino do saxofone erudito.

Joatan teve sua primeira experiência no ensino formal em 1992, em uma escola de nível médio em Salvador. Até o seu ingresso como docente na UFBA, em 2008, Joatan teve uma atuação de destaque a nível nacional no universo da música popular em shows de artistas e grupos renomados. Deixo claro que todos os entrevistados têm atuado regularmente como instrumentistas no universo da música popular.

Celso Veagnoli atua como professor de saxofone no Conservatório de Tatuí desde o ano de 1990. Em 2001 ingressou como docente na UNICAMP, entretanto, vale mencionar, manteve sua posição no conservatório, onde atua até hoje. Já o professor Alciomar teve sua primeira atuação como docente no ensino formal na Escola de Música de Brasília, em 1994. Logo em seguida, em 1996, ele ingressou na Universidade Federal de Goiás - UFG, transferindo-se posteriormente para a UNB, em 2000.

Portanto, todos os professores atuam há um bom tempo no ensino de instrumento e têm bastante experiências nesse universo. Reforço que todos tiveram contato com a formação tradicional para a música de concerto. Foi a prática, assim como a necessidade de cursos nesse perfil, que contribuiu para que mantivessem sua atuação no universo da música brasileira popular e colaborassem para o surgimento/consolidação de cursos de música popular em seus instrumentos e ou para que as estruturas curriculares dos cursos tradicionais contemplassem a MBP. Nesse sentido, Alciomar (2015) destaca que:

*[...] apesar que eu não defendo essa ideia, mas a minha formação como trombonista, assim como a sua, no Brasil, se a gente fosse botar dentro de uma linha estética de formação, talvez o pessoal diga que nós somos do erudito, devido a maneira como a gente prepara o recital, o repertório [...] Porque a gente tem um pezinho na música popular mas de maneira empírica, a gente vive tocando, porque é o repertório nosso regional [...] Mas dentro da minha formação, na graduação e no mestrado, eu não tinha estruturado essa parte da música popular. Agora, no finalzinho do doutorado, devido a minha intervenção didática, eu tive que, tinha um acesso melhor [...], lá, nos Estados Unidos e no Canadá, o ensino da música popular é tão forte quanto o erudito, dentro da universidade pelo menos [...]*¹

Portanto, esses professores desenvolveram uma parte de suas metodologias e direcionamentos com a própria prática, utilizando em muitos momentos suas experiências como instrumentistas e os procedimentos pelos quais eles mesmos foram ensinados, para constituir suas práticas de ensino.

Sobre a atividade docente

Ranilson leciona trompete no curso técnico, na graduação e na pós-graduação na Escola de Música da UFRN - EMUFRN, contemplando a música popular entre 31% e 40% em suas práticas, especialmente a partir dos ritmos nordestinos (Frevo, Maracatú, Baião) e o Choro. Sobre a música da região Ranilson (2015) declara: “*[...] Eu acredito que principalmente essa linguagem nordestina, ela tem que estar bem dominada pelo músico, então eu foco bastante nessa questão [...]*”. O professor enfatiza ainda que opta pela música nordestina, especialmente do estado de Pernambuco, pois é muito variada, e dentro desse contexto, é possível trabalhar várias questões estilísticas relacionadas à técnica, como articulações e staccato duplo (especialmente no Frevo). Ranilson menciona também que contempla o Jazz como linguagem, entretanto, não contempla em suas práticas a improvisação. O professor completa que organiza os conteúdos de suas aulas de forma que os alunos tenham acesso ao maior número de diferentes linguagens, e que ele trabalha a música popular praticamente toda semana com os seus alunos.

Helena atua na UFPB lecionando o saxofone nos cursos de Extensão e na Licenciatura, onde aborda com exclusividade a música popular. O professor destaca que não existe o curso de bacharelado em saxofone popular na sua instituição e que esse tipo de repertório/práticas não estão previstas na grade curricular do curso. Helena menciona ainda

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

que para que o saxofone popular fosse lecionado no Bacharelado seria necessária uma mudança no plano político pedagógico do curso e uma reformulação no programa do instrumento, já que o curso de Bacharelado da instituição foi concebido direcionado para o repertório tradicional da música de concerto. Nesse sentido, o professor destaca que (HELENO, 2015): “[...] *tem muito saxofonista que está indo pagar saxofone popular na licenciatura porque quer pagar saxofone popular, e não erudito, então faz licenciatura por conta disso [...]*”. Podemos entender a partir dessa afirmação que existe uma demanda e a necessidade do curso de música popular em nossas instituições, assim como observamos na literatura trabalhos que apontam para a grande procura por cursos de música popular em outras partes do país.

Questionado sobre esse processo, qual seja o de inserção da música popular nas universidades, o professor Heleno enfatizando que ainda há muito a ser desenvolvido, destaca que acredita que apesar de ainda estarmos no início, esse avanço na intenção de inserir a música brasileira popular nos espaços formais é significativo, pois há um tempo atrás MBP praticamente não era contemplada nas universidades. Sobre os repertórios, o professor comenta que tem trabalhado em suas aulas Choros, Bossas Novas, alguns “*standards*” de Jazz (segundo o professor, para que os alunos tenham conhecimento, mas, sem focar nesse repertório) e os ritmos nordestinos (Baião, Frevo, etc.).

Joatan atua nos níveis de graduação e pós-graduação (mestrado profissional e doutorado como coorientador). Apesar de ter uma atuação como instrumentista muito ligada à música popular, o professor menciona que tem ensinado na UFBA predominantemente o trompete erudito. O professor diz que na UFBA existe o curso voltado para o repertório tradicional e o curso de música popular, e que atua nas duas vertentes. Joatan (2015), referindo-se ao curso de música popular da UFBA:

[...] o nosso curso aqui, nós pensamos em oferecer um curso de música popular onde o aluno pudesse ter uma visão um pouco mais consistente realmente da música brasileira, não é, que também se abordasse a improvisação, por ser um elemento de execução e de estética contemporâneo. Hoje, qualquer banda que você for, você pode invariavelmente se deparar com a necessidade de improvisação [...]

Pudemos observar no discurso do professor a ênfase na música brasileira popular e na improvisação, elemento também apontado como fundamental na literatura relacionada à temática. Apesar de lecionar no curso de música popular, Joatan tem atuado nesse contexto lecionando cadeiras teóricas/coletivas, não especificamente voltadas para o seu instrumento, já que os alunos de trompete têm optado pelo curso tradicional. Dessa maneira, considerando

que o professor não tem ensinado regularmente o instrumento na circunstância investigada por esta pesquisa, os dados coletados a partir de sua entrevista foram utilizados de maneira complementar, principalmente no que se refere a apontar direcionamentos para o ensino da música popular não diretamente relacionadas ao trompete.

A atuação de Celso na UNICAMP se restringe ao nível de graduação, no curso de música popular. Dessa forma, o professor contempla exclusivamente esse tipo de repertório em suas práticas. Celso destaca que procura prover aos seus alunos uma formação ampla e que abarque os diversos estilos/gêneros com que eles irão se deparar no mercado de trabalho. O professor destaca o Jazz como fundamental no trabalho de base com os alunos, introduzindo-os posteriormente na música brasileira popular. Com relação à divisão e a porcentagem em que cada um é contemplado Celso afirma que:

[...] eu procuro personalizar um pouco o curso. Apesar de ele ter uma grade, eu não deixo o curso muito engessado [...] porque o que que acontece: eu fui vendo que não adianta, eu já tentei, seguir um caminho com todo mundo, não dá certo. Então, cada aluno tem uma preferência, os estilos são muitos, não é? E com cada um procuro trabalhar num tipo de vertente diferente [...]

Diante do exposto, vale mencionar que Celso organiza suas práticas em acordo com os apontamentos da literatura de Educação Musical, que têm direcionado para a valorização das particularidades e do gosto do indivíduo.

Alciomar atua na UNB nos níveis de graduação e extensão. Entretanto, o professor diz que na extensão, os projetos com que se envolveu não foram contínuos, mas, atividades pontuais. Na graduação o professor atua no curso de música popular, exclusivamente nas disciplinas teóricas/coletivas. Alciomar enfatiza em seu discurso a importância do curso de música popular e os processos envolvidos no surgimento do mesmo. Nesse sentido, o professor (2015) discursa que:

[...] era um professor antigo lá, que batalhou para começar o curso de música popular, era uma necessidade antiga [...] Brasília tem essa característica da música popular muito forte, e a Universidade estava muito aquém. Então em 2008, quando começamos essa conversa de reestruturação do curso, teve o REUNI², então foi a oportunidade que a gente precisava, que a gente usou pra atender essa nova demanda, da clientela da música popular, sem deixar de aproveitar o pessoal que era do modelo tradicional [...]

² O REUNI – Reestruturação e Expansão das Universidades Federais – foi um programa instituído em 2007 pelo governo federal brasileiro que teve como principal objetivo ampliar o acesso e a permanência na educação superior.

Sobre sua inserção no curso de música popular, Alciomar (2015) explica que “[...] nesse período de incubação, dessa ideia nova da música popular, eu acabei que tive a oportunidade e fui forçado a investir um pouco nessa área [...]”. Apesar de sua atuação como instrumentista está voltada para a música popular, Alciomar fala que o curso de trombone ainda é direcionado na maior parte para o repertório erudito. Portanto, a atuação do professor é bem parecida com a de Joatan, no que se refere a lecionar no curso de música popular especialmente nas cadeiras teóricas/coletivas, destinadas não unicamente para os seus instrumentos. Dessa maneira, os dados coletados a partir da entrevista com Alciomar também foram utilizados de maneira complementar.

Sobre o programa de trombone no curso de graduação, vale mencionar que apesar de estar voltado para a música de concerto, Alciomar procura adaptar o programa das disciplinas às particularidades dos estudantes. O professor cita o caso recente de um estudante que já atua no mercado da música popular e que tem perfil e vontade de estudar esse universo. Portanto, durante o curso, as práticas têm sido voltadas para esse tipo de repertório. Ao refletir sobre em que medida a música popular tem sido abordada no trabalho pedagógico com esse estudante, Alciomar acredita que 90% das práticas são voltadas para a música popular. Dentre os tipos de repertórios contemplados, Alciomar destaca com ênfase o Jazz, além de Choros com características mais relacionadas ao Jazz.

São vários os tipos de repertórios citados ao longos das entrevistas com os professores, o que motivou uma discussão interessante com o professor Ranilson nesta etapa da entrevista. Um dos compositores mais citados pelo professor foi José Ursicino da Silva - “Duda” – um dos principais expoentes da música brasileira para instrumentos de metal. Quando questionado sobre qual tipo de repertório (popular ou erudito) classificaria a obra de Duda, Ranilson (2015) destaca que: “[...]Eu considero aí [...] Eu já falei sobre isso, a gente discute sempre, mas eu considero assim no limiar, entre um e outro [...] Mas eu utilizo como popular, como referência para trabalhar a música popular[...]”.

Conteúdos contemplados

Considerando as especificidades da música brasileira popular, identificar os conteúdos que os professores trabalham, apontou-me direcionamentos e tendências de maneira mais efetiva do que identificar os próprios materiais didáticos. Dentre os fatores que contribuíram nesse sentido, podemos destacar o fato de que são poucos os materiais didáticos concebidos sob a ótica da música brasileira popular, talvez por conta de que o ensino da

música brasileira popular nos espaços formais é algo recente e que o desenvolvimento dessa temática como campo de estudos tem acontecido há relativamente pouco tempo. Então, as informações coletadas nesta parte das entrevistas foram fundamentais para as reflexões relacionadas a como e o que utilizar no ensino da música brasileira popular para a trompa.

Ranilson acredita que a base técnica é uma só, tanto para a música de concerto como para a música popular. O professor entende que o estilo, ou a “linguagem”, nas suas palavras, é que muda. Entretanto, ele menciona que sente falta de materiais na literatura brasileira que contemplassem a técnica sob a ótica das particularidades da música brasileira popular. Nas palavras do professor (RANILSON, 2015):

[...] Quando eu falo na técnica de dedilhado, por exemplo, Frevo. Quando eu falo na questão da articulação, da linguagem do Baião, Duda, ou Dimas, eu utilizo. Porque uma das coisas que a gente trabalha, na questão da técnica [...] a gente tem visto por aí, muitas acentuações, mas que são confundidas com o balanço [...] então utilizo o próprio repertório [...] Não conheço, não disponho de nenhum método que trabalhe exclusivamente esses ritmos [...]

Portanto, o repertório é utilizado como material didático. Nesse caminho, todos os entrevistados apontaram direcionamentos similares, no entendimento de que a base técnica é a mesma tanto para a interpretação de obras do universo da música de concerto como da música popular, e de que o repertório se tornou uma das principais ferramentas didáticas de suas práticas. Heleno (2015) expressa que “infelizmente”, em suas palavras, muitos dos métodos utilizados são métodos de americanos (e que portanto foram concebidos sob a ótica da música americana). Tendência também observada nas práticas de Joatan, Celso e Alciomar. Heleno destaca ainda a importância do estudo de escalas na música popular, especialmente se pensarmos na improvisação, que exige o domínio de uma quantidade de informações em um sentido bem mais amplo do que na música de concerto, considerando as escalas modais, pentatônicas, simétricas, entre outras. O professor também menciona que não conhece nenhum método brasileiro para saxofone e que entende que para a construção de uma base técnica, os materiais utilizados podem ser os mesmos da música de concerto, mostrando alguns materiais característicos do ensino tradicional para o saxofone. Nas palavras dele (HELENO, 2015):

[...] a gente aqui adapta para a nossa realidade e aproveita isso para trabalhar a técnica [...] não pensando exclusivamente no objetivo que aquele saxofonista quis com aquele método, mas, trazendo aquele método para uma realidade nossa, porque quando eu [...] vou trabalhar a improvisação, eu já não me utilizo desses métodos, eu me utilizo de um

conhecimento prévio harmônico, de campo harmônico, de escalas [...] e vou, pego a música brasileira como o choro, como a bossa, como o frevo, como o baião [...] extraio aquela harmonia e trabalho aquela harmonia com o aluno, pensando em um fraseado de música brasileira, da maneira que eu aprendi [...]"

Entretanto, Heleno enfatiza a necessidade de materiais que trabalhem a técnica sob a ótica da música brasileira popular. Ele também cita que caso existissem métodos brasileiros com essa proposta, ele não estaria utilizando materiais estrangeiros que seriam abordados de maneira complementar na formação. Considerando os materiais didáticos concebidos para o ensino do Jazz, Heleno entende que seria importante para os alunos conhecer esse universo, especialmente porque a base da escola de improvisação, a partir de onde a improvisação no Brasil tem se desenvolvido, vem dos Estados Unidos. Porém, essas práticas viriam em segundo plano, como complemento.

Joatan compreende que a música popular deve ser abordada primeiramente sob um enfoque histórico, desde a Modinha e o Choro nos primórdios da música popular até as culturas/estilos/gêneros mais atuais, em especial os regionais, de acordo com a prática e o gosto do aluno. Nesse sentido, o professor (JOATAN, 2015) comenta que:

[...] o que nós tentamos é deixar esse aluno preparado para o universo dele, então ele vai sair da escola e já estar nesse meio. Ele vai tocar axé, num grupo de samba, num grupo de pagode, ele vai tocar num barzinho, ele vai gravar [...] ele vai lidar com esse material [...]"

Considerando sua atuação nas disciplinas teóricas do curso de música popular da UFBA, Joatan menciona que contempla em suas práticas cerca de 80% de música brasileira popular e 20% de música popular de outros países, e que entende que essa proporção também poderia ser aplicada ao ensino de instrumento. Outro aspecto apontado pelo professor é a importância dos instrumentos de percussão no aprendizado da música brasileira popular, mesmo para um estudante de outro instrumento, como no caso dos instrumentos de metal. O professor argumenta que aprendendo um pouco de percussão, o aluno de instrumento pode complementar sua formação especialmente no entendimento rítmico e no desenvolvimento do aprendizado das acentuações, articulações e questões estilísticas de uma maneira geral. Assim como Ranilson, Joatan destaca a “linguagem” como principal diferença entre o aprendizado da música de concerto e da música popular, partindo do aprendizado e desenvolvimento técnico-interpretativo de um instrumentista. Dentre os aspectos técnicos mencionados pelo professor como principais no aprendizado da música popular estão: articulação, sonoridade, escalas, flexibilidades e arpejos.

Celso entende que constituir uma base técnica é algo a ser desenvolvido antes de lidar com o repertório propriamente dito. Entre os aspectos destacados estão primeiramente elementos como: sonoridade, precisão rítmica, articulação e afinação. Em um segundo momento, Celso (2015) cita a necessidade de aprender, em suas palavras, “harmonia em um instrumento melódico”, focando em tríades, tétrades e acordes de cinco sons. Posteriormente, as escalas maiores, menores harmônicas, melódicas e os modos de cada escala. Alciomar considera o estudo de escalas como principal diferencial entre a base técnica da música de concerto e da música popular. Especialmente relacionado ao Jazz, Alciomar menciona os diferentes tipos de articulação utilizados pelos jazzistas, particularidade especial do trombone de vara, que exige o desenvolvimento de aspectos técnicos específicos, necessidade não presente para a performance de outros instrumentos de metal construídos com pistões ou válvulas.

Observando o repertório contemplado pelos professores, Ranilson destaca as obras de Duda, Dimas Sedícias, Marcelo Vilor e Maestro Chiquito, compositores conhecidos especialmente nos estados de Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte. O professor menciona a importância do repertório solo e das peças para grupos de metais, principalmente para a formação de quinteto de metais. Ranilson utiliza também songbooks, especialmente aqueles com playbacks, de ritmos tradicionais brasileiros, como Choros, Sambas, Maxixes, etc. Heleno aborda em suas práticas os mais variados estilos/gêneros, como Bossas Novas, Sambas, Gafieiras, música originalmente cantada por intérpretes como Djavan, Milton Nascimento, Ivan Lins, entre outros. Nas palavras do professor (HELENO, 2015):

[...] não defino peças, porque se eu definir, dessa produção toda que nós temos, se eu for definir, no semestre 3, o cara tocar Garota de Ipanema e Chega de Saudade de Tom Jobim, eu vou limitar o cara [...] eu prefiro, eu não defino, porque, principalmente, a escolha do repertório vai muito, também, em cima do perfil do aluno. O quê que ele sinaliza? O quê que ele gosta de tocar? Se ele gosta de tocar mais choro, eu trabalho mais choro [...] mas aí vai depender muito do perfil do aluno [...]

Heleno afirma que estimula os alunos a comporem e tocarem suas composições. Portanto, há uma estrutura, mas que é flexível. Nesse âmbito, o professor desenvolve suas práticas em acordo com vários direcionamentos da literatura relacionados ao ensino de instrumento, dentre eles, o de valorizar o universo do discente, readaptar o currículo de acordo com a necessidade dos alunos e da sociedade de uma maneira geral, e estimular a criatividade do estudante. Heleno complementa que acha fundamental o aluno estudar/fazer algo pelo qual sente prazer, e por isso, evita elencar um repertório que seja obrigatório.

Considerando os tipos de repertórios contemplados, curiosamente, Heleno destaca que seus alunos optam menos por estudar estilos/gêneros nordestinos, talvez por conta da falta de sistematização de materiais relacionados à música da região.

Vale salientar que os songbooks e outros materiais existentes são, em sua grande maioria, de peças de estilos/gêneros como o Samba, a Bossa Nova, o Choro, a Gafieira, etc. Por conseguinte, a música nordestina é pouco contemplada nesse sentido. Sobre a maneira como aplica os conteúdos, Heleno inicia o curso focando em obras que exijam do ponto de vista técnico/melódico, incluindo progressivamente obras que contemplem a improvisação. Ainda, o docente destaca que a improvisação está no programa do curso no qual leciona. No seu entendimento, atualmente, todo saxofonista popular deve ter pelo menos uma noção básica de improvisação. Entretanto, Heleno explica que quando iniciou seus estudos, nos anos de 1980, essa exigência não era tão forte, e que ele desenvolveu sua prática tocando nas Big Bands da região. O foco era o naipe, não o solo e a improvisação. Nas palavras do professor (HELENO, 2015):

[...] Para o ensino da música popular eu considero essencial, eu acho que todo músico que faz música popular deve ter no mínimo uma noção básica [...] de improvisação. E o que é essa noção básica? Essa noção básica é: o conhecimento, mínimo que seja, de harmonia funcional; e o conhecimento, no seu instrumento, da estrutura de acordes, da construção de escalas [...]

Celso destaca em suas práticas peças de estilos/gêneros como Jazz, Samba, Choro, Baião, Frevo, e, de uma maneira geral, nas suas palavras, “um pouco de tudo”. Além de contemplar o Jazz de forma ampla, Alciomar compreende que é importante valorizar as práticas regionais de cada lugar, de acordo com a tradição de onde a instituição está localizada. Valorando a interpretação, todos os professores destacam o valor do trabalho com o próprio repertório, além de gravações variadas, especialmente dos músicos mais consolidados no cenário da música popular. Heleno, Celso e Alciomar entendem que é importante utilizar materiais didáticos para o desenvolvimento de aspectos interpretativos, porém, não destacaram nenhum material.

Portanto, a partir da coleta e do cruzamento das informações apresentadas neste tópico, foi possível elencar alguns direcionamentos e aspectos técnicos considerados como principais para o desenvolvimento da pedagogia da música brasileira popular para instrumentos de metal, quais sejam: sonoridade, articulação, precisão rítmica, escalas e arpejos. Utilizar materiais tradicionais da música de concerto para desenvolver a base técnica foi consenso entre os entrevistados. Outra tendência é o ensino da improvisação, todos os

entrevistados contemplam a improvisação nas suas práticas. Quanto ao repertório, é importante conhecer o Jazz e suas práticas/materiais de maneira complementar, entretanto, considerando a diversidade da música brasileira popular, focar nos estilos/gêneros da região onde cada professor atua é uma tendência. Por fim, para o desenvolvimento de aspectos interpretativos, se mostrou essencial utilizar o próprio repertório, assim como ouvir músicos consolidados nesse panorama. Logo, essas são diretrizes apontadas como básicas e praticamente unânimes por todos os professores entrevistados, e, de acordo com as informações coletadas nesta pesquisa, devem constituir práticas de ensino de instrumentos de metal que abordem a música brasileira popular.

Materiais didáticos

Analisando que os entrevistados apontaram o uso de métodos tradicionais para o desenvolvimento de fundamentos técnicos, a maioria dos materiais didáticos citados neste tópico estão voltados para o desenvolvimento da improvisação. Ranilson enfatiza como material didático, além do próprio repertório, materiais audiovisuais de músicos/compositores/grupos estabelecidos no cenário da música popular como Duda e a Spok Frevo, além de, especialmente, playbacks com a obra de um determinado compositor, como por exemplo, Ernesto Nazareth (obras que apesar de não terem sido originalmente escritas para o trompete, em vários casos, foram escritas dentro da extensão do instrumento). Ranilson também faz em parceria com seus alunos transcrições de composições dos mais diversos estilos/gêneros da música brasileira popular, especialmente Choros.

Mais do que os métodos tradicionais da música de concerto, Heleno utiliza para o desenvolvimento da técnica, os métodos “*Patterns for Improvisation*”, de Oliver Nelson, e “*Comprehensive Jazz Studies & Exercises*”, de Eric Marienthal. Heleno menciona também outros materiais como: os play alongs de Jamey Aebersold, especialmente o “*Volume 31 – Jazz Bossa Novas*”; o primeiro e segundo volumes do livro “Choro Duetos – Pixinguinha e Benedito Lacerda”, idealizado por Mário Sève e David Ganc; e o livro “Severino Araújo – Clássicos do Choro Brasileiro - Vol. 1”, da série “Clássicos do Choro Brasileiro – Você é o solista!”. Heleno destaca ainda a importância dos programas de estudo da improvisação, que possibilitam a escrita da harmonia/ritmo, a exemplo do *Band in a Box*. Entretanto, o professor explica que esses programas foram concebidos sob a ótica do Jazz, e com exceção da Bossa Nova, não encontramos estilos/gêneros brasileiros no momento de escolher o ritmo/tipo de acompanhamento para a harmonia escrita. De maneira complementar, Heleno recomenda para

os seus alunos participar de Big Bands e conhecer o repertório característico dessa formação, além de escutar os mais variados estilos/gêneros/saxofonistas.

Joatan também destaca como materiais didáticos vários songbooks, além do material de *play alongs* de Jamey Aebersold, todos os volumes da série “Arranjo – Método Prático”, de Ian Guest, o método “Vocabulário do Choro” (original para saxofone), de Mário Sève, entre outros materiais concebidos para o ensino do Jazz. Para desenvolver a interpretação, Joatan não utiliza materiais específicos. O professor acredita que a própria vivência e exposição ao repertório irão contribuir para o desenvolvimento desse aspecto. Observando que vários dos materiais citados pelo professor não focam na música brasileira, (JOATAN, 2015) explica:

[...] de um tempo para cá, quando se tomou gosto pela possibilidade de inclusão da música popular nos currículos das escolas de música federais, das universidades, nos deparamos com essa carência imensa de material. Material voltado para o ensino da música popular. E isso eu digo que é mais grave ainda quando você se coloca na eminência de um curso voltado para a performance. Um material específico para trombone, para trompete [...] Se hoje você me pedisse: cite os principais livros, os principais métodos voltados para o ensino do trompete na música brasileira popular. Eu não teria um único para lhe indicar [...]

Assim como Joatan, Celso destacou vários materiais elaborados para o ensino do Jazz: “*Elements of the Jazz language for the developing improviser*”, de Jerry Coker, considerado pelo professor como central em suas práticas de ensino da música popular; “*Jazz Funk Etudes*” e “*12 Medium-Easy Jazz, Blues & Funk Etudes*”, de Bob Mintzer, especialmente para o desenvolvimento da interpretação; “*Jazz Conception*”, de Jim Snidero; “*Developing Jazz Concepts*”, de Lennie Niehaus; “*Jazz Theory Resources*”, de Bert Ligon; e por fim, “*Saxophone Master Class: Jazz Articulation*”, de Miles Osland. Celso mencionou também dois métodos em português: “*Escalas para improvisação*”, de Luciano Alves; e “*Volume I – Improvisação*”, de Turi Collura. Como pudemos observar, vários desses materiais focam especialmente no ensino/aprendizado da improvisação. Celso menciona ainda que antes do trabalho com os métodos propriamente ditos, ele procura desenvolver a percepção do alunos, principalmente a partir da repetição de células rítmicas características da música popular, entre outros aspectos. Ele também utiliza songbooks, especialmente os livros de Jamey Aebersold, assim como programas como o *Band in a Box*.

Questionado sobre a presença de tantos materiais concebidos sob a ótica do Jazz nas suas práticas, Celso explica que o fato de existirem tão poucas publicações nacionais destinadas ao ensino da música brasileira popular contribui para a presença marcante de obras

e métodos do Jazz no ensino das nossas universidades: “[...] a gente acaba ensinando mais Jazz por falta de material no Brasil [...] eu já fiz algumas tentativas, mandei alguns projetos [...]”. Apesar de poder encontrar elementos similares no Jazz e na música brasileira popular, entendo que as especificidades da MBP tornam o trabalho de adaptação desses materiais e concepções demasiadamente dependentes da atuação do professor. São muitas as variações de articulação, construções rítmicas, entre outros aspectos que demandam direcionamentos específicos para que se possa tornar o ensino da música brasileira popular mais efetivo.

Alciomar destaca entre os materiais didáticos para o trombone os livros “*Trombonisms*”, de Bill Watrous & Alan Ralph, e “*Sing it First – Wycliffe Gordon’s Unique Approach to Trombone Playing*”, organizado por Alan Ralph. Ambos voltados para o Jazz. O professor comenta que não conhece nenhuma publicação brasileira concebida para o ensino da música brasileira popular para o trombone. Dentre os principais materiais utilizados para o ensino da música popular, Alciomar destaca o livro “A arte da improvisação para todos os instrumentos”, de Nelson Faria (1991), que apesar de não ter sido produzido originalmente para o ensino do trombone, pode ser utilizado e servir como base para o ensino da improvisação no instrumento.

Não foi mencionado o uso de apostilas por nenhum dos entrevistados. Considerando livros e outras publicações acadêmicas, Ranilson orienta seus alunos a ler teses e dissertações, especialmente trabalhos sobre a música brasileira popular. Heleno não utiliza nenhum livro/material acadêmico em específico, entretanto, destaca que sugere algumas bibliografias do Jazz e explica que os alunos têm acesso a esse tipo de material em outras disciplinas do curso de música popular da UFPB. Joatan recomenda livros de solfejo e livros de história da música brasileira popular. Não foi mencionado mais nenhuma publicação. Dessa forma, a partir das informações coletadas, assim como nas perspectivas dos professores, pudemos observar que livros e materiais científicos diversos vêm ganhando maior atenção no ensino de instrumentos de metais no Brasil, sendo progressivamente inseridos na prática dos docentes, a fim de complementar os demais materiais didáticos utilizados. Referindo-se à presença de livros e outras publicações acadêmicas em suas práticas, Ranilson (2015) destaca que:

[...] apesar de ser um instrumento muito utilizado na música popular, eu acredito, que em muitos casos as pessoas chegam sem conhecer essa linguagem, por incrível que pareça, aqui no Nordeste mesmo[...] Então, especificamente para o nosso instrumento [...] essa questão do livro serve justamente para chamar a atenção para esse lado, tanto para a questão científica, eu diria, [...] quanto para a questão de aprender o sotaque da música, a linguagem [...] Então acho que essa é uma das contribuições [...]

Mesmo que considerem os materiais citados muito importantes para o ensino da música popular, todos os entrevistados criticam a falta de métodos concebidos sob a ótica da música brasileira popular direcionados para os seus respectivos instrumentos, e que, portanto, essa é uma das questões mais significativas no ensino da música brasileira popular atualmente. Olhando as contribuições dos materiais citados para o saxofone, Celso destaca a importância do papel do professor em adequar/adaptar os materiais utilizados aos alunos. Alciomar entende que as publicações servem como um guia e são fundamentais para o desenvolvimento da base do aprendizado da música popular. Outro fato destacado pelo professor é o fato de que utilizar materiais relacionados à música popular contribui no intuito de ampliar as perspectivas e manter a mente aberta.

Questões gerais

Sobre a importância do trabalho da música brasileira popular na realidade do trompete, Ranilson fala da riqueza estilística da MBP e a necessidade de nós, brasileiros, valorizarmos nossa cultura. Nas palavras do professor (RANILSON, 2015): “[...] eu acho necessário, até, esse trabalho de música popular para que as pessoas tomem essa conscientização, a importância da linguagem da MBP ser trabalhada dentro da universidade [...]”. Sobre a importância da música popular na performance do saxofone, Heleno (2015) argumenta que:

[...] o saxofone [...] é um instrumento muito versátil, primeiramente. Depois, é um instrumento que está diretamente ligado a melodias, melodias populares, famosas [...] e o saxofonista no Brasil, mesmo que ele seja da área erudita, mas que ele não tiver passado pela música popular, é uma coisa meio complicada [...] pelas características do instrumento [...] O saxofone está diretamente ligado ao choro, o saxofone está diretamente ligado ao Frevo, o saxofone está diretamente ligado à Bossa, o saxofone está diretamente ligado ao Baião, o saxofone está diretamente ligado à Gafieira [...] pelo perfil do instrumento [...]

Joatan menciona que a ligação do trompete com a MBP existe desde “as origens” da música brasileira popular, especialmente do Choro, das orquestras de Frevo, das Big Bands, entre outras formações. Sobre a importância da música popular para o trombone, Alciomar enfatiza as diversas possibilidades que estão abertas no mercado de trabalho para o músico que desenvolve práticas relacionadas a esse universo. O perfil mercadológico amplo criado a partir da música popular é entendido pelo professor como algo fundamental. Ranilson expõe que o trompete transita nos dois universos, erudito e popular, atuando em orquestras, bandas

de música, orquestras de Frevo, etc. Heleno orienta que seus alunos desenvolvam um perfil de atuação eclético, contemplando os mais diversos segmentos da música popular. Segundo o professor, no Brasil, as oportunidades de emprego formal para o saxofonista popular estarão nas instituições de ensino formal, como nas universidades e nos institutos federais, também em bandas militares ou em uma banda sinfônica. Considerando que esses espaços são bastante concorridos, atuar na música comercial, com bandas e cantores reconhecidos, assim como em bares, restaurantes e orquestras de baile, será uma opção de mercado de trabalho para esses egressos. Nesse sentido, desenvolver um perfil eclético, ajudará bastante na conquista de um desses espaços de atuação.

Sobre a participação do saxofone no universo erudito, Heleno (2015) destaca ainda que: *[...] o saxofone, de certo modo, foi rejeitado pela música erudita, não é? Ele foi absorvido depois. Mas ainda hoje, existe preconceito com o saxofone [...] De uma maneira geral, nas instituições, nas universidades, ainda existe preconceito com o saxofone [...]*. Sobre o mercado de trabalho, Joatan fala sobre a atuação do trompete no mercado de shows, bandas de baile, de Axé, Pagode, Forró, entre outros. O professor menciona também a importância do emprego universitário no que concerne à estabilidade. Celso e Alciomar também apontam o mercado de gravações e shows, enfatizando a preparação dos alunos para que desenvolvam um perfil que os possibilite atuar nos mais variados espaços.

Dentre outras questões que emergiram a partir das entrevistas, podemos destacar Celso quando discute a classificação “música popular” e “música erudita”. O professor entende que não deveria haver uma separação entre a música de concerto e a música popular, e que elementos das duas práticas unidas poderiam prover uma formação mais efetiva. Ele ressalta que atua nas duas áreas. Outro fato interessante, destacado pelo professor Joatan é a pouca procura pelo curso de música popular da UFBA no caso do trompete:

[...] curiosamente, já estou lá há sete anos, eu não tenho ainda um único aluno de música popular, de trompete música popular [...] Já me questionei, já perguntei, já procurei saber a razão [...] então [...] parece claro duas situações: primeiro, há um preconceito [...] de se achar que um curso de música popular seja “menor” do que o outro curso, seja um curso mais, menos prestigiado [...] Porque talvez muitos deles, por já fazerem na vida prática, profissional de música popular acharam que fazendo o outro iriam ganhar mais conhecimento [...] então, as razões podem ser algumas. Mas o fato é que todos [...] quando me veem fazendo alguma coisa de música popular na escola: ah, você não pode dar uma matéria pra gente [...] de improvisação, de estilo [...]

Sobre o valor de ser maleável na metodologia e nos currículos, levando em consideração as particularidades dos alunos no processo de definição desses aspectos, Celso (2015) afirma que:

[...] uma ou outra fase como professor, que eu tentei ser mais duro [...] já perdi alunos, os caras desistem mesmo... então, é aquela coisa, não adianta você bater de frente, querer impor um negócio, não funciona [...] Na nossa realidade aqui, isso não funciona. Você tem que adequar ao aluno [...] é o jeito que funciona, eu acho que é a melhor forma de você estar ajudando ao aluno [...]

Portanto, apesar de terem apontado métodos, originalmente produzidos sob a ótica do Jazz, materiais audiovisuais, livros e publicações acadêmicas de uma maneira geral, os professores deixaram evidente a importância do próprio repertório, utilizado como material didático no trabalho pedagógico. Talvez por praticamente não termos materiais concebidos para o ensino da MBP, o repertório acaba sendo utilizado para esse fim. Ao observar que a maioria dos materiais didáticos citados foram escritos para o ensino/aprendizado do Jazz, entendo que utilizar materiais com a mesma natureza/objetivo, mas, criados originalmente para trompa seria mais eficiente, desde que devidamente adaptados.

Contudo, considerando que a temática desta pesquisa é o ensino da música brasileira popular, optei por refletir sobre e apontar seguimentos a partir de repertório/materiais didáticos concebidos sob a ótica da MBP. Nesse sentido, dois materiais merecem destaque: o método “Vocabulário do Choro”³, de Mário Sevé (SÈVE, 1999), que vai apresentar direcionamentos para o desenvolvimento da performance do Choro, e, vale mencionar, foi o único material didático para instrumentos de metal citado nas entrevistas; e o método “A arte da improvisação para todos os instrumentos”, de Nelson Faria (FARIA, 1991), que apesar de não ser direcionado a nenhum instrumento de metal especificamente, foi citado por 4 dos 5 professores entrevistados, e, portanto, transversaliza a prática da maioria dos docentes.

Ressalto que, caso o objetivo do professor em um curso de música popular seja ensinar Jazz, existem vários materiais escritos originalmente para a trompa, portanto, entendo que não há necessidade de adaptar materiais de outros instrumentos. No caso da música brasileira popular, a realidade dos materiais didáticos concebidos para a trompa, e, como pudemos observar nas entrevistas, também para os outros instrumentos de metal, é completamente distinta. Como mencionado no terceiro Capítulo, encontrei dois materiais

³ A obra não foi escrita originalmente para nenhum instrumento, entretanto, a extensão do saxofone foi considerada para a elaboração dos estudos.

escritos originalmente para a trompa relacionados à música brasileira popular⁴: os livros de estudos de Fernando Morais (MORAIS, 2011; FONSECA, 2013), que são bem versáteis se considerarmos o perfil dos estudos, embora não apontem direcionamentos pedagógicos. Dessa forma, ponderando esses dois materiais somados ao método de Sève (1999), temos um total de três publicações destinadas ao ensino da música popular contemplando os instrumentos de metal e saxofone. Portanto, quantitativamente, são poucos os materiais se compararmos à realidade do Jazz.

Destarte, olhando o cenário de ensino da música brasileira popular para instrumentos de metal, as concepções e direcionamentos apontados pela literatura relacionada ao ensino de instrumento, ao ensino da música popular, e à trompa, assim como os principais materiais didáticos e perspectivas relacionados à MBP a partir da ótica dos professores estudados, optei por fazer a análise dos métodos de Nelson Faria (FARIA, 1991) e Mário Sève (SÈVE, 1999). A análise desses materiais será o foco do capítulo seguinte.

⁴ Apesar de não serem especificamente destinados ao ensino da música popular, os materiais de Fernando Morais contemplam muitas questões relacionadas à MBP.

CAPÍTULO V

Materiais didáticos utilizados para o ensino da música brasileira popular em instrumentos de metal

A escolha dos materiais analisados a seguir tem como base o fato de que em linhas gerais eles representam as características e tendências dos distintos materiais utilizados atualmente no ensino de música brasileira popular para instrumentos de metal por professores de universidades brasileiras. Certamente há diversos outros materiais incorporados às práticas dos professores que trabalham com repertórios da música popular, mas, geralmente, são recursos dispersos em diferentes fontes, como vídeos, partituras, playbacks, páginas de internet entre outras fontes alternativas. Além disso, como já destacado anteriormente, há materiais vinculados ao ensino de música popular, principalmente ao Jazz, que não tratam especificamente da música brasileira popular e que, portanto, não foram considerados para o trabalho.

Assim, apesar da análise realizada nesta parte da tese contemplar apenas dois materiais didáticos, entendemos, a partir do estudo realizado, que ela é suficiente para evidenciar o que tem sido utilizado para o trabalho didático-pedagógico com a música brasileira popular em tais instrumentos. De tal forma, analiso a seguir, respectivamente, os materiais de Mário Sève (1999) e Nelson Faria (1991).

Vocabulário do Choro, de Mário Sève

O autor

Mário Sève é flautista e saxofonista, atuando também como compositor e arranjador (ARAÚJO, 2010). Se formou em flauta e composição, além de participar de grupos que interpretam principalmente Sambas e Choros, mas também, de maneira geral, outros gêneros da música brasileira popular. Participou de várias gravações especialmente nos anos de 1980 e 1990 contemplando esse tipo de repertório, em especial com os grupos “Aquarela Carioca” e “Nó em Pingo D’água”. Além dos CDs solo/parceria, participou de shows e gravações com artistas consolidados no cenário da música brasileira popular, construindo uma carreira representativa na prática e interpretação da MBP.

Além dos CDs e DVDs, podemos destacar na obra de Mário Sève a publicação de dois materiais direcionados para a música brasileira popular: o livro analisado neste tópico (SÈVE, 1999) e o livro/CD “Choro Duetos – Pixinguinha e Benedito Lacerda” (Ganc, Sève,

2010). Nesse último Sève toca flauta, saxofone soprano e saxofone tenor. Com dois volumes publicados, David Ganc e Mário Sève transcrevem os contrapontos tocados originalmente por Pixinguinha e os organizam com as melodias de vários dos Choros compostos na parceria com Benedito Lacerda, para que possam ser estudados e praticados em diferentes formações musicais. O livro dispõe de partituras em “dó”, “si” bemol e “mi” bemol.

O método (Capa – FIG. 1)

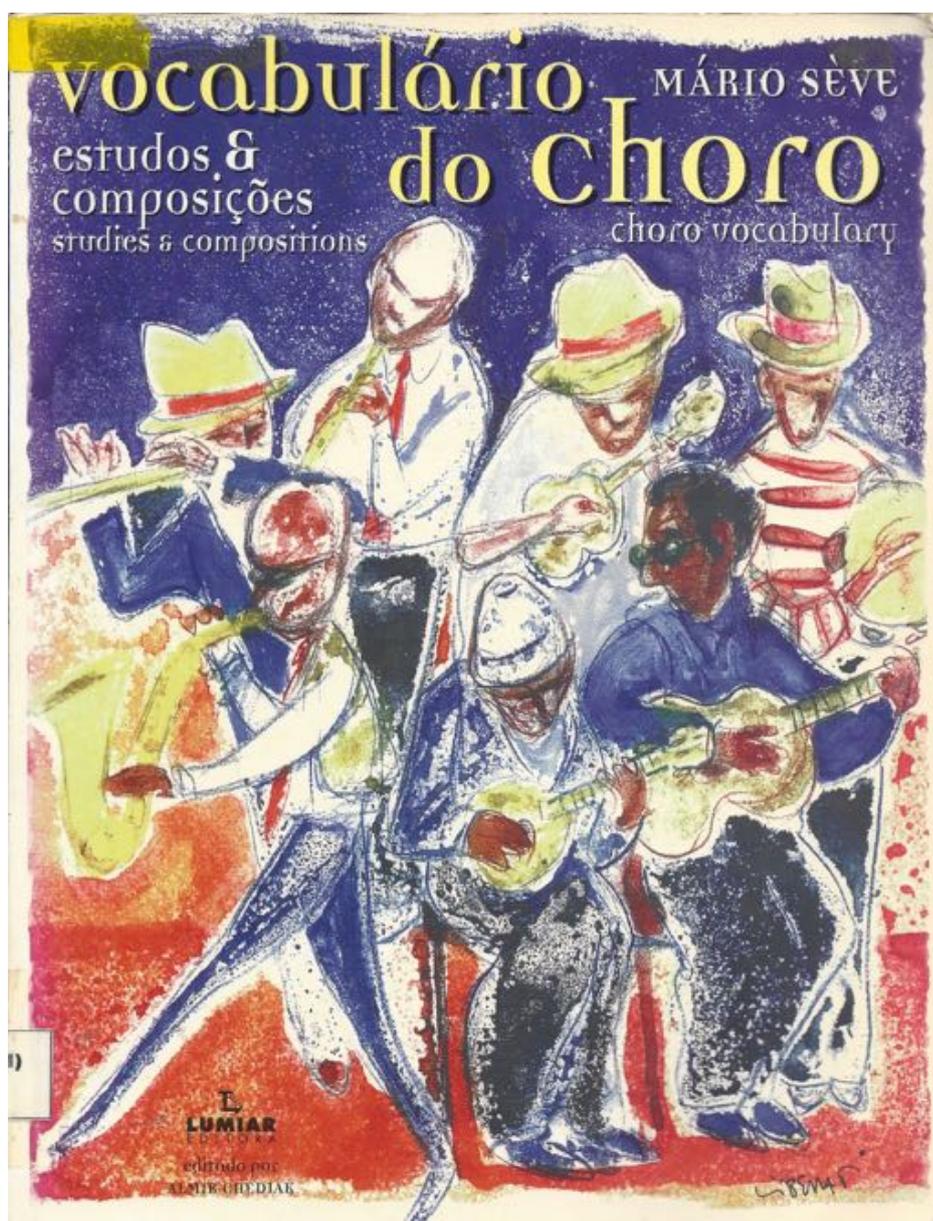


FIGURA 1
FONTE: Sève, 1999, capa

Objetivos

Levando em consideração o cenário apresentado ao longo desta tese, qual seja, o da pouca produção acadêmica e de materiais didáticos inicialmente produzidos para o ensino da música brasileira popular para instrumentos de metal, “Vocabulário do Choro” surgiu como uma importante fonte de informações e direcionamentos didáticos para o ensino da MBP. Na obra, Mário Sève reconhece essa carência, como podemos observar nas palavras do autor:

O choro, como outros gêneros musicais, possui códigos próprios – responsáveis por traços de sua personalidade – que geraram ao longo de sua história um “vocabulário” também próprio. Contudo, pouco se conhece sobre essa matéria devido a ausência de publicações, já que predomina o método do aprendizado informal através das rodas de choro (estas cada vez mais escassas). [...] Apesar das inúmeras gravações e biografias, não se conhecem estudos musicais baseados na sua obra, nem na de autores por ela influenciados, muito embora Pixinguinha seja encarado como uma das grandes “escolas” da música brasileira (SÈVE, 1999, p. 6).

Essa citação demonstra a consciência do autor de que o trabalho interpretativo relacionado à música popular, e mais especificamente à música brasileira, requer parâmetros formativo-interpretativos diferenciados e, por tal razão, necessita de materiais e recursos didáticos que transcendem o simples uso de repertórios. Essa perspectiva, conforme analisado no Capítulo III, se acosta às diretrizes e reflexões que, na contemporaneidade, marcam os estudos acerca da formação do músico popular. Entre os autores que corroboram com essa percepção podemos destacar Arroyo (2001), Green (2002), Bollos (2008), Couto (2008b) e Feitosa (2015b), pois como enfatiza Bollos:

Se por um lado músicos populares são questionados quanto à sua capacidade técnica [...] por outro há um árduo trabalho a ser feito com relação ao estudo organizado [...] pois há uma difícil tarefa aos instrumentistas de música popular [...]. Para tanto, necessitamos de bons livros didáticos, assim como de professores capacitados para essa tarefa (BOLLOS, 2008, p. 3).

Ainda em relação ao material analisado, Sève (1999) destaca que um dos principais objetivos de sua proposta é contribuir para a formação de músicos que almejam trabalhar com MBP. De acordo com as palavras do autor (1999, p. 6) o foco do material é fortalecer caminhos para a constituição de um escola “de fato”, para o ensino/aprendizado da música brasileira popular.

A obra é dividida em duas partes: “Estudos em choro”, destinados a instrumentos solistas, inspirados em trechos extraídos de composições de reconhecidos autores de choros; e

a segunda parte é intitulada “Suíte em Choro”, nos quais o autor contempla cinco peças musicais abordando vários estilos tradicionalmente interpretados nas rodas de Choro, como, além do próprio Choro, o Maxixe, a Valsa, o Samba, o Frevo, a Marcha e o Baião. Considerando a diversidade rítmica como um dos principais elementos estéticos que caracterizam a música brasileira popular, o autor inicia o método com a apresentação de diferentes células rítmicas, acentuações e articulações características da MBP, utilizando o ritmo como referência central. Sève (1999) contempla características de vários estilos/gêneros da música brasileira popular, apesar de abordar os assuntos a partir do Choro. A seguir, um exemplo de como o autor apresenta os temas e organiza a apresentação das informações (FIGURA 2):

VOCABULÁRIO DO CHORO / CHORO VOCABULARY

Figura / figure



variações / variations



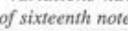
+ Acentuações

As *acentuações* no fraseado, assim como as alterações nas divisões, devem obedecer à estrutura rítmica dos acompanhamentos – uma mesma frase em um choro pode ser tocada diferente para se adaptar a um samba, por exemplo.

Foram elaboradas variações a partir do grupo de semicolcheias . Algumas vão se encaixar melhor ora num samba, choro ou baião etc.

+ Accents

The phrasing accents, as well as the division alterations, must obey the rhythmic structure of accompaniments – the same phrase in a choro can be played differently to be adapted to a samba, for example.

Variations have been developed from the group of sixteenth notes . At times, some will fit better in a samba, in a choro, in a baião, etc.

13

FIGURA 2
 FONTE: Sève, 1999, p. 13

Nessa parte do livro, apesar de não explicitado pelo autor, fica claro o objetivo de construir um entendimento e direcionar a maneira de tocar/interpretar os ritmos. Nas palavras de Sève (SÈVE, 1999, p. 21): “além do desenvolvimento técnico, tais estudos procuram trazer ao músico a intimidade com o fraseado brasileiro, sobretudo do choro – que tem em Pixinguinha seu principal autor”.

Observando a maneira como o autor apresenta os estudos a partir da seção “Arpejos” (SÈVE, 1999, p. 50), qual seja, a de focar na tonalidade/harmonia de cada trecho/compasso dos estudos, e a segunda parte, intitulada “Suíte em Choro”, elaborada sob a mesma ideia, fica

evidente o objetivo de construir, a partir das atividades propostas, uma base para a improvisação. Portanto, em acordo com os apontamentos apresentados pela literatura de ensino da música popular, assim como as entrevistas concedidas para esta pesquisa pelos professores de instrumentos de metal das universidades brasileiras selecionados, Sève também concebe em seu trabalho a improvisação como um aspecto fundamental da performance da música brasileira popular. Essa perspectiva se alinha à concepção de autores como Albino (2009), Geus (2009) e Silva (2013), que alinham o estudo da improvisação ao desenvolvimento da capacidade criativa do instrumentista. A figura a seguir apresenta a primeira página da seção de arpejos (FIGURA 3):

MÁRIO SÈVE

♦ Arpejos – maiores e menores / Arpeggios – *major and minor*

21A

C G

D A

E B

F# D^b

A^b E^b

B^b F

50

The image shows a page of musical notation for arpeggios. It features seven staves of music, each representing a different chord. The chords are labeled as follows: C, G, D, A, E, B, F#, D^b, A^b, E^b, B^b, and F. Each staff contains a sequence of notes forming an arpeggio. The notation is in treble clef and 3/4 time. The page number 50 is visible at the bottom left.

FIGURA 3
FONTE: Sève, 1999, p. 50

Portanto, basicamente a partir do estudo de escalas e arpejos em diferentes ritmos o autor começa familiarizando o instrumentista com a escrita característica de boa parte da MBP, e a partir das orientações apresentadas nos textos iniciais mostrando como tocar esses ritmos. As sugestões do material analisado são direcionadas à preocupação constante de trabalhar uma prática musical vinculada, técnica e interpretativamente, às especificidades da música brasileira popular.

Público alvo

Primeiramente, antes de discutir o nível para o qual o material foi escrito, é importante citar que apesar dos estudos terem sido concebidos na extensão do saxofone, o autor explica que podem ser adaptados para qualquer instrumento melódico (SÈVE, 1999, p. 21). Não existe no material nenhuma indicação explícita sobre o público alvo almejado por Sève, entretanto, no prefácio do livro, Paulo Moura, músico internacionalmente reconhecido pela performance na música brasileira popular, destaca:

É um livro bem-vindo para os que são apaixonados pelo choro, que nele vão reencontrar as referências principais para o seu exercício musical, assim como para os iniciantes, os recém-enamorados desta tradição popular brasileira, que encontrarão abertas as portas desse universo sempre em plena expansão (SÈVE, 1999, p. 3).

Dessa forma, analisei os estudos para entender para qual perfil de estudante o material poderia ser melhor utilizado. Considerando os primeiros estudos, baseados em escalas de todas as tonalidades, fica evidente que para lidar com as propostas do método o estudante já precisa ter desenvolvido o conhecimento e a prática das posições no seu instrumento. Assim, precisa ter um certo domínio da extensão e já ter praticado escalas, mesmo que de maneira mais simples do que a proposta pelo autor. O primeiro exercício dessa parte do material ilustra essa perspectiva (FIGURA 4):

VOCABULÁRIO DO CHORO / CHORO VOCABULARY

♦ Escalas / Scales

The image displays a page from a music book titled 'VOCABULÁRIO DO CHORO / CHORO VOCABULARY'. The section is labeled '♦ Escalas / Scales'. It contains twelve numbered musical staves, each representing a different scale. The scales are written in treble clef and 4/4 time. The keys and modes are: 1. D major, 2. E major, 3. F major, 4. G major, 5. A major, 6. B major, 7. C major, 8. D minor, 9. E minor, 10. F minor, 11. G minor, and 12. A minor. Each staff shows the ascending and descending lines of the scale with appropriate accidentals. A small number '23' is visible in the bottom right corner of the page.

FIGURA 4
FONTE: Sève, 1999, p. 23

A partir do estudo 7, o autor começa a inserir diferentes células rítmicas e saltos melódicos, tornando-os cada vez mais complexos no que se refere ao domínio técnico-interpretativo de diferentes intervalos e articulações (FIGURA 5):

MÁRIO SÈVE

7

32

FIGURA 5
FONTE: Sève, 1999, p. 32

Esse padrão se repete na parte de arpejos, quando o autor passa a focar também na harmonia, abordando esse aspecto de maneira similar a materiais destinados ao ensino/aprendizado da improvisação. Abaixo, o exercício 22A, terceiro exercício da seção de arpejos (FIGURA 6):

MÁRIO SÈVE

22A

C F

B^b E^b

A^b D^b

F[#] B

E A

D G

52

FIGURA 6
FONTE: Sève, 1999, p. 52

Dessa maneira, apesar do comentário de Paulo Moura (citado na p. 107), entendo que o material deva ser aplicado a um aluno de instrumento de nível intermediário, que já tenha um conhecimento básico da técnica do instrumento e de escalas e arpejos, já que no livro os estudos foram elaborados com variações relativamente complexas para serem utilizadas com um estudante em estágio inicial.

Conteúdos contemplados

Olhando o método como um todo, o autor foca especialmente no domínio de escalas e arpejos nas mais variadas tonalidades/ritmos. Sève apresenta algumas recomendações gerais imediatamente antes do início dos estudos, como podemos observar na figura 7. Vale mencionar, assim como ressaltado pelo autor no início do trabalho (SÈVE, 1999, p. 21), que a maneira como os estudos foram elaborados está significativamente conectada à maneira como esses elementos normalmente são utilizados nas composições, especialmente nos Choros. O autor inicia com trechos escritos em semicolcheias, e segue inserindo progressivamente sincopas e construções rítmicas/melódicas mais complexas de serem aplicadas tanto aos instrumentos de metal quanto aos demais instrumentos (FIGURAS 8, 9, 10 e 11).

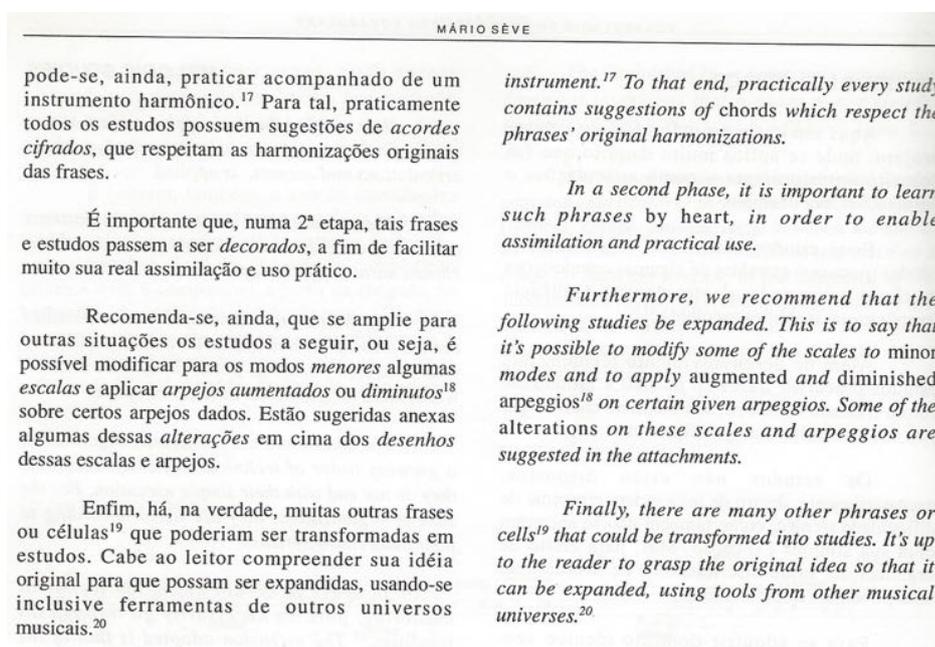


FIGURA 7

FONTE: Sève, 1999, p. 22

VOCABULÁRIO DO CHORO / CHORO VOCABULARY

The image shows six staves of musical notation. The first staff is in G major (one sharp) and 2/4 time. The second staff is in G major. The third staff is in B-flat major (two flats). The fourth staff is in B-flat major. The fifth staff is in G major. The sixth staff is in B-flat major. The notation includes various rhythmic patterns and melodic lines typical of Brazilian Choro music.

FIGURA 8
 FONTE: Sève, 1999, p. 33

MÁRIO SÈVE

The image shows six staves of musical notation. The first staff is in G major (one sharp) and 2/4 time, starting with a box around the number 16. The second staff is in G major. The third staff is in B-flat major (two flats). The fourth staff is in B-flat major. The fifth staff is in B-flat major. The sixth staff is in B-flat major. The notation includes various rhythmic patterns and melodic lines typical of Brazilian Choro music.

FIGURA 9
 FONTE: Sève, 1999, p. 44

VOCABULÁRIO DO CHORO / CHORO VOCABULARY

FIGURA 10
 FONTE: Sève, 1999, p. 73

FIGURA 11
 FONTE: Sève, 1999, p. 117

A extensão escrita vai do *si bemol 2* até o *fá sustenido 5* desde os primeiros estudos. Todos os exercícios foram escritos sem articulação/acentos e com poucos ornamentos, elemento bastante utilizado na música brasileira popular, entretanto, o autor discute brevemente esses aspectos no início do livro (SÈVE, 1999, p. 13-15), sugerindo algumas variações a serem praticadas nos estudos. Deixo claro que o trabalho não contempla questões técnicas ligadas especialmente a iniciantes, como emissão de som, desenvolvimento da extensão, legatos, desenvolvimento da técnica de articulação, afinação, entre outros aspectos.

Metodologia

O nível de dificuldade vai aumentando ao longo do método, especialmente no sentido rítmico, mas não de maneira sistemática/intencional, como o próprio autor explica (SÈVE, 1999, p. 21): “Os estudos não estão dispostos, necessariamente, dentro de uma ordem crescente de dificuldade técnica, como também não se encerram com sua simples execução. Mas, para efeito de organização, estão discriminados de acordo com suas principais características”. Para desenvolver a execução de uma determinada célula rítmica o autor escreve cada estudo baseado naquele aspecto, praticamente sem variações/mistura de diferentes ritmos. Para executar o material nos instrumentos de metal (trompete, trompa, trombone, eufônio ou tuba) seria necessário modificar a extensão, pois, mesmo para o trompete, a escrita está em um registro demasiadamente agudo.

Apesar de apresentar direcionamentos no início do método, entendo que faltam orientações ao longo dos estudos. O autor escreve do primeiro ao centésimo trigésimo estudo sem nenhuma orientação específica de como praticar ou em que aspecto focar naquele determinado número. Portanto, a utilização do método tende a ficar “dependente” das orientações do professor ou da habilidade do estudante de entender e organizar o seu estudo.

Sob esse aspecto, podemos considerar que o método tem uma abordagem similar a de materiais utilizados no universo da música de concerto, concebidos especialmente no século XIX, entretanto com foco na música brasileira popular. Contudo, esse foi o único material didático encontrado que contempla os instrumentos de metal na música brasileira popular a partir das entrevistas e da pesquisa bibliográfica/documental. Vale mencionar também que o autor apresenta importantes considerações no início do trabalho, que podem auxiliar fundamentalmente um instrumentista especialmente em um nível mais avançado a desenvolver sua performance na música brasileira popular.

Em linhas gerais, o que fica evidente é que o método tem uma preocupação contextual cultural de trazer em suas propostas concepções, técnicas e dimensões interpretativas alinhadas às singularidades da música brasileira popular. Nesse sentido, explora parâmetros importantes como: domínio de escalas e recursos básicos de improvisação, ornamentos, articulações, estruturas rítmicas, domínio técnico da tessitura do instrumento e conhecimento básico de repertórios. Conforme já destacado, se propõe a considerar elementos singulares da interpretação da MBP, a fim de desenvolver não só a técnica mas também uma concepção interpretativa mais abrangente. Se alinha, portanto, a perspectivas de autores que têm discutido a formação em música popular, no que tange ao

entendimento de que há um conjunto de especificidades que precisam ser trabalhadas no processo formativo para lidar com essa prática musical. Falta no trabalho orientações mais amplas acerca de práticas de escuta e apreciação de repertórios, algo considerado por estudiosos (GREEN, 2002 e 2006; RECÔVA, 2006; LACORTE E GALVÃO, 2007; BOLLOS, 2008; COUTO, 2008b; ALCANTARA NETO, 2010; WRIGHT e KANELLOPOULOS, 2010; PRESSER, 2013; MARCELINO, 2014) como fundamental para a formação do músico que almeja lidar com a música popular. No uso desse material em sala de aula, certamente essa lacuna pode ser preenchida pelas orientações dos professores.

A arte da improvisação, de Nelson Faria

O autor

Nelson Faria é guitarrista e professor do instrumento, tendo atuado como professor na Escola de Música de Brasília, na Universidade Estácio de Sá-RJ, no Centro Ian Guest de Aperfeiçoamento Musical – CIGAM, entre outras instituições, além de atuar regularmente como professor/performer em importantes festivais de música por todo o país (FARIA, 1991). Se formou nos Estados Unidos no *Guitar Institute of Technology*, em Los Angeles, e, desde então, além da atuação pedagógica, tem gravado e realizado shows com artistas de projeção na música brasileira popular, tanto no Brasil quanto no exterior.

Podemos destacar na produção do autor várias publicações, dentre elas, 8 livros, sendo dois deles com edições nos Estados Unidos, Japão e Itália, todos relacionados à música brasileira popular. Também faço menção sobre a vídeo-aula *Toques de Mestre*, os 12 CDs solo, e, a participação como músico, arranjador e produtor em mais de 200 gravações. Atualmente, Nelson Faria é professor na Universidade de Örebro, na Suécia.

O método (Capa – FIG. 12)

FIGURA 12
Fonte: Faria, 1991, capa

Objetivos

Nas palavras de Faria (FARIA, 1991, p. 17), o livro foi organizado “de forma a dar ao estudante uma intimidade gradativa com o inter-relacionamento entre escalas e acordes e desenvolver a arte da improvisação no estilo ‘passo a passo’”. O autor enfatiza ainda que o livro foi concebido para qualquer instrumentista, e que os devidos ajustes devem ser feitos de acordo com a necessidade de cada instrumento. Analisando o conteúdo, apresentado de maneira sintética e bastante direta, podemos concluir que Faria contemplou elementos e

assuntos relevantes à improvisação no universo popular, conforme destaque nas análises a seguir.

Público alvo

Faria (1991, p. 18) destaca no início do método que “os pré-requisitos básicos para que se tire melhor proveito deste livro são: reconhecimento dos intervalos, formação das escalas e dos acordes, leitura de cifras e domínio no instrumento, da escala maior e das três formas da escala menor [...]”. Portanto, podemos compreender a partir da afirmação do autor que o material será melhor aproveitado por um instrumentista de nível intermediário, que já tenha desenvolvido um certo domínio técnico do instrumento. No início, o método é apresentado de maneira relativamente simples, como podemos observar na figura a seguir (FIGURA 13):

A arte da improvisação

Exemplo 2: Bolero

C maior.....			
4	II m7	V7	I7M
4	Dm7	G7	C7M
II m7		V7	F maior.....
Dm7		G7	II m7
I7M		IV7M	A maior.....
F7M		Bb7M	II m7
I		VIm7	V7
A/ C#		F#m7	C maior.....
I7M		IV7M	I7M
C7M		Am7	V7
		Dm7	G7

1.3 Exercícios para a prática de improvisação sobre centros tonais maiores

Com o auxílio de um gravador ou colega, pratique a improvisação sobre as progressões abaixo. Pratique o suficiente para se sentir confortável na mudança das escalas e só então siga à frente no livro. Tenha paciência e determinação.

Exercício 1: Salsa lenta

F maior.....		4X	Bb maior.....		4X	Eb maior.....		4X
4	Gm7	C7	Cm7	F7	Fm7	Bb7		
4								
Ab maior.....		4X	Db maior.....		4X	Gb maior.....		4X
	Bbm7	Eb7	Ebm7	Ab7	Abm7	Db7		
B maior.....		4X	E maior.....		4X	A maior.....		4X
	C#m7	F#7	F#m7	B7	Bm7	E7		
D maior.....		4X	G maior.....		4X	C maior.....		4X
	Em7	A7	Am7	D7	Dm7	G7		

22

FIGURA 13

FONTE: Faria, 1991, p. 22

Portanto, elaborado nessa maneira, o material exige do estudante/professor o raciocínio lógico e um certo domínio técnico para pensar na maneira de organizar o estudo/prática dos exercícios sugeridos.

Conteúdos contemplados

O autor não foca nos ritmos, mas, principalmente, nas harmonias e elementos a serem utilizados na improvisação. Nos primeiros exercícios Faria foca em harmonias relativamente simples, em ciclos tonais maiores e, posteriormente, menores, enfatizando a

diferença entre as escalas menores naturais, melódicas e harmônicas, como podemos observar na figura a seguir (FIGURA 14):

Nelson Faria

Exemplo 4: Disco Funk

Esta progressão envolve acordes diatônicos às tonalidades de Dó menor, Sol menor, Fá menor e Mib menor. Em todos os centros tonais envolvidos encontramos acordes advindos das três formas da escala menor.

4 4	C menor (N).....(H).....(N).....(H).....	V7	bVI7M	bVII7	VII ^o
	IVm7	G7	Ab7M	Bb7	B ^o
	Fm7				
	(N).....(M).....(N).....				
	Im7	IV7	IVm7	bVII7	
	Cm7	F7	Fm7	Bb7	
	(M).....(N).....G menor (N).....(H).....				
	bIII7M(#5)	bVI7M	IIIm7(b5)	V7	
	Eb7M(#5)	Ab7M	Am7(b5)	D7	
	(M).....(N).....F menor (N).....(H).....				
	Im(7M)	Im7	IIIm7(b5)	V7	
	Gm(7M)	Gm7	Gm7(b5)	C7	
	(M).....(N).....Eb menor (N).....(H).....				
	Im(7M)	Im7	IIIm7(b5)	V7	
	Fm(7M)	Fm7	Fm7(b5)	Bb7	
	(N).....(M).....C menor (N).....(H).....				
	Im7	IV7	IIIm7(b5)	V7	
	Ebm7	Ab7	Dm7(b5)	G7	
	(N).....(H).....				
	Im7	bVI7M	V7		
	Cm7	Ab7M	G7	:	

Obs.: (N) = acordes advindos da escala menor natural
(H) = acordes advindos da escala menor harmônica
(M) = acordes advindos da escala menor melódica

UFRN-ESCOLA DE MÚSICA
BIBLIOTECA

25

FIGURA 14
FONTE: Faria, 1991, p. 25

Em seguida, o autor apresenta diferentes maneiras de se estudar as escalas menores e maiores, considerando especialmente os intervalos, como podemos observar na figura a seguir (FIGURA 15):

3. Exercícios diatônicos

Estes exercícios são importantes não apenas por dar ao instrumentista habilidades técnicas, mas também por proporcionar subsídios melódicos para a improvisação diatônica. O exercício está apresentado em duas células básicas (ascendente e descendente), que devem ser executadas sobre toda a extensão da escala, trabalhando-as no maior número possível de digitações.

Transponha estas idéias para todas as 12 tonalidades e para as três formas da escala menor.

The image displays two columns of musical notation. The left column is labeled 'ascendente' and the right column is labeled 'descendente'. Each column contains 12 staves, each representing a different tonality. The notation consists of eighth notes in a continuous sequence, with 'etc...' indicating that the pattern continues across the entire range of the scale. The patterns are designed to be transposable across all 12 tonalities and the three forms of the minor scale.

27

FIGURA 15
 FONTE: Faria, 1991, p. 27

Faria (FARIA, 1991, p. 28-29) segue explicando as funções dos acordes e das notas e como cada acorde/nota do campo harmônico de uma tonalidade se encaixa nesse sentido. No tópico seguinte, o autor apresenta os modos e as funções/possibilidades de inserção de cada nota das escalas modais em tonalidades maiores e menores (FIGURAS 16 e 17):

4.3. Cadência típica

A tendência natural da harmonia tonal é de fazer cadências iniciadas e terminadas na função tônica, preparada pela dominante precedida pela subdominante.

T → S → D → T

Exemplos:

T →		SD →		D →		T	
I7M	VIm7	IIIm7	V7	I7M	I6		
C7M	Am7	Dm7	G7	C7M	C6		
T →		SD →		D →		T	
IIm7	IVm7	IIIm7(b5)	V7	IIm(7M)	IIm7		
Cm7	Fm7 Fm/ Eb	Dm7(b5)	G7	Cm(7M)	Cm7		

5. Tensões diatônicas/notas evitadas

Para melhor compreendermos o inter-relacionamento entre acordes e escalas, classificaremos as notas da escala em três categorias básicas:

- a) **Notas de acorde:** são as notas da escala que formam o som básico (1, 3, 5, 7) do acorde sobre o qual estamos improvisando em um determinado momento.
 - b) **Tensão diatônica:** são as notas da escala não pertencentes ao som básico do acorde (T9, T11, T13).
 - c) **Nota evitada:** é a nota que caracteriza a função por vir na cadência típica.
- Exemplo: No centro tonal de Dó maior, temos no acorde G7 as notas Sol, Si, Ré, Fá como "notas de acorde", as notas Mi e Lá como "tensões diatônicas" e a nota Dó como "nota evitada".

G7(9,13)

5.1 Análise da escala diatônica sobre os graus diatônicos do centro tonal maior (exemplo em Dó)

Neste tópico nós temos os 7 graus da escala maior (Íônico, Dórico, Frígio, Lídio, Mixolídio, Eólio e Lócrio) analisados quanto às suas notas de acorde (notas brancas), tensões diatônicas (notas pretas) e notas evitadas (notas pretas entre parênteses).

É importante que você se familiarize com os nomes dados aos graus da escala que são largamente empregados na didática da harmonia e da improvisação. Experimente tocar cada um dos acordes apresentados seguidos de suas respectivas escalas, procurando sentir o efeito de cada uma das categorias de notas (de acorde, tensão ou a evitar).

Íônico: C7M/6 (9)

Obs.: No acorde tipo "7M" consideramos T13 como nota de acorde "6" por ser esta intercambiável com a sétima maior.

Nelson Faria

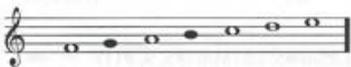
Dórico: Dm7 (9,11)
1 T9 b3 T11 5 b7



Frígio: Em7 (11)
1 b3 T11 5 b7

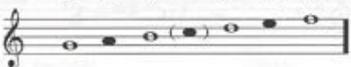


Lídio: F7M/6 (9,#11)
1 T9 3 T#11 5 6 7



Obs.: Por ser menos usada em música popular a cadência IV → V, consideramos T#11 como tensão diatônica disponível.

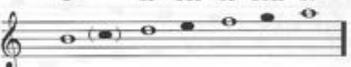
Mixolídio: G7 (9,13)
1 T9 3 5 T13 b7



Eólio: Am7 (9,11)
1 T9 b3 T11 5 b7



Lócrio: Bm7 (b5, 11, b13)
1 b3 T11 b5 Tb13 b7



UFRN-ESCOLA DE MÚSICA
BIBLIOTECA

31

FIGURA 17
FONTE: Faria, 1991, p. 31

Com esse tópico, o autor encerra a primeira parte, introduzindo a Parte II, onde discute a improvisação sobre acordes dominantes secundários, alterados e substitutos. O autor (FARIA, 1991) explica o que são e quais elementos utilizar na improvisação em acordes preparatórios e dominantes secundários. Faria apresenta em seguida exemplos de frases melódicas que podem ser utilizadas no tipo de progressão abordada nesse tópico. Dando prosseguimento à sua proposição, Faria discute sobre o trítono e suas características (FARIA, 1991, p. 40-41), direcionando sua abordagem para o entendimento do acorde dominante substituto e da escala alterada e suas possíveis resoluções. Na terceira parte, o autor explica as

escalas pentatônicas e suas diversas possibilidades/funções, como podemos observar na figura a seguir (FIGURA 18):

Nelson Faria

Escala pentatônica, por definição, é qualquer escala formada exclusivamente por 5 notas. A intenção deste capítulo é apresentar as diversas aplicações de três formas básicas da escala pentatônica: maior, menor e dominante.

C pentatônica Cm pentatônica C7 pentatônica

1. Aplicações das escalas pentatônicas

As escalas pentatônicas são usadas para acrescentar ao som básico dos acordes (1, 3, 5, 7) as tensões disponíveis (9, 11, 13).

A seguir encontram-se relacionadas as possibilidades de superposições de escalas pentatônicas em acordes tipo 7M, m7, m7(b5), 7 e 7(alt).

1.1. Pentatônicas sobre o acorde tipo “7M/6” (exemplo C7M)

Acorde: C7M/6
Escalas pentatônicas

	Notas de acorde	Notas de tensão
C pentatônica	4	1
G pentatônica	4	1
D pentatônica	3	2
D7 pentatônica	3	2

Obs.: Considerando-se 6M como nota de acorde.

49

FIGURA 18
FONTE: Faria, 1991, p. 49

Na quarta parte, Faria aborda as escalas simétricas, apresentando suas características e funções. Dentre as escalas mencionadas podemos destacar: escala diminuta; escala de tons inteiros; e a escala cromática. Em seguida, o autor discute na quinta parte as possibilidades na progressão conhecida como “II-V-I”, característica marcante na música popular. Por fim, o autor (FARIA, 1991) apresenta possibilidades de frases a serem interpretadas em

estilos/gêneros em que a improvisação está fundamentalmente presente, como a bossa Nova, o Swing, o Blues e o Jazz. A seguir, o primeiro exemplo apresentado no livro (FIGURA 19):

Nelson Faria

UFRN-ESCOLA DE MÚSICA
BIBLIOTECA

Solo 1: Bossa Nova

Este solo exemplifica o improviso sobre um tema na tonalidade de Dó menor. Nos compassos 5 e 6 temos uma frase para $\text{IIm7(b5)} \text{ V7} \text{ Im}$ construída sobre a escala de Ab diminuta; nos compassos 9, 10 e 11 temos uma frase para $\text{IIm7} \text{ V7} \text{ 17M}$ construída por notas de aproximação cromática; nos compassos 13 e 14 temos um exemplo de transposição de um mesmo motivo, uma terça menor acima sobre a cadência $\text{IIm7(b5)} \text{ V7} \text{ Im}$; e no compasso 16, uma frase intercalando as tríades do V7 e subV7 (G e Db).

89

FIGURA 19
FONTE: Faria, 1991, p. 89

Ao observarmos o conteúdo, fica claro que o autor teve a intenção de elaborar um material prático e resumido, onde a aplicação prática dos exercícios e conhecimentos propostos é o foco principal. A falta de indicações sobre ritmos e elementos interpretativos mais abrangentes, relacionados aos diferentes estilos e gêneros propostos nos exercícios, é uma lacuna a ser considerada no uso desse material no ensino da MBP, tendo em vista os parâmetros e perspectivas já evidenciados ao longo deste trabalho, sobretudo no Capítulo III.

Nesse sentido, particularidades da MBP praticamente não são abordadas no material, a única exceção é a utilização da Bossa Nova nos exemplos de solos apresentados pelo autor. É fundamental ressaltar a complexidade de se abordar um tema tão vasto como a improvisação na diversidade da música brasileira em apenas um livro, portanto, considerando a dimensão do tema e a validade de também termos acesso a um material mais prático e simplificado, em português, acredito que o autor cumpre os objetivos a que se propõe.

Metodologia

Faria inicia o método com progressões harmônicas relativamente simples e passa a aumentar o nível de complexidade progressivamente ao longo do material. O autor (FARIA, 1991) apresenta sugestões de quais materiais melódicos utilizar nos acordes/progressões harmônicas e orienta o estudante a praticar as frases aumentando a velocidade progressivamente. Em vários momentos, observamos a sugestão de praticar com um colega/gravação, o que se mostra essencial considerando a maneira como Faria apresenta o material. Portanto, dependendo do contexto em que o aluno vive, a utilização do método pode ser inadequada, caso não seja possível seguir essa orientação. Vale mencionar que o autor sempre coloca ao fim de suas orientações a frase “tenha paciência e determinação”, o que demonstra certa intenção do autor de motivar os estudantes durante o processo de estudo.

Faria utiliza exemplos de frases e abordagens durante todo o método, induzindo o aprendiz a partir da repetição, assim como propõe exercícios ao fim de cada tópico abordado. Ressalto que, apesar de indicar que várias das progressões sejam praticadas em ritmos brasileiros, Faria não apresenta orientações de como tocar esses ritmos/conduções harmônicas/conduções melódicas. Todavia, nesse aspecto, o material exige um conhecimento prévio que o utilize, seja como professor ou estudante.

Entre os diversos elementos contemplados no método, ressalta-se a grande ênfase dada à improvisação, conforme destacado pelo autor desde o título do trabalho. Como amplamente relevado na literatura que trata do ensino da música popular, a improvisação é um aspecto a ser abordado, e fundamental para o músico que almeje atuar nesse universo. Nessa direção, o material de Faria é um dos principais recursos existentes na língua portuguesa no intuito de contemplar esse aspecto.

Os parâmetros voltados para improvisação e as demais indicações ao longo do material, assim como o outro método analisado neste Capítulo, enfatizam singularidades relevantes para se trabalhar a formação de instrumentistas para a prática da música popular.

Nesse seguimento, apesar de não ser direcionado a instrumentos de metal, o conteúdo do material analisado evidencia importantes elementos que podem compor um trabalho de ensino desses instrumentos para lidar com a interpretação da música popular. Fica evidente, portanto, que há um conjunto de parâmetros técnico-interpretativos que não podem ser desenvolvidos no ensino de instrumentos de metal a partir do uso exclusivo de métodos e outros materiais elaborados especificamente para a música erudita. Assim sendo, emergem reflexões como as propostas nesta tese, pensar caminhos para trabalhos com o ensino da música brasileira popular para instrumentos de metal, no caso específico deste estudo, para a trompa.

Considerações gerais

Os materiais analisados são de fundamental importância para o ensino/aprendizado da música brasileira popular. Entretanto, é importante considerarmos que faltam direcionamentos pedagógicos, e, como afirmado por um colega na universidade se referindo ao método de Faria (FARIA, 1991), “é como se tivesse sido concebido para o músico que já sabe improvisar”. Os autores abordam vários tópicos como se o estudante/professor já soubesse as informações que estão lendo e já dominasse aquele conteúdo. Entendo que uma abordagem mais progressiva seria mais adequada para a utilização de materiais dessa natureza em processos sistemáticos de ensino e prática da música brasileira popular, principalmente em cursos formais de música.

Como mencionado anteriormente, Faria (1991) se preocupa em seu trabalho com aspectos ligados ao psicológico, quando coloca ao fim de vários dos parágrafos de orientações “Tenha paciência e determinação” e “Pratique o suficiente para se sentir confortável na mudança das escalas e só então siga à frente no livro”. Sève aborda também em seu livro outros ritmos e não apenas o Choro, o que é um aspecto consideravelmente importante para a música brasileira popular, já que são poucos os materiais com esse perfil.

Vale destacar que as duas publicações são da década de 1990 (FARIA, 1991; SÈVE, 1999), o que evidencia que a elaboração de materiais didáticos para o ensino da música brasileira popular não têm sido uma prioridade de performers e pesquisadores brasileiros. Acredito que nos últimos anos, pelo menos no universo da pesquisa, o entendimento de que há uma necessidade de elaborar esse tipo de material tem se tornado cada vez mais um consenso. Observando esse cenário, espero que essa pesquisa possa contribuir no sentido de possibilitar uma reflexão-ação de músicos/professores que trabalham com a música popular acerca da necessidade de publicar materiais científicos e didáticos, para que possamos

consolidar o ensino da MBP especialmente nos espaços formais de ensino, onde temos uma realidade majoritariamente direcionada à música de concerto. Dessa forma, considerando as características e conteúdos dos materiais analisados, assim como as diretrizes apontadas pela literatura analisada ao longo desta tese, apresentarei no Capítulo seguinte considerações e direcionamentos para conceber o ensino da música popular no processo de formação do trompista.

CAPÍTULO VI

Diretrizes para a inserção da música brasileira popular no ensino da trompa

Neste último Capítulo, analiso tendências e características que constituem os materiais didáticos utilizados pelos professores de instrumentos de metal e saxofone no ensino da música brasileira popular, bem como reflexões e diretrizes que caracterizam os estudos acerca da música popular e seu ensino na contemporaneidade. As análises foram realizadas considerando a concepção dos profissionais em relação aos usos e aplicações de materiais diversos associados ao ensino da música popular, especificidades que constituem a literatura e demais aspectos vinculados a tal prática, bem como as singularidades da trompa e seu ensino.

A partir dessa triangulação, busco apontar perspectivas, recursos e possibilidades metodológicas que podem configurar diretrizes para o ensino da música popular na trompa. Para os direcionamentos apontados neste Capítulo, foram considerados tanto a literatura científica no que tange ao ensino da música popular quanto os materiais que subsidiaram as análises realizadas ao longo de toda a tese. Todavia, os métodos analisados no quinto Capítulo tiveram papel decisivo nas reflexões realizadas nesta parte do trabalho, considerando a importância que têm no cenário de ensino da música popular em instrumentos de metais, conforme destacado anteriormente.

A finalidade deste último capítulo consiste, portanto, em discutir aspectos que podem orientar reflexões e proposições para o ensino da música popular na trompa, caracterizando-se como uma proposta aberta que merece e precisa ser problematizada em outras pesquisas e estudos que possam servir como base para a discussão da temática no âmbito do ensino de instrumento e, mais especificamente, no ensino de trompa no Brasil. Assim, não almejo propor caminhos metodológicos unilaterais ou direcionamentos definitivos, mas diretrizes reflexivas e orientadoras a partir das análises e perspectivas desenvolvidas ao longo de toda esta tese.

O ensino de trompa e a música brasileira popular

Considerando o cenário apresentado no Capítulo I, que evidencia o estágio embrionário da pesquisa em trompa no Brasil e os limites dos trabalhos voltados para tal instrumento, considero importante apresentar dimensões gerais acerca do ensino de trompa no país, tendo como base os estudos encontrados e, também, a minha experiência empírica como

professor/trompista. Vale mencionar que tenho atuado como convidado em importantes centros musicais nacionais e especialmente nos três primeiros Encontros Brasileiros de Trompistas, realizados respectivamente nos anos de 2013, 2014 e 2015. Essa experiência possibilitou a oportunidade de discutir sobre as mais variadas questões conectadas ao instrumento, especialmente ao ensino, com profissionais consolidados nesse panorama, oriundos de várias partes do país.

Como citado anteriormente, o ensino de trompa no Brasil é bastante similar ao ensino de outros instrumentos de orquestra, em especial no sentido das metodologias utilizadas e dos tipos de repertórios contemplados (FEITOSA, 2013a, 2013b, 2015c). Dessa forma, o ensino de trompa possui várias das características do ensino tradicional da música de concerto. A influência das orquestras na formação de trompistas, especialmente em localidades com destaque de grupos dessa natureza, como São Paulo e Rio de Janeiro, por exemplo, foi e é determinante na elaboração dos programas e metodologias de ensino de instrumentos vinculados a essa realidade musical. No caso da região Nordeste, talvez pela menor incidência de orquestras e, conseqüentemente, de ênfase no repertório orquestral, o ensino de instrumentos de metal tendeu a ganhar outras dimensões, incorporando repertórios variados da música erudita, mas também expressões diversas da música brasileira popular.

Durante minha pesquisa de mestrado (FEITOSA, 2013), identifiquei que vários professores do instrumento têm buscado adaptar suas práticas à realidade brasileira, tanto no sentido de formação humana como de preparação para o mercado de trabalho. Dessa forma, muitos têm inserido em suas práticas pedagógicas a música brasileira popular. Assim como no caso de outros instrumentos de metal, a MBP contemplada no ensino da trompa é bastante relacionada com as bandas de música e grupos de metais característicos da música de concerto (FEITOSA, 2015c). Vale salientar que vários estilos e gêneros da MBP têm sido contemplados, especialmente o Frevo, o Baião, o Choro, o Forró, o Coco, o Maracatú, entre outros. Portanto, em acordo com a literatura sobre o ensino de instrumento (HALLAM, 1998; ARROYO, 2001; HARDER, 2008; BOOTH, 2009; QUEIROZ, 2010; FEITOSA, 2013a) gradualmente tem havido uma flexibilização dos currículos, vários professores buscaram entender o contexto do aluno e prover uma formação mais holística.

Talvez pela função que a trompa exerceu, quase que exclusivamente, por muito tempo¹ na banda de música, qual seja a de acompanhamento rítmico², assim como a

¹ Atualmente essa realidade vem mudando, e, especialmente através da socialização de repertórios a partir de projetos como os idealizados pela Fundação Nacional de Artes – FUNARTE – a trompa tem sido abordada

consequente quantidade reduzida de trompistas no Brasil (se compararmos com a quantidade de trombonistas e trompetistas, por exemplo), o instrumento não foi inserido enfaticamente em vários dos grupos tradicionais da música brasileira popular, como grupos de samba e choro, *Big Bands*, bandas de forró, orquestras de frevo, entre outros. Dessa maneira, exceto no contexto das bandas de música, o instrumento manteve durante muito tempo práticas quase que exclusivamente ligadas à música de concerto, atuando em orquestras, bandas sinfônicas, quintetos de metais, quintetos de sopros e nas mais diversas formações camerísticas do repertório tradicional.

Como pude identificar no meu trabalho de mestrado (FEITOSA, 2013a), essa realidade vem mudando, e tenho observado nesses três anos após a conclusão da dissertação que aos poucos a trompa tem sido inserida na MBP. Alguns trompistas têm participado de orquestras de frevo, rodas de choro e, por exemplo, no último Encontro Brasileiro de Trompistas, realizado em agosto de 2015, a trompa atuou em um dos concertos como solista com uma banda de música, interpretando especialmente Choros, além de outros estilos/gêneros da música brasileira popular.

É notório também na prática e no discurso de vários colegas que na contemporaneidade há uma forte perspectiva dos profissionais do instrumento de que a trompa poderia, do ponto de vista técnico-interpretativo, se inserir facilmente no contexto da música brasileira popular, nas mais diversas formações características da MBP. Nesse sentido, devemos considerar também o mercado que seria aberto para os trompistas caso o instrumento se consolidasse no cenário da música popular. Incluindo o instrumento nessas práticas, assim como entendendo e incorporando as práticas da música popular na pedagogia da trompa poderíamos ter um ensino mais efetivo, que atendesse melhor as demandas da sociedade como um todo. Como afirma Recôva (2006, p. 42): “A compreensão do aprendizado de músicos populares [...] poderá influenciar muito a formação de futuros profissionais e ampliar as oportunidades em novos mercados”.

A falta de cursos de pós-graduação em trompa no Brasil também exerce uma influência significativa na problematização das práticas relacionadas ao instrumento. Assim como na pesquisa de mestrado (FEITOSA, 2013a), não encontrei nenhum curso de mestrado

nesses repertórios com uma função mais próxima daquela exercida nas bandas e orquestras sinfônicas, onde possui um papel mais solístico, interpretando trechos melódicos.

² A parte interpretada pela trompa em boa parte do repertório tradicional de bandas de música, composto especialmente por dobrados/marchas, é a de um instrumento chamado saxhorn, também conhecido popularmente como “trompa cachorrinho” ou “chiquinha”. O saxhorn era um instrumento mais comum nas bandas de música no século passado, e, o acompanhamento rítmico era sua principal função musical. Entretanto, a trompa tem ocupado esse espaço.

acadêmico em performance/práticas interpretativas – trompa – no Brasil. Atualmente, temos apenas o mestrado profissional na UFBA, onde o professor Celso Benedito é o orientador, sendo esse também um campo potencial a ser explorado no ensino do instrumento nos próximos anos.

Apesar de ainda haver um certo domínio da prática da música erudita orquestral nos cursos formais de música no Brasil e a tendência da formação instrumental ser bastante direcionada para a prática técnico-interpretativa, com pouca ou nenhuma ênfase em pesquisa, é notório uma mudança no quadro nos últimos anos. Assim, com o surgimento de vários cursos de música e o conseqüente aumento no número de vagas para professor nas instituições federais, mais profissionais têm buscado a formação acadêmica, o que tem contribuído para a problematização do cenário “tradicional” de ensino de instrumento dominante no país desde o século XIX.

Nessa perspectiva de mudanças, é evidente que o ensino de trompa no Brasil passa por um momento de adaptação e de redefinição, mesmo sendo preciso reconhecer que ainda há uma forte ênfase na música de concerto no ensino do instrumento, sobretudo com a prática de repertórios³ dos períodos Barroco, Clássico e Romântico. Nesse cenário, para pensar a inserção da música brasileira popular no ensino da trompa, será preciso pensar em redefinição de diretrizes, conteúdos, objetivos e estratégias metodológicas que permitam uma adequação das práticas formativas do instrumento à realidade e à natureza dos repertórios da música brasileira popular.

A música brasileira popular e sua diversidade no ensino de instrumentos de metal: dimensões pedagógico-musicais para o ensino da trompa

Como já abordado, a música brasileira popular é extremamente diversificada e recebeu influências de diferentes etnias e culturas. Ao analisar os estudos relacionados ao tema, buscando especialmente informações referentes a processos e estratégias de formação, assim como a partir da análise dos questionários aplicados apresentados no Capítulo III, pudemos observar que múltiplos estilos/gêneros têm sido contemplados, variando entre as diversas regiões de acordo com as tradições, a experiência e a atuação do professor, considerando, inclusive, o gosto musical dos alunos. Dantas, se referindo à presença da música popular nos currículos, destaca:

³ Considero como repertório nessa afirmação não só as obras, mas os métodos e a maior parte dos materiais utilizados na prática pedagógica dos professores.

No Brasil, podemos observar a presença do Choro e da Bossa-nova nos currículos – o que leva a confirmar a afirmação anterior, pois o Choro traz em si o elemento da improvisação, característica comum ao jazz; já a Bossa-Nova possui harmonias sofisticadas além de outros elementos que aproximam bastante os dois gêneros (Bossa e Jazz). Porém, devo salientar que os currículos não se limitam apenas a esses gêneros (DANTAS, 2015, p. 35).

Portanto, não há uma delimitação única ou um consenso sobre o quê deve ser trabalhado em um curso de música popular, assim como os estilos/gêneros que devem ser contemplados nas práticas de ensino da música brasileira popular. Nesse intuito, me atenho às afirmações de Dantas (DANTAS, 2015, p. 68) de que “[...] ao se pensar e analisar a formação do músico popular, devemos ter em mente a complexidade desse fenômeno [...]”. De tal maneira, ainda segundo o autor, é importante não limitar a formação do músico popular a perfis unilaterais, estabelecidos geralmente a partir de “olhares romantizados”.

Para Dantas é preciso pensar e trabalhar a música popular considerando a complexidade e diversidade de espaços, agentes e contextos que caracterizam tal fenômeno, para que, assim, seja possível se aproximar da natureza das distintas manifestações que o caracterizam. Portanto, de acordo com a literatura que tem se dedicado ao estudo e reflexão acerca do ensino de instrumento e do ensino da música brasileira popular, é fundamental considerar, no desenvolvimento de metodologias assim como na elaboração dos currículos e a escolha dos gêneros/estilos, o fato de que a própria prática da MBP e suas características estão em um constante processo de mutação.

Nessa mesma direção, outro aspecto a ser levado em consideração é a limitação e a carência de materiais didáticos. São poucas as produções que contemplam a diversidade da MBP no sentido de discutir, analisar e propor caminhos para a organização de planos de curso e currículos para a música brasileira popular. Como afirma Bollos (2008, p. 2) “[...] no âmbito do ensino da música popular, com raríssimas exceções, não há [...] um programa de curso que lhe sirva de base, um sistema que englobe uma escolha de repertório [...]”. Nesse sentido, é necessário pensar em estratégias para a elaboração de materiais que atendam o universo e características da música brasileira popular. Assim, para que tal aspecto tenha impacto no ensino de instrumento, é fundamental que professores dessa realidade educacional se envolvam diretamente nessa busca.

Certamente, a perspectiva de conceber proposições curriculares e de elaborar materiais diversos para a inserção da música popular no ensino de instrumento, como pensado e proposto neste trabalho, está fundamentada na concepção de que é preciso pensar em propostas tão diversificadas quanto à natureza das expressões musicais que constituem o vasto

universo da MBP. Por vezes, textos e outros materiais que tratam de tal assunto, parecem sugerir que é preciso e possível elaborar propostas para o ensino da música popular de forma similar às existentes para o ensino de música já consolidado nas instituições formais. Entendo que os conceitos, as dimensões estéticas, as relações sociais e a inserção cultural que caracterizam a música popular se dá a partir de parâmetros distintos e é com base nessa perspectiva que deve-se desenvolver uma discussão propositiva para a inclusão desse fenômeno no universo de ensino da música formalmente estabelecido no país.

Considerando o cenário apresentado e os vários perfis de atuação na MBP, assim como apontado no Capítulo III, é preciso pensar em uma formação plural para o músico popular, haja vista a necessidade de se considerar que:

[...] há uma multiplicidade de maneiras de se formar alguém para lidar com tal fenômeno, sendo todas elas vinculadas aos objetivos da prática que se almeja desenvolver, ao contexto em que tal prática está vinculada, seus ambientes e os interesses mais variados por parte dos seus agentes (DANTAS, 2015, p. 68-69).

Nesse segmento, a estrutura e as particularidades de cada instituição poderão influenciar de várias maneiras como a MBP será ensinada. E, para desenvolver essas práticas, é fundamental levar em conta essas variabilidades. Como podemos observar em Dantas:

[...] é importante entender que as próprias instituições possuem seus limites e com isso delinham os parâmetros os quais se devem observar para que se desenvolvam atividades nas mesmas. Assim, não bastasse lidar com o desafio de se pensar um programa a ser desenvolvido para atuar em áreas tão complexas da sociedade, é preciso fazê-lo norteado pela ideia de encaixá-lo nesses parâmetros institucionais (DANTAS, 2015, p. 74).

Assim como afirmado no Capítulo III, considerando a natureza diversa e as várias possibilidades de abordagens relacionadas ao ensino da música popular, entender o contexto e buscar procedimentos adequados é essencial no processo de desenvolver uma prática de ensino da música brasileira popular efetiva. Portanto, contemplar diferentes tipos de repertório no ensino, nesse caso a MBP, exige atender às especificidades que demandam estudo e reflexão para lidar com esse tipo de prática.

Em suma, ficou evidente a partir da discussão relacionada à música popular nos primeiro e segundo Capítulos, assim como das informações coletadas nas entrevistas, que a questão metodológica talvez seja o elemento mais desafiador no que se refere a contemplar a música popular no ensino de trompa. Assim sendo, dentre as tendências apontadas no Capítulo III, podemos destacar: o desenvolvimento aural, especialmente no sentido de

entender harmonias e “tirar músicas de ouvido”; capacidade de adaptar à primeira vista as partituras escritas nos registros extremos ou fora da extensão do instrumento; inserir o repertório da música brasileira popular nas práticas coletivas e utilizar esse recurso de maneira didática; desenvolver a habilidade de fazer transcrições; estimular o desenvolvimento da criatividade; e contemplar a improvisação.

Dentro do vasto panorama que compreende a música popular, apresento diretrizes para a inserção da MBP no ensino de trompa, tendo como base os seguintes parâmetros: a região em que desenvolvo o meu trabalho, o litoral do Nordeste brasileiro⁴; os principais estilos/gêneros difundidos nesse cenário; as informações coletadas nos questionários e entrevistas; e a complexidade dos elementos metodológicos relacionados à música popular.

As diretrizes apresentadas, estão organizadas em eixos didático-técnico-interpretativos transversais que podem constituir uma base para reflexões e práticas de ensino da trompa. Considerando a dimensão do ensino/aprendizado da música brasileira popular, e o nível de ensino problematizado nesta tese, qual seja o de graduação, assim como a variabilidade de perfis/níveis de estudantes que ingressam nos cursos de graduação em música das universidades, os direcionamentos apontados nos tópicos a seguir foram pensados com o intuito de atender estudantes desse quadro, desde um nível mais básico até o fim de sua formação nesses cursos. Dessa forma, penso ser importante deixar claro que vários desses procedimentos e considerações poderiam ser apresentados de uma maneira diferente a depender do contexto/objetivo da atividade pedagógica a ser desenvolvida.

Dimensões didático-interpretativas para a inserção da música brasileira popular no ensino da trompa

As perspectivas e diretrizes apontadas neste tópico tem como base a literatura analisada em toda a tese, o livro “Vocabulário do Choro” (SÈVE, 1999), de Mário Sève⁵, a tese do trompetista Benck Filho (2008), intitulada “O frevo-de-rua no Recife: características sócio-histórico-musicais e um esboço estilístico-interpretativo”, e o livro “A arte da improvisação”, de Nelson Faria (1991). Vale mencionar que o livro de Sève tem sido utilizado no ensino de vários instrumentos, a exemplo da flauta, como podemos observar em Araújo (2010, p. 808): “Apesar de não ser específica para a flauta, a obra é importante na

⁴ Podemos considerar para as práticas relacionadas à música brasileira popular na música instrumental o litoral dos estados de Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte, especialmente nas cidades de Recife, João Pessoa e Natal, como uma região em que as práticas e repertórios são similares.

⁵ Material analisado no Capítulo V.

literatura brasileira para o instrumento e tem sido adotada como método para o ensino da flauta e de outros instrumentos em escolas dedicadas ao ensino do choro”. Outro fator relevante é que nas entrevistas, esse material foi citado por um professor de trompete, ou seja, há uma versatilidade no material que o permite ser utilizado no ensino de vários instrumentos.

Recursos formativos

Um elemento que exerce forte influência na prática e no ensino da música popular é o uso das tecnologias especialmente de áudio e vídeo, ponderando que são as principais fontes de registro e circulação desse tipo de música. Portanto, o cenário tecnológico na contemporaneidade é um aspecto fundamental de se considerar em proposições que almejam trabalhar com o ensino da música popular, não só como recurso didático, mas como recurso vinculado à produção e às demais formas de inserção da música popular na sociedade.

O ensino de trompa, e, de uma maneira geral, dos instrumentos de orquestra ainda não incorporaram devidamente a suas bases educacionais, o uso de recursos como pedais, sintetizadores, “*play alongs*”, vídeo-aulas, amplificação, entre outras ferramentas, bastante comuns e difundidas especialmente no ensino informal da música brasileira popular. Nesse sentido, ao se problematizar o ensino da MBP na trompa, é fundamental avaliar essa particularidade. Pude identificar na pesquisa de mestrado (FEITOSA, 2013a) que as mídias de reprodução de áudio e vídeo são os recursos tecnológicos mais propagados no ensino da trompa na região Nordeste, geralmente de gravações de orquestras e do repertório solo. O *Youtube* tem sido uma ferramenta importante nesse sentido, difundindo vídeo-aulas de trompistas reconhecidos no cenário internacional, entre outros aspectos. Portanto, iniciar a abordagem a partir de procedimentos com os quais os alunos estão familiarizados é uma premissa significativa para qualquer proposta de ensino, conforme tem destacado boa parte da literatura em Educação Musical na atualidade (HALLAM, 1998; ARROYO, 2001; HARDER, 2008).

Analisando a inserção dessas tecnologias na MBP, é relevante, para o desenvolvimento de práticas pedagógicas relacionadas à música brasileira popular na trompa, inserir ferramentas relacionadas a esse universo, além de, certamente, também contemplar repertórios e materiais didáticos impressos. Estudar com *playbacks*, tocar com amplificação e utilizar pedais, por exemplo, pode exercer significativo domínio na maneira de tocar. Para tanto, ênfase a influência desse tipo de recurso na forma de executar a técnica, que com certeza, ganhará novas dimensões a partir do uso constante dessas ferramentas. Considerando

a música brasileira popular e seu ensino, esse aspecto pode influenciar fundamentalmente as metodologias educacionais, que terão que ser adaptadas a fim de lidar com cenários tecnológicos e midiáticos vinculados à natureza dessa produção musical. Portanto, exigirá a utilização de materiais adequados à trompa, mas inter-relacionados ao universo de prática e difusão da MBP.

Transposição

As especificidades da trompa fazem com que um dos primeiros aspectos técnico-interpretativos a serem considerados na prática/ensino do instrumento na música brasileira popular seja a transposição. O repertório difundido especialmente a partir dos *songbooks* é majoritariamente escrito para instrumentos afinados em “*dó*”, assim como para o saxofone ou trompete, afinados em *mi bemol* e *si bemol*. Portanto, desenvolver a habilidade de transposição nesse sentido é fundamental também⁶ para o trompista popular, já que o instrumento é normalmente afinado em “*fá*”.

Considerando as possibilidades mais difundidas no universo da música brasileira popular, elencamos entre as principais a serem estudadas as transposições a partir de partituras escritas para instrumentos em “*dó*”, “*mi bemol*” e “*si bemol*”. O estudo pode ser feito a partir das próprias partituras de obras da MBP e de materiais didáticos como o “Vocabulário do Choro” (SÈVE, 1999) e “A arte da improvisação” (FARIA, 1991). Para praticar a transposição é necessário relativizar a altura em que o exercício ou obra foi escrito. Se o instrumentista almeja estudar a transposição de “*mi bemol*” por exemplo, ele deve considerar que aquela partitura que ele está lendo foi escrita nessa afinação. Caso o músico toque com acompanhamento, será necessário adequar as partes desse(s) outro(s) instrumento(s) à tonalidade em que o instrumentista que está transpondo está tocando.

Na prática da música popular é comum o músico se deparar com a “*canja*”, oportunidade no qual se toca normalmente sem uma preparação prévia, exigindo do músico reflexo para lidar com a situação. É comum lidar com esse tipo de situação quando se vai fazer uma colaboração em apresentações informais ou até mesmo em shows. Em algumas oportunidades há partitura. Assim, é basilar que a proposta de ensino permita ao estudante desenvolver competências que o permitam transpor a partir da leitura à primeira vista especialmente nas principais possibilidades de transposições. Desenvolver essa habilidade

⁶ A prática de transposição nas mais variadas possibilidades é comum para os trompistas no universo da música de concerto, sendo um procedimento estudado e ensinado nos principais cursos que contemplam a performance do instrumento por todo o mundo.

pode colaborar também no desenvolvimento do reflexo e da percepção, já que o estudante terá que pensar rápido e se certificar se está tocando corretamente especialmente a partir da audição e do raciocínio lógico.

Domínio e consciência rítmica

Outro aspecto que deve ser abordado com ênfase é a diversidade rítmica da MBP. Como podemos observar em Recôva (2006, p. 99), quando apresenta o relato dos participantes da sua pesquisa de mestrado que destacam o ritmo como umas das principais diferenças no aprendizado da música erudita e popular: “O ritmo, então, foi um aspecto bastante enfatizado por todos os músicos, principalmente por aqueles com formação erudita”. Nessa mesma direção, Dantas afirma que o ritmo é uma das características que identifica o estilo/gênero da obra interpretada:

Entre os três elementos que estão relacionados com o que tem sido difundido ao longo do tempo como sendo as partes da música – Harmonia, Melodia e Ritmo -, gostaria de destacar para além dessa observação a questão da condução rítmica, identificada como “batida” para alguns e “levada” por outros, entendo que é nesse elemento estético da música que identificamos e legitimamos o que ouvimos como sendo os gêneros. Por exemplo, se adotarmos uma melodia executando-a em simultaneidade com conduções rítmicas diferentes para uma plateia X, e questionarmos quanto a que tipo de “gênero” pertence, iremos notar que a resposta se dará não pelo fator melódico, mas pela condução rítmica, ou seja, a melodia de uma música é um elemento que pode ser “encaixado” em diversas conduções rítmicas, porém, são elas (as conduções rítmicas) que nos fazem detectar os gêneros (DANTAS, 2015, p. 46).

Nesse sentido, para qualquer dos estilos/gêneros brasileiros estudados é fulcral o desenvolvimento da percepção/capacidade de interpretação rítmica. Portanto, o ritmo é mais um pilar a ser observado no ensino da música brasileira popular para trompa.

Para analisar apenas uma das possibilidades, citamos por exemplo, o Frevo, um dos variados repertórios brasileiros que tendem a exigir uma destreza técnica contextual dos instrumentistas. Na interpretação desse gênero, Benck Filho (2008, p. 97) destaca: “o andamento é uma das características básicas do frevo já que é uma marcha acelerada derivada do dobrado”. Ainda segundo o autor, em geral, o andamento do Frevo permanece o mesmo do início até o fim da peça. Vale ressaltar que em sua tese, Benck Filho explica que o andamento do Frevo tem aumentado ao longo dos anos, de 120 e 130 para 140, 150 e até 160 batidas por minuto. O autor evidencia que é importante ter atenção para o excesso de velocidade não impedir a interpretação adequada, com as articulações e acentuações características. Nas

palavras do autor (BENCK FILHO, 2008, p. 100): “Cabe ao intérprete encontrar o equilíbrio”. Portanto, no ensino do Frevo na trompa, essa seria uma das questões essenciais.

Nessa perspectiva se destacam a divisão rítmica e a velocidade com que se interpretará uma obra ou trecho. Dentre as características que se destacam na música brasileira popular quanto a divisão, estão especialmente as figuras que deslocam a acentuação do tempo forte. No caso da velocidade, tocar mais rápido ou mais lento pode influenciar interpretativamente na melodia e estilisticamente na escolha da “levada” pelo baterista. Nesse sentido, uma mesma melodia pode ser interpretada com diferentes tipos de acompanhamento, que poderão definir em que tipo de ritmo e estilo a interpretação da obra se insere.

Voltando à análise do material de Sève (1999), é importante evidenciar que o mesmo aborda distintas células rítmicas, comuns a vários dos estilos/gêneros difundidos na música brasileira popular. Nesse caminho, podemos considerar que o material foi desenvolvido tendo o ritmo como um dos principais elementos metodológicos e técnico-interpretativos. Os estudos propostos no início do livro (SÈVE, 1999, p. 11-22) podem ser praticados por dois ou mais trompistas, desde que devidamente orientados pelo professor, estimulando o aprendizado coletivo, a auralidade e a criatividade, já que Sève indica exercícios que exigem raciocínio lógico e a interatividade. Dessa forma, as práticas estariam em acordo com direcionamentos apontados em parte da literatura em Educação Musical, sobretudo vinculada ao ensino da música popular, que têm a coletividade, a auralidade e a criatividade como elementos fundamentais para propostas educativas dessa natureza (GREEN, 2002, 2006; LACORTE e GALVÃO, 2007; ALBINO, 2009; COUTO, 2009).

Aspectos interpretativos em geral

Como discutido no Capítulo V, Sève (1999) apresenta várias orientações estilísticas no início do seu material (SÈVE, 1999, p. 11-22). Essas orientações, distribuídas nos tópicos “Estudos Preliminares”, “Acentuações”, “Ornamentos e Articulações”, “Acompanhamentos”, “Estruturas e Sequências Harmônicas” e “Estudos Melódicos” se adequam a vários dos estilos e gêneros da música brasileira popular, assim como às possibilidades da trompa. Nesse contexto, podemos considerar, como já mencionado pelo próprio autor, que os direcionamentos contemplam além do Choro, o Baião, o Samba e o Frevo.

É importante levar em conta que cada gênero/estilo da música brasileira popular pode conter diversas variações. Como exemplo, podemos citar o Frevo, que possui várias subdivisões caracterizadas por elementos próprios. Entretanto, faço menção que não há um

consenso na literatura sobre quais são as denominações mais utilizadas/adequadas para esses diferentes segmentos do Frevo. Como afirma Benck Filho (2008, p. 34): “A definição das classes é um tanto dúbia, obedecendo a critérios às vezes funcionais e nem sempre necessariamente ligados à forma ou qualquer diferenciação no campo composicional”. Essa é uma tendência que cria desafios para o ensino da MBP, haja vista que é uma característica comum a diversos gêneros da música brasileira popular.

É comum que vários outros estilos e gêneros da cultura brasileira possuam repertórios cantados e repertórios instrumentais. Certamente pode haver, e geralmente há, diferenças técnico-interpretativas na execução dessas obras, o que implica um trabalho técnico-interpretativo diferenciado, importante de ser considerado em propostas educativas que contemplam tais repertórios. Todavia, neste trabalho, tendo como base a natureza dos materiais investigados, as composições/práticas consideradas nas diretrizes propostas estão vinculadas, predominantemente, a repertórios instrumentais.

Nessa direção, a performance da música brasileira popular permite ao intérprete uma liberdade, além da improvisação, na execução da melodia. Assim como a natureza rítmica da escrita, é comum o uso de ornamentos e deslocamentos do tempo forte em obras lentas e rápidas. A medida em que esses recursos vão ser utilizados depende da escolha do instrumentista, que, a partir de sua experiência ouvindo e tocando, vai desenvolver esse aspecto. Tende a exercer influência significativa nesse processo e nas escolhas do intérprete as principais gravações e artistas que fizeram parte de sua formação.

Extensão, tessitura e resistência

Ao se observar os primeiros estudos no material de Sève (1999), fica evidente a necessidade de adaptar o registro em que foram escritos às possibilidades da trompa. Na análise do livro (SÈVE, 1999), observamos que a extensão utilizada vai do *si* bemol 2 ao *fá* sustenido 5. De uma maneira geral, considerando a principal extensão contemplada pelas composições para trompa, qual seja do *fá* 1 ao *dó* 5⁷, o ideal seria que o material fosse transposto 1 quarta abaixo. Dessa forma, o material contemplaria na trompa a extensão do *fá* 2 ao *dó* sustenido 5, ou seja, o registro médio agudo do instrumento, assim como apontado no Capítulo III (Cf. P. 77-79).

⁷ As notas de referência são mencionadas neste Capítulo de acordo com o que o trompista lê na partitura, sem transpor, já que o material de Sève não especifica uma referência de altura sob o qual foi concebido.

Destaco nesse sentido que, dependendo da predisposição do estudante, qual seja a de tocar melhor no registro grave ou agudo, seria possível também pensar na transposição de uma oitava abaixo. Feito isto, a extensão contemplada seria do *si* bemol 1 ao *fá* sustenido 4. Outra possibilidade seria alternar as transposições, pensando em alguns momentos uma quarta abaixo, e, em outros, uma oitava abaixo, a depender das particularidades do estudante. Especialmente na parte das escalas, seria indicado também o desenvolvimento da prática de transposição, onde o aluno desenvolve a habilidade de transpor durante a leitura.

Portanto, o professor poderia orientar o aluno a interpretar os estudos devidamente transpostos para uma quarta abaixo, e, posteriormente, transpondo especialmente para um tom abaixo⁸ e uma quarta abaixo⁹. Nesse sentido, ao transcrever obras da MBP, é fundamental que a extensão seja adequada às particularidades do instrumento. Frases em ritmos mais rápidos devem ser escritas em uma extensão mais cômoda do que os mais lentos, principalmente entre o *sol* 2 e o *sol* 4. Fazer as articulações e acentuações no ritmo rápido tende a ser bem mais acessível nesse registro.

Outro aspecto a ser observado, não apenas relacionado à trompa mas a qualquer instrumentista de metal que se utilize do material (SÈVE, 1999), é que seria necessário praticar os estudos inserindo pausas entre cada dois ou três pentagramas, a depender do nível/objetivo do professor/aluno, pois os exercícios são relativamente longos e escritos de maneira ininterrupta dos primeiros até os últimos números. Analisando o repertório da música brasileira popular, muitas obras têm essa característica, o que exige uma adaptação no que concerne a inserir pausas e dividir a parte do solo com outro instrumento. Assim sendo, inserir espaços onde o músico possa descansar na música que esteja escrita de maneira contínua, é mais um pilar a ser observado no ensino/aprendizado da trompa na música brasileira popular. Nesse caso especificamente, esse direcionamento também se aplicaria no ensino e aprendizado da MBP nos outros instrumentos de metal.

A partir da seção “arpejos” (SÈVE, 1999, p. 50), o autor escreve mais regularmente no registro agudo, qual seja entre o *dó* 5 e o *fá* sustenido 5. Portanto, considerando que a performance contínua nesse registro tende a ficar cansativa e pesada para a trompa, conforme apontado no Capítulo III (Cf. P. 77-79), seria mais adequado transpor para uma quinta abaixo, assim, a extensão contemplada no agudo seria até o *si* quatro. Na parte “Sequências

⁸ É possível a trompa interpretar em conjuntos/materiais destinados à música popular a parte do saxofone alto, escrita normalmente em *mi* bemol, o que exigiria do trompista a transposição de um tom para baixo.

⁹ Outra parte mais facilmente adaptável é a parte do trombone, normalmente escrita em *dó*, o que exigiria do trompista transpor uma quarta abaixo do que estaria escrito. Vale mencionar que as partituras em *dó* são as mais comuns, utilizadas em songbooks e harmonias manuscritas, portanto, desenvolver a habilidade de transpor nessa medida seria importante também nesse sentido.

harmônicas e diminutos de passagem” (SÈVE, 1999, p. 129), o autor escreve em um registro mais grave, porém, seria mais adequado voltar a transposição para uma quarta abaixo até a página 151. A partir da página 152 (SÈVE, 1999), até o fim da primeira parte do livro, o autor volta a contemplar de maneira contínua o registro agudo, por isso, a transposição para uma quinta abaixo se mostra mais adequada.

Na Parte II – Suíte em Choro, a transposição poderia voltar a ser feita uma quarta abaixo, assim o instrumento seria contemplado numa extensão comumente utilizada no repertório da música brasileira popular. Deixo claro que as sugestões de transposições apontadas neste tópico podem ser alteradas a depender das possibilidades de cada estudante/instrumentista, e, entretanto, não há uma medida exata/imutável.

Articulações e acentuações

Tecnicamente, as questões básicas relacionadas aos diversos estilos/gêneros da música brasileira popular não serão diferentes daquelas do repertório tonal da música de concerto. Uma das principais diferenças entre os estilos/gêneros da música brasileira popular e entre a MBP e a música de concerto se dá na dimensão estilística, especialmente no sentido da acentuação e do andamento como aspectos expressivos melódicos. Portanto, do ponto de vista técnico, o estudo a partir do material de Sève (SÈVE, 1999), praticado nas diferentes articulações/accentuações sugeridas, somado ao estudo do próprio repertório, irá fornecer o conhecimento técnico básico para a interpretação desses ritmos.

No que se refere à articulação e acentuação, Benck Filho (2008, p. 100), mais uma vez citando o Frevo como exemplo, destaca: “O frevo é um gênero musical que descende de gêneros consolidados do século XIX. Por extensão, os padrões articulatórios tendem a recorrer aos parâmetros estabelecidos nesse período. Esses padrões articulatórios são encontrados nos métodos tradicionais de sopro [...]”. Acredito que essa afirmação se aplique a vários dos estilos e gêneros da música brasileira popular. Nesse sentido, o estudo dos materiais tradicionais da música de concerto para trompa também auxiliariam no desenvolvimento da técnica necessária para tocar a MBP. Segundo o autor (BENCK FILHO, 2008, p. 103-104), os padrões típicos de articulação do Frevo são: “duas primeiras semicolcheias ligadas seguidas por duas em staccato, especialmente no caso de arpejos ou em intervalos maiores que uma segunda maior; no caso de escalas em graus conjuntos, é comum tanto a articulação mencionada acima como todas as notas ligadas”.

Benck Filho destaca ainda que há uma liberdade para que o intérprete escolha as articulações de acordo com o que funciona melhor para o seu instrumento. Acredito que essas afirmações também se adequem à música brasileira popular de maneira geral. O padrão articulatório citado pelo autor também pode ser aplicado ao Choro e ao Baião, por exemplo. Nesse seguimento, o instrumentista inserido nesse universo saberá escolher as articulações a partir de sua experiência empírica. Lembrando que em muitos casos os compositores da música brasileira popular não colocam indicações de articulação nas partituras.

Observando a acentuação, Benck Filho (2008) destaca no Frevo o caso da sincopa, quando o contratempo é acentuado, muitas vezes “antecipando” o tempo forte. Creio que essa característica se aplica a boa parte dos estilos e gêneros da música brasileira popular, especialmente nos ritmos mais movidos. É comum, nesse tipo de figura, tocar a nota em sincopa mais curta. Por exemplo, no caso de uma formada pela combinação semicolcheia-colcheia-semicolcheia () a colcheia seria tocada com um ponto/staccato, ou seja, mais curta. Nesse caso, tocar a nota sincopada mais curta ajudaria a definir claramente a divisão rítmica e no intuito de manter o tempo. Portanto, a questão da articulação atrelada à acentuação é mais um dos pilares no ensino da música brasileira popular.

Outra observação interpretativa importante é a de orientar o instrumentista para que se observe a percussão com o intuito de perceber as acentuações feitas pelos instrumentos rítmicos, e assim, poder absorver efetivamente a linguagem. Portanto, no ensino da trompa, além dessas indicações gerais, é fundamental que o estudante toque esses estilos com outros instrumentos e músicos mais experientes, assim como indicado por Swanwick (2008), no sentido de que, paralelo ao entendimento da divisão rítmica e de como tocar nas aulas, o aluno desenvolva sua capacidade interpretativa a partir da auralidade e da vivência prática. Dessa forma, somando essas observações à prática do próprio repertório, o aluno poderia desenvolver a habilidade de tocar os diversos estilos e gêneros da música brasileira popular.

Sonoridade e auralidade

Para desenvolver a sonoridade, assim como afirmado anteriormente em relação à técnica de modo geral, o trabalho de base do ensino tradicional pode ser mantido. Entretanto, para que o estudante possa desenvolver uma sonoridade que se adeque às características técnico-interpretativas da música brasileira popular após desenvolver uma técnica base relacionada a esse aspecto, é fundamental a performance com músicos mais experientes e em formações tradicionais daquele estilo/gênero que se almeja interpretar, para que o estudante

desenvolva suas próprias características a depender do seu gosto musical. Portanto, desenvolver a percepção a partir da audição é essencial.

Considerando essa perspectiva, para o desenvolvimento da auralidade, além do trabalho com materiais didáticos, buscar “tirar músicas de ouvido”, especialmente obras mais conhecidas, com os quais o estudante esteja familiarizado, também é uma boa opção. São muitas as possibilidades de desenvolver essa habilidade, que vão muito além do talento natural. Como podemos observar em Recôva (2006, p. 12): “[...] a prática de ‘tirar de ouvido’ amplia a dimensão de atuação e vai muito além da simples designação de ter ou não ter ouvido musical”. Entretanto, não devemos esquecer da importância da notação musical. Como podemos observar em Couto:

Embora a notação musical não seja um aspecto indispensável para a prática de música popular, não deixa de ser uma vantagem para os músicos. A notação musical de músicas populares é facilmente encontrada nas revistas, songbooks, internet e outros meios. A produção dessas partituras geralmente apresenta o básico da peça, frequentemente a letra (no caso de canções), uma linha melódica e a progressão de acordes – que são representados por símbolos, tais como as letras do alfabeto, denominados por cifras, ou o desenho do braço do violão (COUTO, 2008b, p. 39).

A partir do “tirar de ouvido” muitos outros aspectos relacionados à cognição poderiam ser desenvolvidos. Assim, a capacidade perceptiva pode desenvolver junto com outros sentidos. Como destaca Recôva (2006, p. 12): “Percebe-se que apesar do uso frequente da expressão ‘tirar de ouvido’ no processo de aprendizagem do músico popular, cada vez mais outros recursos, e principalmente outros sentidos, são utilizados”. Dessa forma, a percepção é algo basal no desenvolvimento e na prática da música brasileira popular.

A improvisação

A improvisação é um aspecto importante no desenvolvimento do músico popular, que muitas vezes precisa lidar com essa ferramenta no universo profissional. Como observa Guerzoni (2014, p. 12): “Em minha trajetória como músico, a necessidade de analisar e compreender como ocorriam os processos de improvisação no campo da música popular sempre foi uma constante”. Logo, assim como apontado no Capítulo III (Cf. P. 64) e nas entrevistas transcritas no Capítulo IV, esse é um elemento importante a ser considerado na pedagogia da trompa na música brasileira popular. Nesse sentido, tendo em vista os materiais didáticos apontados como referência a partir das entrevistas, para as perspectivas e diretrizes apontadas neste subtópico, utilizei como referência o livro “A arte da improvisação”, do

guitarrista Nelson Faria (1991). Como indicado pelo próprio autor e analisado no Capítulo V (Cf. P. 115), o instrumentista (aluno de trompa nesse caso) deverá dominar as escalas maiores e menores naturais, harmônicas e melódicas antes de começar a estudar o material.

Considerando que o material foi pensado “para todos os instrumentos”, como podemos observar no título do livro, o fator mais importante na aplicação desse material no ensino de trompa seria a extensão utilizada pelo professor/estudante. Assim como no Choro e no Frevo, é importante que o aluno foque no desenvolvimento do registro médio-agudo, especialmente entre o *fá* 2 e o *dó* 5. Ao longo do estudo, a depender do aluno, é possível que seja trabalhado um registro mais agudo e/ou mais grave, entretanto, o registro mencionado acima tende a ser o mais utilizado pelas características do instrumento, assim como acontece na música de concerto. Buscar praticar os estudos com instrumentos com os quais a trompa normalmente não toca, como os instrumentos elétricos e a bateria também é uma boa alternativa, como aponta a literatura sobre o ensino da música popular.

Para praticar as harmonias, é interessante que o instrumentista que toque um instrumento melódico, como no caso do trompista, estude os acordes de maneira arpejada, invertendo a ordem das notas em diversos padrões. Apesar de nem sempre ser possível, estimular o instrumentista a tocar um instrumento harmônico como o violão ou o piano, também pode ajudar bastante no domínio/entendimento da harmonia, além de contribuir no desenvolvimento da auralidade, da criatividade e da percepção como um todo. Toda a primeira parte do método pode ser praticada/aplicada pelo trompista/professor, inclusive a sessão “Exercícios diatônicos” (FARIA, 1991, p. 27-28), desde que devidamente adaptados à extensão do instrumento.

Na segunda parte, além da parte harmônica, o autor sugere a prática de exercícios e frases escritas no material. Analisando a extensão em que foram elaborados, a transposição de uma quarta abaixo é suficiente para que se adequem à extensão da trompa. Esse procedimento também se aplica aos materiais escritos nas partes III, IV, V e VI do método. Portanto, a parte harmônica de todo o livro pode ser estudada como está apresentada no material. Vale lembrar que para praticar os exemplos com os *playbacks* que acompanham o material, o trompista precisaria transpor as harmonias uma quarta abaixo, assim como foi sugerido fazer na parte melódica.

De modo geral, a improvisação deve ser trabalhada a partir de princípios mais específicos, remetendo a um conjunto de sonoridades e aspectos característicos de cada estilo/gênero nos quais se pretende tocar. Dessa forma, é importante para o músico que estuda a improvisação conhecer esses elementos, distintos em cada tipo de repertório, e que siga uma

linha de aprendizado condizente com o tipo de música estudada. Se o estudante está estudando Choro e improvisará nesse tipo de repertório, existem características que podem ser contempladas em seu improviso e que tendem a ser melhor adaptadas a esse tipo de repertório. A música nordestina é mais um exemplo, no qual também há uma tendência de se contemplar sonoridades típicas da região, e que portanto, tendem a ser incorporadas em um solo de improvisação executado pelo músico.

Em suma, a partir dos direcionamentos apontados neste tópico, seria possível constituir uma base para o ensino/aprendizado de questões técnico-interpretativas da música brasileira popular para trompa. Naturalmente, o ensino da MBP é algo complexo, e mais reflexões são essenciais para complementar e aprimorar os aspectos discutidos neste trabalho. Além do mais, manter alguns dos direcionamentos do aprendizado da música de concerto, e complementar essa sistematização com práticas e procedimentos característicos do ensino informal poderia contribuir no sentido de formar profissionais mais completos e prepará-los de modo mais holístico para fazerem a sua arte, assim como ampliar sua atuação no mercado de trabalho.

Considerações finais

De forma sintética, essas são as questões que respondem ao problema de pesquisa que norteou a realização da mesma apresentada nesta tese. 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 em universidades, mas também em outras instituições e contextos de ensino no Brasil. É importante ressaltar que, considerando a riqueza estética da música brasileira popular, 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 a favor da expansão das possibilidades e, conseqüentemente, da inserção cultural e profissional da trompa, fazendo dela um instrumento capaz de estar presente em contextos diversos de ensino e de performance musical.

Vale mencionar que na elaboração de um programa direcionado para o ensino da música brasileira popular para trompa, poderíamos considerar os materiais de Fernando Morais (MORAIS, 2011; FONSECA, 2013), sendo o mais antigo destinado a iniciantes e o mais recente para estudantes de nível médio-avançado. Complementando o material de

Morais (2011) para iniciantes, poderiam ser utilizados materiais destinados a escalas, inclusive contemplando as escalas apontadas por Faria (1991) direcionadas para improvisação, assim como materiais utilizados no ensino tradicional, como indicado pelos professores entrevistados como parte de suas práticas. A priori, materiais que contemplassem a técnica a partir das particularidades da MBP seriam mais adequados, entretanto, considerando que poucos são os materiais com esse perfil, utilizar os métodos do ensino tradicional é uma opção, desde que feitas às adaptações necessárias.

Nesse sentido, os materiais identificados como principais no ensino de trompa da região Nordeste e analisados na minha pesquisa de mestrado (FEITOSA, 2013a), quais sejam os Métodos de Kopprasch (1985) e Alphonse (1925), poderiam ser utilizados para a construção de uma base técnica no ensino/aprendizado voltado para a MBP, especialmente os primeiros exercícios/volumes. Posteriormente, com o aluno de nível médio, poderia ser utilizado o material de Sève (1999) e, progressivamente, o livro de Faria (1991). Dessa forma, o estudo da improvisação ganharia mais espaço do meio para o final do curso. Para o aluno de nível médio-avançado, o livro de Fernando Morais (FONSECA, 2013), poderia ser utilizado, contemplando especialmente questões técnico-interpretativas do instrumento.

Paralelo ao trabalho com esses materiais, poderiam ser desenvolvidas/utilizadas práticas coletivas, com grupos de trompas e ou acompanhamentos de instrumentos elétricos e bateria/percussão, assim como o estímulo a “tirar músicas de ouvido” e ler partituras escritas para instrumentos afinados em *dó* transpondo momentaneamente, para desenvolver a leitura/percepção, conforme apontado pela literatura em ensino da música popular.

A prática do repertório paralelamente ao uso dos materiais didáticos mencionados, especialmente nos espaços tradicionais, mostra-se como necessário para que o aluno absorva e desenvolva as suas práticas na música brasileira popular, independente de qual estilo/gênero esteja aprendendo. Não podemos desconsiderar a importância da própria prática no desenvolvimento da performance na música brasileira popular, como podemos observar em Recôva (2006, p. 108): “Os músicos entrevistados relataram que a prática de trabalhar à noite é extremamente importante”.

Ressalto que os direcionamentos apontados neste Capítulo devem ser considerados como reflexões iniciais e completamente abertas, coletadas e construídas a partir da pesquisa realizada para esta tese. Portanto, são diálogos abertos acerca do problema de pesquisa apresentado, sem nenhuma pretensão de se caracterizar como propostas normativas, unilaterais e definitivas. Tenho plena consciência de que diversas outras perspectivas e uma infinidade de outros materiais poderiam ser utilizados e analisados, principalmente a depender

do foco da análise e do interesse do pesquisador/professor. Entretanto, as opções que deram base para as análises realizadas neste trabalho emergiram da natureza e das escolhas feitas ao longo da pesquisa e, dentro dos critérios investigativos adotados, se apresentaram como representativos para o ensino e aprendizado da música brasileira popular para instrumentistas de metal, com ênfase na realidade da trompa.

CONCLUSÃO

A partir da pesquisa realizada e das análises apresentadas nesta tese foi possível evidenciar aspectos importantes acerca da inserção da música popular no ensino de instrumentos de metal, com ênfase nas especificidades da trompa. Considerando o estado do conhecimento produzido sobre ensino de instrumento e formação do músico popular, vertentes teóricas que caracterizam a compreensão da música popular como fenômeno artístico-cultural, materiais didáticos e outros recursos utilizados por professores de instrumentos de metal para o trabalho com a MBP e singularidades da trompa e seu ensino, foi possível traçar diretrizes que, fundamentadas na pesquisa realizada, podem subsidiar uma proposta de formação do trompista que contemple a música brasileira popular como parte importante do processo educacional.

O estudo mostrou que há um aumento significativo de pesquisas relacionadas ao ensino da música brasileira popular, apesar de tal universo ainda ser incipiente se comparado à projeção da MBP no âmbito da sociedade. Conforme analisado na tese, em linhas gerais, os trabalhos produzidos na literatura nacional e inclusive internacional pouco se atêm a abordagens mais específicas sobre ensino de instrumento na música popular, principalmente no que tange aos instrumentos de metal. Todavia, as pesquisas realizadas têm promovido o levantamento e a problematização de questões relevantes, especialmente do ponto de vista metodológico, fazendo emergir perspectivas que podem contribuir para pensar, propor e elaborar diretrizes para a pedagogia da música popular em diferentes dimensões.

A abrangência, amplitude e complexidade da música popular como expressão cultural, conforme têm evidenciado musicólogos, etnomusicólogos e outros pesquisadores que estudam tal fenômeno, fazem que as perspectivas, estratégias, situações e processos formativos dessa manifestação sejam demasiadamente plurais. Assim, a concepção, definição e organização de processos formativos dependem fundamentalmente do “tipo” de música popular a ser trabalhada e de diversas dimensões estéticas e culturais em geral que permeiam suas formas de expressão.

No âmbito da música brasileira popular, pensar em uma proposta sistemática de ensino, que transcenda perspectivas romantizadas acerca da formação do músico para atuar na cena da MBP, implica em considerar uma diversidade de gêneros e estilos que ganham legitimidade nos processos formativos a partir de diferentes parâmetros: as escolhas profissionais e pedagógicas de professores e alunos, o campo de atuação do instrumentista em

formação, a inserção cultural da instituição de ensino, as singularidades do instrumento a ser trabalhado e os objetivos da ação educacional.

Conforme é refletido no trabalho, a tradição dos instrumentos de metal no cenário institucional de ensino da música no Brasil esteve durante muito tempo vinculada quase que exclusivamente à formação do músico para lidar com a música erudita, com grande ênfase na música orquestral. Essa realidade, que vem sendo problematizada e redefinida ao longo dos últimos anos e que, conforme mostrou a pesquisa, vem ganhando novas dimensões no cenário das universidades brasileiras, ainda compromete a inserção da música brasileira popular na prática sistemática de ensino de instrumentos de metal.

Nesse sentido, uma reflexão que emerge das constatações obtidas durante a pesquisa é que professores, intérpretes e estudantes de instrumentos de metal ainda precisam avançar na produção de conhecimentos que possam subsidiar transformações nas práticas interpretativa e pedagógica de tais instrumentos. Entre esses avanços necessários, as discussões e análises desta tese destacam a necessidade de refletir e construir caminhos para um trabalho consistente de inserção da música popular no cenário institucional de formação de instrumentistas de metal. Essa premissa passa por uma inserção maior desses instrumentistas no processo de produção de conhecimento científico vinculado às diferentes realidades da prática instrumental

No que diz respeito especificamente ao universo da trompa, o trabalho mostra duas realidades distintas no âmbito da produção de conhecimento: o cenário internacional, com periódicos regulares desde os anos de 1970; e a realidade nacional, que conta com uma literatura pequena e restrita a teses e dissertações. Esse cenário de produção de conhecimento sobre a trompa no Brasil parece indicar que os profissionais que se atêm ao estudo científico da trompa em cursos de formação (mestrado e doutorado), não mantêm a atuação no universo científico após o processo de formação. Ficou explícito também que as pesquisas relacionadas não apenas à trompa, mas a todos os instrumentos de metal no Brasil são em grande parte voltadas para a performance, o que reflete a carência de estudos direcionados principalmente ao ensino do instrumento.

A relação próxima entre o ensino tradicional da música de concerto e novas perspectivas pedagógicas para o ensino da música popular, que vem emergindo mais densamente a partir da segunda metade do século XX, tem criado um conflito metodológico que, cada vez mais, se mostra desnecessário e artificial. Tal conflito coloca em confronto música popular e música erudita. Apesar de a literatura evidenciar diferenças explícitas entre esses dois amplos universos da expressão musical, cada vez mais é evidente que eles abordam

fenômenos distintos, mas que, na ação educativa não precisam ser excludentes, podendo, em muitos aspectos, serem, inclusive, complementares.

O fato de a pesquisa ter evidenciado que, no caso dos instrumentos de metal, a música brasileira popular está em segundo plano nas práticas educativas desenvolvidas nas universidades do país, pode estar vinculada ao processo de formação dos professores, geralmente capacitados em cursos exclusivamente associados à música erudita, e certamente à tradição de ensino de instrumentos consolidada no país desde o século XIX. Esse aspecto, que não foi foco desta pesquisa, merece ser melhor investigado em outros trabalhos.

O que chama a atenção é que, mesmo nesse cenário, encontramos diversas brechas, abertas, mostram os dados, pela formação de base de alguns docentes, que iniciaram sua trajetória em bandas de música ou em outros contextos da música popular. Muitas vezes, mesmo tendo passado por um processo de formação institucional exclusivamente vinculado à música erudita, profissionais com esse perfil tendem a contemplar em suas práticas como intérpretes e professores elementos, repertórios e, por vezes, aspectos metodológicos, associados ao universo da música brasileira, em especial, à música popular.

A carência de material sistemático relacionado ao ensino da MBP para instrumentos de metal faz com que cada professor encontre seus próprios caminhos e, de forma mais ou menos estruturada, conceba e aplique suas propostas de ensino a partir de suas experiências particulares. Dentre os materiais didáticos citados, os livros “Vocabulário do Choro”, de Mário Sève (1999), e, “A arte da improvisação”, de Nelson Faria (1991), merecem destaque, já que foram concebidos por brasileiros e apontam direcionamentos relacionados diretamente a MBP.

Outra conclusão importante a partir da pesquisa é que os procedimentos técnicos utilizados para a prática da música popular no âmbito dos instrumentos de metal estão bastante vinculados aos métodos tradicionais da música de concerto, mesmo para os professores que contemplam exclusivamente a música popular. Consequentemente, como a ênfase desses materiais está voltada para aspectos do repertório tradicional europeu, para lidar com recursos e elementos interpretativos da música popular, é preciso que os professores adaptem seu uso. Essa necessidade faz com que os professores se utilizem de conhecimentos e exercícios adquiridos durante os seus processos de formação. Tais saberes e estratégias acabam sendo 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.

Relacionando os métodos à prática dos professores, considerando as concepções que eles apresentaram ao longo da pesquisa, pôde-se verificar, de forma geral, que o Jazz exerce forte influência sob o ensino da música brasileira popular para instrumentos de metal, e que os docentes utilizam vários materiais didáticos originários desse universo, 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 explícito 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, mesmo que ainda não publicados, voltados para o ensino da música brasileira popular. Nesse sentido, vale mencionar o empenho de alguns dos professores entrevistados que têm tentando publicar materiais com esse perfil mas não têm recebido apoio dos órgãos de fomento. Muitos desses editais aprovam iniciativas que focam na performance ou questões relacionadas mais diretamente à prática, nesse cenário o ensino e produção de materiais científicos acabam não sendo contemplados. Essa é outra abordagem que também poderá embasar a realização de novas pesquisas.

Apesar da realidade apresentada fazer referência ao ensino de instrumentos de metal nas universidades federais e na UNICAMP, a análise desse contexto levanta questões que podem ser aplicadas, acredita-se, a todos os instrumentos de orquestra. Essa afirmação tem base inclusive no baixo número de instrumentistas formados a partir dos cursos de graduação¹ dessas instituições que têm atuado na performance da música brasileira popular. Além disso, os caminhos “tradicionais” de formação dos instrumentistas no Brasil tendem a seguir diretrizes e conteúdos similares, sendo, por exemplo, os repertórios da música de concerto, utilizados em praticamente todos os demais contextos nacionais de ensino de instrumentos de orquestra.

Outro aspecto interessante é a pouca procura pelo curso de música popular por parte dos instrumentistas de metal em algumas instituições que oferecem a possibilidade de cursar o instrumento a partir de uma abordagem erudita ou popular. Ao discutir esse tópico com alguns dos professores entrevistados, chegamos ao consenso de que muitos instrumentistas que procuram esses cursos entendem que por já estarem inseridos no mercado de trabalho, poderiam tirar melhor proveito do curso voltado para a música de concerto já que é um universo diferente do que atuam. Há também uma sensação de que muitos desses músicos têm a opinião de que “já sabemos tocar a MBP, não precisamos estudar”. Nessa mesma direção, foi mencionado nas entrevistas que alguns alunos preferem estudar estilos/gêneros populares

¹ Não consideramos nesse contexto os cursos de música popular.

de outras regiões, que não das regiões onde estudam/vivem. Considerando a diversidade e a exigência técnica nos mais diversos estilos/gêneros, acredito que fica evidente a necessidade de uma preparação/estudo para a interpretação desse tipo de repertório em um alto nível de excelência.

Nesse sentido, buscar uma formação sólida na música brasileira popular pode auxiliar esses instrumentistas, muitas vezes já inseridos no mercado de trabalho, a diversificar sua atuação ampliando seu campo de trabalho. No caso específico da trompa, uma formação eclética poderia contribuir fundamentalmente nesse sentido, já que o principal mercado de trabalho para os trompistas no país são as orquestras, e, com as demandas de novos alunos, diversificar a atuação desses egressos poderá ser fundamental no sentido de possibilitá-los tirar seu sustento da música.

A partir do cenário delineado pela pesquisa, das bases teóricas fornecidas pela literatura especializada, das entrevistas e concepções dos professores, das proposições dos materiais didáticos analisados e das experiências diversas consolidadas como trompista e professor de trompa, foi possível definir diretrizes que se mostraram fundamentais para pensar a inserção da música popular no ensino da trompa. Essas diretrizes passam fundamentalmente pelos seguintes pilares:

- Recursos formativos – O ensino da música popular exige a incorporação à prática pedagógica de recursos e materiais diversos vinculados diretamente ao contexto da música popular. Materiais esses que, muitas vezes, não são vinculados diretamente ao contexto de prática associado unilateralmente ao universo da música erudita. Assim, deve-se considerar, para tal prática, a influência que o uso de ferramentas tecnológicas como “*play alongs*”, vídeo-aulas e tocar com amplificação exerce na execução técnico-interpretativa da música brasileira popular e que, da mesma forma, deve exercer em propostas educativo-musicais que trabalhem com esse fenômeno;
- Transposição – O fato de a trompa ser um instrumento transpositor exige que o trompista, no trabalho com a música popular, desenvolva essa habilidade de forma inter-relacionada às características dos repertórios e das dimensões estéticas que configuram a música popular. Tal competência precisa ser desenvolvida tanto na habilidade de ler partituras quanto na destreza de lidar com o tocar de ouvido em tonalidades distintas.
- Domínio e consciência rítmica – Na música brasileira popular o ritmo tem papel preponderante na caracterização dos distintos gêneros e estilos musicais. Portanto, inserir a trompa no universo da música popular implica em conhecer e dominar as

particularidades de cada “levada”, “*swing*”, “*groove*”, entre outras definições que constituem a natureza rítmica de cada expressão musical;

- Aspectos interpretativos em geral – Como a pesquisa mostrou, aspectos distintos ligados às dimensões harmônicas, rítmicas e melódicas também são fundamentais na caracterização da performance de vários estilos/gêneros da música brasileira. De tal forma, são aspectos que devem ser adaptados e considerados de forma efetiva em uma proposta de ensino da música popular na trompa;
- Extensão, tessitura e resistência – Adaptar o registro em que se vai tocar contemplando a tessitura mais adequada a partir das particularidades do músico e da música que está sendo tocada é fundamental para o trompista lidar de forma contextualizada com a performance da música brasileira popular. Esses elementos precisam, portanto, serem cuidados no processo de ensino a partir das singularidades da MBP e do instrumento;
- Articulações e acentuações – Em muitos casos a articulação e a acentuação serão responsáveis pelo “gingado” e por projetar a destreza técnica do instrumentista, bastante explorada em alguns tipos de repertório da música brasileira popular;
- Sonoridade e auralidade – Como mostrou a pesquisa, ouvir para construir uma interpretação é um processo natural da música popular e que influencia fundamentalmente no tipo de sonoridade que o músico almeja desenvolver;
- Improvisação – Ferramenta essencial para a atuação na MBP e a partir do qual o músico exibe sua capacidade criativa e suas habilidades técnico-interpretativas;

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 música brasileira popular para instrumentos de metal são suficientes para uma formação adequada dos instrumentistas, considerando a complexidade e diversificação desse fenômeno na cultura brasileira? 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.

Entendo que este trabalho levanta questões importantes, tanto para o universo específico dos instrumentos de metal, especialmente da trompa, 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 e ensino da música popular, 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

ALBINO, César Augusto Coelho. A importância do ensino da improvisação musical no desenvolvimento do intérprete, 2009. 207f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP, São Paulo, São Paulo, 2009.

ALCANTARA NETO, Darcy. Aprendizagens em percepção musical: um estudo de caso com alunos de um curso superior de música popular, 2010. 241f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

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.

_____. A trompa natural para o trompista moderno. São Paulo, 2010. 165f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

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

ARAÚJO, Larena Franco de. O Vocabulário do Choro, de Mário Sève: Estrutura e possibilidades de utilização no ensino técnico da flauta transversal. In: I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, 2010. Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: 2010, p. 807-817.

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

_____. Educação musical na contemporaneidade. In: II Seminário Nacional de Pesquisa em Música da UFG, 2002. Goiânia. *Anais...* Goiânia: 2010. p. 18-29.

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.

_____. Música para trompa e órgão: Práticas, história e representações. In: I Simpósio em Práticas Interpretativas UFRJ-UFBA, 2014. Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: 2014, p. 173-183.

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

BECK, Dolores. Let the horn be heard! In: KLOSS, Marilyn Bone (Edi.). *Cornucopia: The Book*. Concord: MBK Publishing, 2012, p. 75.

BELLOCHIO, Cláudia Ribeiro. Da produção de pesquisa em educação musical à sua apropriação. Boletim informativo da ABEM, Ano 6, n. 18, p. 2. Set. 2003.

BELTRAMI, Waleska Scarme. Música brasileira para trompa e piano: Um repertório desconhecido. Campinas, 2006. 309f. Dissertação (Mestrado em Música) – Curso de Mestrado em Música do Instituto de Artes da Unicamp, Campinas, 2006.

_____. O repertório brasileiro para trompa e piano no curso de graduação: discussão e aplicabilidade. Rio de Janeiro, 2011. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, Rio de Janeiro, 2011.

BENCK FILHO, Ayrton Müzel. O frevo-de-rua no Recife: características sócio-históricomusicais e um esboço estilístico-interpretativo. Salvador, 2008. 155f. Mestrado em Práticas Interpretativas. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

BINDER, Fernando; CASTAGNA, Paulo. Trombetas, clarins, pistões e cornetas do século XIX e as fontes para a história dos instrumentos de sopro no Brasil. *Música Hodie*, Goiânia, v. 5, n. 1, p. 11-20, 2005.

BOLLOS, Liliana Harb. Considerações sobre a música popular no ensino superior. In: Encontro Nacional da ABEM, XVII. 2008, São Paulo. *Anais...* São Paulo: 2008.

BOOTH, Eric. *The music teaching artist's bible: becoming a virtuoso educator*. New York: Oxford University Press, 2009.

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.

BOWMAN, W. Universals, relativism and music education. *Visions of Research in Music Education*, v. 15, n. 135, p. 1-20, 1998.

BURWELL, Kim. Apprenticeship in music: A contextual study for instrumental teaching and learning. *International Journal of Musical Education*, v. 31, n. 3, p. 276-291, 2012.

BRACEGIRDLE, Lee. The New York School; Its development and its relationship with the Viennese style. Durant, Oklahoma. Southeastern Oklahoma State University: *The Horn Call*, v. XIV, n. 2, abr., 1984, p. 16-24.

CERQUEIRA, Daniel Lemos; ZORZAL, Ricieri Carlini; ÁVILA, Guilherme Augusto de. Considerações sobre a aprendizagem da performance musical. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 26, p. 94-109, 2012.

COUTEIRO, Sebastiana Benedita Coelho de Moraes. O ensino do canto popular brasileiro – Abordagem didática: técnica vocal e performance. Goiânia, 2012. 63f. Trabalho final (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.

COUTO, Ana Carolina Nunes do. Ações pedagógicas do professor de piano popular. In: Encontro Nacional da ABEM, XVII. 2008, São Paulo. *Anais...* São Paulo: 2008a.

_____. Ações pedagógicas do professor de piano popular: um estudo de caso. Belo Horizonte, 2008. 101f. Dissertação (Mestrado em Música) – Curso de Mestrado da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008b.

_____. Música popular e aprendizagem: algumas considerações. *Opus*, Goiânia, v. 15, n. 2, p. 89-104, 2009.

_____. O ensino de teclado em grupo na universidade e o uso do repertório popular: aprendizagem através de práticas híbridas. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 28, p. 231-238, 2013.

DANTAS, Gledson Meira. A performance musical do zabumbeiro Quartinha. João Pessoa, 2011. 145f. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia) – Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011.

DANTAS, Leonardo Meira. O ensino de guitarra elétrica nos cursos de música da Universidade Federal da Paraíba: reflexões a partir de demandas discentes. João Pessoa, 2015. 168f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.

DEATS, Carol Jean. Towards a pedagogy of extended techniques for horn derived from Vincent Persichetti's Parable for Solo Horn, Opus 120. Texas, 2011. 100f. Dissertation in Fine Arts (Doctor of Philosophy) – Texas Tech University, Texas, 2001.

DOUGLASS, Natalie. Aural approaches to horn instructions. Dallas, Texas. *The Horn Call*, v. XLIV, n. 2, fev., 2014, p. 57-59.

EPSTEIN, Eli. Power practicing. In: KLOSS, Marilyn Bone (Edi.). *Cornucopia: The Book*. Concord: MBK Publishing, 2012, p. 76.

FARIA, Nelson. *A Arte da Improvisação para todos os instrumentos*. 3ª Edição. Rio de Janeiro: Lumiar Ed., 1991.

FARIAS, Ranilson Bezerra de. *Maestro Duda: A vida e a obra de um compositor da terra do frevo*. Campinas, 2002. 179f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Curso de Mestrado em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas, 2002.

FEITOSA, Radegundis Aranha Tavares. *O ensino de trompa: um estudo dos materiais didáticos utilizados no processo de formação do trompista*. João Pessoa, 2013. 115f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013a.

_____. O ensino de trompa: Um estudos dos materiais didáticos utilizados no processo de formação do trompista. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 23., 2013. Natal. Anais... Natal: ANPPOM, 2013b.

_____. O ensino da música popular brasileira: Algumas considerações. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 25., 2015. Vitória. Anais... Vitória: ANPPOM, 2015a.

_____. A abordagem da música popular brasileira nos materiais didáticos para instrumentos de metais: perspectivas para o ensino da trompa. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 22., 2015. Natal. *Anais...* Natal: ABEM, 2015b.

_____. O ensino de trompa: um estudo dos materiais didáticos utilizados no processo de formação do trompista. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 22., 2015. Natal. *Anais...* Natal: ABEM, 2015c.

FERREIRA, Sarah Ramez. Padrões físicos inadequados na performance da trompa. Belo Horizonte, 2009. 172f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

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.

_____. Vinte estudos característicos para trompa de Fernando Moraes. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2013.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 47ª Edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.

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

GEUS, José Reis de. *Pixinguinha e Dino de Sete Cordas: Reflexões sobre a improvisação no Choro*. Goiânia, 2009. 162f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação Strictu-Sensu da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. Aportes de la musicología a la enseñanza de la música popular. In: I Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular. Villa María, Córdoba – República Argentina: 2007, p. 1-20.

_____. Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿La gallina o el huevo?. *Revista Transcultural de Música*, v. 12, 2008, p. 1-14.

GREEN, Lucy. *How popular musicians learn: a way ahead for music education*. London: Ashgate, 2002.

_____. Popular music education in and for itself, and for “other” music: current research in the classroom. *International Journal of Music Education*, v. 24, n. 2, p. 101-118, 2006.

GREIF, Elza Lancman. A aprendizagem musical no bandão da Escola Portátil de Música. *Cadernos do Colóquio*, v. 8, n. 1, 2006, s/p.

GUERZONI, Felipe Boabaid. “A arte da improvisação” de Nelson Faria: Influências na pedagogia da música popular brasileira. Belo Horizonte, 2014. 173f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG, Belo Horizonte, 2014.

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.

HEGEMAN, Doug. A Chronology of Pedagogical Material for Horn prior to 1900. Dallas, Texas. *The Horn Call*, v. XXXV, n. 1, out., 2004, p. 41-45.

HEREDIA, Henrique C. Aoki; RONQUI, Paulo Adriano. A música de câmara para instrumentos de metal: Um conceito histórico e evolutivo. In: I Simpósio em Práticas Interpretativas UFRJ-UFBA, 2014. Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: 2014, p. 25-33.

HONEA, Sion M. A Pedagogical Survey at the Modern French Etude. Dallas, Texas. *The Horn Call*, v. XXXIV, n. 3, mai., 2004, p. 31-37.

HOUSE, Edmund. The German Style of Hornplaying: Myth or Method?. Durant, Oklahoma. Southeastern Oklahoma State University: *The Horn Call*, v. IX, n. 2, abr., 1979, p. 29-34.

JOUKAMO-AMPUJA, Erja; WEKRE, Frøydis Ree. Teaching intonation: Thoughts for horn players. Kalamazoo, Michigan. *The Horn Call*, v. XXIX, n. 4, Aug., 1999, p. 47-50.

KLEUCKER, Malinda Finch. An Armchair Masterclass: Seven Elements of Hornplaying. Durant, Oklahoma. Southeastern Oklahoma State University: *The Horn Call*, v. XXI, n. 2, abr., 1991, p. 47-53.

KLOSS, Marilyn Bone. *Cornucopia: The Book*. Concord: MBK Publishing, 2012.

KOPPRASCH, Georg. *Sixty selected studies*. Boca Raton: Kalmus, 1985.

KURAU, W. Peter. Kevin Bacon, Herb Tarlek, and transfers. In: KLOSS, Marilyn Bone (Edi.). *Cornucopia: The Book*. Concord: MBK Publishing, 2012, p. 77.

LACORTE, Simone; GALVÃO, Afonso. Processos de aprendizagem de músicos populares: um estudo exploratório. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 17, p. 29-38, 2007.

LANE, Jeremy S., TALBERT, Matthew D. Examining Lesson Plan Use Among Instrumental Music Education Majors During Practicing Teaching. *Journal of Music Teacher Education*, v. XX, n. X, p. 1-14, 2013.

LEPRE, Ricardo Ferreira. *A trompa sem mistérios: guia para mestres de banda, professores e alunos*. Vitória: Faculdade de Música do Espírito Santo Maurício de Oliveira, 2014.

LISBOA, Renato Rodrigues. *A escrita idiomática para tuba nos Dobrados Seresteiro, Saudades e Pretensioso de João Cavalcante*. Belo Horizonte, 2005. 43f. Artigo (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

LOPES, Maico V. *Música brasileira para grupo de trompetes: Um repertório em construção*. In: *I Simpósio em Práticas Interpretativas UFRJ-UFBA*, 2014. Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: 2014, p. 167-172.

LUCAS, Heidi A. *The horn can swing: A guidebook for Teaching jazz style and improvisation to College horn students*. Athens, Georgia. 258f. Document (Doctor of Musical Arts) – Graduate Faculty of the University of Georgia, Athens, 2007.

MANTIE, Roger. A comparison of “popular music pedagogy” discourses. *Journal of Research in Music Education*, v. 61, n. 3, 2013, p. 334-352.

MARCELINO, André Felipe. *Grupo de maracatu Arrasta Ilha: Dinâmicas de aprendizagem musical em uma comunidade de prática*. Florianópolis, 2014. 171f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

MARCONDES, Marcos Antônio. *Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica*. 2ª Edição. São Paulo: Art Editora. 1998.

MATOS, Everton Luiz Loredó de. *A trajetória histórica da improvisação no choro: um enfoque de configurações estilísticas e processos de hibridação cultural*. Goiânia, 2012. 242f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música Stricto Sensu da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.

MATOSINHOS, Ricardo. *A metaphorical approach to horn teaching*. Dallas, Texas. *The Horn Call*, v. XLIV, n. 3, mai., 2014, p. 41-42.

MAYER, Abby. *Summer horn teaching*. Interlochen, Michigan: *The Horn Call*, v. 1, n. 1, fev., 1971, p. 23-27.

MIDDLETON, Richard. *Studying popular music*. Buckingham: Open University Press, 1990.

MORAIS, Fernando Jacinto de. *Pequenos estudos brasileiros para instrumentos de metal*. 1ª Edição. DF: Musimed, 2011.

_____. *Vinte estudos característicos brasileiros para trompa*. Revisado e editado por Rinaldo Fonseca. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2013.

NEDER, Álvaro. O estudo cultural da música popular brasileira: dois problemas e uma contribuição. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 22, p. 181-195, 2010.

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.

PINTO, Renato da Costa. A tuba na música brasileira: catalogação de obras, análise e sugestões interpretativas da Fantasia Sul América para Tuba e Orquestra de Cláudio Santoro. Salvador, 2010. 162f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

PRESSER, Jean. Formação de músicos no bacharelado em música popular: Um estudo de caso na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2013. 169f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

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.

_____. Educação musical e etnomusicologia: caminhos, fronteiras e diálogos. *Opus*, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 113-130, dez. 2010b.

RECÔVA, Simone Lacorte. Aprendizagem do músico popular: um processo de percepção através dos sentidos?. Brasília, 2006. 158f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Católica de Brasília, Brasília, 2006.

REESE, Br. Nathanael. Help for school music programs. In: KLOSS, Marilyn Bone (Edi.). *Cornucopia: The Book*. Concord: MBK Publishing, 2012, p. 74.

REIMER, Bennett. Research in music education. *Journal of research in music education*, v. 56, n. 3, p. 190-203, 2009.

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.

ROOT, Rebecca. The Psychology of Brass Playing. Durant, Oklahoma. Southeastern Oklahoma State University: *The Horn Call*, v. VII, n. 1, Nov. , 1976, p. 11-17.

SÁ, Francisco. Interpretação do repertório popular brasileiro ao saxofone. *Cadernos do Colóquio - UNIRIO*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 18-26, 2003.

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

SANTIAGO, Patrícia Furst. A integração da prática deliberada e da prática informal no aprendizado da música instrumental. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 13, p. 52-62, 2006.

SCOTT JUNIOR, Rowney Archibald. A música brasileira nos cursos de bacharelado em saxofone no Brasil. Salvador, 2007. 248f. Doutorado em Música. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

SÈVE, Mário. *Vocabulário do Choro*. Rio de Janeiro: Lumiar Ed., 1999.

SILVA, Francinaldo Rodrigues da. A aprendizagem musical e as contribuições sociais nas bandas de música: um estudo com duas bandas escolares. Goiânia, 2014. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014.

SILVA, Gilvando Pereira da. Inventiva nº1 para trombone solo Francisco Fernandes Filho (Chiquito): Estudo Estilístico e Interpretativo. João Pessoa, 2012. 97f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012a.

SILVA, Juliana Rocha de Faria. “Algumas coisas não dá pra ensinar, o aluno tem que aprender ouvindo”: a prática docente de professores de piano popular do Centro de Educação Profissional – Escola de Música de Brasília (CEP/EMB). Brasília, 2010. 168f. Mestrado em Educação Musical. Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

SILVA, Nisiane Franklin da. A representação de música brasileira nos livros didáticos de música. Porto Alegre, 2002. 123f. Mestrado em Educação Musical. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

SILVA, Ricardo Costa Laudares. Ensino e aprendizagem de improvisação em um curso superior de música. Belo Horizonte, 2013. 193f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

SILVA, Vagner Rebouças da. Trompa grave e trompa aguda: um estudo da tessitura da trompa com base nos principais modelos que foram referencia para as composições orquestrais. São Paulo, 2012. 218f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012b.

SLOBODA, John A. *Individual differences in music performance. Trends in cognitive sciences*, v. 4, n. 10, out. 2000, p. 397-403.

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

SOUZA, Jusamara. Pensar a educação musical como ciência: a participação da Abem na construção da área. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 16, 2007, p. 25-30.

SPANJER, Allen. Alexander technique and the horn. In: KLOSS, Marilyn Bone (Edi.). *Cornucopia: The Book*. Concord: MBK Publishing, 2012, p. 85.

STARRETT, Megan Jane. *The role of the horn in band music*. Kansas, 2009. 95f. Dissertation (Master's of Music) – Graduate Degree Program in Musicology of the University of Kansas, Kansas, 2009.

STONESTREET, Robert. Pedagogical works for low horn. Dallas, Texas. *The Horn Call*, v. XLV, n. 2, fev., 2015, p. 55-59.

SWANWICK, Keith. The 'good-enough' music teacher. *British Journal of Music Education*, v. 25, n. 1, 2008, p. 9-22.

THOMPSON, Virginia. Tuckwell on Teaching. Kalamazoo, Michigan. *The Horn Call*, v. XXVII, n. 3, mai. , 1997, p. 47-53.

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

TRITLE, Thomas. Learning the horn in Hungary. Kalamazoo, Michigan. *The Horn Call*, v. XXIV, n. 2, fev. , 1994, p. 49-51.

TUNG, Margaret. Dale Clevenger: performer and teacher. Ohio, 2009. 136f. Dissertation (Doctor of Musical Arts) – Graduate School of The Ohio State University, Ohio, 2009.

VERMEULEN, William. Audition success: A pedagogical approach. Kalamazoo, Michigan. *The Horn Call*, v. XXVI, n. 2, fev. , 1996, p. 51-58.

WATSON, Joan. Fun and easy teaching and learning. In: KLOSS, Marilyn Bone (Edi.). *Cornucopia: The Book*. Concord: MBK Publishing, 2012, p. 73.

_____. A personal history of learning and teaching breath support. Dallas, Texas. *The Horn Call*, v. XLIII, n. 3, mai., 2013, p. 84-86.

WEKRE, Frøydis Ree. *The Leningrad School of Horn Playing*. Durant, Oklahoma. Southeastern Oklahoma State University: *The Horn Call*, v. X, n. 1, out. , 1979, p. 92-95.

_____. 1000 Ways to Teach?. Kalamazoo, Michigan. *The Horn Call*, v. XXVIII, n. 2, fev. , 1998, p. 67.

WRIGHT, Ruth; KANELLOPOULOS, Panagiotis. Informal music learning, improvisation and teacher education. *British Journal of Music Education*, v. 27, p. 71-87, 2010.

APÊNDICES



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

Apêndice A

Questionário aplicado com os professores de instrumentos de metal da universidades federais brasileiras e UNICAMP

Instrumento em que atua como professor:

Data de nascimento:

Instituição:

Tempo que atua na instituição:

Tempo em que atua no ensino de instrumento:

Você trabalha a música popular na sua prática como professor de instrumento?

- () Sim (caso a resposta seja sim, responda as questões abaixo, se não o questionário termina aqui)
- () Não

Que tipo de música trabalha (citar gêneros, estilos e repertórios)? Citar no mínimo três e no máximo cinco.

- 1) _____
- 2) _____
- 3) _____
- 4) _____
- 5) _____

Qual a carga horária do curso que você dedica ao trabalho com música popular?

- () Até 10%
- () entre 11% e 20%

- entre 21% e 30%
- entre 31% e 40%
- entre 41% e 50%
- entre 51% e 60%
- entre 61% e 70%
- entre 71% e 80%
- entre 81% e 90%
- entre 91% e 100%

Que materiais você utiliza para trabalhar esse repertório?

- Métodos
 - Apostilas
 - CDs
 - DVDs
 - Outros. Quais _____
-

Cite, de forma específica (por exemplo, nome do método [se for o caso], autor), os três principais materiais que utiliza para o ensino de música brasileira popular no seu instrumento.

- 1) _____
- 2) _____
- 3) _____

APÊNDICES



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

Apêndice B

Entrevista semiestruturada realizada com os professores de instrumentos de metal selecionados

Nome completo:

Data de nascimento:

1. Desde quando atua como professor do instrumento?
2. Em que escolas atuou?
3. Há quanto tempo atua nessa universidade?
4. Em que níveis de ensino atua na universidade?
5. O curso de graduação em que você atua é voltado para a música erudita, popular ou ambas?
6. Que tipo de música popular você tem trabalhado nas suas aulas?
7. Como você tem organizado o trabalho que realiza com a música popular?
 - A porcentagem está definida no plano de curso?
 - Trabalha toda semana?
8. Que conteúdos de música popular você trabalha?
 - No que se refere à técnica:
 - Repertórios:

- Interpretação em geral:

9. Que materiais utiliza para desenvolver o trabalho específico de música popular?

- No que se refere aos métodos:
- CDs, DVDs e outros materiais audiovisuais:
- Apostilas:
- Livros/outros

10. Quais as contribuições desse material para o ensino da música popular, considerando as especificidades do seu instrumento?

11. Você considera que há alguma questão importante que não é abordada nesse material e que seria importante para o ensino de música popular para os instrumentos de metal?

12. Por que você considera importante o trabalho com a música popular para o seu instrumento?

13. Considerando o trabalho que realiza com a música popular, qual o mercado de trabalho que você almeja preparar o aluno?

Apêndice C



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 doutorado, intitulada “A abordagem da música brasileira popular nos materiais didáticos para instrumentos de metais: perspectivas para o ensino da trompa”. 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.

Natal, 10 de abril de 2015

Prof. Radegundis Aranha Tavares Feitosa

Apêndice D



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

Termo de Consentimento

Como professor da Universidade xxxxx xxxxx xxxxx, disponho-me voluntariamente a participar da pesquisa desenvolvida pelo doutorando Radegundis Aranha Tavares Feitosa do programa de Pós-Graduação da Universidade Federal da Paraíba, que tem como objetivo verificar como tem sido abordada a música brasileira popular em materiais didáticos utilizados para o ensino de instrumentos de metal, verificando as possibilidades de adequação e aplicação desses materiais no ensino da trompa. Assim, autorizo a coleta de dados a partir de entrevistas realizadas durante o ano de 2015. 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;

Natal, 10 de abril de 2015

Prof. Xxxxx xxxxxxxx xxxxxxxx