



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
NÚCLEO DE INOVAÇÃO E TECNOLOGIAS APLICADAS A ENSINO E EXTENSÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO CRIATIVIDADE E INOVAÇÃO  
EM METODOLOGIAS DE ENSINO SUPERIOR MESTRADO PROFISSIONAL EM  
ENSINO

JAQUELINE WAILSE LIRA LOUZADA

**GUIA PARA FORMAÇÃO DE PROFESSORES: ADAPTAÇÃO  
DE MÚSICA REGIONAL PARA AULAS DE TROMPA COM  
INICIANTEs**

BELÉM – PARÁ  
2024

JAQUELINE WAILSE LIRA LOUZADA

**GUIA PARA FORMAÇÃO DE PROFESSORES: ADAPTAÇÃO  
DE MÚSICA REGIONAL PARA AULAS DE TROMPA COM  
INICIANTE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Criatividade e Inovação em Metodologias de Ensino Superior do Núcleo de Inovação e Tecnologias Aplicadas a Ensino e Extensão da Universidade Federal do Pará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ensino. Área de Concentração: Metodologias de Ensino-Aprendizagem. Linha de Pesquisa: Inovações Metodológicas no Ensino Superior (INOVAMES).

Orientador: Prof. Dr. André Monteiro Diniz

BELÉM – PARÁ  
2024

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD  
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará  
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

---

- L768g Louzada, Jaqueline Wailse Lira.  
Guia para Formação de Professores: Adaptação de Música Regional para Aulas de Trompa com Iniciantes / Jaqueline Wailse Lira Louzada. — 2024.  
88 f. : il. color.+ Guia
- Orientador(a): Prof. Dr. André Monteiro Diniz  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Núcleo de Inovação e Tecnologias Aplicadas a Ensino e Extensão, Programa de Pós-Graduação Criatividade e Inovação em Metodologias de Ensino Superior, Belém, 2024.  
Acompanhado do guia: Guia de Adaptação Musical para Professores de Trompa em Formação  
Acesso:<https://drive.google.com/file/d/1NSyMhsVSjafq2LncINZkWQUxhrFG3iZo/view?usp=sharing>
1. Ensino da trompa . 2. Adaptação musical. 3. Decolonialidade. 4. Educação musical . 5. Aprendizagem significativa. I. Título.

JAQUELINE WAILSE LIRA LOUZADA

**GUIA PARA FORMAÇÃO DE PROFESSORES:  
ADAPTAÇÃO DE MÚSICA REGIONAL PARA AULAS DE  
TROMPA COM INICIANTE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Criatividade e Inovação em Metodologias de Ensino Superior do Núcleo de Inovação e Tecnologias Aplicadas a Ensino e Extensão da Universidade Federal do Pará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ensino. Área de Concentração: Metodologias de Ensino-Aprendizagem. Linha de Pesquisa: Metodologias de Ensino-Aprendizagem. Linha de Pesquisa: Inovações Metodológicas no Ensino Superior (INOVAMES).

Orientador: Prof. Dr. André Monteiro Diniz

RESULTADO: ( x ) Aprovado ( ) Reprovado

DATA: 28/03/2024.

COMISSÃO EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente  
 **ANDRÉ MONTEIRO DINIZ**  
Data: 25/05/2024 13:50:51-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

Dr. André Monteiro Diniz  
Orientador – PPGCIMES/UFPA

Documento assinado digitalmente  
 **WALESKA SCARME BELTRAMI**  
Data: 25/05/2024 14:15:43-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

Dra. Waleska Scarme Beltrami  
Examinadora externa - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Documento assinado digitalmente  
 **ISIS DE MELO MOLINARI ANTUNES**  
Data: 26/05/2024 18:58:20-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

Dra. Isis de Melo Molinari Antunes  
Examinadora interna – PPGCIMES/UFPA

BELÉM – PARÁ  
2024

Dedico esta dissertação aos meus pais, minha fonte de amor incondicional.

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de expressar minha profunda gratidão a Deus, por ter me dado força e coragem durante esta trajetória no mestrado.

Ao meu estimado Orientador, Prof. Dr. André Monteiro Diniz, manifesto minha sincera gratidão por todo o suporte, orientação e confiança durante este processo. Sua dedicação foi essencial para o desenvolvimento desta pesquisa.

À respeitável banca examinadora, desejo expressar meu apreço pela valiosa orientação da Dra. Isis de Melo Molinari Antunes, tanto por suas sugestões quanto pelo seu tempo e apoio dedicados. Agradeço imensamente à Dra. Waleska Scarne Beltrami por suas contribuições, e também gostaria de destacar sua importância como inspiração para mim, tanto como trompista quanto como pessoa. É uma honra tê-las como membros da banca e sou imensamente grata por todas as valiosas contribuições fornecidas.

Aos meus amados pais, João e Wanderly, agradeço por serem minha maior fonte de apoio e fortaleza ao longo deste caminho. Seu amor incondicional tem sido meu sustento.

À minha família, incluindo meus irmãos, sobrinhos, e em especial meu primo Wesley e todos aqueles que me apoiaram, expresso minha sincera gratidão pelo constante encorajamento e compreensão. O amor e apoio de vocês foram a base que me permitiu seguir em frente.

Ao meu parceiro, Miguel, que além de todo amor, me apoiou, ajudou e foi importantíssimo para que eu pudesse concluir este mestrado.

Aos amigos, que me apoiaram incansavelmente, em especial à minha grande amiga Wall, cuja amizade e apoio foram tão essenciais quanto reconfortantes em minha jornada, sendo para mim como uma segunda mãe. Agradeço também aos demais amigos, cujo suporte e presença foram fundamentais para superar os desafios e celebrar as conquistas ao longo deste período acadêmico.

Aos colegas de turma, em especial à minha grande apoiadora e amiga, Rosine, expresso minha profunda gratidão pelo suporte e amizade durante esta jornada.

Agradeço ao inspirador professor Ricardo Matosinhos por seu apoio valioso no desenvolvimento desta pesquisa.

Agradeço ao professor Agostinho Jr, que me ajudou, apoiou e colaborou musicalmente, contribuindo de forma significativa para este trabalho.

Por fim, agradeço a mim mesma por nunca ter desistido de meus objetivos e sonhos, por persistir diante das adversidades e por alcançar este marco significativo em minha vida acadêmica. Que esta conquista sirva como prova da minha determinação e força interior.

**“Quem elegeu a busca não pode recusar a travessia”  
Guimarães Rosa**

## RESUMO

Este trabalho apresenta o "Guia de Adaptação Musical para Professores de Trompa em Formação", um roteiro de adaptações de músicas regionais para iniciantes. Este produto educacional emergiu como proposta para enfrentar os desafios no ensino de música, especialmente no contexto do ensino de trompa, onde há grande presença de materiais didáticos e repertórios de procedência europeia. Esses materiais originários de outros países e muitas vezes desconhecidas dos alunos e suas comunidades, não levam em conta suas especificidades culturais e regionais. Essa prática precisa ser discutida na formação de professores de trompa, a fim de promover o desenvolvimento de novas abordagens por eles. A escassez de recursos que integrem a cultura local limita o acesso dos alunos a uma educação musical potencialmente representativa e significativa. Desenvolvido no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Criatividade e Inovação em Metodologias de Ensino Superior (PPGCIMES) da Universidade Federal do Pará (UFPA), com ênfase em Inovações Metodológicas no Ensino Superior (INOVAMES), o produto resultante visa suprir essas carências, especialmente a falta de adaptações de músicas regionais da Amazônia brasileira para iniciantes. A metodologia envolveu uma pesquisa bibliográfica sobre os desafios e as perspectivas no ensino de trompa no Brasil, a literatura utilizada para o ensino e a influência da delação musical na aprendizagem da trompa. Embasado nas teorias de aprendizagem significativa de Ausubel (2003) e na abordagem decolonial de Quijano (2015), além da análise dos elementos idiomáticos presentes em obras escritas por trompistas, conforme discutido por Matosinhos (2021). Além disso, foi realizada a análise de Projetos Pedagógicos de Cursos (PPCs) de música na Universidade Federal do Pará (UFPA), Instituto Estadual Carlos Gomes (IECG) e Universidade do Estado do Pará (UEPA). Em seguida, deu-se a elaboração do produto educacional e sua aplicação, bem como entrevistas com professores e alunos para validar as adaptações musicais propostas. Os resultados destacam o potencial do produto educacional desenvolvido para habilitar professores em formação e profissionais atuantes, proporcionando uma ferramenta prática e acessível para a formação de professores e uma educação musical que incorpore a cultura local. Além disso, evidencia-se que o material desenvolvido serve como um recurso para professores em formação, auxiliando-os na integração de elementos culturais locais em seu ensino, promovendo uma educação musical mais contextualizada e significativa.

**Palavras-chave:** ensino da trompa; adaptação musical; decolonialidade; educação musical; aprendizagem significativa.

## ABSTRACT

This work presents the "Musical Adaptation Guide for Horn Teachers in Training," a manual of adaptations of regional music for beginners. This educational product emerged as a proposal to address the challenges in music education, especially in the context of horn teaching, where there is a significant presence of teaching materials and repertoires of European origin. These materials, often from other countries and unfamiliar to students and their communities, do not take into account their cultural and regional specificities. This practice needs to be discussed in the training of horn teachers to promote the development of new approaches by them. The scarcity of resources that integrate local culture limits students' access to a potentially representative and meaningful music education. Developed within the Graduate Program in Creativity and Innovation in Higher Education Methodologies (PPGCIMES) at the Federal University of Pará (UFPA), with an emphasis on Methodological Innovations in Higher Education (INOVAMES), the resulting product aims to address these shortcomings, particularly the lack of adaptations of regional music from the Brazilian Amazon for beginners. The methodology involved a bibliographic research on the challenges and perspectives in horn teaching in Brazil, the literature used for teaching, and the influence of musical heritage on horn learning. It is based on Ausubel's (2003) theories of meaningful learning and Quijano's (2015) decolonial approach, as well as the analysis of idiomatic elements present in works written by horn players, as discussed by Matosinhos (2021). Additionally, an analysis of Pedagogical Course Projects (PPCs) from the Federal University of Pará (UFPA), the State Institute Carlos Gomes (IECG), and the State University of Pará (UEPA) was conducted. Subsequently, the educational product was developed and implemented, along with interviews with teachers and students to validate the proposed musical adaptations. The results highlight the potential of the developed educational product to equip both trainee and practicing teachers, providing a practical and accessible tool for teacher training and a music education that incorporates local culture. Furthermore, it is evident that the developed material serves as a resource for teachers in training, assisting them in integrating local cultural elements into their teaching, thus promoting a more contextualized and meaningful music education.

**Key-words:** horn teaching; musical adaptation; decoloniality; music education; meaningful learning.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Trecho original em <i>Mi Menor</i> (soante).....	35
Figura 2 - Trecho adaptado em <i>Lá Menor</i> (escrito) .....	35
Figura 3 - Trecho original em <i>Mi Menor</i> (escrito).....	38
Figura 4 - Trecho adaptado em <i>Lá Menor</i> (soante).....	38
Figura 5 - Trompa simples em <i>Fá</i> , modelo Alexander Modelo 93 .....	39
Figura 6 - Trompa dupla em <i>Fá e Si bemol</i> , modelo Alexander Modelo 103.....	40
Figura 7 - Dedilhados trompa em <i>Fá e Si Bemol</i> .....	41
Figura 8 - Trecho original em <i>Mi Menor</i> (soante).....	43
Figura 9 - Trecho adaptado em <i>Lá Menor</i> (escrito) .....	43
Figura 10 - Estrutura do produto educacional.....	54
Figura 11 - Apresentação da música escolhida .....	57
Figura 12 - Partitura da versão original de Carimbó do Macaco .....	58
Figura 13 - Letra da música escolhida .....	59
Figura 14 - Passos do Guia 1.....	60
Figura 15 - Passos do Guia 2.....	61
Figura 16 - Passos do Guia 3.....	61
Figura 17 - Passos do Guia 4.....	62
Figura 18 - Partitura adaptada .....	63
Figura 19 - Versão do guia protótipo .....	64
Figura 20 - Versão do guia finalizado.....	65
Figura 21 - Programa de editoração música Sibelius .....	66
Figura 22 - Partitura manuscrita da adaptação de Ao pôr do Sol.....	67
Figura 23 - Partitura digitalizada pelo profissional de edição.....	67
Figura 24 - Aluna durante as aulas.....	72
Figura 25 - Aluno durante apresentação das músicas adaptadas.....	74
Figura 26 - Alunos estudando juntos.....	75
Figura 27 - Aluno durante apresentação das músicas adaptadas.....	76

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
IECG	Instituto Estadual Carlos Gomes
INOVAMES	Inovações Metodológicas no Ensino Superior
PPGCIMES	Programa de Pós-Graduação em Criatividade e Inovação em Metodologias de Ensino Superior
UEPA	Universidade do Estado do Pará UFPA - Universidade Federal do Pará

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>15</b>
<b>2. REFERENCIAL TEÓRICO .....</b>	<b>19</b>
<b>2.1 Desafios e perspectivas no ensino da trompa no Brasil .....</b>	<b>19</b>
<b>2.2 Literatura utilizada para o ensino de trompa no Brasil .....</b>	<b>20</b>
<b>2.3 A influência da seleção musical na aprendizagem da trompa.....</b>	<b>23</b>
<b>2.4 Aprendizagem significativa na educação musical .....</b>	<b>23</b>
<b>2.5 Decolonialidade e a valorização da arte regional no ensino da trompa .....</b>	<b>25</b>
<b>2.6 Adaptação Musical .....</b>	<b>29</b>
2.6.1 Observação do perfil e preferências do aluno .....	33
2.6.2 Avaliação da necessidade de ajuste da tonalidade .....	34
2.6.3 Análise e possível adaptação da tessitura da obra.....	36
2.6.4 Escolha da afinação .....	39
2.6.5 Adaptação rítmica.....	42
2.6.6 Verificação da adaptação.....	44
2.6.7 Verificação/checagem da adaptação junto aos alunos e eventuais ajustes.....	44
<b>3. PERCURSO METODOLÓGICO.....</b>	<b>46</b>
<b>3.1 Revisão Bibliográfica .....</b>	<b>47</b>
<b>3.2 Conversas com especialistas .....</b>	<b>49</b>
<b>3.3 Colaboração com profissional de notação musical.....</b>	<b>50</b>
<b>3.4 Seleção das músicas a serem adaptadas .....</b>	<b>50</b>
<b>4. DESCRIÇÃO DO PRODUTO .....</b>	<b>51</b>
<b>4.1 Concepção do guia.....</b>	<b>51</b>
<b>4.2 Estruturação do produto .....</b>	<b>53</b>
<b>4.3 Características do guia.....</b>	<b>54</b>
4.3.1 Passo-a-passo.....	54
4.3.2 Apresentação da música escolhida .....	56
4.3.3 Apresentação da partitura original .....	57
4.3.4 Ensinando a adaptar.....	59
4.3.5 Partitura adaptada .....	62
4.3.6 Referências .....	63
<b>4.4 Recursos utilizados na criação do produto educacional .....</b>	<b>64</b>
<b>4.5 Aspecto criativo e inovador do guia.....</b>	<b>68</b>
<b>5. VALIDAÇÃO.....</b>	<b>69</b>

<b>6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>78</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>82</b>
<b>APÊNDICE A .....</b>	<b>86</b>
<b>APÊNDICE B.....</b>	<b>87</b>

## 1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho, intitulado "Guia para Formação de Professores: Adaptação de Música Regional para Aulas de Trompa com Iniciantes," surge como uma proposta inovadora no contexto do Programa de Pós-Graduação Criatividade e Inovação em Metodologias de Ensino Superior (PPGCIMES) da Universidade Federal do Pará (UFPA). Vinculado à linha de pesquisa de Inovações Metodológicas no Ensino Superior (INOVAMES), este estudo busca preencher lacunas no cenário do ensino da trompa, propondo estratégias pedagógicas que integram a riqueza da música regional paraense.

Ao longo de sua trajetória, a autora vivenciou tanto o papel de aluna quanto de professora de trompa, proporcionando-lhe uma perspectiva única sobre as lacunas no ensino musical deste instrumento. Sua jornada começou na musicalização, participando do coral no projeto Vale Música<sup>1</sup>, em Belém. Nesse ambiente, ela foi exposta a um repertório diversificado, que incluía não apenas músicas eruditas, mas também populares e canções regionais que celebravam a cultura local. No entanto, anos depois, quando iniciou seus estudos na trompa, um instrumento notoriamente desafiador, logo percebeu a escassez de músicas regionais ou adaptações apropriadas para este instrumento.

Mesmo quando se deparava com músicas populares, hinos de times de futebol ou trilhas sonoras de filmes que despertavam seu interesse e o de seus colegas, adaptá-las para a trompa representava um desafio. Muitas vezes, as partituras disponíveis eram destinadas a outras formações instrumentais e não atendiam às necessidades dos trompistas em formação.

Essa lacuna em sua formação e nas fontes tradicionais de ensino da trompa tornou-se evidente à medida que avançou em sua jornada como estudante de música. A autora percebeu que, embora houvesse materiais de qualidade à disposição, muitas vezes eles não refletiam as suas preferências e vivências musicais, nem as de seus colegas. Adaptações de músicas populares eram desejadas, quicá essenciais para manter o entusiasmo e a motivação dos estudantes.

Essa percepção foi reforçada quando, em 2016, a autora se tornou professora de trompa

---

<sup>1</sup> Criado em 2004 pela Fundação Amazônica de Música (FAM), esse programa é direcionado aos alunos da rede pública de Belém, no Pará. O projeto engloba uma diversidade de grupos musicais, como orquestra jovem, coral, conjunto de flautas doce, banda Sinfônica Jovem, grupo de percussão de câmara, orquestra de violinos e coral infanto-juvenil. Para conhecer mais detalhes sobre o Vale Música, você pode acessar o site oficial: <https://institutoculturalvale.org/espacos-culturais-e-vale-musica/vale-musica/>

no projeto Vale Música Belém e observou o impacto positivo que músicas mais familiares e motivadoras tinham em seus alunos. Melodias que faziam parte de seus cotidianos não apenas engajavam os alunos, mas também fortaleciam sua conexão com a música e a cultura locais.

No contexto da formação musical, com foco particular no ensino da trompa, surgem desafios substanciais. O domínio da trompa requer não apenas uma compreensão profunda da linguagem musical, mas também habilidades técnicas intrincadas. Com base nas experiências acumuladas ao longo da trajetória, tanto como aluna dedicada à trompa quanto como professora, a autora pôde identificar que os primeiros anos de estudo na trompa, geralmente preenchidos com exercícios lentos e progressões técnicas demoradas, apresentavam obstáculos consideráveis para os alunos. Ainda, esses desafios podiam, em muitos casos, tornar o processo de aprendizado algo tedioso e, por vezes, desestimulante.

No entanto, ao assumir o papel de professora, observou de perto o quanto os alunos respondiam positivamente quando eram expostos a melodias mais familiares. Essa experiência proporcionou uma compreensão mais profunda e confirmou que a escolha criteriosa de melodias exerce um impacto significativo no processo de ensino da trompa. Este trabalho propõe a criação de um guia que promoverá a aprendizagem significativa e como consequência uma maior motivação dos alunos em um contexto de ensino musical.

A justificativa para este trabalho considera os desafios frequentes no ensino de instrumentos musicais, como a trompa, e as lacunas na formação universitária do futuro professor. As diferenças nas práticas de ensino de arranjo musical entre instituições como UFPA no curso de Licenciatura Plena em Música, Universidade Estadual do Pará (UEPA) no curso de Licenciatura Plena em Música e Instituto Estadual Carlos Gomes (IECG) no curso de Bacharelado em Música destacam a importância do guia de adaptação musical.

Enquanto a UFPA (2024) oferece uma disciplina de "Arranjo" com carga horária de 68 horas e a UEPA (2024) aborda o desenvolvimento de processos de reelaboração musical na disciplina de "Arranjo Musical" com 60 horas, no IECG (Lima, 2024) não há uma disciplina obrigatória para arranjo instrumental, apenas uma opção de matéria optativa de "Orquestração (transcrição)" com carga horária de 60 horas.

Diante desse contexto e da observação da abordagem não-específica das três instituições do estado que oferecem cursos de graduação em música, surgiu a seguinte questão-foco:

como enriquecer a formação de futuros professores de trompa através da adaptação de músicas regionais para alunos iniciantes?

Para responder a esta questão, este estudo propõe uma abordagem estruturada para desenvolver um guia educacional. O objetivo geral é fornecer um recurso instrucional que capacite tanto os professores em formação quanto aqueles já em exercício, destacando a criação de adaptações musicais como uma ferramenta eficaz para tornar a aprendizagem da trompa mais relevante.

Os objetivos específicos delineados incluem a realização de adaptações musicais selecionadas para a trompa, levando em consideração tanto as demandas técnicas do instrumento quanto as capacidades dos professores em formação. Além disso, o estudo visa avaliar a viabilidade de implementação dessas adaptações por alunos nos estágios iniciais de aprendizado da trompa, bem como elaborar um guia prático que contenha trechos musicais adaptados que sirvam como modelos para replicação das práticas com outras canções, também populares de acordo com a realidade e o tempo do usuário deste guia.

A construção desses objetivos específicos visa proporcionar uma estrutura para a pesquisa e desenvolvimento do guia educacional. A partir da adaptação de músicas regionais para a trompa, considerando suas particularidades técnicas e adaptando-as de forma adequada ao nível de habilidade dos alunos, espera-se promover maior engajamento em relação ao aprendizado do instrumento e significativa do instrumento

Ao adotar uma abordagem decolonial, o guia procura oferecer aos alunos uma oportunidade de se conectar mais profundamente com sua bagagem cultural e seu aprendizado da trompa, buscando integrá-los de maneira mais efetiva ao processo de aprendizagem. Essa abordagem visa tornar o aprendizado mais significativo, permitindo que os alunos se conectem mais com suas raízes culturais, contribuindo assim para um ambiente educacional mais enriquecedor, inclusivo e mais relacionado às suas experiências musicais pessoais.

A aprendizagem significativa, conforme proposta por Ausubel (2003), surge como uma abordagem fundamental para discutir esses desafios. Ela enfatiza a importância de estabelecer conexões lógicas e pertinentes entre o novo conhecimento e o conhecimento prévio dos alunos. Isso não apenas torna o processo de aprendizagem mais relevante, mas também promove um engajamento mais profundo dos alunos.

Considerando o contexto do aluno, Magalhães (2021) ressalta que a introdução da música brasileira em suas diversas vertentes pode proporcionar aos estudantes a oportunidade de compreender e se familiarizar com o instrumento a partir de territórios que lhes são familiares. Corroborando esse pensamento, este trabalho visa reconhecer a riqueza cultural e musical do Pará.

A música é uma parte intrínseca da cultura brasileira, com grande diversidade em suas regiões, e incorporá-la ao ensino da trompa não apenas enriquece a experiência educacional, mas também contribui para a preservação dessa riqueza cultural. Portanto, a relevância do trabalho se estende além da sala de aula, reconhecendo a importância da música na identidade cultural da nossa região.

A inclusão de orientações detalhadas sobre como adaptar melodias, ritmos e harmonias das músicas familiares para o contexto da trompa em um guia educacional é acompanhado de exemplos práticos e estratégias detalhadas para que os professores em formação possam entender como realizar o processo e implementá-lo nas práticas de ensino. Ao incorporar a música do cotidiano dos alunos nas aulas de trompa, os professores proporcionarão um ambiente de aprendizagem mais relevante e significativo. Neste cenário, as diversas pesquisas dedicadas a aprimorar os processos de formação de instrumentistas, considerando, entre outros fatores, o conhecimento prévio dos estudantes, servirão como base para a efetiva implementação dessas práticas inovadoras.

A avaliação da viabilidade das adaptações por alunos novatos forneceu considerações importantes sobre sua eficácia e utilidade prática. Através de conversas com os alunos de sua classe de trompa do Projeto Vale Música Belém, a autora recebeu um *feedback* valoroso que será relatado na seção de validação do produto. Por fim, a elaboração de um guia com seção prática, contendo trechos musicais adaptados, oferecerá aos professores em formação uma ferramenta acessível para enriquecer seus métodos de ensino, contribuindo assim para aprimorar a experiência de aprendizagem da trompa para futuras gerações de músicos.

A estrutura da dissertação desdobra-se da seguinte forma: na introdução, proporcionamos uma visão geral, abordando a justificativa e a relevância do produto educacional. Em seguida, apresentamos o aporte teórico essencial que fundamenta nossa abordagem. Os capítulos subsequentes são dedicados à análise de aspectos práticos e estratégias específicas para a adaptação musical na educação em trompa. Finalmente, alcançamos as

considerações finais, onde consolidamos as principais percepções, destacando o papel fundamental deste guia como uma ferramenta indispensável para uma educação musical completa e motivadora.

## **2. REFERENCIAL TEÓRICO**

### **2.1 Desafios e perspectivas no ensino da trompa no Brasil**

Ao analisar o cenário do ensino da trompa no Brasil, destacam-se algumas características marcantes. A disseminação de conhecimento e estratégias frequentemente ocorre com o uso predominante de livros didáticos estrangeiros e a influência das normas e padrões dos conservatórios europeus. Muitos músicos e professores seguem o caminho tradicional de ensino, baseado em livros de estudo de música estrangeira, muitas vezes desconectado da realidade e da singularidade de cada aluno, como apontado por Feitosa (2013). Este enfoque tende a priorizar apenas o desenvolvimento técnico do instrumentista.

Autores como Feitosa (2013) e Virgens (2021) ressaltam a necessidade de atualização no ensino da trompa no Brasil, a fim de adaptar as práticas pedagógicas e os materiais didáticos à realidade contemporânea. Embora os conservatórios e programas de ensino sigam padrões tradicionais, essas abordagens podem não atender plenamente às necessidades dos alunos no contexto musical atual.

A pesquisa de Pinto (2021) evidencia a predominância do uso de livros didáticos estrangeiros no campo da pedagogia da trompa, especialmente nas universidades brasileiras. Isso levanta questões sobre a pertinência desses métodos no contexto nacional e destaca a importância de considerar o papel dos teóricos (estudiosos e pesquisadores) brasileiros na produção de materiais educacionais atualizados.

Beltrami (2011) enfatiza que não se deve descartar conhecimentos tidos como universais, mas sim promover a inovação e a criatividade no ensino da trompa. É importante buscar uma integração de abordagens tradicionais com práticas contemporâneas para enriquecer o processo educacional.

A reflexão proposta por Magalhães (2021) sobre a formação dos trompistas destaca a influência de métodos e abordagens educacionais tradicionais que se concentram em repertórios

européus e disciplinas padronizadas. Isso levanta a questão da adequação desses materiais ao contexto atual e da necessidade de os professores se adaptarem a novos modelos de ensino.

Segundo Rocha (2022), o papel do professor de música vai além do mero compartilhamento de conhecimento. O professor deve desempenhar o papel de mediador, auxiliando o aluno em sua jornada de aprendizagem musical. Essa mediação envolve orientar o aluno no desenvolvimento de sua técnica, percepção musical, senso rítmico, gosto musical, olhar crítico e habilidades de liderança. Além disso, o professor deve capacitar o aluno a tomar decisões que beneficiem sua carreira musical, promovendo não apenas o domínio técnico, mas também o crescimento criativo e artístico do estudante.

No contexto do ensino da trompa no Brasil, a reflexão sobre a adequação de métodos e materiais pedagógicos torna-se cada vez mais relevante. Os desafios que os professores enfrentam ao buscar um equilíbrio entre as práticas pedagógicas convencionais e a necessidade de inovação são um reflexo das complexidades da educação musical no país.

## **2.2 Literatura utilizada para o ensino de trompa no Brasil**

Para contextualizar a elaboração de um produto educacional que verse sobre o ensino da trompa no Brasil, é necessário compreender quais são os métodos e livros frequentemente usados para este fim. Conforme destacado por Carrasqueira (2018), os livros comumente utilizados são aqueles que o professor estudou, geralmente de autores franceses, italianos ou alemães. A maioria desses livros foi publicada entre a segunda metade do século XIX e a primeira metade do século XX, abordando diversos aspectos da técnica instrumental para instrumentos de sopro, como formato da boca, respiração, fonação, articulação, sonoridade, leitura e destreza dos dedos, além de resistência.

De acordo com as pesquisas realizadas por Feitosa (2013), Magalhães (2021) e Pinto (2021), um ponto em comum foi identificado: os métodos e livros mais utilizados para o ensino da trompa no Brasil são "200 Études" de Maxime Alphonse e "Sixty Selected Studies" de Georg Kopprasch, ambos escritos por autores estrangeiros no século XIX. Feitosa (2013, p. 74) destaca:

Entre os materiais didáticos mais utilizados para o ensino da trompa na atualidade, ficou evidente a importância dos métodos 'Sixty Selected Studies', de Kopprasch (publicado pela primeira vez entre 1832 e 1833) e '200 Estudos', de Maxime Alphonse (publicado em 1925). Os vários outros materiais citados pelos docentes, e comentados anteriormente, são considerados, por eles mesmos, de grande importância. Todavia, os dois métodos mencionados acima são apresentados pelos professores como

'fundamentais' e transversalizam a prática de ensino dos quatro docentes.

A fim de compreender a relevância de cada autor e método, faremos a seguir uma breve descrição de cada um e suas contribuições. O primeiro autor, Jean Marie Maxime François Alphonse (1880 – 1930), conhecido como GRIET, Maxime-Alphonse (pseudônimo), foi simultaneamente professor e trompista virtuoso. Suas obras de estudo foram elaboradas com esmero, oferecendo uma variedade de abordagens para atender às necessidades reais dos estudantes de trompa.

O segundo, Georg Kopprasch (1800 – 1850), foi um compositor e trompista alemão notório, principalmente pelo seu segundo conjunto de sessenta estudos de trompa, amplamente utilizado por estudantes de trompa que se encontram em níveis intermediários e avançado.

Embora sejam métodos relativamente antigos, eles ainda servem como base para o ensino da trompa hoje, como mencionado por Feitosa (2013). No entanto, é fundamental considerar a perspectiva de cada profissional, a formação dos docentes e a situação real dos alunos no contexto musical contemporâneo.

Nesse sentido, a entrevista conduzida por Magalhães (2021) com o Professor Phillip Doyle, da classe de trompas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, enfatiza a importância de adaptar o ensino às especificidades de cada aluno. Doyle observa:

Nas ementas da escola talvez seja um pouco limitado, é só Maxime Alphonse, Kopprasch, alguns concertos, mas na prática a gente acaba estudando muito mais coisas. E os estudos são muito mais variados, alguns brasileiros também. (Magalhães, 2021. p. 59).

O Professor Rinaldo Fonseca da Universidade Federal de Pernambuco, também entrevistado por Magalhães (2021), sublinha a necessidade de materiais didáticos dentro das instituições acadêmicas que possam preencher lacunas deixadas pelos livros de estudos frequentemente utilizados. Ele declara:

Sim, sou a favor de adaptações. A gente às vezes não toca Arban? Tem trompista que gosta de tocar o Arban, o Clarke, tem trompetista que gosta de tocar o Kopprasch, e vice-versa. Com certeza, eu sou a favor de ter um material paralelo que possa ser adaptado à necessidade ou à lacuna ou à deficiência que a gente possa ter ainda com o material didático dentro da instituição acadêmica. (Magalhães, 2021, p. 61).

Dessa forma, torna-se evidente que os materiais de ensino precisam ser adaptados para atender às necessidades individuais de cada aluno e, principalmente, às suas expectativas pessoais. Além disso, é crucial documentar as práticas de ensino realizadas no contexto brasileiro. Magalhães (2021) propõe, em sua dissertação, um uso mais frequente de planos de

aula que proporcionem flexibilidade, integrem conteúdos e permitam que professores e alunos estabeleçam objetivos claros em suas práticas. Esses planos de aula podem servir como documentos que testificam práticas e metodologias reais do curso.

Essa análise destaca a necessidade de unir pesquisa e prática para melhorar a abordagem da escrita e da metodologia musical. As escolas de música no Brasil têm identificado dificuldades e clamado por mudanças, exigindo que seus professores de instrumento adotem abordagens de ensino diferentes daquelas vivenciadas por seus alunos. No entanto, a carência de subsídios e informações para refletir sobre suas práticas pedagógicas instrumentais, bem como as mudanças conceituais em questões psicopedagógicas, torna predominante a repetição do que foi aprendido como alunos (Glaser; Fonterrada, 2007).

Concluindo esta análise, fica evidente que os materiais de ensino da trompa no Brasil são frequentemente influenciados por caderno de exercícios e livros escritos por autores estrangeiros no século XIX, como os renomados "200 Études" de Maxime Alphonse e "Sixty Selected Studies" de Georg Kopprasch. Esses métodos, apesar de sua antiguidade, ainda desempenham um papel central no ensino da trompa no contexto atual.

Os cadernos de exercícios abordam aspectos técnicos cruciais a serem dominados pelo trompista. No entanto, há flexibilidade na abordagem desse conteúdo, permitindo a exploração de diferentes perspectivas, incluindo abordagens criativas e a incorporação de contribuições de outros autores.

É importante reconhecer a necessidade de adaptação e flexibilidade no ensino, levando em consideração as especificidades de cada aluno. Como destacado pelos professores Phillip Doyle e Rinaldo Fonseca, é fundamental observar as preferências e necessidades individuais dos estudantes, ampliando o leque de estudos e materiais disponíveis, seja incorporando estudos brasileiros ou adaptando materiais estrangeiros para atender às demandas atuais.

As escolas de música no Brasil, conscientes das dificuldades enfrentadas no ensino de instrumentos, têm expressado a necessidade de mudanças e a adoção de abordagens pedagógicas mais alinhadas com as expectativas dos alunos. No entanto, a carência de recursos e informações para orientar tais mudanças torna a replicação dos métodos tradicionais uma prática predominante entre os professores.

Portanto, para prosseguir no ensino da trompa no Brasil, é imperativo combinar tradição e adaptação, considerando tanto o legado valioso dos métodos tradicionais quanto a necessidade de abordagens atuais mais flexíveis e personalizadas. Essa integração pode contribuir para uma

educação musical mais rica e significativa, na qual cada aluno encontre seu espaço para crescimento e desenvolvimento como trompista.

### **2.3 A influência da seleção musical na aprendizagem da trompa**

A influência da seleção musical na aprendizagem da trompa é uma vertente crucial a ser explorada no contexto do ensino desse instrumento, buscando não apenas o refinamento técnico, mas também a promoção da versatilidade musical entre os estudantes. Rocha (2022) destaca a importância de incorporar diferentes gêneros musicais para proporcionar uma experiência de aprendizado enriquecedora. No entanto, ao considerarmos a perspectiva de Feitosa (2016), percebemos que o ensino de trompa no Brasil está em um momento de adaptação, predominantemente enfatizando repertórios dos períodos Barroco, Clássico e Romântico.

A inserção da música brasileira popular no ensino da trompa, conforme proposta por Feitosa (2016), requer uma redefinição das diretrizes, conteúdos, objetivos e estratégias metodológicas. Nesse sentido, a abordagem de Rocha (2022) em relação à inclusão de pequenas melodias, como temas de filmes, desde a fase inicial, alinha-se à necessidade de adaptação das práticas educacionais. Essa abordagem prática não apenas desperta o interesse dos alunos, mas também contribui para a aplicação efetiva dos conceitos musicais, conferindo notável acessibilidade e relevância à aprendizagem da trompa.

Dessa forma, ao integrar as perspectivas de Rocha (2022) e Feitosa (2016), percebemos a necessidade de uma transição gradual no ensino da trompa, introduzindo elementos da música brasileira popular de maneira a respeitar a tradição, mas também a adaptar-se às demandas contemporâneas. Essa abordagem pode não apenas enriquecer o repertório dos estudantes, mas também contribuir para uma formação mais versátil e alinhada com a diversidade musical brasileira.

### **2.4 Aprendizagem significativa na educação musical**

A teoria da aprendizagem significativa destaca a importância de relacionar novos conhecimentos à estrutura cognitiva existente do aprendiz. Essa abordagem promove a construção ativa de significados, incentivando a compreensão profunda e a aplicação prática do conhecimento. Em um contexto educacional, ela orienta práticas pedagógicas que estimulam a

reflexão e a conexão dos novos conceitos com a experiência prévia dos alunos, resultando em uma aprendizagem mais eficaz e duradoura.

A aprendizagem significativa envolve a aquisição de novos significados e os novos significados, por sua vez, são produtos da aprendizagem significativa. Ou seja, a emergência de novos significados no aluno reflete o complemento de um processo de aprendizagem significativa (Ausubel, Novak, Hanesian, 1980, p. 34).

Na educação musical, a aplicação da aprendizagem significativa destaca-se como um processo fundamental para o desenvolvimento cognitivo e criativo dos alunos. Conforme Ausubel, Novak e Hanesian (1980), a essência desse processo reside na relação não arbitrária e substantiva entre as ideias expressas simbolicamente e as informações previamente adquiridas pelo aprendiz. Em outras palavras, a aprendizagem significativa na educação musical ocorre quando os novos conceitos são conectados a elementos relevantes já presentes na estrutura cognitiva do aluno, como imagens, símbolos, conceitos ou proposições.

A disposição do aluno desempenha um papel crucial nesse contexto, pois é necessária uma predisposição para a aprendizagem significativa. Isso implica em relacionar, de maneira não arbitrária e substantiva, o novo material ao conhecimento prévio do aluno. Além disso, destaca-se a importância de que o material a ser aprendido seja potencialmente significativo, ou seja, incorporável à estrutura de conhecimento por meio de uma relação não arbitrária e não literal.

Na obra "Experience and Education", Dewey (1975) destaca a importância da experiência no processo de aprendizagem. Ele argumenta que a aprendizagem ocorre de maneira mais eficaz quando relacionada à experiência prática e à resolução de problemas do cotidiano. Essa abordagem pode ser aplicada à educação musical, onde a conexão entre teoria e prática é crucial. Permitir que os alunos explorem e experimentem ativamente a música pode levar a uma compreensão mais profunda e duradoura, indo além da mera absorção de informações teóricas.

Dewey (1975) também enfatiza a continuidade entre experiências passadas e presentes na aprendizagem. Na educação musical, isso pode ser traduzido para a construção progressiva de habilidades musicais, a conexão entre diferentes peças musicais e a compreensão da progressão temporal da música. Torna-se, então, evidente que a aprendizagem significativa ocorre quando os alunos estão envolvidos em experiências musicais autênticas e práticas, integrando ativamente a teoria musical com a prática instrumental e a apreciação musical. Promover uma abordagem que vá além do simples repasse de informações teóricas contribui para um desenvolvimento mais completo e integral dos estudantes na área musical.

A aprendizagem significativa, conforme expressa Moreira (2006), destaca a importância de estabelecer conexões entre novas informações e os conhecimentos prévios do aprendiz. Nesse sentido, a ancoragem da nova informação em conceitos relevantes preexistentes na estrutura cognitiva possibilita a aprendizagem significativa.

Em conclusão, a abordagem da aprendizagem significativa na educação musical destaca-se como um meio eficaz para o desenvolvimento dos alunos, ao promover uma conexão profunda entre os novos conhecimentos e a estrutura cognitiva preexistente. A teoria de Ausubel, Novak e Hanesian (1980) enfatiza a importância dessa relação.

Ao reconhecermos a relevância da experiência prévia dos alunos e integrarmos seus conhecimentos externos à sala de aula, promovemos um ambiente educacional mais enriquecedor e conectado com a realidade dos estudantes. Durante a testagem do produto educacional, foi observada a motivação gerada pela escolha de músicas de interesse pessoal de cada aluno, ressaltando a importância de considerar as preferências individuais. Isso proporcionou uma experiência mais próxima e significativa para os aprendizes. Assim, ao valorizarmos a experiência anterior dos alunos e integrarmos esses elementos ao ensino, contribuímos não apenas para o desenvolvimento musical, mas também para sua motivação e identificação com o conteúdo abordado.

## **2.5 Decolonialidade e a valorização da arte regional no ensino da trompa**

No cenário educacional atual, a discussão em torno da decolonialidade emerge como uma abordagem essencial para repensar estruturas e práticas que perpetuam dinâmicas de poder historicamente enraizadas. Nesse contexto, exploraremos a interseção entre decolonialidade e a valorização da arte regional. À luz dessa perspectiva, trazemos à tona a assertiva de Quijano (2015), destacando a colonialidade como um elemento constitutivo e específico do padrão mundial de poder capitalista, evidenciando sua influência nas esferas materiais e subjetivas da existência cotidiana em escala global.

A colonialidade é um dos elementos constitutivos e específicos do padrão mundial de poder capitalista. Funda-se na imposição de uma classificação racial/étnica da população do mundo como pedra angular desse padrão de poder, operando em cada um dos planos, âmbitos e dimensões, tanto materiais quanto subjetivas, da existência cotidiana e em escala social. (Quijano, 2015, p. 1, tradução da autora)<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> *La colonialidad es uno de los elementos constitutivos y específicos del patrón mundial de poder capitalista. Se funda en la*

A música, enquanto expressão cultural intrinsecamente ligada à identidade de um povo, carrega consigo as marcas indeléveis de sua história e tradições. No contexto brasileiro, o ensino musical, especialmente da trompa, reflete a influência de aspectos historicamente enraizados na colonialidade, um fenômeno que frequentemente propaga exclusões e negligência importantes elementos musicais. A pesquisa de Beltrami (2011), desenvolvida em sua tese de doutorado, corrobora essa observação ao constatar que o repertório brasileiro destinado à trompa não possui destaque significativo na maioria dos cursos examinados por ela.

Essa observação evidencia uma lacuna na formação dos bacharéis em trompa no Brasil, pois estes desconhecem as composições do repertório para trompa originadas em seu próprio país (Beltrami, 2011). A autora evidenciou que o repertório brasileiro, tanto o geral quanto o regional, originado de compositores de diferentes regiões, junto com o repertório tradicional do instrumento dos séculos XX e XI, é pouco explorado ou praticamente ausente nos programas das disciplinas de trompa no ensino superior.

Contrastando essa realidade, a representatividade do repertório europeu tradicional para o instrumento se destaca, com obras de compositores renomados como Mozart, Beethoven, Strauss, Glière e Schumann (Beltrami, 2011). A discrepância entre a valorização dessas tradições europeias e a sub-representação das expressões musicais autênticas e regionais do Brasil aponta para a persistência de práticas educacionais que, em sua maioria, priorizam as influências europeias em uma escolha mais ampla.

No contexto do ensino musical brasileiro, a reflexão sobre o eurocentrismo é crucial, considerando a busca pela decolonialidade e valorização da arte regional, contribuindo para uma educação musical mais inclusiva e autêntica (Quijano, 2015).

A análise proposta por Quijano (2015) destaca a importância de desvelar a naturalização das experiências sob o eurocentrismo, uma reflexão que, quando aplicada ao ensino da música, impulsiona a necessidade de repensar as práticas educacionais, considerando a diversidade cultural e promovendo a valorização da arte regional como parte essencial do cenário musical brasileiro. No cenário brasileiro, Queiroz (2017) ressalta que a tradição do ensino de instrumentos muitas vezes está associada ao estilo ocidental-europeu, enfatizando o virtuosismo e uma formação extensa em conservatórios.

---

*imposición de una clasificación racial / étnica de la población del mundo como piedra angular de dicho patrón de poder, y opera en cada uno de los planos, ámbitos y dimensiones, materiales y subjetivas, de la existencia cotidiana y a escala social.*

Ao considerar essas análises, torna-se evidente que a subalternidade imposta às culturas afro-brasileiras e indígenas deixou marcas indeléveis na música e em seu ensino. A hegemonia epistemológica europeia, durante o colonialismo português no Brasil, não apenas moldou a estrutura musical, mas também fundamentou as práticas de ensino. Essa herança colonial persiste na contemporaneidade, influenciando a transmissão e recepção da música. A "colonialidade musical", conforme destacado por Queiroz (2017), continua a exercer um impacto significativo na educação superior em música no Brasil.

A música brasileira, profundamente entrelaçada com sua história e diversidade cultural, reflete uma riqueza de influências que moldaram sua identidade. O legado do colonialismo desempenhou um papel crucial, deixando impressões nas características e valores musicais. A "colonialidade musical", como mencionado por Queiroz (2017), lança luz sobre a relevância contínua dessa herança na música brasileira contemporânea.

Ao aprofundar essa reflexão, surge a necessidade de reexaminar as estratégias pedagógicas, levando em consideração a diversidade e complexidade da música brasileira. A "colonialidade musical" não apenas imprime sua marca na formação artística, mas também se reflete nas práticas contemporâneas de ensino. Prosseguir nessa análise nos conduzirá a uma compreensão mais ampla das dinâmicas educacionais, permitindo a exploração de caminhos que favoreçam uma educação musical mais inclusiva e autêntica.

No âmbito da produção artística, sobretudo a institucionalmente estabelecida em igrejas e contextos governamentais, o fato é que a música foi ganhando características, valores e lugares modelados pela hegemonia de Portugal e da Europa sobre o país. É nessa trajetória que se constrói o processo de colonialidade musical decorrente do colonialismo oficial e territorial (Queiroz, 2017, p. 138).

Este excerto de Queiroz (2017) oferece uma perspectiva elucidativa sobre a complexa interação entre a música brasileira e as influências coloniais. Destaca a absorção de características, valores e lugares moldados pela hegemonia europeia. Compreender a persistência dessa influência histórica, especialmente no âmbito educacional, é crucial para desvendar os contornos do ensino musical no Brasil.

Ao considerar a influência persistente do eurocentrismo, é importante refletir sobre a imposição de padrões eurocêntricos na tradição do ensino de instrumentos no Brasil (Queiroz, 2017). A tradição associada ao estilo ocidental-europeu, muitas vezes enfatizando o virtuosismo e uma formação extensa em conservatórios, destaca a necessidade de repensar as práticas educacionais para incorporar métodos mais inovadores e inclusivos (Queiroz, 2017).

A abordagem decolonial no ensino da música é fundamental para desafiar estruturas pedagógicas tradicionais, reconhecendo a diversidade cultural e valorizando a arte regional como parte essencial do cenário musical brasileiro. A persistência da "colonialidade musical", conforme destacado por Queiroz (2017), exerce um impacto significativo na educação superior em música no Brasil, evidenciando a necessidade de repensar e reformular as estratégias pedagógicas.

Ao incorporar a perspectiva de Ferreira e Queiroz (2023) sobre "epistemicídios musicais" e a necessidade de abordagens decoloniais, a reflexão aprofundada sobre as práticas educacionais. A citação de Mignolo (2005) sobre a colonialidade como constituinte da modernidade reforça a necessidade de questionar e reformular abordagens que reproduzem padrões eurocêntricos, abrindo espaço para a diversidade cultural e musical no ensino da música.

Ao incorporar o guia educacional, elaborado e testado colaborativamente com os alunos, percebeu-se uma transformação notável na abordagem pedagógica, alinhando-se à proposta de ensino decolonial da música. Essa iniciativa não apenas inseriu novos repertórios, mas principalmente conectou as vivências dos alunos a músicas significativas em seu contexto. Vale ressaltar que as escolhas musicais foram feitas pelos próprios estudantes, conferindo-lhes protagonismo nesse processo.

No âmbito acadêmico, a reflexão sobre essa experiência aponta para a urgência de repensar e ampliar as práticas educacionais, não se limitando ao repertório, mas abrangendo toda a dinâmica do ensino. A busca pela valorização da identidade local e pelo envolvimento ativo dos alunos emerge como um caminho promissor para uma educação musical e alinhada aos princípios do ensino decolonial da música.

Ao concluir este capítulo, reconhecemos que a decolonialidade e a valorização da arte regional no ensino da trompa não são apenas conceitos teóricos, mas diretrizes para a transformação prática na educação musical. A convergência dessas perspectivas propõe desafiar estruturas que reproduzem desigualdades e valoriza a diversidade cultural. Nesse contexto, salientamos a importância da aprendizagem significativa dos alunos como componente fundamental dessa transformação.

## 2.6 Adaptação Musical

Ao longo dos séculos, a música tem desempenhado um papel importante como um reflexo sensível das dinâmicas culturais e sociais. Através de suas melodias, harmonias e ritmos, a música está longe de ser uma manifestação meramente estética, mas sim se revela como uma representação artística, histórica e social de sua época, em todo tempo se mantendo maleável e mutável. Surge, então, como conjunto de transformações aplicadas a esta arte, a adaptação musical.

Na presente proposta de adaptação de obras musicais como recurso pedagógico, é crucial estabelecer um método sistemático que guie o processo de transformação das composições originais em material didático acessível e enriquecedor para os alunos. Nesse sentido, a estrutura metodológica adotada abrange sete subcapítulos que delineiam passos essenciais para uma adaptação eficaz.

Inicialmente, será realizado um estudo aprofundado do perfil do aluno, considerando suas habilidades e preferências musicais. Em seguida, a escolha da afinação entre trompa em *Fá* e *Si Bemol* será abordada, seguida pela análise da tessitura da obra e o ajuste da tonalidade.

O processo se estenderá à adaptação do alcance intervalar e à incorporação de elementos rítmicos ajustados ao contexto educacional. Por fim, uma verificação minuciosa da adaptação garantirá a coesão e a eficácia do material resultante. Este conjunto de etapas visa proporcionar uma abordagem cuidadosa, assegurando que a adaptação musical atenda de forma efetiva às necessidades pedagógicas e musicais dos alunos.

Para esclarecer o conceito de adaptação musical, é essencial compreender inicialmente o significado de adaptação no contexto artístico. Conforme Honegger (1976) em *Dictionnaire de Science de La Musique*:

ADAPTAÇÃO, conjunto de transformações aplicadas a uma obra para utilizá-la para fins diferentes daqueles inicialmente previstos. Essa prática tornou-se comum já no século XVI no domínio da música religiosa, com a adaptação de textos espirituais para canções profanas. Posteriormente, não se hesitou em transformar da mesma forma árias de ópera, adaptando-lhes letras em latim. O processo de adaptação estendeu-se a todos os gêneros, muitas vezes sem o mínimo respeito pelas obras originais. Tornou-se abusivo em nossa época. (Honegger, 1976, p.12, tradução da autora).<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> ADAPTATION, ensemble des transformations appliquées à une œuvre pour l'utiliser à d'autres fins que celles prévues initialement. Cette pratique a été courante dès le XVI<sup>e</sup> siècle dans le domaine de la musique religieuse avec l'a. de textes spirituels à des chansons profanes. Par la suite, on n'hésita pas à transformer de même des airs d'opéra en y adaptant des paroles latines. Le procédé de l'a. s'est étendu à tous les genres, trop souvent sans le

Ao analisar a adaptação musical, observamos um exemplo notável nesse processo criativo. Este ocorre quando elementos de uma obra são ajustados, sem uma transformação drástica, para se integrarem a um novo contexto ou expressão artística.

Pereira (2011) destaca que o termo adaptação não apenas permite mudanças significativas, mas também transcende os domínios específicos da música, encontrando aplicação em diversos contextos artísticos, como literatura e teatro. A autora sugere que essa versatilidade torna o termo um dos mais genéricos. No contexto literário, Pereira aborda a adaptação como uma prática contrastante à tradução, destacando que, enquanto a tradução busca maior fidelidade ao original, a adaptação é caracterizada por uma liberdade interpretativa. Essa distinção, quando aplicada à música, pode ser relacionada às práticas de transcrição e arranjo.

Corroborando essa perspectiva, Alves (2021) também ressalta que essa multidisciplinaridade não é uma exclusividade da música, mas das artes em geral. Uma compreensão dessa natureza profusa amplia a consciência do artista, possibilitando a proposição de eventos preocupados tanto com a ambiência artística quanto cultural e social. Essa abordagem integrada destaca a importância de considerar a adaptação não apenas como uma prática específica da música, mas como um conceito que permeia diversas expressões artísticas, enriquecendo assim a experiência do criador em sua interação com o mundo cultural e social.

Pereira (2011) destaca que a adaptação, nesse cenário, compartilha similaridades com o arranjo, pois ambos implicam mudanças não apenas na expressão artística, mas também na manipulação dos elementos estruturais da obra original. A convergência entre esses dois termos é evidente quando há transição entre linguagens e contextos diversos. Seja ao transpor uma obra do teatro para a música ou do cinema para a ópera, a necessidade de ajustar elementos estruturais torna-se imperativa.

A prática da adaptação musical, conforme delineada por Pereira (2011), revela-se como um processo multifacetado e dinâmico, capaz de transcender fronteiras artísticas. Ao considerarmos a possibilidade de adequar uma composição a um novo contexto, seja este um gênero distinto, formato alternativo, linguagem diferente ou uma nova formação instrumental, emergem as nuances desse intrincado processo.

Certamente, a perspectiva apresentada por Alves (2021) desempenha um papel

significativo na fundamentação da distinção entre adaptação musical e arranjo. O autor aborda o arranjo como uma prática de escrita que transcende as expectativas convencionais, incorporando a transcrição, adaptação e reorganização das estruturas de uma obra original para adequação ao meio de reprodução desejado. Esta abordagem abrangente do arranjo destaca a sua flexibilidade intrínseca e a capacidade do compositor de intervir criativamente no processo.

Ao contextualizar a perspectiva de Alves (2021) em relação à definição apresentada sobre adaptação musical, torna-se evidente que a adaptação se concentra na preservação da essência melódica e estrutural da obra original, realizando ajustes mais sutis nos timbres ou na instrumentação. A ênfase na fidelidade à estrutura original é então um ponto central na argumentação acerca da distinção entre adaptação e arranjo.

Em síntese, a análise das práticas de adaptação musical, conforme discutidas pelos autores mencionados anteriormente, revela a capacidade transformadora e enriquecedora desse processo ao longo da história da música. Desde o século XVI, quando a adaptação já se fazia presente na música religiosa, até os dias atuais, observa-se uma constante busca por reinventar e recontextualizar obras musicais.

A flexibilidade da adaptação permite que composições, inicialmente concebidas para um propósito específico, sejam reinterpretadas e utilizadas para fins distintos, promovendo uma ampliação do repertório musical e uma conexão mais profunda entre diferentes estilos e períodos. Este fenômeno, embora sujeito a debates sobre sua ética e respeito às obras originais, permanece como uma força dinâmica que molda e enriquece a experiência musical ao longo dos séculos.

Ao explorar o ensino da adaptação musical, especialmente para professores em formação, torna-se crucial compreender o cerne do conceito de adaptação. Uma abordagem idiomática, sobretudo para trompistas, destaca que a expertise técnica adquirida ao tocar o instrumento não só fornece uma compreensão profunda das suas limitações, mas também revela as suas vastas possibilidades musicais.

Matosinhos (2021) destaca a dualidade na abordagem da composição para trompa. Ao reconhecer a dispensabilidade da experiência prática na execução da trompa por renomados mestres da composição, o autor sugere que a música transcende as limitações técnicas de um instrumento específico. Entretanto, ao ressaltar a tradição de trompistas compositores, o autor destaca a importância do conhecimento intrínseco ao instrumento para enriquecer o repertório

e explorar suas potencialidades sonoras.

É crucial compreender que os trompistas compositores, ao estarem imersos na prática do instrumento, desenvolvem uma sensibilidade singular para as nuances técnicas e sonoras da trompa. Essa experiência prática, como apontado por Matosinhos (2021), capacita esses músicos a entender plenamente as possibilidades e limitações do instrumento, facilitando a criação de composições, arranjos, adaptações, transcrições etc., que ressoam de maneira autêntica com as características da trompa.

No que diz respeito à relação entre conhecimento prático e adaptabilidade em outros contextos musicais, Alves (2021) salienta que, conforme a referência musical se torna mais específica, os requisitos de habilidade para a escrita musical também se intensificam. Por exemplo, ao transpor uma canção para um quarteto de cordas, é imperativo possuir conhecimento aprofundado sobre textura a quatro vozes, a continuidade entre os quatro instrumentos, bem como os recursos técnicos distintos de cada um. Se essa mesma composição for adaptada para a formação típica de rodas de choro, torna-se necessário compreender elementos como a construção de padrões rítmicos, contracantos e baixarias característicos desse gênero musical (Alves, 2021).

Em última análise, a tradição de trompistas compositores ressalta a relevância do domínio prático da trompa. Ao explorar o instrumento musical, esses artistas desenvolvem um conhecimento intrínseco que vai além da teoria, permitindo que componham com a perspectiva única de intérpretes. Esse enfoque leva em consideração as limitações e desafios do instrumento resultando em obras que enriquecem a diversidade sonora e refletem uma compreensão profunda de suas nuances e possibilidades específicas.

A essência fundamental do guia desenvolvido reside na aspiração de proporcionar aos aprendizes a oportunidade de interpretar, na trompa, composições originárias de seus ambientes musicais afetivamente significativos, mesmo que essas peças não tenham sido inicialmente concebidas para esse instrumento específico. Tal abordagem não se limita apenas à diversificação do repertório disponível aos músicos; ela propõe, sobretudo, estabelecer uma conexão mais profunda entre os estudantes, suas preferências musicais e a prática instrumental.

A seguir apresentam-se as 7 subseções tais como aparecerão no guia, com um detalhamento da sua acepção, relevância, metodologia e resultado. Essa sequência de passos representa o cerne do trabalho aqui proposto, um guia.

### **2.6.1 Observação do perfil e preferências do aluno**

A observação cuidadosa do estudante, indo além de uma formalidade, torna-se uma exploração das características individuais que moldam sua identidade musical. Ao avaliar suas habilidades em escalas, arpejos, leitura de partituras e ritmos, busca-se não apenas compreender a proficiência técnica, mas também desvendar as preferências e nuances interpretativas que tornam cada músico único.

Essa abordagem personalizada vai ao encontro da perspectiva de Paulo Freire (2002), que destaca que ensinar não se resume à simples transferência de conhecimento, mas sim à criação das condições para a produção e construção próprias do aprendiz. A consideração das particularidades do estudante, alinha-se então a esse princípio, criando as condições ideais para a construção de um conhecimento centrado nas necessidades individuais do aluno.

A reflexão de Freire ressoa eloquentemente no processo de adaptação musical, onde a observação do aluno não apenas contribui para a eficácia técnica da adaptação, mas também a torna relevante para o aprendiz. A aprendizagem significativa, conforme fundamentada por Ausubel e discutida por Moreira (2006), destaca que o novo conhecimento é assimilado de maneira mais eficaz quando se relaciona de forma significativa com a estrutura cognitiva preexistente do indivíduo. Nesse sentido, a atenção às particularidades do estudante estabelece uma base para uma aprendizagem que vai além da mera transmissão de informações, envolvendo-o de maneira ativa na construção do seu conhecimento musical.

Sendo assim, este primeiro passo do guia vai além da análise do perfil do aluno, proporcionando-lhe a oportunidade de participar ativamente na construção do seu próprio processo educativo. Neste primeiro momento, preconiza-se que o professor o envolva na escolha da música a ser adaptada, não apenas realizando uma análise das suas habilidades musicais, mas também estimulando seu engajamento e entusiasmo. A responsabilidade conferida ao estudante na seleção da música injeta ânimo ao processo de aprendizado. Ao escolher músicas que ele (e, quem sabe, seu círculo social, amigos, família, etc.) conhece e aprecia, cria-se uma conexão pessoal e afetiva com a obra.

Essa referência pessoal nas escolhas artísticas serve como um catalisador poderoso para o aluno, pois ele se sentirá motivado a estudar uma música que já conhece e aprecia. Além disso, a família e amigos, ao reconhecerem a música escolhida, passam a ter uma nova perspectiva ao ouvirem as práticas musicais diárias do jovem. Essa conexão entre a música, o aluno e as pessoas

com quem convive contribuem para uma experiência de aprendizado mais significativa e enriquecedora.

Um ponto importante a ser ressaltado é o papel que o chamado “repertório tradicional” continuará a desempenhar no processo de formação do jovem músico. O aprendizado da trompa, assim como de outros instrumentos musicais, já conta com um cânone tanto voltado para a construção técnica (estudos, métodos de escalas, exercícios) como também interpretativa (repertório) que em sua grande parte é de origem europeia e cuja eficácia é comprovada através dos séculos.

A ideia de expandir o repertório da trompa através das adaptações de músicas regionais não vem como antítese ao já estabelecido, e sim como complemento a ele, dando ao aluno uma visão mais global sobre música e valorizando a bagagem cultural que ele já possui. Idealmente, os métodos tradicionais darão os subsídios técnicos para o músico interpretar as adaptações regionais. Ao mesmo tempo, o entusiasmo gerado a o estudar trompa por meio de músicas conhecidas poderá motivar o aluno a dedicar mais tempo ao repertório que lhe é menos familiar.

### **2.6.2 Avaliação da necessidade de ajuste da tonalidade**

Na trompa, a presença irregular de armaduras pode complicar a identificação da tonalidade. A definição de Med (1996) torna-se, então, um guia essencial, independentemente das armaduras. Cada tonalidade apresenta desafios únicos, influenciando os dedilhados e impactando diretamente nas escolhas de adaptações musicais.

Tonalidade: é a interdependência em que se encontram os diferentes graus da escala, relativamente à tônica, centro de todos os seus movimentos. É o complexo de sons e acordes relacionados com um centro tonal principal, a tônica. É o conjunto de funções dos graus da escala e dos acordes sobre eles formados. É o sistema que rege as escalas ou tons, segundo o princípio de que os seus diferentes graus estão na dependência da nota principal, ou seja, da tônica (Med, 1996, p. 89-90).

Considerando o nível de estudo musical do aluno, além do seu domínio na trompa, a tonalidade ganha destaque como um fator crucial na identificação de notas, especialmente em tonalidades com muitos acidentes, incluindo sustenidos, bemóis, duplos sustenidos e duplos bemóis. O conhecimento das nuances entre esses elementos é crucial, pois afeta não apenas a execução, mas também a percepção e compreensão das peças musicais.

Para além da dificuldade musical, as diferentes tonalidades também apresentam

dificuldades técnicas do ponto de vista da execução na trompa. Conforme a observação de Schuller (1962) sobre o famoso solo de trompa no segundo movimento da sinfonia de Cesar Franck atesta, um ajuste de tonalidade pode ter uma influência crucial no nível de dificuldade de execução de uma passagem musical. Schuller aponta que, embora trompistas habilidosos consigam dominar o solo nos dias de hoje, a escolha da tonalidade é questionável, apresentando desafios desnecessários. O fato de o solo estar em uma tonalidade peculiar — um semitom mais baixo seria mais apropriado — e o nível de dinâmica baixo no qual ele está escrito intensificam as dificuldades da execução.

Esse exemplo destaca como a tonalidade não é apenas uma característica teórica, mas sim uma consideração prática que impacta diretamente na habilidade do músico em interpretar a peça. Um ajuste adequado na tonalidade pode significar a diferença entre uma execução fluida e uma passagem repleta de desafios técnicos. O semitom de diferença, mencionado por Schuller, não apenas simplificaria a execução, mas também poderia melhorar a sonoridade e a expressividade do solo, tornando-o mais eficaz e envolvente.

Contudo, em muitas situações, a modificação será consideravelmente mais perceptível do que uma simples alteração de um semitom, como evidenciado no caso de Cesar Franck. No exemplo subsequente, retirado do trecho do guia que aborda a adaptação de "Curió do Bico Doce", a tonalidade original revelou-se excessivamente aguda, exigindo um rebaixamento significativo de uma décima segunda para ser mais facilmente executada pelo aluno, conforme exemplificado na figura 1 e 2.

Figura 1- Trecho original em *Mi Menor* (soante)



Fonte: Acervo do guia

Figura 2 - Trecho adaptado em *Lá Menor* (escrito)



Fonte: Acervo do guia

Assim, fica evidente que a escolha cuidadosa da tonalidade é uma consideração essencial

na escrita e interpretação musical. Compositores e músicos devem estar cientes de como ajustes sutis na tonalidade podem influenciar significativamente a execução e a qualidade sonora de uma obra, contribuindo para uma experiência musical mais aprimorada.

Em conclusão, a identificação e, quando necessário, a modificação das tonalidades nas peças a serem adaptadas, seja por meio da definição de Med (1996) ou do reconhecimento das armaduras, tornam-se essenciais para o sucesso das adaptações na trompa.

### **2.6.3 Análise e possível adaptação da tessitura da obra**

Ao analisar a tessitura de uma obra ao longo do processo de adaptação, é essencial considerar a extensão das notas utilizadas. Essa avaliação crítica é fundamental para assegurar que a adaptação esteja adequadamente ajustada ao alcance e à habilidade do trompista. Nesse contexto, a experiência de Farkas (1956) oferece perspectivas valiosas sobre as nuances da execução da trompa, destacando a importância de uma tessitura que se encaixe confortavelmente no registro do instrumento.

O alcance intervalar na execução da trompa desempenha um papel crucial na expressividade e na qualidade sonora do instrumento. A atenção dedicada à manipulação de grandes saltos e à adaptação de intervalos desafiadores é essencial para proporcionar ao trompista as ferramentas necessárias para uma interpretação musical refinada. Neste contexto, exploraremos as peculiaridades de diferentes registros da trompa, destacando as observações de Farkas (1956) sobre as complexidades específicas de cada faixa tonal.

Explorando os diversos registros da trompa, Farkas (1956) oferece entendimentos fundamentais sobre as peculiaridades tonais em cada faixa. No registro agudo, destaca-se a complexidade, apontando-a como a mais desafiadora, requerendo prática constante para o manejo das notas mais extremas. No médio, o autor sugere uma abordagem fácil e sem esforço, permitindo uma execução fluida e expressiva. Quanto ao grave, observa-se uma curiosidade: notas extremamente graves são muitas vezes percebidas como mais robustas do que algumas no registro médio-baixo, sendo necessário um cuidado específico para fortalecer essa faixa do instrumento. Essas observações proporcionam uma compreensão mais aprofundada da tessitura da trompa, orientando músicos na busca por uma execução mais expressiva e técnica em diferentes registros.

Ao abordar a tessitura da trompa, Ray (2000) também destaca a importância de uma abordagem gradual e com volume adequado no limite superior, alertando que resultados instáveis podem ocorrer caso essa precaução não seja seguida. Além disso, o autor corrobora Farkas (1956) ao enfatizar que a região grave, apesar de exigir considerável quantidade de ar, possui pouco volume.

Essas observações de Ray (2000) e Farkas (1956) fornecem subsídios valiosos ao adaptar peças para trompa, argumentando a favor de evitar a utilização de notas extremamente agudas ou graves. A abordagem cautelosa proposta pelos autores não apenas contribui para a estabilidade técnica, mas também para a qualidade sonora e expressividade durante a execução.

Adler (2002), ao discutir a trompa moderna, destaca que, embora o instrumento possua uma ampla extensão, certas notas apresentam desafios na produção sonora. O autor menciona que alturas no registro mais baixo, especialmente os tons de pedal menos utilizados da divisão *Si bemol* acessados a partir do *Fá* para baixo, são difíceis de controlar devido à necessidade de uma embocadura mais relaxada. Ele aconselha que essas notas sejam mais eficazes quando sustentadas ou empregadas em passagens de movimento lento, sugerindo evitar seu uso em passagens rápidas devido à resposta mais lenta.

Ao correlacionar essas considerações com as observações de Ray (2000) e Adler (2002), percebemos uma convergência de ideias em relação à necessidade de cautela ao abordar extremos da tessitura da trompa. Ray (2000) destaca a importância de uma abordagem gradual e com volume adequado no limite superior, enquanto Adler (2002) salienta as complexidades na produção de notas no registro mais baixo. Ambos os autores convergem ao sugerir estratégias para lidar com esses desafios técnicos, visando a estabilidade e a qualidade sonora durante a execução.

Esses autores também observam que tocar constantemente no registro mais agudo pode ser desgastante, sugerindo a inclusão de pausas periódicas na partitura se o registro elevado for utilizado de forma contínua. Quanto à agilidade no restante da extensão, o autor destaca que, embora seja possível executar passagens com destreza, o trompista pode enfrentar dificuldades ao lidar com saltos amplos ou corridas excessivamente rápidas e irregulares, uma vez que é necessário mentalizar cada nota e ajustar a embocadura para encontrá-las.

Essas considerações adicionais de Adler (2002) proporcionam uma compreensão dos desafios e estratégias relacionados à tessitura na adaptação de obras para a trompa. Ao

considerar a abordagem cautelosa proposta por Ray (2000) e Farkas (1956), é possível estabelecer um panorama mais completo e embasado para trompistas e arranjadores ao enfrentarem a complexidade da tessitura na trompa.

Seguindo essa abordagem conjunta dos autores, não apenas se preserva a integridade da obra original, mas também se proporciona uma execução mais fluida e expressiva, alinhada com as características e possibilidades do aluno trompista. Ao considerar as orientações de Ray (2000) para evitar notas extremas e de Adler (2002) sobre estratégias na tessitura, juntamente com os *insights* de Farkas (1956) sobre ajustes específicos, abre-se espaço para a produção das adaptações que atendam às necessidades individuais dos alunos, promovendo um aprendizado mais eficiente e gratificante na execução musical. Como o guia é voltado para professores em formação que estarão trabalhando, muitas vezes, com alunos iniciantes, essas adaptações muitas vezes resultam na facilitação das obras originais para torná-las factíveis para tais alunos.

Um exemplo ilustrativo desses ajustes é apresentado a seguir, conforme descrito no guia para a adaptação da música "Curió do Bico Doce". É importante observar que, para adequar a tessitura da música original a uma mais acessível para um aluno na trompa, não apenas a tonalidade foi modificada, mas também o contorno melódico foi ajustado. Nesse processo, eliminou-se o salto de sexta menor ascendente, uma vez que seria desafiador para um aluno iniciante executar. Como apresentado nas figuras 3 e 4.

Figura 3 - Trecho original em *Mi Menor* (escrito)



Fonte: Acervo do guia

Figura 4 - Trecho adaptado em *Lá Menor* (soante)



Fonte: Acervo do guia

Nesse contexto, é imperativo que o professor em formação realize uma análise da tessitura na versão original da obra, considerando o nível técnico do aluno. A partir dessa avaliação, cabe ao professor julgar se adaptações são necessárias. Entre as possíveis

modificações, destacam-se a troca de tonalidade, a inversão de intervalos e a mudança de registro, seja transpondo uma passagem para uma oitava mais aguda ou mais grave. Essas decisões estratégicas visam não apenas preservar a integridade da obra, mas também garantir que o desafio técnico seja adequado ao desenvolvimento do estudante.

#### 2.6.4 Escolha da afinação

A escolha entre as afinações<sup>4</sup> em *Fá* e *Si bemol* na trompa é uma decisão crucial para o trompista, uma vez que cada lado oferece características sonoras distintas. Matosinhos (2021) destaca que do lado de trompa *Fá*, o som é caracterizado por tonalidades mais escuras, calorosas e suaves

A trompa dupla, instrumento composto por duas partes distintas afinadas em *Fá* e *Si bemol*, representa uma inovação significativa no universo musical. Miller (2015) oferece uma análise aprofundada desse instrumento, enfatizando a presença de dois lados, cada um correspondente a uma tonalidade diferente. O lado em *Fá*, sem acionador, assemelha-se em funcionamento e sonoridade à trompa simples como demonstrado na figura 5. Por outro lado, a afinação em *Si bemol*, equipada com a quarta válvula (ou acionador) operada pelo polegar na mão esquerda, apresenta tubulações mais curtas, resultando em uma afinação mais alta apresentada na figura 6.

Figura 5 - Trompa simples em *Fá*, modelo Alexander Modelo 93



Fonte: (Gebr. Alexander, 2024, s/n)

<sup>4</sup> O termo "afinações" se refere ao uso da tubulação em *Fá* ou *Si Bemol*, e não à afinação do instrumento em *Lá* 440 ou 442 Hz.

Figura 6 - Trompa dupla em *Fá* e *Si bemol*, modelo Alexander Modelo 103



Fonte: (Gebr Alexander, 2024, s/n)

No âmbito técnico, Miller (2015) destaca que, nos registros mais agudos da trompa dupla, os parciais harmônicos no lado em *Si bemol* não estão tão próximos quanto no lado em *Fá*. Essa distinção proporciona ao músico maior controle sobre afinação e precisão durante a execução, além de oferecer uma variedade mais rica de digitações alternativas. Vale ressaltar que, ao transitar entre os lados do instrumento por meio da quarta válvula, não apenas o comprimento básico e a série harmônica são alterados, mas também as três válvulas principais passam a utilizar comprimentos proporcionais de deslize (Miller, 2015).

Ao abordar a trompa dupla, Matosinhos (2021) destaca a existência de duas afinações principais (*Fá* e *Si bemol*). Isso deixa ao instrumentista a decisão sobre qual trompa utilizar. Mesmo nas trompas duplas, onde há duas trompas base (*Fá* e *Si bemol*), diferentes comprimentos de tubo são adicionados a essas trompas base pela utilização dos dedos da mão esquerda, proporcionando versatilidade ao instrumento.

Possuindo duas afinações em *Fá* e *Sib*, sendo que a escrita é, normalmente, em *Fá* e a transposição para *Sib* é feita pelo instrumentista. Contudo, esta afirmação pode induzir em erro, levando o leitor a crer que os trompistas transpõem quando tocam no lado de trompa *Sib*, não tendo em conta que os trompistas leem sempre em *Fá* e não têm de fazer qualquer transposição ao tocar em trompa *Sib*, uma vez que aprendem dedilhações transpostas (Matosinhos, 2021, p. 50).

Kennan e Grantham (2002) contribuem para essa discussão ao salientar que, devido à tubulação mais curta, a trompa em *Si bemol*, representando a parte *Si bemol* da trompa dupla,

destaca-se pela maior facilidade de execução. Essa característica adiciona agilidade ao instrumento, sendo uma escolha vantajosa em passagens musicais que exigem destreza e flexibilidade.

Em sua obra "Horn Technique", Gunther Schuller (1962) explana sobre a diferença entre trompa em *Fá* e *Si bemol* da seguinte forma:

A qualidade da trompa dupla, além disso, pode ser realmente bela, como a arte de muitos músicos talentosos, passados e presentes, pode atestar. Nas mãos do músico sensível, a teórica 'quebra' na qualidade entre as duas seções da trompa dupla pode ser facilmente superada. Na maioria dos casos, a parte em *Fá* do instrumento produz um tom melhor na extensão mais grave, enquanto a parte em *Si bemol* nos proporciona maior facilidade e precisão na extensão mais aguda. Além disso, a trompa dupla oferece uma escolha de dedilhados nas duas oitavas intermediárias, proporcionando não apenas uma escolha na afinação, mas também na qualidade do tom, uma questão de considerável importância em certos contextos. (Schuller, 1962, p. 7, tradução da autora).<sup>5</sup>

Apresentamos, na Figura 7, os dedilhados utilizados na trompa em *Fá* e *Si bemol*.

Figura 7 - Dedilhados trompa em *Fá* e *Si Bemol*

The image displays two musical staves illustrating fingering patterns for the horn. The top staff, labeled 'dedilhação de trompa Sib', shows a sequence of notes with fingering numbers (0, 1, 2, 3) written above them. The bottom staff, labeled 'dedilhação de trompa Fá', shows a similar sequence of notes with fingering numbers. Red lines are drawn under the bottom staff to indicate specific fingering transitions or groupings.

Fonte: Matosinhos (2021, p. 39)

Refletindo sobre as diferenças entre as afinações *Fá* e *Si bemol* na trompa, percebemos que essa escolha está intimamente ligada às preferências sonoras e habilidades técnicas do trompista. Como destacado na figura 7, que detalha meticulosamente os dedilhados correspondentes, a seleção entre as afinações é profundamente influenciada pela familiaridade do músico com as sutilezas específicas de cada uma. Enfatiza-se a relevância da escolha de

<sup>5</sup> The quality of the double horn, moreover, can be very beautiful indeed, as the artistry of many fine players, past and present, can attest. In the hands of the sensitive player, the theoretical 'break' in quality between the two sections of the double horn can easily be bridged. In most instances the *F* horn part of the instrument produces a better tone in the lower register, while the *B flat* part gives us greater ease and accuracy in the upper register. Moreover, the double horn offers a choice of fingerings in the two middle-range octaves, thus affording a choice not only in intonation but also in tone quality, a matter of considerable importance in certain contexts. (Schuller, 1962, p. 7).

afinação como componente na interpretação musical na trompa, a investigação direciona-se agora para a análise minuciosa da tessitura da obra.

Diante dessa complexidade, o professor que está desenvolvendo essa adaptação decidirá sobre qual afinação adotar dependendo não apenas das características sonoras desejadas, mas também da familiaridade do aluno com os dedilhados específicos de cada lado da trompa. A compreensão profunda desses aspectos, aliada à busca por conforto e expressividade, guiará tanto o professor quanto o aluno na escolha da afinação mais apropriada para interpretar a adaptação de maneira eficaz. Pode ser relevante considerar que nem todos os alunos têm acesso ao mesmo tipo de instrumento, como a trompa dupla. Essa questão é significativa, pois impacta o processo de adaptação musical.

### **2.6.5 Adaptação rítmica**

Jacques-Dalcroze (2023) sugere que as sensações musicais de natureza rítmica se originam da ação muscular e nervosa do organismo como um todo, destacando a essência física do dom do ritmo musical, que não se restringe apenas ao raciocínio. O autor enfatiza a importância de procedimentos empíricos eficazes, especialmente aqueles que envolvem a participação corporal da criança, visando estimular o interesse e integrá-lo aos futuros projetos educacionais.

Ao considerar o conceito de ritmo, Cavalcante (2004) destaca a diversidade de interpretações que podem surgir devido às variações culturais e às diferentes abordagens de ensino. O autor alerta para o perigo de um excesso de apego a formas específicas de notação musical, que poderiam comprometer a interpretação e expressão musical ao não capturar nuances não codificadas na partitura. Além disso, ressalta que a limitação na compreensão da representação gráfica pode resultar na perda da clareza da entonação necessária para um discurso musical satisfatório.

No contexto da exploração lúdica do corpo como instrumento musical, Cavalcante (2004) destaca as correlações implícitas entre gesto e espaço, ritmo e repertório musical do aluno. Essa abordagem ludicamente corporal permite uma transformação do corpo em instrumento, evidenciando a interconexão entre o movimento e a expressão musical.

Na conclusão deste estudo sobre adaptação rítmica, ressaltamos a relevância dos conhecimentos empíricos destacados por Jaques-Dalcroze (2023) e Cavalcante (2004) na

compreensão prática do ritmo musical. A simplificação rítmica, aliada ao estímulo para que o aluno compreenda o ritmo em sintonia com suas vivências culturais, emerge como um passo crucial para conectar de forma mais significativa o estudante às adaptações rítmicas exploradas.

A ênfase na experiência física do ritmo proposta por Jaques-Dalcroze (2023) destaca a importância de incorporar elementos musculares e nervosos no processo de aprendizagem, reconhecendo o dom do ritmo como intrinsecamente físico. A abordagem de Cavalcante (2004) enfatiza que a representação gráfica do ritmo possui limitações e que a compreensão é enriquecida quando consideramos a diversidade cultural e a ludicidade na exploração do corpo como instrumento musical.

Ao abordar a simplificação rítmica, reconhecemos que desmembrar a complexidade do ritmo em elementos compreensíveis promove uma compreensão gradual e aprofundada. Além disso, incentivar o aluno a relacionar o ritmo às suas próprias experiências vivenciais estabelece uma ponte significativa entre o conhecido e o novo, facilitando a assimilação dos conceitos rítmicos.

O exemplo a seguir, extraído do guia, ilustra o ponto mencionado no parágrafo anterior. Refere-se aos compassos 4, 5 e 6 de "No meio do Pitiú" de Dona Onete apresentado na figura 8 (trecho original) e figura 9 (trecho adaptado). É relevante observar que a diferença é perceptível visualmente, mesmo para aqueles que não têm conhecimentos musicais. A segunda versão apresenta uma simplificação evidente em relação à primeira, sendo menos complexa e mais acessível pois não possui ritmos sincopados ou tempos fortes sem articulação de notas.

Figura 8 - Trecho original em *Mi Menor* (soante)



Fonte: Acervo do guia

Figura 9 - Trecho adaptado em *Lá Menor* (escrito)



Fonte: Acervo do guia

Em conclusão, destacamos a importância dos conhecimentos empíricos, da simplificação rítmica e da conexão com as vivências culturais do aluno como elementos cruciais para uma compreensão mais profunda das adaptações rítmicas estudadas. Essa abordagem não apenas enriquece a compreensão do ritmo musical, mas também fortalece a relação do aluno com a prática e a apreciação da música, promovendo uma melhoria na educação musical. Vale ressaltar que algumas adaptações não ensejarão uma simplificação ou ainda que o seu nível de dificuldade pode variar, dependendo do perfil técnico do aluno para o qual a obra se destina.

### **2.6.6 Verificação da adaptação**

Na fase conclusiva da adaptação da obra escolhida, o professor assume um papel crucial para assegurar a eficácia do processo, revisando os passos metodológicos estabelecidos antes de apresentar a adaptação para o aluno. A análise criteriosa dos elementos técnicos, como a escolha entre trompa em *Fá* e *Si bemol*, a adequação da tessitura às habilidades do aluno, a seleção da tonalidade e a simplificação dos ritmos, demanda uma avaliação detalhada.

A disponibilização da adaptação em variados formatos, incluindo partitura, arquivos digitais e áudio, reflete uma abordagem contemporânea visando atender às diversas preferências de aprendizado do aluno. Este procedimento prático alinha-se com a necessidade de oferecer opções flexíveis, tornando a aprendizagem mais acessível e personalizada.

Neste contexto, o professor, ao adotar as orientações do sexto passo, realiza uma revisão minuciosa para validar cada aspecto da adaptação. Essa análise técnica abrange desde a escolha da tessitura até a maneira como as inversões intervalares afetaram os desafios técnicos da obra. Este processo de revisão crítica assegura que a adaptação não seja apenas uma expressão artística, mas também uma ferramenta pedagógica e eficaz.

Dessa forma, ao concluir o processo de adaptação, o professor, por meio de uma revisão metódica, garante a qualidade técnica e pedagógica da obra adaptada, proporcionando uma experiência musical enriquecedora e acessível ao aluno, de acordo com as boas práticas estabelecidas no contexto acadêmico.

### **2.6.7 Verificação/checagem da adaptação junto aos alunos e eventuais ajustes**

A experimentação empírica em sala de aula junto ao aluno é de suma importância e

componente relevante para a adaptação para alunos. A obra de Sangiorgio (2014) destaca a importância da integração entre teoria e prática no contexto educacional, ressaltando que a necessidade de teoria surge da reflexão crítica sobre a prática pedagógica. Em seu trabalho, ele enfatiza a relevância de compreender a dinâmica entre teoria e prática para aprimorar as abordagens educacionais.

Sangiorgio (2014) propõe que a interconexão entre prática e teoria não é uma relação linear; ao contrário, há uma influência mútua, formando um relacionamento dialético contínuo. Este conceito sugere que a prática não apenas se beneficia da teoria, mas também contribui para o desenvolvimento teórico. Além disso, destaca a importância de uma reflexão ativa, na qual os participantes, envolvidos em discussões colaborativas, fazem perguntas e observações que impulsionam a reflexão.

Em "Pedagogia da Autonomia" (Freire, 2002), destaca-se a importância crucial da reflexão crítica, do diálogo e da autonomia do aluno no contexto educacional. Freire propõe uma abordagem pedagógica emancipatória, na qual os educadores devem encorajar ativamente os estudantes a questionar, dialogar e participar ativamente de seu próprio processo de aprendizagem. Essa ênfase na participação ativa e na reflexão sobre a prática encontra uma convergência notável com as ideias de Sangiorgio (2014) sobre a interconexão entre teoria e prática na educação.

A abordagem de Freire (2002) ressalta a necessidade de uma educação que vá além da simples transmissão de conhecimento, envolvendo os estudantes de maneira ativa na construção de seus saberes, alinhando-se assim com a proposta de Sangiorgio sobre a dinâmica entre teoria e prática na experiência educacional.

Dessa forma, no guia apresentado, os alunos assumem um papel ativo na criação das adaptações, desde a escolha das peças a serem adaptadas. A fase de testes das adaptações também é realizada colaborativamente com os alunos. Embora seja crucial para o professor em formação testar a adaptação antes de introduzi-la ao aluno, o verdadeiro teste ocorre quando o próprio aluno executa a nova versão da obra que escolheu.

Em conjunto com seu mentor, ambos debatem em sala de aula se as alterações feitas conforme o guia — envolvendo análise do perfil do aluno, escolha da afinação em *Si bemol* ou *Fá*, análise e adaptação da tessitura, mudança da tonalidade e facilitação rítmica — alcançaram o efeito desejado, confirmando assim que a adaptação está pronta na sua versão final para ser

praticada e, eventualmente, apresentada ao público pelo aluno.

Paralelamente, a dimensão motivacional é explorada, incentivando os alunos a compartilharem suas adaptações e refletirem sobre a escolha do repertório, considerando sua influência na experiência de aprendizagem. Após a conclusão do processo, uma conversa aberta e reflexiva é promovida, permitindo uma avaliação conjunta dos resultados, alinhando a adaptação ao perfil de cada aluno e incentivando a busca por desafios mais complexos, como gravações e apresentações para suas famílias.

Esse processo foi conduzido pelos alunos da classe da autora, participantes do projeto Vale Música Belém, com grande proveito. As adaptações que serão mostradas como exemplo passaram por todos os passos, inclusive o de discussão e *feedback* dos alunos, resultando em depoimentos interessantes e positivos. Esse enfoque não apenas assegura uma avaliação das escolhas musicais, mas também destaca o aspecto motivacional e reflexivo, promovendo uma integração mais profunda e significativa da aprendizagem musical no contexto individual do aluno.

Adicionalmente, é notável que, durante esse processo, os alunos se aprofundam nos conceitos, tornando-se mais ávidos para experimentar e aprender mais sobre o instrumento, assim como as técnicas musicais que contribuem para o desenvolvimento de sua proficiência. Essa abordagem não apenas avalia o progresso musical, mas também estimula o entusiasmo e a exploração contínua do aluno em sua jornada musical.

### **3. PERCURSO METODOLÓGICO**

O contexto desta pesquisa está centrado nos professores em formação, considerando-os como os principais sujeitos envolvidos no processo. A metodologia adotada para o desenvolvimento do "Guia para formação de professores: adaptação de música regional para aulas de trompa com iniciantes" enfatiza a qualidade, o cuidado e a atenção necessários para criar um recurso educacional eficaz, especialmente no contexto do ensino superior.

O objetivo principal desta pesquisa foi assegurar que o guia resultante seja igualmente relevante, mas também eficaz, posicionando-o como uma ferramenta pedagógica que atende de maneira consistente às necessidades específicas dos professores de trompa em formação. A pesquisa concentrou-se não apenas no ensino de conhecimentos musicais, mas também na preparação desses futuros educadores para proporcionar uma experiência de aprendizado

significativa aos alunos iniciantes.

Este enfoque foi desenvolvido com o objetivo de potencialmente contribuir para o aprimoramento do processo educacional dos professores em formação para trompa. O público-alvo direto são esses futuros professores. A expectativa é que, ao beneficiar o desenvolvimento desses profissionais, haja um impacto positivo indireto nas práticas pedagógicas dentro do ensino superior, beneficiando, por conseguinte, os alunos que constituem o público-alvo final.

### **3.1 Revisão Bibliográfica**

A revisão bibliográfica conduzida neste estudo teve como objetivo principal fundamentar a proposta de enriquecer a formação de futuros professores de trompa por meio da adaptação de músicas regionais, resultando no desenvolvimento de um guia educacional estruturado. Ao longo desse processo, exploramos tópicos específicos que desempenham um papel essencial na compreensão e no aprimoramento do projeto.

Investigamos a influência da seleção musical na aprendizagem da trompa, analisando como a cuidadosa escolha do repertório pode impactar positivamente o processo educacional. Além disso, buscamos aprofundar a compreensão da aprendizagem significativa na educação musical, visando sua aplicação efetiva no contexto específico do ensino da trompa para proporcionar uma formação que possa ser mais adequada.

Exploramos também a importância de integrar a música em diversos contextos além das aulas formais, reconhecendo o potencial para enriquecer a experiência musical dos estudantes e ampliar as oportunidades de aprendizado. A perspectiva decolonial e a valorização da arte regional foram discutidas como elementos cruciais no ensino da trompa, sublinhando a necessidade de uma abordagem inclusiva e culturalmente sensível.

Adicionalmente, examinamos a literatura específica que fundamentou a confecção do guia educacional proposto, oferecendo ideias valiosas sobre métodos e estratégias pedagógicas. Essas obras proporcionam um alicerce para o desenvolvimento do guia, que tem como público-alvo professores em formação do bacharelado e licenciatura, bem como alunos de trompa iniciantes.

O livro "Iniciação ao Estudo da Trompa" de Ricardo Matosinhos (2013) aborda a

importância de começar a explorar a trompa desde tenra idade. Sua abordagem é adaptável para alunos de diversos níveis de conhecimento e inova ao incluir partes de acompanhamento para o professor tocar junto com o aluno em uma tessitura mais grave.

O método "Eu Gosto de Estudar Escalas!" de Ricardo Matosinhos (2013) desafia a abordagem tradicional de estudo de escalas. O autor propõe o estudo simultâneo de várias escalas comuns na música ocidental, com um aumento progressivo no número de notas. O livro "Tocar Trompa é Divertido!" de Ricardo Matosinhos (2017) autor adapta seu conteúdo para alunos que começam com trompas em *Fá* ou *Si bemol*. O livro oferece uma experiência de aprendizado inspiradora, enfocando a prática regular como chave para dominar a trompa.

Além das obras de Matosinhos, o álbum "Pequenos Estudos Brasileiros para Instrumentos de Metal" de Moraes (2012) destaca-se como uma referência significativa na música instrumental brasileira. Esse álbum oferece 20 pequenos estudos baseados em melodias e peças do folclore e cancionero brasileiro, ampliando perspectivas e enriquecendo repertórios.

A partir dessas leituras, surgiu a ideia de criar um guia voltado para a adaptação de músicas regionais paraenses. A importância da adaptação musical, especialmente no contexto de músicas regionais, foi ressaltada como uma ferramenta pedagógica significativa para aprimorar a experiência de aprendizado dos estudantes de trompa.

A revisão bibliográfica não apenas identificou lacunas e áreas de aprimoramento no ensino da trompa, mas também forneceu uma base teórica para a proposta deste estudo. Ao compreender as contribuições desses temas, este projeto se posiciona como uma iniciativa inovadora e fundamentada, visando preencher as lacunas identificadas e aprimorar de modo substancial a formação de futuros professores de trompa.

Após um levantamento no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES, apenas um trabalho relacionado ao tópico desenvolvido neste guia foi encontrado. O Trabalho de Ricardo Ferreira Lepre, apresentado no Mestrado Profissional em Música da Universidade Federal da Bahia, apresenta um Guia para mestres de banda, professores e alunos. No entanto, o trabalho de Lepre (2014) se distingue para o que se propõe por ter um caráter mais instrutivo sobre o ensino da trompa e não sobre como propor adaptações de músicas para o ensino da trompa.

### 3.2 Conversas com especialistas

Durante o VIII Encontro Brasileiro de Trompistas, ocorrido em Belo Horizonte no ano de 2023, uma rica troca de experiências e conhecimentos entre os participantes proporcionou um panorama das questões fundamentais que permeiam o campo da trompa. Além das contribuições significativas do professor Ricardo Matosinhos, autor das obras como "Iniciação ao Estudo da Trompa" (2013) e "Eu Gosto de Estudar Escalas!" (2013). Sua pesquisa recente, realizada em 2021, "Definição e análise dos elementos idiomáticos presentes numa seleção de obras escritas por trompistas", oferece uma valiosa contribuição para o campo da música e do ensino instrumental.

Diversas conversas com outros profissionais presentes no evento permitiram uma compreensão mais profunda do que estava sendo estudado e discutido nesse contexto específico. Essas interações revelaram não apenas as problemáticas enfrentadas na prática e no ensino da trompa, mas também as iniciativas em andamento para abordá-las de maneira eficaz. Mais importante ainda, essas conversas foram cruciais para traçar um caminho para a pesquisa, destacando a importância de uma abordagem decolonial e da valorização da cultura regional no contexto da trompa.

A continuidade nas discussões com o Professor Matosinhos, tanto no encontro presencial quanto posteriormente de forma remota<sup>6</sup>, em forma de uma entrevista realizada por meio de videoconferência, justifica o destaque dado aos trechos dessas conversas específicas devido à profundidade e importância das ideias compartilhadas, contribuindo significativamente para o desenvolvimento do guia educacional.

O diálogo com o professor revelou-se extremamente esclarecedor e enriquecedor para o projeto em desenvolvimento. Durante essas conversas, a complexidade inerente à adaptação musical para trompa foi destacada, promovendo uma compreensão mais profunda do desafio enfrentado pelos músicos ao transpor obras para esse instrumento singular.

Matosinhos compartilhou sua experiência prática e mencionou que sua tese de doutorado foi dedicada à escrita idiomática para trompa. Ele também comparou a prática com a teoria disponível em livros de instrumentação e orquestração. Todas as reflexões trazidas por estes contatos foram fundamentais para orientar o desenvolvimento do guia educacional,

---

<sup>6</sup> Os aspectos cruciais da entrevista conduzida com o Professor Matosinhos estão disponíveis no Apêndice B desta dissertação.

oferecendo uma compreensão mais aprofundada das complexidades da escrita para trompa.

A troca de ideias com colegas no evento e com o especialista proporcionou uma visão mais clara das nuances práticas envolvidas, permitindo que o projeto fosse direcionado de forma mais alinhada com a experiência dos trompistas no ensino desse instrumento singular. Assim, a interação com o Professor Matosinhos desempenhou um papel crucial no enriquecimento do guia educacional, possibilitando uma abordagem mais prática e adaptada à realidade dos músicos.

### **3.3 Colaboração com profissional de notação musical**

A colaboração com o profissional de notação musical foi crucial devido à ausência de partituras para muitas das músicas originais que foram adaptadas. A autora fez as partituras manuscritas e o profissional as digitalizou. Vale ressaltar que a contratação dos serviços desse profissional e os custos foram arcados pela autora.

A digitalização dessas partituras, tanto das adaptações quanto das originais, tornou-se fundamental, uma vez que muitas das composições originais não estavam disponíveis em formato de partitura. Essa parceria permitiu a criação de versões digitais, contribuindo para a preservação e facilitando a disseminação dessas obras. A colaboração com o profissional de notação musical desempenhou, assim, um papel essencial na concretização do projeto, garantindo a representação adequada das composições e possibilitando sua utilização em diferentes contextos educacionais.

### **3.4 Seleção das músicas a serem adaptadas**

Na seleção das músicas a serem adaptadas, adotou-se uma abordagem decolonial, enfatizando a valorização da cultura paraense. Um questionário no Google Forms foi elaborado, apresentando perguntas abertas para permitir que os alunos-alvo das adaptações expressassem suas preferências em relação aos gêneros musicais e às músicas paraenses que consideravam particularmente significativas.

Durante o processo, é importante destacar que os alunos com idades entre 13 a 16 anos, mencionados pela autora, foram visualizados como alunos dos professores em formação. Esse aspecto foi central na concepção do guia, direcionado diretamente aos alunos potenciais desses

futuros professores, representando o público final do projeto.

A participação ativa dos alunos, desde a escolha das músicas até a fase de adaptação, proporcionou-lhes a oportunidade de expressar suas opiniões sobre as seleções realizadas. Essa abordagem conferiu aos alunos uma sensação de pertencimento ao seu próprio processo de aprendizagem, permitindo que escolhessem as músicas a serem tocadas, uma prática muitas vezes ausente, já que geralmente executavam peças predefinidas.

Foi surpreendente constatar que muitos alunos não haviam considerado anteriormente a possibilidade de tocar músicas paraenses na trompa, um instrumento frequentemente associado à música erudita. A escolha de músicas locais não apenas impactou os alunos, mas também surpreendeu seus familiares, que viram seus filhos tocando gêneros como brega e carimbó<sup>7</sup> na trompa. Essa inovação possibilitou uma maior participação dos familiares no processo educacional dos alunos, fortalecendo os laços entre a escola e a comunidade.

#### **4. DESCRIÇÃO DO PRODUTO**

O produto "Guia para Formação de Professores: Adaptação de Música Regional para Aulas de Trompa com Iniciantes " é uma iniciativa que destaca a rica diversidade cultural paraense. Disponível em formato digital, ele oferece estratégias práticas e abordagens essenciais para a adaptação de músicas no contexto do ensino da trompa.

##### **4.1 Concepção do guia**

Esta ferramenta educacional enriquece a formação de professores e preenche uma lacuna na literatura educacional musical do Brasil. Ao incorporar elementos culturais regionais, o guia contribui para uma compreensão mais profunda da diversidade musical do Pará, podendo ser adaptado para qualquer região brasileira de acordo com a origem dos professores em formação e seus alunos.

O público-alvo deste guia é constituído principalmente por professores em formação, especialmente aqueles em estágios mais avançados de seus cursos. Esses educadores devem

---

<sup>7</sup> O brega e o carimbó são gêneros musicais emblemáticos da cultura paraense. O brega se destaca por suas letras românticas e melodias marcantes, influenciadas pela música latina e brasileira. Já o carimbó é uma expressão musical e dançante típica da região, com ritmo vibrante e letras que celebram a cultura local.

possuir conhecimentos sólidos em teoria musical, arranjo e contraponto, fundamentais para se envolverem efetivamente no processo de adaptação musical proposto. É importante destacar que todos os custos relacionados às contratações de profissionais especializados (*designer* e editor de partituras) foram assumidos pela autora.

A inovação central deste guia educacional reside na sua promoção da aprendizagem significativa, que está no centro do ensino de trompa. Através do reconhecimento e adaptação de músicas que têm significado para os alunos, os professores podem estabelecer uma conexão mais profunda entre a música que ensinam e a vida cotidiana de seus estudantes. Essa abordagem não apenas tornará as aulas mais envolventes, mas também terá um impacto positivo na promoção da aprendizagem significativa, enriquecendo a experiência educacional e fortalecendo a identidade cultural.

O foco do guia é contribuir para a formação de futuros professores de trompa e promover a educação musical continuada, permitindo que explorem, adaptem e compartilhem a riqueza musical do Brasil, enriquecendo suas próprias habilidades e inspirando seus alunos a apreciar a cultura musical brasileira. No entanto, é importante ressaltar que ele pode ser utilizado por professores já formados e profissionais autodidatas que possuam conhecimento de teoria musical, contraponto e harmonia. Isso garante que o guia seja acessível e útil para uma ampla gama de músicos e educadores interessados em aprimorar suas habilidades na trompa e na adaptação musical.

Todo o processo envolve a consideração cuidadosa das características das músicas em relação ao nível de conhecimento dos alunos. O guia, já elaborado, demonstrará de maneira prática como a adaptação musical pode tornar as aulas mais contextualmente pertinentes, proporcionando uma abordagem inovadora para a formação de professores de trompa. Busca-se habilitar os educadores a adaptarem músicas de forma criativa, ultrapassando as limitações dos métodos tradicionalmente consagrados e explorando repertórios para além dos clássicos previstos.

Um segundo objetivo é a expansão significativa do repertório tanto dos professores quanto dos alunos, incorporando composições que reflitam a riqueza cultural e regional de suas origens. Essa diversificação não apenas enriquece as opções musicais, mas também aprimora a experiência educacional, estabelecendo uma conexão mais profunda com a identidade musical brasileira.

Como terceiro objetivo, o guia visa criar um ambiente de ensino motivador e culturalmente enriquecedor. Ao fomentar práticas pedagógicas que valorizam e incorporam a diversidade musical do Brasil, contribui para a preservação e celebração desse multiculturalismo. Portanto, ele não apenas serve como uma ferramenta de ensino e aprendizagem musical, mas também promove uma compreensão e uma apreciação mais ampla das tradições musicais brasileiras, enriquecendo o cenário educacional.

O guia será disponibilizado por meio de um arquivo PDF interativo hospedado em um link no Google Drive. Essa abordagem oferece praticidade e facilidade de acesso ao seu conteúdo, permitindo que os usuários interajam com links para músicas originais e também as adaptadas, e outros elementos diretamente no documento.

Durante a execução deste projeto, foram adotadas medidas fundamentais para garantir a qualidade do guia educacional. Reconhecendo a importância da colaboração especializada, a autora buscou profissionais qualificados para contribuir com áreas específicas do guia. Uma designer gráfica foi contratada para aprimorar a apresentação visual, garantindo não apenas estética, mas também acessibilidade. Além disso, um editor de partituras foi envolvido para realizar a edição minuciosa das partituras, assegurando a precisão e legibilidade do material.

A ideia inicial surgiu da necessidade de preencher uma lacuna na literatura educacional musical brasileira, especialmente no contexto do ensino da trompa. A autora, embasada em sua experiência como aluna e professora, identificou a falta de recursos que incorporassem a rica cultura musical da região paraense. A concepção inicial visava desenvolver um guia prático que não apenas abordasse aspectos técnicos da trompa, mas também destacasse a diversidade musical regional.

A criação do guia envolveu uma abordagem prática e interativa as adaptações musicais iniciais foram realizadas pela autora, seguidas por revisões e refinamentos contínuos. A entrevista com o especialista, Professor Ricardo Matosinhos, proporcionou uma base de conhecimento antes do início das adaptações. O uso de questionários junto aos alunos, para a seleção das músicas a serem adaptadas, proporcionou uma participação ativa do público-alvo, os futuros professores de trompa em formação.

## **4.2 Estruturação do produto**

O guia educacional proposto apresenta uma organização estruturada em seções

específicas, tais como sumário, introdução, passos do guia, apresentação da música escolhida, apresentação da obra original, ensino da adaptação, partitura adaptada e referências. Cada seção desempenha um papel crucial na compreensão e aplicação prática do conteúdo, proporcionando uma abordagem detalhada para o público-alvo. Na figura 10, é possível visualizar a estrutura deste guia.

Figura 10 - Estrutura do produto educacional

#### **Estrutura do Guia**

<b>Sumário</b>	Guia estrutural que antecipa ao leitor a organização e o conteúdo do documento.
<b>Introdução</b>	Destaca o ensino de trompa e apresenta a proposta do guia. Estabelece os objetivos e a relevância do trabalho.
<b>Passos do guia</b>	Apresenta a sequência de passos envolvidos no processo de adaptação musical.
<b>Contexto da obra</b>	Contextualiza historicamente e culturalmente a peça e o autor escolhidos para a adaptação.
<b>Apresentando a obra original</b>	Informa o leitor através da apresentação da partitura original, qual será o ponto de partida para a adaptação.
<b>Ensinando a adaptar</b>	Oferece orientações práticas sobre os fundamentos da adaptação musical, desde conceitos teóricos até estratégias para preservar a fidelidade da obra original.
<b>Partitura adaptada</b>	Mostra o resultado final do processo de adaptação.
<b>Referências</b>	Lista todas as fontes e referências citadas no trabalho.

Fonte: Elaborado pela autora.

Ao observar a organização do guia, a próxima seção fornecerá detalhes adicionais sobre a construção do artefato, destacando características que o definem. Essa abordagem busca oferecer uma compreensão mais aprofundada da estrutura e propósito do guia, evidenciando as particularidades que o tornam singular e eficaz.

### **4.3 Características do guia**

#### **4.3.1 Passo-a-passo**

O guia apresenta uma sequência de sete passos elaborados para orientar o professor em formação no processo de adaptação de uma obra originalmente não concebida para trompa. O

objetivo é conduzir essa adaptação de forma idiomática, artística e pedagógica, direcionada a alunos de trompa em diferentes níveis de habilidade. A formulação desses passos resultou de uma combinação de experimentação empírica, pesquisa detalhada e diálogos com especialistas nos campos da trompa, composição, arranjo, teoria musical, contraponto, entre outros. Ao final desse processo, os sete passos foram delineados da seguinte maneira:

**Passo 1: Observação do perfil e preferências do aluno** - Este primeiro passo destaca a importância de compreender o aluno, suas características musicais e preferências individuais.

**Passo 2: Avaliação da necessidade de ajuste da tonalidade** - Realiza-se uma avaliação para determinar se é necessário ajustar a tonalidade da obra escolhida.

**Passo 3: Análise e possível adaptação da tessitura da obra** - Nesta etapa, realiza-se uma análise detalhada da tessitura da obra original, considerando adaptações para a tessitura da trompa.

**Passo 4: Escolha da afinação (*Fá* ou *Si Bemol*)** - Envolve a escolha da afinação, levando em consideração a sonoridade desejada e as características do instrumento.

**Passo 5: Adaptação rítmica** - Abordando aspectos rítmicos, este passo visa adaptar a obra de forma apropriada aos recursos e técnicas específicas da trompa.

**Passo 6: Finalização da adaptação da obra escolhida** - Neste estágio, o processo de conclusão da adaptação ocorre, garantindo a integração coesa de todos os elementos. Além disso, esse passo oferecerá uma demonstração prática do resultado por meio de um link fornecido pela autora, para que os usuários possam acessar e avaliar como ficou a adaptação final do exemplo.

**Passo 7: Verificação/checagem da adaptação junto aos alunos e eventuais ajustes** - O último passo envolve a verificação da adaptação realizada, promovendo uma interação com os alunos e efetuando ajustes conforme necessário.

É importante ressaltar algumas características desses passos. Primeiramente, a linguagem usada é direcionada para professores em formação, e não para os alunos que tocarão as adaptações. Isso é importante de se observar, pois muitas vezes usam-se termos ou linguagem técnica que pressupõem conhecimento prévio do leitor. Em segundo lugar, como é explicado no próprio guia, os passos são adaptáveis, e não rígidos, pois eles devem mudar de acordo com a

música a ser adaptada, assim como o perfil do aluno que tocará a adaptação. Mesmo tendo isso em mente, houve um cuidado na confecção dos passos no que diz respeito ao texto, tentando sempre ser o mais claro e sucinto possível.

#### **4.3.2 Apresentação da música escolhida**

A próxima seção do guia apresenta seis exemplos de peças adaptadas, seguindo os passos mencionados anteriormente. A autora optou por esta abordagem devido à natureza maleável e interpretativa dos passos, visando proporcionar aos professores em formação uma compreensão mais clara do processo e dos resultados esperados.

Adotando a perspectiva de Paulo Freire (2002, p. 21), de que “Ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua própria produção ou a sua construção.” Neste contexto, o guia enfatiza uma abordagem participativa, permitindo que os alunos desempenhem um papel ativo na escolha das músicas, conectando-se de maneira significativa ao seu ambiente educacional e cultural. Todas as peças exemplificadas no guia foram selecionadas pelos alunos membros da classe de trompa da autora.

Antes de mostrar a partitura original, que será submetida à adaptação, a autora contextualiza o usuário do guia, apresentando neste ponto do produto uma narrativa histórica e cultural sobre o artista cuja autoria ou performance tornou a música célebre bem como da música em si. Dados biográficos dos artistas, um pouco da história da composição da obra, os significados tanto explícitos como agregados das letras e o contexto cultural no qual as músicas foram criadas e são executadas ajudarão o professor em formação a entender que o processo de adaptação das músicas é culturalmente circunspecto e não se limita a apenas criar uma peça para seu aluno tocar.

O propósito da inclusão dessa apresentação é de evitar que o professor em formação pense esse processo de adaptação como algo bidimensional. Ambos os lados do processo, professor e aluno, devem entender que esse conhecimento agregado faz parte da experiência enriquecedora do uso do guia. Na figura 11 pode-se observar a apresentação da música escolhida, conforme consta no guia.

Figura 11 - Apresentação da música escolhida

### Contexto da Obra

#### Carimbó no Macaco

Aurino Quirino Gonçalves, mais conhecido como Pinduca, nasceu em 12 de junho de 1932, nas margens do Igarapé-Miri, no Pará. Sua vida é um tributo ao carimbó, gênero musical enraizado na cultura amazônica. Pinduca não apenas interpreta o carimbó, ele personifica suas raízes, sendo uma figura emblemática na preservação e disseminação desse rico legado cultural.

"Carimbó do Macaco", uma das peças mais marcantes de Pinduca, é uma celebração da alegria contagiante do carimbó. O refrão insistente, "Eu quero ver, ô, menina eu quero ver", é um convite caloroso à dança, expressando o desejo de testemunhar a energia única do carimbó, uma dança típica da região paraense.

A referência lúdica ao "Carimbó do Macaco" adiciona um toque de brincadeira à melodia, sugerindo movimentos inspirados na vivacidade de um macaco. As estrofes, com seus jogos de palavras e ritmo envolvente, criam uma atmosfera festiva, evocando as tradições das cantigas de roda.

Pinduca, com sua música, transcende o tempo, tecendo as tradições culturais do Pará em suas melodias. "Carimbó do Macaco" convida os ouvintes a uma dança animada, mergulhando na rica herança cultural e na alegria intrínseca à região amazônica. Pinduca e sua música são uma jornada encantadora pela vibrante riqueza sonora do Pará.



Fonte: Acervo do guia

### 4.3.3 Apresentação da partitura original

As músicas escolhidas e contextualizadas são então apresentadas no guia em sua forma original, extraídas pela autora de gravações feitas por artistas como Pinduca, Dona Onete e Fruto Sensual. As músicas extraídas auditivamente pela autora foram então digitalizadas em partitura por um editor musical. Esse passo é importante e não pode ser ignorado já que, na maioria dos casos, as obras a serem escolhidas pelos alunos serão provenientes da música popular e provavelmente não haverá partitura disponível das mesmas. Essa partitura digitalizada da versão original da música é o que se apresenta nesse ponto no guia. Como pode se observar na figura 12:

Figura 12 - Partitura da versão original de Carimbó do Macaco

**Carimbó do macaco**

Pinduca

♩ = 107

Fonte: Acervo do guia

Além das notas que compõem a obra original, percebeu-se através de testagem empírica que a letra era igualmente conhecida dos alunos e de suma importância. A presença das palavras que acompanham as notas não dá apenas o contexto da obra, mas até ajudam de uma forma pragmática os alunos a executarem certos intervalos e certos ritmos. Foram várias as vezes em que o aluno, para entender um contorno melódico, uma entrada ou um ritmo da música, pensou na letra e até escreveu que palavra está sendo cantada naquela hora. Ao perceber isso a autora entendeu a importância de adicionar a letra ao guia, como apresentado na figura 13:

Figura 13 - Letra da música escolhida



Fonte: Acervo do guia

#### 4.3.4 Ensinando a adaptar

Após apresentar e contextualizar a versão original das músicas, a autora conduziu a aplicação de seus próprios sete passos para realizar as adaptações. É relevante salientar que a vinculação dos alunos-alvo das adaptações à classe da autora simplificou a implementação dos passos 1 e 7. A obtenção do perfil do aluno tornou-se mais acessível, assim como a verificação do resultado final junto ao aluno (passo 7), promovendo uma discussão construtiva sobre os resultados obtidos.

Em qualquer um dos exemplos a seguir, esse momento se apresenta como o cerne de toda a pesquisa e criação do produto. Nos passos apresentados neste ponto do guia é importante observar que a autora descreve de maneira clara, mas ao mesmo tempo sucinta como cada passo é ou não é aplicado à composição em questão. Os momentos em que a aplicação de um dos passos acusa que não se deve fazer alteração nenhuma são igualmente importantes pois assim a autora mostra que o guia não usa um pensamento de abordagem de tentar encaixar suas ideias à força, ou seja, de impor suas ideias para que elas funcionem até mesmo onde não se adaptam de

forma orgânica.

Também é importante chamar atenção para a diferença entre os passos 6 e 7. Enquanto o primeiro consiste em uma testagem pessoal do professor, antes de apresentar a adaptação ao aluno, o segundo trata de fazer a mesma checagem (dos passos 2 a 5) na presença e com a participação do aluno, encorajando o mesmo a interagir e até a modificar a adaptação feita pelo professor em formação. Abaixo segue-se um exemplo da apresentação desses 7 passos aplicados à música “O carimbó do macaco”:

Figura 14 - Passos do Guia 1

GUIA DE ADAPTAÇÃO MUSICAL PARA PROFESSORES DE TROMPA EM FORMAÇÃO

**Ensinando a adaptar**

Vamos colocar em prática

Carimbó do Macaco



**Passo 1:**

Esta adaptação será voltada para um aluno em seu primeiro ano de aprendizado e que ainda não está familiarizado com intervalos grandes, registro agudo e que possui um alcance intervalar de até o Ré da quarta linha.

**Passo 2:**

A tonalidade original da obra é *Sol Maior* (soante), correspondendo a Ré Maior para a trompa em *Fá*. Essa tonalidade é adequada para a trompa e, portanto, recomenda-se mantê-la.

**Passo 3:**

Após a decisão de manter a tonalidade, identificou-se que o registro original é demasiadamente agudo para o aluno descrito no **Passo 1**. Portanto, optou-se por transpor a peça uma oitava abaixo. Dessa forma, a nota mais aguda passou a ser o *Dó Sustenido* do terceiro espaço, em contraste com o *Dó Sustenido* da segunda linha suplementar superior, que seria mantido na oitava original.

13

Fonte: Acervo do guia

Figura 15 - Passos do Guia 2

GUIA DE ADAPTAÇÃO MUSICAL PARA PROFESSORES DE TROMPA EM FORMAÇÃO

**Passo 4:**

A utilização da trompa em *Si Bemol* proporcionará uma execução mais facilitada da obra. Essa decisão é evidente ao analisarmos as três primeiras notas da peça, compreendendo *Ré, Fá Sustenido e Lá*. Na trompa em *Si Bemol*, todas as três notas podem ser tocadas utilizando a mesma posição de dedilhado, enquanto que na trompa em *Fá*, essas notas requerem posições de dedilhado distintas.

**Dedilhado para Trompa em Si Bemol:**



**Dedilhado para Trompa em Fá:**



**Passo 5:**

No que tange à adaptação rítmica, a quantidade de semicolcheias presente na versão original pode aumentar consideravelmente o nível de dificuldade para um músico iniciante. Observe o exemplo abaixo:

**Trecho original em Sol Maior (soante):**



**Trecho adaptado em Ré Maior (escrito):**



14

Fonte: Acervo do guia

Figura 16 - Passos do Guia 3

GUIA DE ADAPTAÇÃO MUSICAL PARA PROFESSORES DE TROMPA EM FORMAÇÃO

O refrão, com notas repetidas em sequência, representa um desafio para executar na trompa. As principais adaptações, então, serão feitas a partir do compasso 9, introduzindo uma semínima "de descanso" que quebra a sequência ininterrupta de notas e adicionando ligaduras para facilitar os saltos até as notas mais agudas.

**Trecho original em Sol Maior (soante):**



**Trecho adaptado em Ré Maior (escrito):**



**Sugestão:** Propõe-se nesse caso ajustar todas as figuras rítmicas, reduzindo seus valores à metade, como, por exemplo, transformar semicolcheias em colcheias e colcheias em semínimas, e assim por diante.

**Passo 6:**

Realize uma verificação minuciosa de todos os passos, faça testes práticos e, por fim, dedique um momento para ouvir atentamente a música, preparando-se para a apresentação à turma ou ao aluno. Disponibilize a partitura para consulta, grave a performance e torne-a acessível aos envolvidos.

Para uma comparação mais detalhada, você pode conferir a adaptação realizada pela autora clicando no botão abaixo.

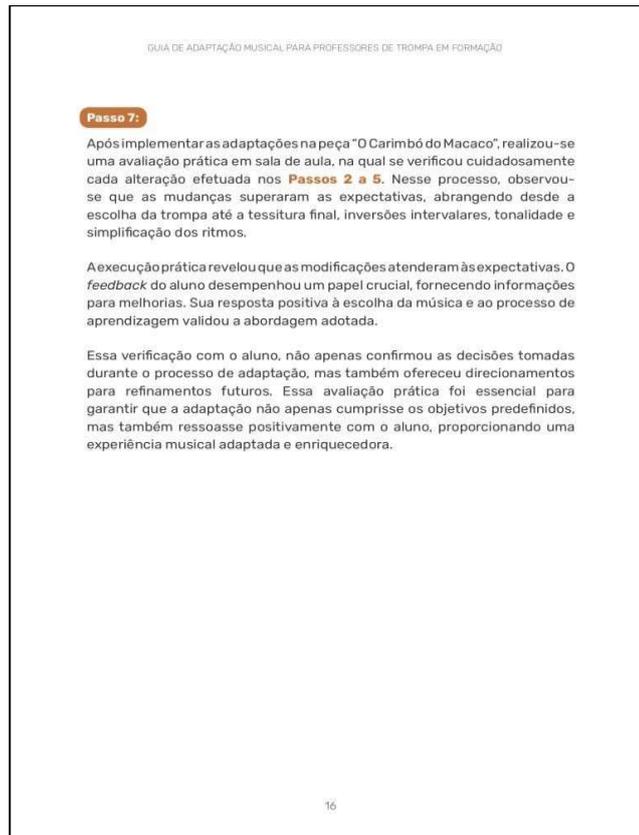
[Clique aqui e confira](#)



15

Fonte: Acervo do guia

Figura 17 - Passos do Guia 4



Fonte: Acervo do guia

#### 4.3.5 Partitura adaptada

Neste momento, a autora destaca a "versão final" da adaptação, representando o desfecho do processo que teve início com a escolha e coleta da obra, seguido pela aplicação dos sete passos preconizados. Este resultado é fruto não apenas do trabalho individual, mas também da interação contínua com o aluno, envolvendo testagens e modificações na adaptação.

A apresentação da partitura pode ser encarada pelo professor em formação como um "gabarito" do processo de adaptação delineado pelo guia. É possível visualizar, por meio da adaptação da música "Carimbó do Macaco" de Pinduca, a materialização prática e eficaz dos passos propostos. Na figura 18 é possível observar o resultado da adaptação.

Figura 18 - Partitura adaptada

**Carimbó do macaco**

Pinduca  
Adaptação: Jaqueline Louzada

$\downarrow = 107$

Fonte: Acervo do guia

Ademais, como forma de proporcionar uma experiência mais completa e interativa, são disponibilizados links clicáveis no guia para vídeos nos quais é possível conferir a performance tanto das músicas originais quanto das adaptações realizadas. Esses recursos audiovisuais oferecem a oportunidade de apreciar a interpretação musical, bem como servem de ferramenta adicional no processo das adaptações.

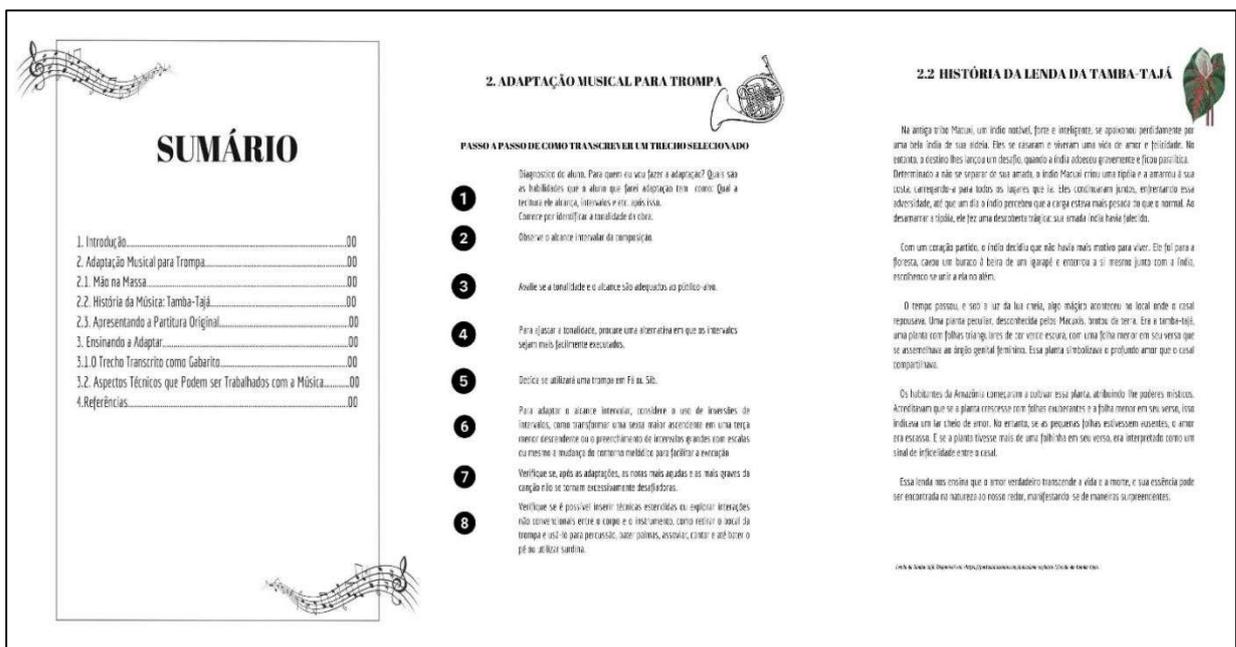
#### 4.3.6 Referências

Na seção de referências do guia, são elencadas as pesquisas realizadas sobre os autores, intérpretes e compositores das obras, incluindo estudos relacionados à história dessas composições. Além disso, são mencionados recursos visuais, como vídeos com interpretações das músicas originais, que desempenham um papel crucial para proporcionar uma compreensão mais detalhada e contextualizada do material.

#### 4.4 Recursos utilizados na criação do produto educacional

Esta pesquisadora optou por contratar uma designer gráfica para desenvolver o produto final, embora o protótipo apresentado na banca de qualificação tenha sido inicialmente concebido através do programa Canva. A autora, por conta de suas limitações de habilidades, criou um protótipo simples com predominância de uma paleta em preto e branco. Na figura 19 pode-se observar a versão em protótipo do guia.

Figura 19 - Versão do guia protótipo



Fonte: Acervo da autora

Durante a colaboração com a designer gráfica, o produto evoluiu para uma versão mais interativa, incorporando elementos que refletem a cultura paraense, como locais turísticos do estado. A adição de links proporcionou uma experiência mais rica para o usuário. Embora a estrutura tenha permanecido semelhante ao protótipo, algumas modificações foram feitas para otimizar a apresentação.

Figura 20 - Versão do guia finalizado

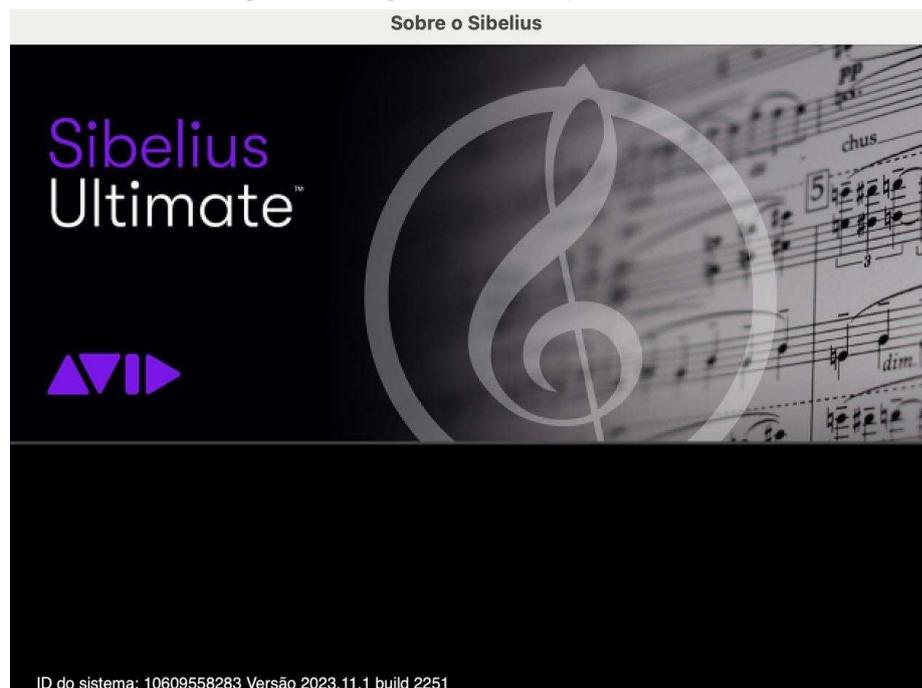


Fonte: Acervo da autora

É relevante destacar que o custo do trabalho da designer foi assumido pela pesquisadora. A colaboração com a profissional foi fundamental para conferir uma identidade visual que correspondesse à visão original da autora, enriquecendo significativamente a representação da cultura paraense no produto final.

Essa decisão não apenas aprimorou a estética, mas também valorizou de maneira mais eficaz os elementos culturais específicos do Pará. A construção do guia também envolveu a contratação de um profissional de edição de partituras, utilizando o programa Sibelius (figura 21). Os devidos créditos aos profissionais serão fornecidos no guia

Figura 21 - Programa de editoração música Sibelius



Fonte: Acervo da autora

O especialista transformou manuscritos (figura 22) em formatos digitais (figura 23), tornando as partituras mais acessíveis para leitores e alunos. Essa iniciativa não apenas facilitou a leitura, mas também contribuiu para uma compreensão mais clara da música. Sem a transformação digital, a interpretação das partituras seria mais desafiadora, evidenciando a importância do trabalho do profissional de edição de partituras na promoção da acessibilidade e compreensão musical.

Figura 22 - Partitura manuscrita da adaptação de Ao pôr do Sol



Fonte: Acervo da autora

Figura 23 - Partitura digitalizada pelo profissional de edição

**Ao Pôr do Sol**

Firmo Cardoso e Dino Souza  
Adaptação: Jaqueline Louzada

$\text{♩} = 143$

A digitalized musical score for 'Ao Pôr do Sol'. It features a single staff with a treble clef and a 4/4 time signature. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked as quarter note = 143. The score is divided into measures, with measure numbers 6, 12, 18, and 22 indicated. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Fonte: Acervo do guia

A habilidade do profissional de editar partituras permitiu a inclusão de músicas populares que normalmente não possuem partituras disponíveis. Isso enriqueceu o guia, proporcionando uma variedade de opções musicais e viabilizando o compromisso em tornar o guia inclusivo e adaptado às necessidades dos usuários.

#### **4.5 Aspecto criativo e inovador do guia**

A concepção de criatividade, segundo Amabile (2012), envolve a produção de respostas ou soluções novas e apropriadas para tarefas abertas. Nesse contexto, destaco que o guia que foi desenvolvido se apresenta como um trabalho criativo. Durante a pesquisa, não foram identificados projetos semelhantes, o que reforça a singularidade desta abordagem. Em contraste com métodos convencionais, o guia adota uma perspectiva inovadora ao utilizar músicas regionais como exemplos para ensinar adaptações.

A abertura da tarefa proposta no guia, seguindo a lógica heurística mencionada por Amabile, difere de abordagens mais tradicionais. Esta característica é crucial, pois promove a não prescrição de soluções únicas e mecânicas. Conforme salientado por Amabile (2012), a criatividade é percebida na medida em que o produto é considerado inovador por pessoas familiarizadas com o domínio. No caso do guia, a originalidade é evidente na ausência de trabalhos similares e na abordagem única de incorporar elementos regionais no ensino de adaptações musicais.

Além disso, a aplicação prática do guia nos 7 passos demonstra uma abordagem que transcende a simples aplicação mecânica de conceitos. Como ressalta Amabile (2012), a criatividade não se limita à diferenciação superficial; é um processo que exige que as soluções sejam valiosas, corretas e adequadas aos objetivos específicos. No contexto do guia, a ênfase na interpretação e na variação dos resultados finais da adaptação, dependendo do professor e do aluno envolvidos, destaca a natureza dinâmica e adaptável do processo criativo proposto.

A relação intrínseca entre criatividade e inovação é fundamental para o progresso em um domínio específico (Nakano; Wechsler, 2018). A criatividade, como geradora de ideias originais e valiosas, representa o ponto de partida essencial para o processo inovador. A compreensão dessa interdependência é crucial para determinar a natureza desses fenômenos, que são relacionados e complementares. Em suma, a criatividade serve como o combustível inicial que impulsiona a inovação, sendo a fonte primordial de ideias que, quando implementadas de maneira eficaz, transformam-se em avanços significativos em um campo

específico.

Diante disso, torna-se imperativo esclarecer que a inovação não se restringe à simples formulação de novas ideias, demandando, sobretudo, a criação de um produto de valor (Nakano; Wechsler, 2018). Esta assertiva conceitual destaca a essência de que a inovação transcende o estágio puramente ideacional, enfatizando a necessidade intrínseca de traduzir essas ideias inovadoras em produtos concretos e significativos.

Nesse sentido, Nakano e Wechsler (2018) ressaltam que o cerne da inovação reside não apenas na geração de ideias originais, mas na efetiva materialização dessas ideias em produtos que efetivamente agreguem valor. Assim, a contribuição dessas autoras enriquece a compreensão da dinâmica complexa entre a concepção e a implementação de ideias inovadoras, situando a efetividade do produto como o ápice da verdadeira inovação.

Em resumo, o guia, desenvolvido com base nas ideias de Amabile (2012) sobre criatividade e na visão de Nakano e Wechsler (2018) sobre a interconexão entre criatividade e inovação, destaca-se como uma abordagem única e inovadora. Sua originalidade é evidenciada pela falta de projetos semelhantes e pela inclusão de elementos regionais no ensino de adaptações musicais. Assim, o guia emerge como uma contribuição significativa para o avanço do ensino de adaptações musicais em um contexto regional específico.

## 5. VALIDAÇÃO

A validação do produto educacional em questão teve início durante a banca de qualificação, um momento crucial que precedeu a defesa da dissertação. É importante destacar a significativa restrição temporal que permeou essa etapa, considerando o curto intervalo entre a qualificação e a defesa. Nesse contexto, o produto avaliado encontrava-se em sua fase inicial, apresentando-se como um protótipo. Assim, a banca de qualificação desempenhou um papel fundamental como a primeira etapa para avaliar a solidez e eficácia do produto, fornecendo insights essenciais para seu aprimoramento ao longo do processo de desenvolvimento.

Uma das limitações inerentes ao desenvolvimento deste produto educacional reside na impossibilidade de testá-lo diretamente com o público-alvo. A colaboração direta com os professores para obter *feedback* sobre as adaptações musicais e orientações propostas mostrou-se inviável devido ao recesso estudantil nas graduações visitadas pela autora ou pela falta de alunos de trompa nos cursos visitados.

No entanto, foi possível contornar essa limitação ao obter *feedbacks* diretamente dos alunos, que constituem o público-alvo primário desses professores em formação. Essa abordagem revelou-se fundamental para aprimorar o guia, garantindo sua adequação às reais necessidades dos envolvidos.

Em diálogos estabelecidos com os alunos após a etapa de adaptação, estudo individual, instrução vinda da professora e a subsequente apresentação pública das músicas, foi possível constatar de maneira marcante o impacto significativo que essa experiência exerceu em suas vidas.

Foram conduzidas duas entrevistas com os alunos no contexto deste estudo: uma presencial e outra de forma remota, por meio do aplicativo de mensagens WhatsApp. A entrevista presencial teve como objetivo avaliar o progresso e receber *feedbacks* sobre o processo de adaptação musical. Essa entrevista ocorreu antes da apresentação pública das obras, como parte do recital dos alunos da classe da autora no projeto Vale Música Belém.

Após a apresentação pública, foram realizadas entrevistas remotas de forma individual com três alunos que estudaram as adaptações propostas pela autora. Nessas entrevistas, os alunos responderam às mesmas perguntas que podem ser vistas a seguir.

Essa constatação preliminar fornece um contexto essencial para as perguntas formuladas e as respostas obtidas, destacando a relevância e a profundidade e o das transformações percebidas pelos alunos ao longo desse processo.

Após registrar informações básicas como nome e idade, a próxima pergunta direcionada à escolha da música adaptada foi: **"Qual peça musical você escolheu para ser adaptada para você?"**

Os alunos responderam:

**Aluna 1:** "Curió do bico doce e Ao pôr do sol."

**Aluno 2:** "Carimbó do Macaco."

**Aluno 3:** "No meio do Pitiú e Príncipe Negro é o show."

Depois de coletar informações iniciais, a autora avançou para uma indagação mais específica, questionando: **"Como foi para você escolher a música que iria apresentar?"**

Os alunos responderam:

**Aluna 1:** “Esse foi o sentimento bom, a senhora mandou o formulário lá para a gente preencher. E aí quando eu fui escolher as músicas, eu imaginava, né? O dia que era para tocar, né? na trompa porque ia ter o recital e tudo mais. A senhora já havia conversado com a gente sobre.”

**Aluno 2:** “Eu me senti bem feliz por causa que finalmente eu iria poder escolher a música que eu poderia tocar no recital.”

**Aluno 3:** “Eu fiquei muito feliz e eu fiquei muito alegre comigo mesmo, né?”

A terceira pergunta abordou o motivo por trás da escolha da música: **"Qual foi a razão que te levou a escolher essa música em particular?"**

Os alunos responderam:

**Aluna 1:** “Aí eu pensei, né, nas músicas que eu é gosto, que eu gosto de ouvir. (...) Aí eu escolhi, Ao pôr do sol, né, que é uma música que eu acho mais melódica assim, mais lenta e tudo mais, e Curió do bico doce foi porque eu gosto mesmo da música. Eu não pensei. Eu falei assim, ah, quer saber, vai que, né? Vai que cola aí eu escolhi Curió do bico doce.”

**Aluno 2:** “Porque essa música tem um valor muito, muito sentimental para mim, um valor familiar, porque meu avô, como eu já lhe disse, tocou na banda do Pinduca, aí eu quis tocar essa música para meio que homenagear ele. (...) Sim, eu sempre ouvi essa música. Meu avô ficava vendo o vídeo lá em casa, dessa música, do Pinduca cantando, ficava escutando. Eu escolhi essa música porque eu já conhecia”

**Aluno 3:** “Por conta de que são paraenses e eu gosto delas. (...) porque na verdade eu escolhi o que veio na minha cabeça. Foi na hora.

Figura 24 - Aluna durante as aulas



Fonte: Acervo da autora

A autora explorou o impacto na dinâmica do ambiente doméstico com a seguinte pergunta: **"Como foi para seus familiares, amigos e pessoas da sua convivência ouvirem você estudar essas músicas em casa?"**

**Aluna 1:** O papai ele ouviu também, me ouviu e eles ficaram né, falando né? Olha, o Curió do bico doce. Eles também não sabiam que era uma coisa assim que ficaria bacana, na trompa. Sabe? (...) Porque não é uma coisa que eles escutam muito. O meu irmão, ele toca pagode e mesmo ele tocando as músicas dele, ele tocava, tipo assim, músicas conhecidas, músicas populares como MPB no fagote. E para eles era uma coisa mais normal. Eu não, os métodos, só as músicas que a senhora já passava e as músicas da banda também, que não eram muito diferentes. (...) Meu pai ele ficava falando – Olha ela tocando Curió do bico doce – ficava fazendo graça comigo (risos).”

**Aluno 2:** “Eles acharam bem bom, né? Bem legal. E pelo fato de que eu falei que iria ser uma homenagem para o meu avô. Todo mundo gostou, né? Todo mundo achou bem legal da minha parte. Meu avô ele sente um pouco mais de orgulho de eu ser músico e ele também ter sido músico, ele se sentiu assim, toda a minha família sentiu assim. Ele falou, olha, vai treinando aí tu e tu consegue uma hora.”

**Aluno 3:** “O papai falou que eu estava estudando. Aí durante o estudo ele me ouviu

tocando, até aí eu estava aprendendo a música, estava estudando ainda. Aí ele falou para tocar pra ele gravar e eu falei que não, só no dia da apresentação e eu estava estudando e não estava pronto, mas ele achou legal e minha família também que achou muito legal. (...) Meu pai ficou surpreso porque ele nunca imaginou que poderia ser tocado na trompa.”

A autora explorou a diversidade musical associada à trompa com a pergunta: **"Você já considerava que a trompa poderia ser utilizada para tocar outros gêneros musicais além do erudito?"**

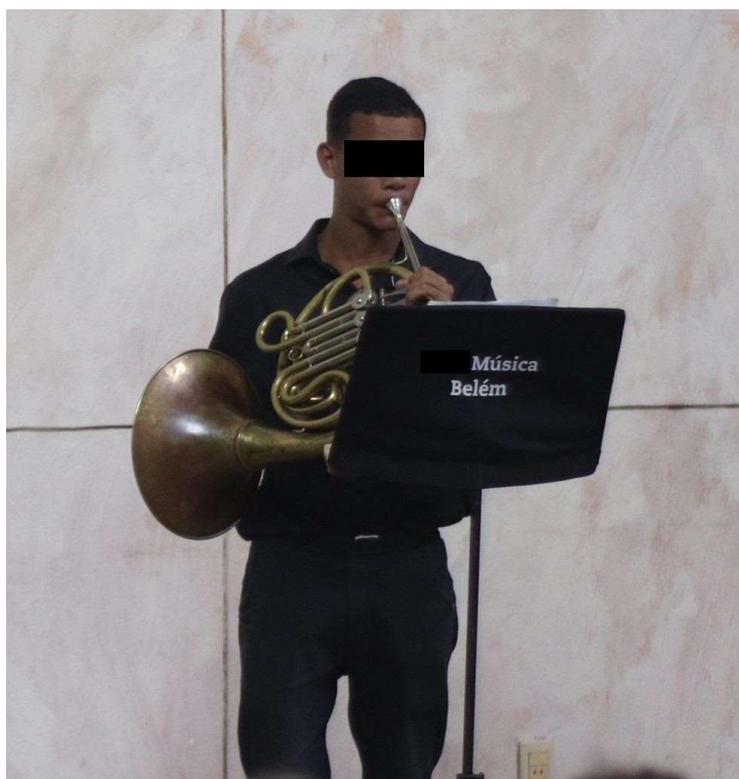
Os alunos responderam:

**Aluna 1:** “Eu achava que trompa não era um instrumento tão versátil assim, sabe? Para tocar esse tipo de música, sabe? (...) Pelo fato de ser um instrumento assim, eu pensei que não fosse tão legal de tocar músicas assim na trompa, não seria uma coisa tão interessante.”

**Aluno 2:** “Primeiro, eu achava que realmente a trompa não tocava gênero popular, pensava que, ah, acho que a trompa praticamente é orquestra. Não sei se na trompa conseguiria tocar, tipo, claro que a trompa não iria tocar o intérprete. Mas eu não sei se trompa iria conseguir, mas achei que eu não iria conseguir tocar uma música popular na trompa. Eu pensava que era só música clássica. (...) Eu gostei de tocar música popular na trompa, tipo, né? Um gênero que eu nunca toquei na minha vida.”

**Aluno 3:** “Achava, pois, eu já vi gente tocando música de carimbó na trompa, menos brega. Brega, não.”

Figura 25 - Aluno durante apresentação das músicas adaptadas



Fonte: Acervo da autora

A autora questionou a percepção em relação aos métodos mais tradicionais, incluindo os livros de estudo, da seguinte forma: **"Após essa experiência de tocar música adaptada, o que você acha de tocar os métodos (livros de estudo) mais tradicionais?"**

Os alunos responderam:

**Aluna 1:** "Acho legal porque se quando a senhora passava os métodos para a gente. A gente dava os métodos, era bom.(...) Quando a senhora passou a música, a senhora falou para a gente estudar só as músicas na primeira semana e deixar os métodos de lado. Aí quando foi, acho que a outra aula que a gente teve. Aí a senhora já passou os métodos para a gente. Eu achei que foi muito melhor de estudar em casa. Tocando um pouco dos dois, entendeu, tocando a música. Eu estava fazendo o método que a senhora passou, eu tocava primeiro uma música, depois tocava o método, depois tocava outra música, pois a senhora passou duas para mim. Então eu ficava intercalando, sabe? E eu gostei muito, pois parece que o método ficou mais bonito e a música também ficou mais bonita. Parece que os dois melhoraram."

**Aluno 2:** "O método me propõe muitas lições que vão aumentando o meu aprendizado e isso aí (...) eu acho que complementa o estudo."

**Aluno 3:** “Eu vou ficar com os métodos, mas também eu queria alguma música paraenses para eu tocar também. Eu pedi para continuar estudando os métodos junto com as músicas”

Figura 26 - Alunos estudando juntos



Fonte: Acervo da autora

A autora explorou a relação entre estudo das músicas e letras, indagando: **"Você percebeu que estudar as músicas juntamente com as letras contribuiu para o processo de aprendizagem das obras?"**

Os alunos responderam:

**Aluna 1:** “A senhora deu a letra da música, e quando eu ficava em dúvida, em algum ritmo, sabe, alguma parte. Eu pegava e colocava lá, eu via. Aí quando eu ia tocar na trompa saía mais certo. (...) Facilita tocar diferente. Assim, ah, eu conheço essa música, conheço melodia, já ouvi alguém tocando e eu vou tocar agora.”

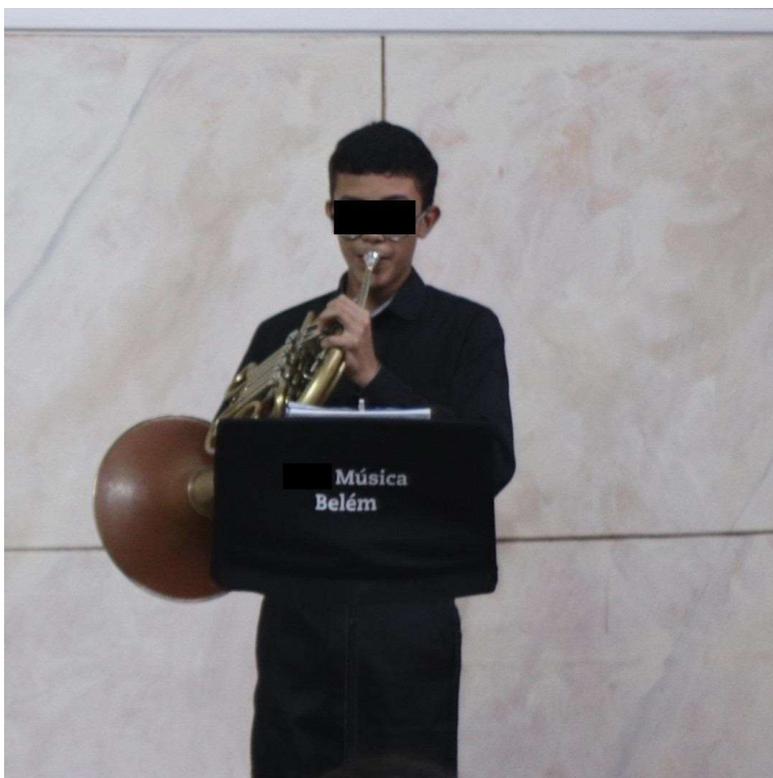
**Aluno 2:** “Me ajudou, professora. (...) Me ajudou bastante. É, sabendo o ritmo dessa música, conseguir fazê-la com menos dificuldades do que ouvindo ela de primeira, sem saber o ritmo, sem saber nada.”

**Aluno 3:** “Sim professora. Foi porque eu escutei a música e fui cantando assim na minha mente. Aí eu fui cantando, o ritmo dela assim, aí foi, foi encaixou na minha cabeça, aí eu fui tocando na trompa. (...) Eu cantava mais ou menos a altura e o ritmo dela. Aí eu conseguia tocar

na trompa.”

Fonte: Acervo da autora

Figura 27 - Aluno durante apresentação das músicas adaptadas



Após a análise detalhada desse processo de adaptação musical, a autora buscou uma compreensão mais aprofundada da experiência dos alunos. Assim, a pergunta final foi formulada da seguinte maneira:

**"Como foi a sua experiência ao passar por esse processo de adaptação musical? Você percebeu melhorias técnicas e como se sente agora, após essa vivência única?"**

Os alunos responderam:

**Aluna 1:** “Assim, para mim, estudar essas músicas foi uma experiência boa. Eu acho que eu continuaria estudando-as se tivesse oportunidade. Não só elas, mas outras músicas, não precisa separar isso, mas, tipo assim, populares, sabe? Eu acho que seria melhor para o meu aprendizado, estudar em conjunto elas com os métodos. As vezes que eu toquei, achei muito bacana, achei legal, no dia da apresentação, está tocando ao pôr do sol e, tipo assim, as pessoas querendo ou não se envolvem com a gente tocando esse tipo de música porque assim como eu, às vezes pensava, acho que as pessoas também têm esse pensamento, que a trompa só poderia tocar em orquestra. E assim como foi na experiência da minha apresentação das adaptações, as crianças que estavam assistindo cantaram, se envolveram. (...): Eu achei que foi uma experiência

legal. E para as pessoas também. Não que em concertos eruditos as pessoas não se envolvam ou gostem menos. É muito bonito, mas também é diferente e bonito para elas ouvirem tocar músicas populares.”

**Aluno 2:** “Melhorou muito a minha técnica. Primeiro eu senti que eu dei uma melhoria na trompa em *Si bemol*, segundo eu já estou mais seguro a tocar músicas mais rápidas na trompa. (...) me sinto mais seguro, mais propício a aprender coisas novas. Antes de tocar essas músicas, eu pensava, mano, eu não sei se eu vou conseguir tocar, não sei se vou conseguir fazer de primeira, mas agora eu penso que eu vou conseguir fazer de primeira. (...) O L... do passado, ele não, ele não se sentia seguro em tocar trompa para os outros. Tanto que eu sentia muito medo. Mas agora eu L... de hoje sente que agora eu consigo tocar um monte de música em público. Consigo tocar qualquer música. O eu do passado senti muita dificuldade porque ainda estava começando, mas o eu de agora sinto que pode vir qualquer coisa que eu vou tirar de letra.”

**Aluno 3:** “Sim, eu aprendi, melhorei muito no meu ritmo desde a primeira vez que toquei a adaptação, melhorei a ler a primeira vez a partitura. Fiquei melhor no ritmo, e foi só isso mesmo, melhorei meu entendimento dos ritmos. (...) Na banda pude testar, nos ensaios que estão tendo das músicas e eu nunca tinha visto. Agora estou olhando de primeira vista, aí eu estou conseguindo tocar as músicas entender os ritmos.

A coleta de informações por meio dessas perguntas proporcionou uma compreensão mais profunda da experiência dos alunos no processo de tocar músicas adaptadas. As respostas ofereceram uma visão valiosa das emoções, desafios e conquistas vivenciadas por cada estudante.

Esse *feedback* é essencial para validar a eficácia do produto, permitindo avaliar se os objetivos propostos foram alcançados. A diversidade de perspectivas e percepções compartilhadas pelos alunos enriquece significativamente a compreensão do impacto desse projeto e orienta possíveis ajustes para aprimorar ainda mais a abordagem educacional.

A validação que se deu durante o estágio supervisionado não suscitou *feedback* positivo apenas dos alunos, mas também da coordenadora do local de estágio:

O retorno dos participantes foi excelente, deixando nossa organização extremamente satisfeita com os resultados alcançados. Sem dúvida alguma, a abordagem dos temas foi muito bem sucedida e os resultados obtidos superaram as expectativas (Relatório do Estágio, 2023)

Essa avaliação positiva não só reforça a eficácia do guia desenvolvido, mas também destaca sua significativa contribuição para o aprimoramento do processo de ensino. A

experiência durante o estágio supervisionado fortaleceu a confiança na qualidade do nosso produto educacional, consolidando seu impacto positivo.

Os testes realizados com os alunos do projeto Vale Música Belém proporcionaram percepções valiosas, identificando aspectos específicos do guia que necessitavam de ajustes. As observações e interações com os alunos ofereceram uma visão única sobre como adaptar o guia para melhor atender às necessidades do público-alvo.

A capacidade de testar o produto com os alunos representou uma etapa significativa na implementação do projeto. Os aprendizados adquiridos durante esse processo não apenas contribuíram para aprimorar o material didático, mas também enriqueceram a dissertação, fornecendo uma perspectiva prática e alinhada às demandas reais do contexto musical.

Concluindo a validação deste produto educacional, abre-se uma perspectiva promissora para o futuro, em que os profissionais da educação podem não apenas aprimorar suas práticas, mas também utilizar este projeto como um exemplo inspirador. A expansão dessa ideia pode catalisar inovações, levando a melhorias contínuas no processo de ensino-aprendizagem. Espera-se que este produto sirva como um ponto de partida para outros desenvolvimentos e contribua de maneira significativa para o progresso educacional.

## **6. CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Este trabalho apresentou o desenvolvimento de um guia educacional, elaborado para professores em formação, oferecendo instruções detalhadas sobre a criação de adaptações musicais para trompa, com ênfase no uso de músicas regionais paraenses.

Inicialmente, abordamos os desafios e perspectivas no ensino da trompa no Brasil. Em seguida, realizamos um levantamento da literatura existente sobre o ensino desse instrumento no país. Posteriormente, exploramos a influência da seleção musical na aprendizagem da trompa, relacionando-a à teoria da Aprendizagem Significativa para uma compreensão mais aprofundada.

A proposta incluiu uma reflexão sobre a exploração de outros contextos de utilização da trompa, destacando a importância da decolonialidade e a valorização da arte regional no processo de ensino. Por fim, descrevemos os referenciais que fundamentaram a elaboração do Guia.

Os resultados obtidos na aplicação e validação do guia destacam a eficácia do guia ao proporcionar um ensino mais significativo e personalizado para os alunos. O fato de a abordagem permitir que os alunos escolhessem as músicas gerou um engajamento mais profundo, uma vez que refletia suas preferências musicais fora do ambiente escolar. Esse contato mais íntimo com as escolhas musicais dos alunos não apenas impactou positivamente o engajamento, mas também acelerou a aprendizagem das músicas selecionadas, proporcionando ganhos técnicos e interpretativos notáveis.

A utilização de músicas conhecidas e regionais como base para os componentes técnicos do ensino de trompa demonstrou ser uma estratégia eficaz. O fato de os alunos já conhecerem as músicas e terem participado da escolha acelerou o processo de aprendizagem, resultando em avanços mais rápidos e eficazes. Isso ressalta a importância de incorporar músicas significativas para os alunos no processo educacional.

Além dos benefícios diretos para os alunos, observou-se um impacto positivo entre seus familiares. O envolvimento mais ativo e o interesse demonstrado por eles, que passaram a solicitar apresentações em casa, indicam não apenas a eficácia da abordagem, mas também uma maior conexão entre o ensino musical e a comunidade familiar.

Na esfera escolar mais ampla, a apresentação das músicas adaptadas não apenas cativou a plateia, mas também promoveu uma sensação de pertencimento. A disposição do público para participar cantando junto durante as apresentações ressaltou a importância de incorporar elementos regionais, como carimbó e brega, em um instrumento erudito como a trompa. Essa interação positiva entre tradição e inovação não só enriquece a experiência musical dos alunos, mas também fortalece os laços com a comunidade escolar. Esses resultados, portanto, indicam não apenas o sucesso do guia na abordagem técnica, mas também seu impacto na cultura musical local.

Nesse momento é relevante abordar um tópico agregado à experiência como um todo e que até agora não foi mencionado: o acompanhamento de piano. O parágrafo anterior menciona o quanto a plateia foi cativada e cantou junto com as adaptações. Isso se deu em uma apresentação pública da classe de trompa dos alunos da autora do guia, e nessa apresentação um elemento enriquecedor da experiência foi o acompanhamento ao piano.

É importante então mencionar que o guia aqui apresentado se diferencia de outros livros de estudo ou “coletâneas de partituras” para instrumentos solistas que invariavelmente vêm

acompanhados de uma partitura de acompanhamento de piano, visando futuras apresentações públicas. No caso do presente guia, a natureza folclórica e popular das obras adaptadas para a trompa tende a não requerer uma parte de piano previamente composta e engessada. A recomendação da autora nesse caso é que ou a adaptação seja tocada sem acompanhamento (por exemplo, no contexto familiar do aluno) ou com um pianista improvisando um acompanhamento, mantendo o caráter popular da obra original.

Embora não tenha sido possível validar o guia inicialmente planejado com o público-alvo de professores em formação, devido às limitações temporais para a conclusão do trabalho, a validação foi conduzida de forma bem-sucedida com alunos de trompa. Este ajuste revelou-se crucial para testar a eficácia do passo-a-passo escolhido, demonstrando que o guia possui potencial significativo para o ensino de adaptações musicais em contextos regionais.

Mesmo tendo um público inicialmente delineado, a avaliação do produto revelou a possibilidade de benefício para outros grupos, incluindo professores já atuantes, mestres de bandas e professores de outros instrumentos. O guia pode servir como fonte de inspiração para adaptações em diversas áreas, ampliando seu impacto potencial.

É relevante destacar que, conforme observado no levantamento realizado no banco de teses e dissertações da CAPES, não foram encontrados trabalhos específicos sobre a adaptação musical para trompa no Brasil. O uso de músicas regionais neste guia não apenas preenche essa lacuna, mas também confere ao processo de produção uma dimensão potencialmente inovadora e criativa. Este guia além disso oferece possibilidades de ampliação, também cria espaço para novas construções e desenvolvimentos no campo da adaptação musical para trompa.

A autora expressou surpresa diante dos *feedbacks* recebidos, inicialmente sem plena noção do impacto que o guia causaria. Ao notar a transformação no comportamento dos alunos, percebendo que passaram a se sentir mais integrados ao processo de aprendizagem e adquiriram maior confiança ao tocar, a autora ficou impressionada. Esse destaque foi particularmente evidente na presença mais próxima dos pais durante as atividades musicais.

Um aspecto também notável foi a quebra de tabus relatada pelos próprios alunos. Eles destacaram a surpresa ao perceberem que a trompa poderia ser utilizada para tocar gêneros musicais diversos do erudito, algo que não imaginavam anteriormente devido à ausência de exemplos visíveis. Essas observações ressaltam não apenas o impacto positivo do guia na prática musical, mas também sua influência na percepção cultural e na superação de estereótipos

associados ao ensino da trompa.

Espera-se que o trabalho realizado possa, de fato, inspirar os professores de trompa e de outros instrumentos a adotarem uma abordagem mais personalizada, centrada nos alunos e ao mesmo tempo promovendo a decolonialidade ao valorizar as culturas locais. Reconhece-se a importância desse enfoque, compreendendo o quanto isso pode ser significativo tanto para a experiência dos alunos quanto para a própria experiência do professor.

## REFERÊNCIAS

- ADLER, Samuel. **The Study of Orchestration**. 3. ed. Londres: W.W. Norton, 2002.
- ALVES, D A. do C. **Interseções entre arranjo, composição e análise musical**. 2021. 43 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2021.
- AMABILE, T. **Componential theory of creativity**. Harvard Business School, 2012. Disponível em: <http://hbswk.hbs.edu/>. Acesso em: 3 de mar. de 2024.
- AUSUBEL, D. P. **Aquisição e retenção de conhecimentos: uma perspectiva cognitiva**. 1ª ed. Lisboa: PARALELO EDITORA, LDA, 2003.
- AUSUBEL, D.; NOVAK, J. D.; HANESIAN, H.. **Psicologia educacional**. Interamericana, 1980.
- BELTRAMI, W. S. **O repertório brasileiro para trompa e piano no curso de graduação: discussão e aplicabilidade**. 2011. 164 f. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2011.
- CARRASQUEIRA, A. C. M. D. Considerações sobre o ensino da música no Brasil. **Estudos Avançados**. v. 32, 2018. p. 207-221. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ea/a/t3hzVxte3fXt4Jkf7xDYhVx/?format=pdf>>. Acesso em: 14 mar. de 2023.
- CAVALCANTE, F. S. **Ensino de rítmica musical: analisando uma prática pedagógica bem sucedida**. 2004. 147 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2004.
- DEWEY, J. **Experience and education**. New York: Macmillan, 1975.
- FARKAS, P. **The Art of French Horn Playing**. Santa Monica: Summy-Birchard Inc, 1956.
- FEITOSA, R. A. T. **O ensino de trompa: um estudo dos materiais didáticos utilizados no processo de formação do trompista**. João Pessoa. 2013. 115 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.
- FEITOSA, R. A. T. **Música brasileira popular no ensino da trompa: perspectivas e possibilidades formativas**. 2016. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2016.
- FERREIRA, M. B; QUEIROZ, L. R. S. Dimensões decoloniais na formação em violoncelo: experiências e proposições a partir da prática da música popular. *In: XXXIII CONGRESSO*

DA ANPPOM, 2023, São João del-Rei. XXXIII Congresso da ANPPOM. São João del-Rei: [s. n.], 2023.

FREIRE, P. **Pedagogia da Autonomia: Saberes Necessários à Prática Educativa**. 39ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

GEHR, ALEXANDER. **Alexander-Instruments**. 2024. Disponível em: <<https://gehr-alexander.de/en>>. Acesso em: 3 mar. 2024.

GLASER, S.; FONTEIRADAM. Músico-professor: uma questão complexa. 1ª. ed. **Revista Música Hodie**, v. 7, 2007. Disponível em: <<https://revistas.ufg.br/musica/article/view/1741>>. Acesso em: 19 de fev. de 2023.

HONEGGER, Marc. **Dictionnaire de la musique : science de la musique**. Bordas, Paris, 1976.

JAQUES-DALCROZE, É. **O ritmo, a música e a educação**. UFRJ, 2023. LEPRE, Ricardo Ferreira. **A trompa sem mistérios: Guia para mestres de banda, professores e alunos**. 2014. Dissertação (Mestre em Música). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

LIMA, Flávia. **Histórico Acadêmico**. Mensagem recebida por: <<https://mail.google.com/mail/u/0/?hl=pt-BR#search/flavia/WhetKKZWgfTZNtNzqWGZIRwQMGJXSLTBhdSVHDldqmCklvxHCRJntdVFZDgMGcGLPWVCPRQ>> em 04 de março de 2024.

LOUZADA, J. **Relatório de estágio**. Programa de Pós-Graduação Criatividade e Inovação em Metodologias de Ensino Superior, Belém: PPGCIMES, 2023.

KENNAN, K.; GRANTHAM, D. **The Technique of Orchestration**. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 2002.

MAGALHÃES, M. S. **O Trompista no século XXI: perspectivas metodológicas para uma formação versátil**. 2021. 110f. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2021.

MASCARENHAS, G. O. E. A. **A trompa sertaneja: A aplicação do repertório da música sertaneja como atrativo e mediador do ensino da trompa**. 2019. 61 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Pós-Graduação Profissional em Música. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

MATOSINHOS, R. **Iniciação ao Estudo da Trompa**. Lisboa: AVA Musical Edition, 2013.

MATOSINHOS, R. **Tocar trompa é divertido!** Para trompa e piano. Lisboa: AVA Musical

Editions, 2017.

MATOSINHOS, R. M. S. T. **Definição e análise dos elementos idiomáticos presentes numa seleção de obras escritas por trompistas**. 2021. Tese (Doutorado em Música e Musicologia) - Instituto de Investigação e Formação Avançada. Universidade de Évora, Évora, 2021.

MED, Bohumil. **Teoria da música**. Brasília: Musimed, 1996.

MIGNOLO, W. D. A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. **Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005. 117-142 p.

MILLER, R. J. **Contemporary Orchestration: A Practical Guide to Instruments, Ensembles, and Musicians**. 1. ed. London: Routledge, 2015.

MORAIS, F. **Pequenos Estudos Brasileiros para Instrumentos de Metal**. Brasília: Musimed, 2012.

MOREIRA, M. A. **Aprendizagem significativa: a teoria e textos complementares**. São Paulo: Livraria da Física, 2011.

MOREIRA, M. A. **A teoria da aprendizagem significativa e sua implementação em sala de aula**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2006.

NAKANO, T. D. C.; WECHSLER, S. M. Estudos de Psicologia. **Creativity and innovation: Skills for the 21st century**, v. 35, 2018. p. 237-246.

PEREIRA, F. V. **As práticas de reelaboração musical**. 2011. Tese (Doutorado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

PINTO, R. B. **O ensino de trompa a partir dos manuscritos do método "Treinos Funcionais para Trompa" de Adalto Soares**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. 2021

QUEIROZ, L. R. S. Traços de colonialidade na educação superior em música do Brasil: análises a partir de uma trajetória de epistemicídios musicais e exclusões. **Revista da ABEM**, v. 25, n. 39, 2017.

QUIJANO, A. Colonialidad del poder y clasificación social. **Contextualizaciones latinoamericanas**, v. 2, n. 5, 2015. Disponível em: <<http://contexlatin.cucsh.udg.mx/index.php/CL/article/view/2836>>. Acesso em: 27 jan. 2024.

RAY, D. B. **The Orchestration Handbook: The Essential Guide to Every Instrument in the Orchestra**. Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 2000.

ROCHA, J. M. V. **Propostas para desenvolver a criatividade artística desde a iniciação na trompa**. 2022. 75 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2022.

SANGIORGIO, A. Orff-Schulwerk: Relationships between practice and theory. **Orff-Schulwerk Heute**, v. 91, p. 12-18, 2014.

SCHULLER, G. **Horn technique**. Oxford: Oxford University Press, 1992.

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO PARÁ (UEPA). **Projeto Pedagógico do Curso de Licenciatura Plena em Música**. Belém, 2024. Disponível em: <<https://prograd.uepa.br/wp-content/uploads/2023/05/PP-MUSICA.pdf>>. Acesso em: 03 mar. 2024.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ (UFPA). **Projeto Pedagógico de Curso de Licenciatura Plena em Música**. Belém, 2024. Disponível em: <[https://drive.google.com/file/d/1It-YBrr\\_2L\\_1WBSCvAtt72TIwdOnvuMz/view](https://drive.google.com/file/d/1It-YBrr_2L_1WBSCvAtt72TIwdOnvuMz/view)>. Acesso em: 03 mar. 2024.

VIRGENS, M. J. A. **O aprendizado da trompa por meio das memórias pedagógicas de Arnold Jacobs**. 2021. 122f. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2021.

**APÊNDICE A****TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**

Eu, \_\_\_\_\_, documento de identificação \_\_\_\_\_, declaro, por meio deste termo, que concordei em participar de pesquisa realizada por \_\_\_\_\_, mestranda do Programa \_\_\_\_\_ da Universidade Federal do Pará (PPGCIMES/UFPA), inscrita sob a matrícula \_\_\_\_\_, portadora de documento de identidade nº \_\_\_\_\_ – SSP/PA, a título de coleta de dados para a sua pesquisa de mestrado, orientada pelo Professor Dr. André Monteiro Diniz.

Afirmo que aceitei participar por minha própria vontade, sem receber qualquer incentivo financeiro e com a finalidade exclusiva de colaborar para o sucesso da pesquisa. Fui informado(a) dos objetivos estritamente acadêmicos do estudo, que, em linhas gerais, é \_\_\_\_\_.

Minha colaboração se dará por meio de uma entrevista conduzida pela pesquisadora. Por meio deste termo, autorizo desde já a transcrição e publicação de trechos exclusivamente para os objetivos propostos nesta pesquisa.

Estou ciente ainda de que, caso eu tenha dúvida ou me sinta prejudicado(a), poderei contatar a pesquisadora responsável pelo e-mail \_\_\_\_\_.

Fui também informado(a) de que posso me retirar desta pesquisa a qualquer momento, bastando dar conhecimento por escrito à responsável, sem sofrer quaisquer sanções ou constrangimentos.

Belém, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2024.

Assinatura do participante: \_\_\_\_\_

Assinatura do pesquisador: \_\_\_\_\_

## APÊNDICE B

**Universidade Federal do Pará**

**Programa de Pós-Graduação Criatividade e Inovação em Metodologias de Ensino Superior**

**Entrevistadora:** Jaqueline Wailse Lira Louzada

**Entrevistado:** Ricardo Matosinhos

**Local da entrevista:** Via Zoom

**Data:** 16/10/2023

### **Pergunta da Autora:**

*"Quando o senhor começou a fazer os seus livros, os seus métodos, as suas composições, gostaria de saber se existe uma técnica para adaptar músicas para trompa?"*

### **Resposta do Professor Ricardo Matosinhos (2023):**

*"Pode haver. Agora é assim, no meu caso, eu trabalhei com o conhecimento empírico. Oitenta por cento do meu trabalho com a trompa é dar aulas, especialmente para alunos do curso básico e secundário, até mesmo para aqueles que estão começando, com cinco ou seis anos. Portanto, a minha tese de doutoramento foi voltada para a escrita idiomática para trompa. O que fiz foi algo recente, já tinha coisas feitas antes disso. Como trompista, eu sei como escrever para trompa, e é natural partir do pressuposto que outros trompistas também saibam escrever para trompa. Então, na minha tese de doutoramento, comparei o que foi escrito sobre a trompa nos livros de instrumentação e orquestração."*

### **Continuação da resposta do Professor Ricardo Matosinhos (2023):**

*"Mesmo que não saiba a teoria subjacente, é importante ver se os livros têm a teoria. A questão é que os trompistas têm a prática. Ao escrever para os mais novos, mais do que nunca, temos que utilizar algo idiomático, algo que não vem nos livros. Questões específicas de dedilhações que tornam uma peça fácil ou não. Muitas vezes, nos livros que estão sendo escritos sobre como escrever para trompa para profissionais, não têm conhecimento disso. Mas ao escrever algo para isso, é mesmo difícil."*

*"É evidente que podemos simplificar as coisas, mas, de fato, a simplicidade não é o cerne da questão. O que se mostra verdadeiramente interessante é que os trompistas, por assim dizer,*

*são falantes nativos da linguagem da trompa. Apesar de muitos deles não possuírem um curso específico de composição, inclusive eu, que não fiz um curso desse tipo, compreendem profundamente como explorar as potencialidades do instrumento. Como trompista, tenho a habilidade de extrair o melhor do instrumento, utilizando minha experiência prática e entendimento intrínseco da trompa.”*