



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ – UFPA

INSTITUTO DE CIÊNCIAS DE ARTE – ICA

MESTRADO PROFISSIONAL EM REDE NACIONAL – PROFARTES

O ESTUDO GUIADO DA PERFORMANCE POR MEIO DE STREAMING: a
adaptação da música paraense como referência de estudo para trompistas

Sóstenes Dias Siqueira

Belém-PA, outubro de 2023

SÓSTENES DIAS SIQUEIRA

O ESTUDO GUIADO DA PERFORMANCE POR MEIO DE STREAMING: a
adaptação da música paraense como referência de estudo para trompistas

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação
Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará
como requisito à obtenção do título de Mestre em Artes.
Linha de pesquisa: Processos de ensino, aprendizagem e
criação em artes.
Orientadora: Prof.^a Dra. Rosane de Almeida.

Belém-PA, outubro de 2023

Ficha de identificação da obra

**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)**

Siqueira, Sóstenes.

O ESTUDO GUIADO DA PERFORMANCE POR MEIO DE
STREAMING : a adaptação da música paraense como referência
de estudo para trompistas / Sóstenes Siqueira. — 2023.

182 f. : il. color.

Orientador(a): Prof^{ra}. Dra. Rosane de Almeida
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará,
Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em
Artes, Belém, 2023.

1. trompa. 2. música paraense. 3. streaming . I. Título.

CDD 780.7



**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROFARTES**

No dia 30 de novembro de 2023, às 9:30 h., realizou-se, no Instituto de Ciências da Arte, Praça da República, Centro, Belém, Pará, a defesa da etapa de Dissertação de Mestrado, intitulada O ESTUDO GUIADO DA PERFORMANCE ATRAVÉS DE STREAMING: a adaptação da música paraense como referência de estudo para trompistas, do mestrando **Sostenes Dias Siqueira**, discente vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Artes em Rede Nacional da UFPA, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Artes. Após arguir o mestrando, a banca decidiu aprovar a defesa com Conceito

*Excelente e indicação para publicação
integral*

Examinadores	Assinaturas
Prof. ^a Dr. ^a ROSANE NASCIMENTO DE ALMEIDA (Presidente)	<i>Rosane Nascimento</i>
Prof. Dr. ELDER DOS SANTOS OLIVEIRA JUNIOR (Examinador externo)	<i>Elder</i>
Prof. Dr. MARCOS JACOB COSTA COHEN (Examinador interno)	<i>M. Cohen</i>

Ciente, Belém/PA, 29/novembro/2023

Sostenes Dias Siqueira

Mestrando

Registra-se após apreciação pelo Colegiado de Gestão do PROFARTES

Aos meus amores: Nathália, Glorinha e Evinha.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela vida;

À minha adorável esposa, por seu apoio incondicional;

Às minhas filhas Glória e Eva;

Aos meus pais, Daniel e Helena, princípio de tudo;

À minha orientadora Rosane de Almeida, pela confiança e orientação segura;

Aos compositores Luiz Pardal, Lúcia Uchôa, Altino Pimenta (representado por Denise Pimenta), Leonardo Coelho, Vicente Malheiros e José Maria Bezerra, que colaboraram com suas obras para a literatura da trompa paraense.

Aos professores do programa PROFARTES, que muito contribuíram para esse estudo;

À professora Ivone Xavier, por sua generosidade em compartilhar seus conhecimentos;

Ao professor Jacob Cantão, por seu incentivo na minha caminhada na pós-graduação;

Ao professor Rômulo Queiroz, por contribuir com parte da pesquisa;

Aos queridos Benedito Júnior e Herson Amorim, amigos de toda a vida;

Ao meu primeiro professor de trompa Chromácio Leão que não desistiu de mim;

Ao meu querido professor da graduação Antônio Augusto (in memoriam);

À banca examinadora, composta pelos professores Elder Oliveira e Marcos Cohen;

Aos músicos que participaram na gravação do álbum: Leonardo Coelho, Adelbert Carneiro, Walter Almeida, Kleber Benigno e Benedito Júnior;

Ao querido Jacinto Kahwage que participou inteiramente da gravação do álbum como técnico de gravação, editor de áudio e realizou a mixagem e masterização.

SIQUEIRA, Sóstenes Dias. **O ESTUDO GUIADO DA PERFORMANCE POR MEIO DE STREAMING:** a adaptação da música paraense como referência de estudo para trompistas. 178 páginas. Dissertação (Mestrado Profissional em Artes - PROFARTES) – Programa de Pós-Graduação em Artes, UFPA, Belém, 2023.

RESUMO: Esta pesquisa tem como finalidade viabilizar obras de compositores paraenses, integrando-as ao repertório da trompa, como um Estudo Guiado. Além disso, discute a influência do modelo eurocêntrico na formação dos músicos instrumentistas paraenses. É baseado na dialética de Hegel, utilizando como referência os pensamentos de Bourdieu e Kodály. Nesse sentido, a pesquisa propõe o uso dessas obras paraenses adaptadas para a trompa, fomentando a prática e o estudo da música brasileira na formação artístico profissional do trompista no Brasil. Dentro desse contexto, argumenta e analisa sobre as TICs e ferramentas utilizadas na educação musical. No mundo cada vez mais digital, como resultado esta pesquisa gerou os seguintes produtos: um estudo guiado e performance (álbum nas plataformas de *streaming* de áudio) e livro digital (e-book).

Palavras-chave: Trompa; Música Paraense; Streaming.

SIQUEIRA, Sóstenes Dias. Musical practice through streaming: music paraense as a pedagogical application for horn players. 178 pages Dissertation (Mestrado Profissional em Artes - PROFARTES) – Programa de Pós-Graduação em Artes, UFPA, Belém, 2023.

ABSTRACT: The aim of this research is to make works by composers from the state of Pará viable, integrating them into the horn repertoire as a Guided Study. It also discusses the influence of the Eurocentric model on the training of instrumental musicians from Pará. It is based on Hegel's dialectic, using the thoughts of Bourdieu and Kodály as a reference. In this sense, the research proposed the use of works from Pará adapted for the horn, promoting the practice and study of Brazilian music in the professional artistic training of horn players in Brazil. Within this context, it argues and analyzes ICTs and tools used in music education. In an increasingly digital world, as a result this research has generated the following products: a guided study and performance (album on audio streaming platforms) and a digital book (e-book).

Keywords: Horn; Paraense Music; Streaming.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Obras	32
Tabela 2 - Parâmetros de taxas de bit relacionadas à qualidade.....	44

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Repertório de trompa – IECG.....	27
Quadro 2 - Repertório de trompa - UEAM.....	27
Quadro 3 - Nível de aprofundamento do conteúdo	42
Quadro 4 - Propriedades da obra Dengosa	77
Quadro 5 - Propriedades da obra séries com o carimbó	79
Quadro 6 - Propriedades da obra O uyrapuru e o violão	84
Quadro 7 - Propriedade da obra A bela e a fera	88
Quadro 8 - Propriedades da obra Boi-bumbá	92
Quadro 9 - Propriedades da obra As asas são sempre leves	96
Quadro 10 - Propriedades da obra Carnaval.....	100
Quadro 11 - Propriedades da obra Sonho de Bia.....	103
Quadro 12 - Propriedades da obra Retumbão.....	105
Quadro 13 - Propriedades da obra A lenda do amor	108
Quadro 14 - Termos relacionados ao ritmo na música brasileira	108

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Professor Dorokhov e o Quinteto de Metais da FCG. (entre 1994 e 1995).....	28
Figura 2 – Acesso a performance no Youtube através do smartphone	33
Figura 3 - Acesso a videoaula no Youtube através do smartphone	35
Figura 4 - Zoom H8	38
Figura 5 - Acesso ao vídeo de apresentação do H8 pelo smartphone	38
Figura 6 - Interatividade com os seguidores.....	47
Figura 7 - Bartók e Kodály - 1912.....	52
Figura 8 - Trecho da obra Dengosa	67
Figura 9 - Adaptação para trompa - Dengosa.....	67
Figura 10 – Trecho A Bela e a Fera.....	68
Figura 11 - Trecho do arranjo A Bela e a Fera.	69
Figura 12 - Capa do Álbum do grupo Arraial do Pavulagem.....	70
Figura 13 - Trecho Retumbão transcrita para trompa.....	71
Figura 14 - Trecho as séries com o carimbó.....	72
Figura 15 - Layout Sibelius	73
Figura 16 - Capa do Álbum	75
Figura 17 - Trecho séries com o carimbó.	78
Figura 18 - Trecho O uyrapuru e o violão	83
Figura 19 - Trecho original, A bela e a fera	85
Figura 20 - Trecho A bela e a fera.....	86
Figura 21 - Linha melódica da trompa	87
Figura 22 - Redução para piano por Paul Desmond	87
Figura 23 - Trecho Boi-bumbá	89
Figura 24 - Variação	89
Figura 25 - Trecho do arranjo da obra Boi-bumbá.....	90
Figura 26 - performance Choros n.1.....	91
Figura 27 - Acesso à entrevista.....	93
Figura 28 - Trecho trompa e piano	95
Figura 29 - Trecho da trompa	95
Figura 30 - Trecho Carnaval.....	99
Figura 31 - Trecho adaptado.....	100

Figura 32 - Trecho adaptado.....	101
Figura 33 - Trecho com características do frevo.	102
Figura 34 - Trecho utilizando bouché.....	103
Figura 35 - Ritmo padrão da Marujada	104
Figura 36 - Ritmo mais lento	104
Figura 37 - Trecho Retumbão.....	105
Figura 38 - Trecho A lenda do amor	107
Figura 39 - Trecho com características do samba	107

LISTA DE SIGLAS

EMUFPA	Escola de Música da Universidade Federal do Pará
UEPA	Universidade do Estado do Pará
CCG	Conservatório Carlos Gomes
TICs	Tecnologias de informação e comunicação
AVA	Ambiente virtual de aprendizagem

SUMÁRIO

1	PRELÚDIO	16
1.1	JUSTIFICATIVA	20
1.2	PROBLEMÁTICA	25
1.3	OBJETIVOS	32
1.4	A EDUCAÇÃO DIGITAL	33
1.5	GRAVADORES PORTÁTEIS	37
1.5.1	Gravador Zoom H8	38
1.6	ERA DO STREAMING - SPOTIFY	40
1.7	YOUTUBE – <i>PLAYER</i> DE VÍDEO	45
2	REFERENCIAL TEÓRICO	49
2.1	KODÁLY E A LINGUAGEM MATERNA	50
2.2	PENSAMENTOS DE BOURDIEU	55
2.3	METODOLOGIA	62
2.3.1	Seleção das obras, o acesso e referências do gênero.....	63
2.3.2	Adaptação, arranjo e composição das obras	66
2.3.3	Notação musical	73
3	O GUIA DO REPERTÓRIO.....	75
3.1.1	Dengosa.....	76
3.1.2	Estudos regionais	78
3.1.3	O uyrapuru e o violão.....	79
3.1.4	A Bela e a Fera.....	84
3.1.5	Boi-Bumbá	88
3.1.6	As asas são sempre leves	92
3.1.7	Carnaval	97
3.1.8	Sonho de Bia	101
3.1.9	Retumbão	103
3.1.10	A lenda do amor	105
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	110
5	REFERÊNCIAS.....	113

6	APÊNDICES	124
7	ANEXOS.....	130

1 PRELÚDIO

Relaciono a pesquisa com minha trajetória, e com as inquietações que surgiram de alguns anos para cá. Tenho estudado e praticado a trompa por mais de vinte anos, como professor atuo há mais de quinze anos. Tive a oportunidade de viajar e observar trompistas de várias partes do mundo com níveis e culturas diferentes, e com estruturas de ensino das mais variadas. Contudo, durante a minha formação, recebi um ensino que se concentrou principalmente num repertório estrangeiro, mais precisamente europeu.

Desde os primeiros sons no instrumento, utilizei métodos de uma escola americana, pois meu primeiro professor de trompa tinha estudado nos Estados Unidos. Ainda me lembro de levar os estudos para casa nos anos 1990, com textos em inglês, sem entender praticamente nada. Em seguida, estudei com um professor norte americano e depois com um alemão, cada um trazendo sua visão, cultura e escola¹. Apenas mais tarde pude receber uma orientação (mesmo que em pequenas doses), com obras dentro da minha vivência, afinal de contas, como brasileiro penso que isso deveria ser um parâmetro para a formação do músico no Brasil.

Corroborando com Fonseca², a trompa no Brasil foi amplamente influenciada pelas escolas Europeia e Norte Americana, porém é claro que o contato com meus professores estrangeiros com outras culturas e idiomas enriqueceram a minha formação. Meu intuito aqui não é menosprezar essa vivência, ou substituir por uma formação da escola brasileira, que se encontra em uma crescente. Penso que isso seria fechar os olhos para a diversidade cultural.

No primeiro capítulo, abordo sobre essa forte influência que pode ser notada através dos métodos utilizados na formação do trompista – a citar, o livro do francês Jean Marie Maximin François Alphonse³ (1880-1930) –, esses estudos são voltados para as necessidades da trompa para a música orquestral daquele período, e apesar de ser um material importante na história da trompa, esse texto musical – levando-se em conta que interpreto como uma obra erudita – para Pereira (2015), é apresentada como uma música erudita ocidental de conhecimento oficial.

Minhas inquietações sobre esse repertório têm-se tornado uma tônica na minha atuação como professor. A rica e diversificada cultura musical do Pará oferece uma ampla gama de

¹ No que se diz respeito a maneira/tradição de tocar o instrumento.

² Professor de trompa na UFPE que escreveu a tese: Fernando Moraes' 20 estudos característicos brasileiros para a trompa: *a performance guide*.

³ Trompista francês mais conhecido com o pseudônimo Maxime Alphonse, atuou como trompista no *Théâtre national de l'Opéra-Comique* e *Pasdeloup Orchestra*.

estilos e gêneros que podem enriquecer a formação dos trompistas. Tais características dessa música podem desenvolver aspectos como diferentes sonoridades e técnicas a fim de desenvolver uma compreensão abrangente da diversidade musical brasileira.

Ao compreender essa nova possibilidade – de um repertório paraense – como uma ideia contrastante ao repertório tradicional, norteio esse estudo como método de investigação na dialética de Hegel, visto que seu conceito está vinculado ao processo de debate entre posições contrárias (ZILLIG, 2018). Nesse sentido, a pesquisa busca uma contrapartida desse modelo eurocêntrico, gerando uma possível síntese. Saliento que não há materiais direcionados para trompistas de escrita idiomática⁴ oriundos de compositores paraenses.

A definição do repertório a ser performado na prova de acesso, revela a profunda e arraigada influência de um *habitus conservatorial*, de acordo com Pereira (2015), privilegia-se um repertório tido como atemporal, universal e eterno, desconsiderando o contexto social de atuação do músico brasileiro.

Ao observar/vivenciar esse modelo de ensino tradicional, é evidente que o foco está na aquisição de habilidades de leitura e a técnica para a execução do instrumento, ou seja, concentrado na música clássica, privilegiando quase sempre o repertório de grandes compositores eruditos (GREEN, 2001). Embora essas habilidades sejam fundamentais, não são formas exclusivas de aprendizado para o instrumentista, conforme demonstra este estudo.

Compreendo que a música popular, envolve uma série de perspectivas que favorecem o aprendizado técnico do instrumentista, como por exemplo: reconhecer a obra por ser popular, portanto, um exercício aural; o fazer musical através de práticas em grupo (trompa e percussão e outras formações), a construção de um repertório a partir do gosto do aluno com canções populares, e a cognição de características da música brasileira, como a “ginga brasileira”, quando músicos performam em torno de flutuações rítmicas, o que significa fugir da rigidez (GOHN, 2021).

Diversos autores têm abordado essas perspectivas, destacando a importância da inclusão da música popular brasileira no currículo educacional. Autores relevantes como José Ramos Tinhorão⁵, sustentam a ideia de que a música popular é uma expressão legítima da cultura

⁴ O termo idiomático, refere-se a características da escrita para a trompa, a partir de exemplos de compositores dos séculos passados (MENEZES, 2010), ou seja, o que é particular de um instrumento, que inclui aspectos como timbre, registro, articulação, afinação e expressão.

⁵ Renomado pesquisador da música popular brasileira.

brasileira e deve ser valorizada em sala de aula (TINHORÃO, 1998). O autor segue enfatizando que o ensino de música deve ir além dos clássicos europeus.

Do mesmo modo, Zoltán Kodály acreditava que a música folclórica desempenha um papel fundamental na educação musical. Erzébet Szönyi⁶ afirma que para Kodály a canção popular é a língua materna musical da criança, da mesma forma que a criança deve aprender a falar, também deve aprender as canções populares (SZÖNYI, 1996). Tanto Tinhorão quanto Kodály compartilham a valorização da música nacionalista em suas perspectivas. Ambos os autores reconhecem a importância da música do país e sua influência na formação cultural e identidade dos estudantes.

Paralelamente, trago para esta pesquisa o conceito de *habitus* de Bourdieu, que é abordado por Setton (2002), como um instrumento conceitual que auxilia pensar a relação, a medição entre os condicionamentos sociais exteriores e a subjetividade dos sujeitos. Sob a ótica de Bourdieu, *habitus* seria um conjunto de disposições adquiridas socialmente que influenciam nossas preferências e comportamentos culturais. Os campos, por sua vez, são espaços sociais específicos onde ocorrem disputas simbólicas, na música, os campos podem incluir diferentes gêneros musicais. Através desses conceitos, é possível compreender como as preferências musicais são moldadas, como surgem as hierarquias de valor e como se dá a reprodução das desigualdades sociais na música, o que permite uma compreensão mais profunda das dinâmicas culturais e sociais presentes na música.

Nesse sentido, o trabalho traz uma reflexão sobre a utilização desse repertório dentro de um espaço físico. Contudo, o trabalho concentra-se na expansão deste espaço físico para o ambiente virtual, registrando, difundindo, compartilhando a cultura musical brasileira nos diversos dispositivos tecnológicos de fácil acesso.

Enveredando sobre o ambiente virtual, escrever e pesquisar sem comentar sobre a pandemia, seria fechar os olhos para a realidade. A sociedade foi praticamente forçada a repensar os hábitos, costumes e reinventar formas de interação com o mundo e claro, trouxe importantes ponderações sobre o que realmente importa em nossas vidas. Como consequência dessa mudança, a adoção do chamado “novo normal”, ou seja, novos hábitos de segurança sanitária e distanciamento social, o mundo tem buscado opções através do *home office* ou trabalho remoto. No universo educacional, especificamente musical, foi perceptível um grande aumento de produções e gravações realizadas em ambiente doméstico. Músicos do Brasil e de

⁶ Compositora, regente de coral e pedagoga húngara, conhecida por ser aluna e colaboradora de Zoltán Kodály.

outros países realizaram suas atividades profissionais remotamente, gravando e publicando conteúdos digitais.

Por conta dessa paralisação forçada, em um primeiro momento, os encontros de artes, os festivais de música, as oficinas presenciais foram canceladas, o que acarretou um aumento significativo do uso das tecnologias digitais no Brasil, passando de 71% dos domicílios com acesso à internet em 2019, para 83% no ano de 2020. Já o uso de plataformas para atividades de ensino e aprendizagem nas escolas urbanas subiu de 22% em 2016, para 66% em 2020⁷.

No segundo capítulo é descrito o percurso metodológico com uma abordagem qualitativa, analisando e aprofundando a compreensão dos fenômenos desse objeto de estudo, interpretando segundo a perspectiva dos próprios sujeitos que participam da situação. Dessa maneira, usei como caminho norteador os seguintes elementos no processo de investigação: a interação entre o objeto de estudo e pesquisador, relacionando minha trajetória como estudante e professor, vislumbrando os caminhos que a formação do trompista se apresenta; informações coletadas da pesquisa que são os textos musicais, assim como documentos que mostram esse comportamento de um repertório predominante (editais) – pesquisa documental – e depoimentos de compositores e trompistas (os depoimentos/entrevistas – de caráter qualitativa –, não foram estruturadas de maneira rígida); e a interpretação do pesquisador, observando a pesquisa como um todo.

Posteriormente aponto o passo a passo desse processo iniciando com a coleta de dados (categorização); a acessibilidade dessas obras; o gênero dessas obras; a adaptabilidade para o instrumento; o estudo das obras com os compositores; transcrição; a utilização de *software* para notação musical; o estudo e análise do repertório; o registro de áudio e as experiências com o produto. A partir dessa linha do tempo criada, também apresento uma breve análise sobre essa proposta de repertório, além disso, proporciono ao leitor a oportunidade conhecer/compreender cada peça, desde a escolha do título pelo compositor até a sua execução interpretativa.

No terceiro capítulo, apresento os formatos que surgiram como produto deste estudo: o estudo guiado da performance, para acesso através de *QR Code* ou *link* (Álbum em formato de áudio nas plataformas de *streaming*); e o material didático no formato de livro digital (PDF). Nesse capítulo abordo como ocorreu o percurso de gravação, o local de gravação, os equipamentos utilizados na produção e a pós-produção de todos os produtos.

⁷ Os dados são da Pesquisa sobre o uso das Tecnologias de Informação e Comunicação nos domicílios brasileiros realizada em 2020.

Por fim, no último capítulo apresento as considerações finais, que consistem em reflexões geradas a partir dos resultados obtidos na pesquisa, destacando pontos importantes e possíveis continuidades. Durante o estudo, foi possível levantar questões relevantes sobre a utilização das Tecnologias de Informação e Comunicação (TICs) como ferramentas auxiliares na formação dos alunos. Diante dessa realidade, além de investigar estudos e obras relacionadas à música brasileira e regional, a pesquisa explorou o potencial das tecnologias como ferramentas de aprendizado, contextualizando o repertório musical característico e autêntico paraense como suporte para uma formação condizente com as necessidades pedagógicas, constituindo-se como referência da música brasileira para instrumentistas de outras partes do mundo.

1.1 JUSTIFICATIVA

O interesse pelo tema surgiu a partir das minhas experiências como educador e instrumentista executante de um repertório erudito tradicional, que com o passar do tempo, percebeu que a música brasileira, mais especificamente a paraense também poderia propiciar uma formação ampla na construção do conhecimento dos discentes. No universo acadêmico, a pesquisa em música brasileira, bem como a educação musical vem apresentando um desenvolvimento como área de conhecimento acadêmico-científico. Esse fato se dá por conta da criação de novos cursos de pós-graduação e o consciente aumento de especialistas, mestres e doutores no Brasil.

A seguir, destaco alguns trabalhos que abordam a relevância do tema, demonstrando a necessidade de aprofundamento dessa temática e a lacuna de conhecimento ainda existente, concebida no desenvolvimento dessa pesquisa.

De acordo com Beltrami (2006), a primeira pesquisa no Brasil sobre o instrumento foi em 1937, feita pelo trompista Severino de Souza Delgado⁸. O trabalho mostra um compilado de métodos como Oscar Franz e Henry Kling, destinados a jovens estudantes e compositores, e que naquele contexto, o autor já mostrava sua insatisfação com o número reduzido de obras brasileiras para trompa no ano de 1937.

Outro trabalho importante para os trompistas é do grande trompista e professor Zdenek Svab. Natural da República Tcheca (1938), chega ao Brasil em 1968 como trompista principal

⁸ Tem como título Compendio Técnico e Histórico da Trompa.

na OSB (Orquestra Sinfônica Brasileira), e uma das exigências do contrato era ministrar aulas (VILAS-BÔAS, 2021). Svab, ao se deparar com a circunstância daquele momento, desenvolve ao longo de sua carreira pedagógica uma escola, com suas características, se tornando um professor de referência no país, e formador de várias gerações.

Sua pesquisa intitulada *História da Trompa no Brasil* (1996), permeia desde as informações históricas da trompa até as questões pedagógicas do instrumento no país.

Svab mostra a influência dos Jesuítas sobre a origem do instrumento e do ensino da trompa.

O que pode ter acontecido é que, inicialmente, os próprios jesuítas teriam ensinado como tocar trompa, o que não invalida a ideia, apresentada pelos pesquisadores Robert Stevenson e Harry Crowl, de que os músicos portugueses, que frequentemente chegavam ao Brasil, seriam os introdutores da arte de tocar este instrumento, tão apreciado na Europa. (SVAB, 1996, p. 71).

Trata-se de um estudo fundamental para a comunidade trompística sobre a história da trompa no Brasil e encerra deixando um espaço para pesquisas vindouras, que abordem o mesmo tema.

Em seguida, trago a dissertação do meu professor de graduação, Antonio Augusto. Augusto conjugou uma intensa atuação como performer e da mesma forma com uma prolífica produção como pesquisador. Sua pesquisa tem como título *O repertório brasileiro para trompa: elementos para uma compreensão da expressão brasileira da trompa* (1999) e apresenta um levantamento de dados sobre obras brasileiras, mais precisamente entre 1908 e 1999, ele destaca um aumento dessas produções nas décadas 70 e 80.

É a partir da década de setenta, que mais fortemente vai se incorporar a este repertório elementos oriundos da música folclórica e popular, criando uma identificação mais forte de um certo sentido de brasilidade que diferencia esta produção de outras realizadas em países diversos. (AUGUSTO, 1999, p. 116).

Sua pesquisa desbravadora se mostra fundamental para a valoração e conhecimento do repertório brasileiro, e conclui criticando a falta de uma estrutura, uma política cultural definida para o desenvolvimento de um pensar nacional, e se mostra preocupado por esse sistema que valoriza apenas o que é rentável.

A partir dessas pesquisas que abriram a reflexão sobre a trompa no Brasil, nessa mesma linha de pensamento, cito a dissertação de Beltrami (2006), *Música Brasileira para Trompa e piano: um repertório desconhecido*, que tem como objetivo divulgar as obras, analisando

aspectos como: caráter, extensão, dinâmica, material e estrutura dessas obras, trazendo também dados biográficos desses compositores.

Como resultado do trabalho primoroso de Beltrami, a pesquisa apresenta alguns produtos finais como a busca pelo repertório, a edição das partituras manuscritas e informações sobre o repertório. Posteriormente, Beltrami segue investigando com sua tese: *O repertório brasileiro para trompa e piano no curso de graduação: discussão e aplicabilidade* (2011), sob o olhar desse repertório como ferramenta didática de aperfeiçoamento técnico-interpretativo, analisando os programas de curso de bacharelado no país.

Corroborando com essência da presente pesquisa, Beltrami (2011, p. 3) aborda: “[...] mediante análise desses documentos, verificou que o ensino da trompa no curso de graduação se dá por meio de métodos e repertório de autores europeus e americanos, com raras citações da produção brasileira.”

Nas suas considerações finais, Beltrami avalia que o seu trabalho não pretende elaborar uma nova proposta curricular, nem insinuar modelos alternativos ao modelo tradicional. A autora afirma que o repertório brasileiro pode ser utilizado como ferramenta didática, de aprimoramento técnico do trompista e que merece a inclusão desses materiais nos programas de curso de bacharelado em trompa. (BELTRAMI, 2011).

Diante da relevância do tema, destaco a tese de Benedito (2011), que descreve a prática de ensino-aprendizagem dos mestres de filarmônicas na Bahia. O estudo apresenta a formação, saberes, características, necessidades e dificuldades desses mestres. Benedito realiza um mapeamento dos padrões na transmissão dos conhecimentos, ressaltando a importância dos mestres baianos como figuras centrais no desenvolvimento de um modelo de educação musical que permite a adaptação do treinamento de acordo com a individualidade de cada aprendiz. A pesquisa realizada por Benedito revelou que o mestre de banda desempenha um papel fundamental como educador musical, contribuindo de forma significativa para o desenvolvimento da Educação musical no Brasil. Suas práticas têm o potencial de impactar positivamente o ensino e aprendizagem de música, proporcionando aos alunos uma abordagem única e enriquecedora, estimulando o interesse pela música brasileira em todas as camadas da sociedade brasileira.

Posteriormente, Benedito acrescenta um capítulo no livro: *Refletir as sociedades filarmônicas da Bahia: desafios e novos caminhos* (FERNANDES e OLIVEIRA, 2021) sob o título: “O Mestre de Banda e a ludicidade como caminho didático e de performance”, o que avalio como fruto da sua tese. O texto aborda a prática musical dos músicos de banda e suas particularidades abonando os discursos dos mestres de banda recheados de ludicidade, sendo

empregada como uma ferramenta pedagógica e de performance. Cabe ressaltar o repertório empregado nas bandas sinfônicas:

Os estudantes, nas lições e enunciados musicais das artinhas⁹ e cadernos dos mestres, acessam de uma maneira instrutiva, “instantes musicais” de vários compositores. Também fazem parte desses compêndios vários trechos de dobrados, outros gêneros e estilos regionais presentes em todo Brasil. (FERNANDES e OLIVEIRA, 2021, pg. 70).

No mesmo ano, Benedito e Feitosa publicam na Revista Científica da Associação Brasileira de Trombonistas o artigo “Processos metodológicos e direcionamentos didáticos para o estudo da trompa a partir do material Pra se Gostar de Tocar Trompa”, que propõe uma abordagem metodológica para instrumentalistas que desejam desenvolver habilidades técnico-interpretativas relacionadas a aspectos criativos que muitas vezes não são enfatizadas no ensino do instrumento. Em virtude do surgimento da pandemia, o conteúdo foi desenvolvido levando em consideração as tendências atuais no ensino da trompa – diante do desafio de ensinar por conta do distanciamento social –, com o objetivo de promover uma pedagogia inclusiva que incentive os músicos a estudarem. O material é embasado utilizando elementos da música brasileira entrelaçadas como outros discursos do repertório tradicional da literatura da trompa, como os autores destacam:

Isso advém com as perspectivas práticas que norteiam hoje meu modo de planejamento e atuação como professor de instrumento. A compreensão das peças e solos orquestrais munido de outras experiências com questões pertinentes à música brasileira (composição, interpretação), através de adaptações, reduções, transcrições e fantasias onde se convivem instantes musicais de clássicos como: Gonzaguinha, Caymmi, Waldir Azevedo, Moraes Moreira, Pixinguinha; entrelaçados com outros momentos do repertório solístico e orquestral da Literatura de Trompa tais como Beethoven, Brahms, Dvorák, entre outros. Nada disso é novidade. Me pautei nos estudos brilhantes de Gallay, nos souvenirs de H. Kling, nas adaptações e transcrições de Wendell Ross, no tocar de qualquer maneira de Weckre, bem como outros para a sessão de alegria e contentamento que é a finalidade destes estudos. (BENEDITO e FEITOSA, 2021, pg. 111).

“Pra se Gostar de Tocar Trompa” (BENEDITO e FEITOSA, 2021), é uma composição que surge a partir dessa fusão entre o popular e o erudito, resultando em formas musicais únicas, como a “Deu Till” e “Tchaikovsky Carinhoso”. Essas peças representam uma abordagem inventiva e utilitária, oferecendo uma experiência musical que pode ser descrita como uma

⁹ Segundo o autor, Artinhas são pequenos compêndios elaborados pelos mestres de banda para o ensino de teoria musical.

"tapeçaria musical artesanal e criativa" (BENEDITO e FEITOSA, 2021). Esses estudos buscam explorar o potencial da trompa de maneira inovadora, resultando em composições que são ao mesmo tempo acessíveis e sofisticadas.

Finalizando os estudos que considero nesta justificativa, menciono a dissertação do professor Feitosa: *O ensino de trompa: um estudo dos materiais didáticos utilizados no processo de formação do trompista* (2011). O autor apresenta resultados sobre o ensino do instrumento no nordeste brasileiro, e tem como foco apresentar e analisar as características dos materiais didáticos usados por professores da região nordestina. Como resultado, Feitosa demonstra que a base do ensino do instrumento ainda está alicerçada em materiais no final do século XIX e início do século XX, de caráter europeu.

Os estudos voltados para a trompa têm sido desbravadores, e vêm cumprindo o seu papel fundamental que é de transmitir o conhecimento para a sociedade. No Brasil, encontramos diversos trabalhos, que permeiam questões históricas e técnicas, sobre o desenvolvimento da trompa e o repertório do instrumento, sejam estes estrangeiros ou de compositores brasileiros.

Na tentativa de continuar desbravando como meus ilustres colegas, que tão maravilhosamente promoveram com suas pesquisas importantes para o universo trompístico brasileiro, me lanço nesta proposta: investigar, explorar, interpretar, teorizar, publicar a existência de obras de compositores paraenses como forma de fomentar uma formação musical abrangente e um desenvolvimento pessoal humanístico que proporcione o desenvolvimento de uma identidade própria e o diálogo com a diversidade.

Durante as aulas do mestrado, tive a oportunidade de assistir uma entrevista no *youtube*¹⁰ da educadora Ana Mae (ANA MAE, 2018), que esclarece sobre essa formação artística hegemônica que ainda resiste no país. Ela defende a Interculturalidade, elucidando que sim, temos a nossa própria cultura, (que interpreto como a cultura materna), mas que podemos nos relacionar, almejar, trabalhar com outras culturas, criando novos horizontes para a sociedade. Ela completa usando o exemplo de um professor de arte, que se ele propõe apresentar obras de arte para sua classe, exibindo apenas artes europeias, este professor está indicando que só os europeus sabem fazer arte.

Embora tenha alcançado um despertar (tardio) na minha consciência em relação ao repertório brasileiro, durante muitos anos, já como professor, relutei e desvalorizei essa riqueza

¹⁰ [Link para acesso](#) – entrevista Ana Mae.

nacional. Essa formação da música ocidental – no sentido de preservar a música clássica – de forma rígida, durante muito tempo permaneceu como meu *modus operandi*.

Trata-se de um trabalho oportuno e acredito que na busca desses elementos rítmicos culturais da música paraense como o carimbó e retumbão, podem trazer proficiência na construção de um aprendizado com as nossas características. Um material inédito para o trompista, com desafios técnicos e beleza artística, enriquecendo o ensino da música através da cultura paraense.

1.2 PROBLEMÁTICA

Sob o olhar de professor/pesquisador, analisando os currículos das seguintes Instituições de ensino do instrumento: Universidade Federal da Paraíba, Universidade Federal de Pernambuco, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Universidade Federal da Bahia (consultadas a partir do estudo de FEITOSA); Conservatório Carlos Gomes e da Universidade do Estado do Amazonas (consultadas através de edital), percebo a predominância de um currículo voltado para a formação aos moldes europeus. Embora existam textos acadêmicos que tratam da decolonialidade¹¹ e da adoção de um repertório tradicional, é perceptível que essas ideias não são aplicadas nas salas de aula ou nas discussões no programa curricular. Isso favorece a manutenção e a preservação desse comportamento como algo intangível, impedindo a inclusão de perspectivas musicais diversas, perpetuando a predominância desse modelo eurocêntrico.

No intuito de compreender sobre a procedência dessa problemática, é mister estabelecer alguns pontos históricos para contextualizar a educação musical brasileira, a atender a questão central desta pesquisa. No entanto, esse trabalho não pesa sobre os aspectos históricos que regeram o ensino de música no Brasil.

Neves¹² (1993), aponta que a primeira influência foi no desembarcar das caravelas de Cabral em 1500. Posteriormente em 1549, os jesuítas foram os primeiros professores de música

¹¹ Movimento teórico e prático de resistência política e epistemológica à lógica da modernidade/colonialidade, também chamado de giro decolonial (PEREIRA, 2018).

¹² Fátima Maria Neves – Doutora em História pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Professora no Departamento de Fundamentos da Educação e do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estadual de Maringá.

no Brasil, onde desenvolveram uma educação musical voltada a servir os interesses da Igreja e da Coroa de Portugal.

Como os livros de história discorrem, o ensino de música eurocêntrico começou a ser implantado em nosso país no início da colonização portuguesa. Além disso, esse ensino tinha outro papel: de impor a cultura do colonizador (STAHSCHIMDT, 1999).

Quijano (2014), na sua pesquisa sobre a colonialidade, observa:

A perspectiva eurocêntrica não pertence exclusivamente aos europeus ou às forças dominantes do capitalismo mundial, mas também àqueles que foram educados sob sua hegemonia. (...) Trata-se de uma perspectiva cognitiva produzida no longo prazo, que naturaliza a experiência das pessoas no padrão de poder eurocentrado do capitalismo colonial/moderno. (...) Esse padrão de poder é percebido como natural ou dado, não suscetível a mudanças ou questionamento. (QUIJANO, 2014, p. 318 apud MONTEIRO, Glauco Luis Flores; SOARES, Teresinha, 2020. p. 107).

Pondero que essa educação musical na concepção colonial de “superioridade” da música erudita europeia, apresenta-se como um viés elitista. Nogueira (2021), resume essa ideia afirmando que aprender a música do colonizador era se tornar um pouco mais como ele, mais branco, mais europeu.

Sob o olhar da formação dos trompistas do Brasil, e de acordo com estudos sobre a decolonialidade, ainda no século XXI esse comportamento segue de “vento em popa”, porém com alguns resquícios, no que se diz a pesquisas e repertórios voltadas para a valorização da música brasileira para o referido instrumento. No Quadro 1, apresento o repertório cobrado para o primeiro concurso público (2018) para professor de trompa, de nível superior na Fundação Carlos Gomes, assim como no Quadro 2, o repertório solicitado para o vestibular na Universidade do Estado do Amazonas, para o curso de trompa.

Quadro 1 – Repertório de trompa – IECG

	Repertório
Trompa	1. Técnica: 1 (Uma) Lição do Maxime – Alphonse nº 2 e 3, conforme indicação da banca. 2. Concerto: 1(Um) concerto escolhido entre: W.A. Mozart – Concerto para Trompa nº 1 in Ré Maior, K. 412; W.A. Mozart - Concerto para Trompa nº 2 in Mi Bemol Maior, W.A. Mozart - Concerto Rondo, K. 371; Christoph Forster – Concerto in Mi Bemol para Trompa ou R. Strauss – Concerto para Trompa nº 1 em Mi Bemol Maior, Op. 11 3. 1 (Uma) peça de livre escolha escrita entre os anos de 1900 até os dias atuais. OBS. A peça deve ser de domínio público e/ou devidamente reconhecida pelas leis de direitos autorais. 4.Excertos de orquestra: O candidato deverá estar preparado para executar trechos das seguintes composições: J. Brahms – Sinfonia nº 2 em Ré Maior, Op.73; P. I. Tchaikovsky – Sinfonia nº 5 em Mi menor, Op.64; F. Mendelssohn Suíte de Sonho de uma noite de verão Op. 61, Nocturne e R. Strauss – Don Quixote, Op.35. 5. 1 (uma) peça para leitura à primeira vista fornecida pela Banca Examinadora. 1. Técnica: 1 (Uma) Lição do Maxime – Alphonse nº 2 e 3, conforme indicação da banca. 2. Concerto: 1(Um) concerto escolhido entre: W.A. Mozart – Concerto para Trompa nº 1 in Ré Maior, K. 412; W.A. Mozart - Concerto para Trompa nº 2 in Mi Bemol Maior, W.A. Mozart - Concerto Rondo, K. 371; Christoph Forster – Concerto in Mi Bemol para Trompa ou R. Strauss – Concerto para Trompa nº 1 em Mi Bemol Maior, Op. 11 3. 1 (Uma) peça de livre escolha escrita entre os anos de 1900 até os dias atuais. OBS. A peça deve ser de domínio público e/ou devidamente reconhecida pelas leis de direitos autorais. 4.Excertos de orquestra: O candidato deverá estar preparado para executar trechos das seguintes composições: J. Brahms – Sinfonia nº 2 em Ré Maior, Op.73; P. I. Tchaikovsky – Sinfonia nº 5 em Mi menor, Op.64; F. Mendelssohn Suíte de Sonho de uma noite de verão Op. 61, Nocturne e R. Strauss – Don Quixote, Op.35. 5. 1 (uma) peça para leitura à primeira vista fornecida pela Banca Examinadora.

Fonte: Edital Concurso IECG (2018).

Quadro 2 - Repertório de trompa - UEAM

	Repertório
Trompa	1 – Concerto nº 03 para trompa e orquestra de Mozart K. V. 447 primeiro movimento

Fonte: Edital concurso vestibular – UEAM (2023).

Avalio que esse repertório apresentado acima é predominantemente europeu, corroborando com Quijano, naturalizando esse processo eurocêntrico, ou seja, é bem possível que o futuro professor, passe a reproduzir o mesmo repertório distante da realidade do discente, o que de fato aconteceu comigo.

Outro dado curioso que verifico é que como a trompa surgiu através da chegada dos portugueses, esse movimento – importação de músicos de outros países – desde a chegada dos primeiros trompistas no Brasil, tem se reproduzido com o passar do tempo. Analisando a linha

de tempo do Conservatório Carlos Gomes, o primeiro então professor de trompa estrangeiro foi o tcheco Stanislav Schulz, que chegou em 1992 com outros músicos, como declara Fonseca:

Com o intercâmbio entre a FCG e o leste europeu, os alunos do Instituto se acostumaram a estudar com professores estrangeiros que tinham outra formação musical, uma didática diferente dos brasileiros [...] esse amalgama de características moldou os músicos paraenses a partir da década de 1990. Já não se estudava somente com a velha postura do conservatório aplicado por seus velhos professores. A partir de então, os músicos húngaros, búlgaros e russos que vieram trabalhar no Instituto trouxeram para eles outra experiência musical e outra maneira de disciplina musical. (FONSECA, 2009, pag. 51).

Figura 1 - Professor Dorokhov e o Quinteto de Metais da FCG. (entre 1994 e 1995)



Fonte: Acervo pessoal de Josely Saldanha.

Ainda seguindo o estudo de Fonseca, Glória Caputo no cargo de superintendente da Fundação Carlos Gomes nos anos de 1990, ao iniciar o trabalho de convênios com governos estrangeiros (para trazer músicos para Belém), sempre os direcionou a formar grupos e utilizá-los na temporada de concertos da Fundação. Os professores russos do departamento de sopros substituíram os tchecos devido à falta de interação com os paraenses, resultando em sua partida antecipada do Brasil. No entanto, os músicos russos que vieram para o departamento de cordas tiveram uma experiência mais positiva e se deram bem com os brasileiros. Essa interação bem-sucedida levou Glória a retornar à Rússia em busca de novos músicos. Assim, em 1994, Igor Kopatchevsky (flauta), Constantin Gorochenko (oboé), Oleg Andreev da Ucrânia (clarinete), Vadim Klovok (fagote) e Serguei Dorokhov (trompa) chegaram a Belém e trouxeram uma nova formação ao Quinteto de Sopros da Fundação Carlos Gomes. Outro professor de trompa

estrangeiro que não está referenciado – por não encontrarmos fontes – até o momento é o alemão Holger Kunze, que foi trompista da Orquestra Sinfônica do Teatro da Paz e professor do Conservatório Carlos Gomes no início dos anos 2000.

Nesse sentido, o ensino de trompa no Conservatório Carlos Gomes, avalio que durante quase uma década a formação desses estudantes sucedeu por uma forte influência dessa escola, e certamente se conduziu para o estabelecimento de um conteúdo e repertório europeu. Como aluno do curso bacharelado em música - habilitação em trompa (primeira classe de trompa da UEPA), a minha concepção sobre a formação estava pautada puramente na prática, e claro, me dedicando as lições dos métodos Kopprasch, Maxime Alphonse e Gallay, peças e concertos durante os quatro anos de curso.

Ao me graduar em 2007, como bacharel em trompa pela UEPA/Fundação Carlos Gomes e já atuando como monitor e professor de trompa, acabei adotando essa prática, em replicar esse repertório europeu, desvalorizando a música brasileira. Preferia tocar Richard Strauss a Tom Jobim, e acabava selecionando trabalhos que para mim, naquele momento me faziam sentir mais europeu, ledô engano.

De igual modo, consigo enxergar esse comportamento no cenário nacional de outras gerações, dos mentores dos meus professores. Por exemplo, meu primeiro professor de trompa, Chromácio Leão¹³, teve uma forte formação da escola americana, já o trompista Antônio¹⁴ Augusto estudou durante sua graduação com o Bohumil Med (professor Emérito da Universidade de Brasília), de uma escola da antiga Tchecoslováquia. Posteriormente Augusto foi aluno de um grande representante da escola americana, o trompista Daniel Havens, este que foi mestre de grandes trompistas da geração a partir dos anos 70, como apontado por Virgens:

[...] em São Paulo ocorre a influência de estrangeiros no ambiente da trompa. Em princípio se sobressai o italiano Pedini, mas vários instrumentistas de outras partes do mundo desembarcaram na capital do estado. Dentre eles, destaque para o norte americano Daniel Havens, que desde 1971 ensinou e influenciou diversos trompistas do estado e também de todo o país. (VIRGENS, 2021, pg. 94).

Meu intuito como pesquisador não é desvalorizar essa orientação de cunho americana e europeia, nem mesmo esse contato com artistas de outros países – como tratado anteriormente, seria negar para a Interculturalidade – tanto o professor Chromácio, quanto o Augusto, reconhecem a necessidade de incluir o repertório brasileiro na formação do trompista, e com a

¹³ Ver Apêndice para biografia.

¹⁴ Ver Apêndice para biografia.

chegada desses artistas estrangeiros, certamente contribuíram significativamente para o desenvolvimento de uma geração de trompistas brasileiros.

Um dos trompistas e professor do Conservatório ao ser entrevistado, afirma a necessidade de uma escola brasileira, porém relata a forte influência que recebeu durante sua trajetória:

[...], mas a minha mesmo não é uma escola brasileira, embora eu desenvolva muita coisa, eu copio os americanos. Não tenho dúvida sobre isso e não tenho vergonha de falar porque eu estou copiando coisa boa, uma escola muito boa. Eu mesclai com outras coisas, mas na verdade eu sou mais americanizado. (Professor E₂, 2023, transcrição verbal).¹⁵

Outro dado que evidencia essa influência, na pesquisa de Carneiro, assim como no estudo de Svab, demonstram que o primeiro cargo específico para professor de trompa no Brasil (em 1911) no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, atual Universidade Federal do Rio de Janeiro foi o trompista alemão Rodolpho Pfefferckorn, também responsável pela formação de vários trompistas (CARNEIRO, 2021).

Deste modo, é possível constatar através desses dados históricos uma forte corrente dessa formação de caráter estrangeiro, em relação a métodos/estudos e repertório.

Até a década de 1970, parte dos trompistas do cenário musical brasileiro eram estrangeiros (Europa e Estados Unidos), e contribuíram significativamente para o avanço do ensino da trompa no Brasil. A exemplo disto, destacamos o tcheco Zdenek Svab (n.1938) que chegou ao Brasil em 1967 e fixou residência na capital Rio de Janeiro onde deixou um legado extremamente relevante de ensino da trompa e performance. Svab participou como solista das principais orquestras brasileiras e grupos de câmara, fez inúmeras gravações e foi professor de trompa na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Para além das atividades desenvolvidas por Svab, vários compositores lhe dedicaram obras, contribuindo significativamente para o aumento do repertório para trompa na música brasileira de concerto. Um outro exemplo, desta vez na capital de São Paulo, é o norte americano Daniel Havens (n.1946-2021), que chegou ao Brasil em 1971 e fixou residência em São Paulo onde atuou como performer de trompa, compositor, professor e regente. Os seus alunos tiveram reconhecido destaque profissional naquele contexto como Antônio Augusto (n.1964-2019), trompa solista da Orquestra Sinfônica Brasileira nos anos de 1988-2011 e Luiz Garcia trompa solista da Orquestra Sinfônica do estrado de São Paulo (OESP). (CARNEIRO, 2021, pag. 15).

Porém, graças a conversas e discussões intermináveis com meu ex-professor Antônio Augusto, despertou o meu olhar para a nossa música. Nessas conversas, li sua pesquisa (dissertação de mestrado, 1999), sobre o repertório brasileiro, e pude enxergar um mundo não

¹⁵ Informação concedida pelo professor E₂ em 18/09/2023.

explorável, descobri que no início do século XIX já existiam peças originais escritas para trompa de compositores brasileiros. A partir dali, comecei essa luta interna dentro mim, o que gerou novas discussões com meu professor.

Através da minha trajetória no ambiente virtual, pude perceber a evolução dessas plataformas assim como o surgimento de *streamings* de áudio como o Spotify. O Brasil é um país continental e existem muitas cidades e municípios que não possuem uma escola de música, nem mesmo um professor de trompa. Por exemplo, na região norte observo que nem todas as capitais possuem escolas de músicas de ensino técnico. Apenas na capital paraense (Instituto Estadual Carlos Gomes e Escola de Música da UFPA) e em Macapá (Centro de Educação Profissional em Música Walkíria Lima). De maneira que – em locais em que o não há uma escola de música técnica profissionalizante – dificulta para o discente ainda mais o acesso ao ensino superior, visto que a prova prática para o bacharelado requer do candidato um certo domínio técnico do instrumento.

Estudos apontam os benefícios de práticas da educação online (STADLER, 2019), é notório o impacto positivo do surgimento do *streaming* de áudio, democratizando o acesso a uma vasta gama de conteúdo. Nesse sentido, enxergo a possibilidade – conectando a importância do *streaming* nos tempos atuais – de introduzir/apresentar um repertório paraense, de características regionais.

Deste modo, utilizando essas ferramentas, como trompista, professor e *influencer*, enxergo a responsabilidade como educador, no sentido de influenciar as futuras gerações de trompistas, apresentando um repertório diferente do habitual, do *habitus* instaurado em nossas Instituições de ensino.

Nesse *habitus*, pergunto: Como é possível que um músico brasileiro se forme sem ter contato com obras brasileiras? O *streaming* poderia ser uma ferramenta útil na disseminação de obras regionais? Como podemos promover e introduzir esses textos musicais em nossas escolas?

Essas questões evidenciam a necessidade de repensarmos o currículo musical, garantindo a inclusão de obras nacionais e a valorização da produção artística brasileira. Corroborando com Feitosa (2013), esses novos direcionamentos são essenciais para adequar o ensino da trompa/instrumentos à realidade dos espaços em que a música é praticada no Brasil. Além disso, é fundamental promover a divulgação dessas obras, incentivando sua apreciação e estudo não apenas no meio acadêmico, mas também nas escolas de música, levantando questões sobre a importância de ferramentas como as plataformas de vídeo e áudio, que será abordado com mais profundidade nos objetivos dessa pesquisa.

1.3 OBJETIVOS

Geral:

Estabelecer um estudo guiado, e performance por meio de plataformas de streaming, tendo como referência obras de compositores paraenses, de cunho regional/popular.

Nesse sentido as obras gravadas foram:

Tabela 1 - Obras

OBRA	COMPOSITOR	ANO
Dengosa	Lúcia Uchôa	1991
Estudos regionais	Sost Siqueira	2023
O uyrapuru e o violão	Altino Pimenta	1994
A Bela e Fera	Altino Pimenta	1994
As asas são sempre leves	Luiz Pardal	(*sem data)
A lenda do amor	Vicente Malheiros	1983
Carnaval	Leonardo Coelho	1997
Sonho de Bia	Leonardo Coelho	2003
Boi-Bumbá	Bezerra	2011
Retumbão	Domínio público	-

Fonte: Organizada pelo pesquisador.

Objetivos Específicos:

1. Estudar parte do repertório da música paraense;
2. Analisar a viabilidade de adaptação de obras ao repertório da trompa;
3. Elaboração dos arranjos pertinentes das obras selecionadas;
4. Interpretar e registrar em áudio o repertório;
5. Roteirizar os estudos guiados;
6. Produzir os estudos guiados;
7. Distribuir os estudos guiados nas plataformas streaming.
8. Registro e difusão dos compositores paraenses, valorizando a cultura nacional.

O produto desta investigação está disponível em dois formatos digitais, o primeiro em Álbum (áudio), intitulado: “A música paraense para trompa”, nas plataformas digitais (*spotify*,

iTunes e outras), de fácil acesso, e disponível no site do projeto, hospedado em <https://canaldatrompa.com>¹⁶.

As obras pesquisadas, coletadas e adaptadas para trompa, serão destinadas para trompistas iniciantes, de nível intermediário e avançado, que podem ser utilizadas na fase do aquecimento, como um estudo técnico ou em performances (recitais).

O segundo formato, (também disponível no site do projeto) é o e-book (em formato .pdf) com todas as obras para *download*. O e-book – Guia – apresenta informações sobre a obra, assim como indicações de interpretação para o trompista.

1.4 A EDUCAÇÃO DIGITAL

Utilizando dispositivos de gravação, é possível registrarmos pequenos recitais (áudio e vídeo) da turma, com o propósito de divulgar o instrumento e explorar esse novo “palco virtual”, que pode ser acessado na Figura 2. (gravação da classe de trompa - youtube).¹⁷

Figura 2 – Acesso a performance no Youtube através do smartphone



Fonte: Gravado pelo autor

Utilizo as gravações de áudio e vídeo como instrumento de análise, pois antes não era possível gravar uma performance, apenas em estúdios. Atualmente com os gravadores portáteis, o aluno pode se gravar, consegue realizar uma análise reflexiva da sua maneira de tocar. Paralelamente, incentivo o aluno a explorar fundamentos do áudio, pois acredito que o músico do séc. 21 precisa estar íntimo dessas ferramentas. Klickstein (2009), corrobora com essa prática:

¹⁶ [Link para acesso.](#)

¹⁷ [Link para acesso.](#)

Gravar uma parte de sua prática aprimora sua musicalidade, pois você pode avaliar todos os aspectos do seu som com um ouvido imparcial. Seja gravando uma única frase ou uma peça completa, você pode se afastar e ouvir a música como se outra pessoa a tivesse executado. Em seguida, você pode aperfeiçoar sua execução de acordo com suas percepções. (KLICKSTEIN, 2009, p. 16) ¹⁸ (Traduzido nossa) ¹⁹

Atuando nessa prática de gravações por mais de 10 anos, avalio que um aparelho portátil de gravação deveria ser tão importante para o instrumentista, assim como o metrônomo, que é um dispositivo indispensável.

Ao tocar uma peça, percebo que muitos processamentos ocorrem no cérebro ao mesmo tempo. Por exemplo, um instrumentista (trompista) precisa processar capacidades como: decodificar um texto musical, interpretar nuances musicais, traduzir textos (italiano, inglês, russo, espanhol, alemão e francês), sincronizar respirações, gerenciar fluxos de ar (quantidade e velocidade de ar), controlar a pressão entre os lábios, a posição da língua (vogais A, O ou I), digitação na mão esquerda, a utilização da trompa em fá ou si bemol, posições alternativas do instrumento, afinação, percepção, posição da mão direita e claro, a audição daquele trecho.

Naturalmente, ao realizar todas essas etapas ao mesmo tempo, percebo que o instrumentista com pouco tempo de experiência, acaba deixando o processamento da audição de lado, ou seja, por vezes durante minhas aulas ocorre o seguinte quadro: o aluno toca uma determinada passagem e ele não percebe que errou uma nota, isso se dá por algumas questões: ou esse aluno não buscou intimidade (um estudo profundo) com aquela obra/estudo; ou a sua concentração/processamento está em cima de outros elementos citados acima, deixando a sua audição descuidada. Praticamente ele não consegue perceber/ouvir o que está tocando.

Muitas vezes esse aluno ainda me questiona se eu tenho certeza de que ele se equivocou no trecho. Acredito que isso ocorre justamente por conta de vários processamentos que ocorrem ao mesmo tempo. Essa habilidade é adquirida apenas com anos de estudos de forma consciente, com auxílio de um bom professor. Mesmo um músico profissional com larga experiência precisa estar atento à essas particularidades da performance.

¹⁸ *Recording a portion of your practice sharpens your musicianship in that you can gauge every facet of your sound with an impartial ear. Whether you record a single phrase or a full-length piece, you can stand back and listen to the music as if someone else had performed it. You can then refine your execution in line with your insights*

¹⁹ Todas as traduções são nossas.

Por conta disso, acredito que o dispositivo de gravação nos mostra realmente como tocamos, como estamos soando, o que pode auxiliar na formação desse instrumentista.

Com a popularização dos dispositivos móveis e o compartilhamento de conteúdo nas redes sociais, é essencial ter um entendimento básico dos processos de gravação de áudio e vídeo. Esse comportamento simbiótico de parcerias tecnológicas, cada vez mais utilizado pelos nativos digitais, contribuem para a criação de ambientes de ensino e aprendizagem que facilitam o desenvolvimento de competências e habilidades. Demo (2008) emprega o termo Tecnologias de Informação e Comunicação, fundamentando a importância do uso de tecnologias na construção do processo ensino-aprendizagem e destaca o papel do professor nesta ação.

Toda proposta que investe na introdução das TICs na escola só pode dar certo passando pelas mãos dos professores. O que transforma tecnologia em aprendizagem, não é a máquina, o programa eletrônico, o software, mas o professor, em especial em sua condição socrática. (DEMO, 2008, p.3).

Prensky²⁰ (2001), adota o termo nativos digitais, e situa essa 1ª geração que nasceu em 1980 até os dias atuais, e se habituou a descobrir novos caminhos e formas de manuseio desses dispositivos empiricamente, tais como computadores, *games*, *smartphones*, mensagens e internet, desencadeando a esses jovens uma série de descobertas e características que os tornam diferentes de outras gerações, possibilitando o direcionamento da tecnologia para a difusão do conhecimento. A Figura 3 encaminha o leitor para um exemplo de videoaula²¹ curta, porém objetiva, onde o aluno pode assistir quantas vezes for necessário.

Figura 3 - Acesso a videoaula no Youtube através do smartphone



Fonte: Gravado pelo autor

²⁰ Marc Prensky – MBA em Havard, criador do termo “nativos digitais”. Escritor, conferencista nas áreas de educação e aprendizagem.

²¹ [Link para acesso.](#)

Moran (2018), destaca que a tecnologia em rede e móvel, juntamente com as competências digitais, desempenham um papel fundamental na educação abrangente. Um aluno que não está conectado e não possui habilidades digitais perde diversas oportunidades, desde acessar informações até melhorar suas chances de emprego no futuro. Portanto, o autor sustenta que a combinação de metodologias ativas, como a sala de aula invertida (ambiente virtual), com o uso de tecnologias digitais, é uma estratégia para promover a inovação pedagógica.

É importante considerar que os estudantes, especialmente os nativos digitais, estão imersos em um ambiente onde têm acesso fácil à internet por meio de dispositivos móveis, como *smartphones*. Isso cria uma nova realidade para os professores, que precisam se adaptar a essa dinâmica. Uma abordagem possível é utilizar a própria tecnologia como suporte para os alunos se tornarem autodidatas, enquanto o professor atua como um guia, facilitando o aprendizado e dando aos alunos mais opções e responsabilidades em seu processo de autodescoberta (PRENSKY, 2010).

Assumindo a máxima de que somos professores facilitadores e temos um laboratório que é a sala de aula, acredito essencialmente que nós devemos reconhecer a ideia de que também necessitamos nos atualizar no decorrer desse processo, em uma postura pró-ativa. Não apenas dentro da nossa área, mas acompanhando as transformações que ocorrem na sociedade. Não há sentido em tornar-se um professor com domínio em nossa área específica, com ampla experiência com diversas formações e com uma oralidade acima da média, se este professor não acompanha as transformações das gerações dos alunos que recebe em sala de aula. Na área da música, seria como se eu pretendesse dar aulas de trompa, usando as “tecnologias” dos anos 90, usando apenas o aparelho de som *stereo*.

Olhando para o momento em que estamos vivendo, é perceptível essa bagagem de conhecimentos que os alunos trazem para dentro da sala, acredito que essa vivência do aluno deve ser considerada, não apenas empurrar conteúdo ou aplicar um modelo curricular estático, mas perceber essa bagagem que o aluno traz consigo. Dentro dessa mochila, tratando-se desse movimento digital, gosto de observar como os alunos de trompa estão inseridos nesse mundo virtual. Observo que os discentes utilizam o *smartphone* como meio de explorar o universo trompístico, possuem *network* com outros trompistas alunos de outras cidades, trocam ideias com outros professores também de outras capitais, possuem contatos com músicos de outros países e usam o *smartphone* para ouvir obras do repertório do instrumento.

Essa globalização de informações disponíveis na rede, possibilita o interesse do discente em outras áreas dentro do campo da música. Nesse sentido, a tecnologia proporciona o

desenvolvimento auditivo e criativo a partir do contato de álbuns digitais – ouvidas através de plataformas de *streaming*.

1.5 Gravadores portáteis

Os gravadores de áudio portáteis são dispositivos compactos e leves, projetados para capturar áudio de alta qualidade em qualquer lugar, a qualquer momento. Esses dispositivos são usados por uma ampla variedade de profissionais, incluindo jornalistas, músicos, cineastas, *podcasters* e estudantes, para gravar entrevistas, reuniões, apresentações e *shows* ao vivo (ZOOM CORP, 2023).

Esses gravadores possuem uma variedade de tamanhos, formatos e preços, desde modelos simples e acessíveis até dispositivos profissionais de alta qualidade com recursos avançados de gravação e edição de áudio. Alguns dos recursos comuns incluem microfones integrados de alta fidelidade, entrada para microfone externo, entrada para fone de ouvido, gravação em vários formatos de áudio, com armazenamento de arquivos em cartões de memória e conectividade USB.

Considero uma ferramenta extremamente útil para músicos instrumentistas, permitindo que eles capturem e analisem suas performances musicais com facilidade e conveniência. Ao gravar sessões de ensaio ou apresentações ao vivo, os músicos podem revisar e avaliar sua técnica e identificar áreas que precisam de aprimoramento. Também são ideais para músicos que desejam documentar suas ideias musicais em tempo real, especialmente para compositores. Muitas vezes, músicos têm ideias criativas espontâneas enquanto estão em movimento, e os gravadores de áudio portáteis permitem que eles capturem essas ideias com facilidade e rapidez.

Alguns gravadores de áudio portáteis vêm com recursos adicionais, como efeitos de áudio e gravação *multitrack*, o que permite que os músicos experimentem diferentes sons e arranjos musicais.

Em resumo, são ferramentas essenciais para músicos, permitindo a captura e registro das performances e ideias musicais em tempo real. Para o propósito dessa pesquisa, adquiri o gravador no decorrer do curso e utilizei para gravar algumas sessões do álbum que foram compartilhadas nas minhas redes sociais.

1.5.1 Gravador Zoom H8

Figura 4 - Zoom H8



Fonte: Zoom Corporation (site).

A Figura 5 conduz o leitor para o vídeo²² de apresentação sobre o lançamento (2020) do gravador Zoom H8. No vídeo destaco resumidamente as principais características do aparelho.

Figura 5 - Acesso ao vídeo de apresentação do H8 pelo smartphone



Fonte: Gravado pelo autor.

Essas tecnologias têm se mostrado eficientes para auxiliar no processo de autoavaliação, fornecendo informações valiosas para o aprimoramento pessoal e profissional. Todavia, enfatizo a pesquisa de Zhukov (2010) e de Hamond (2017), que investigaram sobre esse tema, relatando experiências com o gravador de áudio:

²² [Acesso ao link.](#)

Investigação sobre o uso de gravação de áudio de performances [...] como uma nova abordagem para a autoavaliação de estudantes de música [...], realizada na Austrália (Zhukov, 2010). Dois alunos [...] participaram deste estudo, onde as apresentações de uma peça escolhida foram gravadas em áudio. Um Disco Compacto (CD) permitiu que eles autoavaliassem suas próprias execuções e escrevessem autorrelatos de 300 palavras em cada um dos dois aspectos relacionados ao assunto: técnica e estilo. Os autorrelatos dos alunos participantes foram discutidos durante as aulas com seus respectivos professores. O feedback sobre essas novas atividades também foi dado pelos participantes. Os resultados deste estudo revelaram que a autoavaliação usando gravações em áudio deu aos alunos uma oportunidade de ouvirem seus desempenhos e terem uma reflexão calma sobre eles. Enquanto seus relatórios escritos os levaram a identificar passagens problemáticas nas partes e procurar soluções' (Zhukov, 2010, p. 95). As descobertas parecem contribuir para a importância da autoavaliação dos alunos na aprendizagem instrumental através do "desenvolvimento do pensamento crítico, habilidades de pesquisa, compreensão de conceitos fundamentais e autoavaliação" (HAMOND, 2017, p.109-10).²³

Com base nesse experimento, penso que a pesquisadora Katie Zhukov forneceu aos sujeitos de sua pesquisa uma possibilidade de análise, ou seja, através da gravação é possível avaliar a performance, assim como o progresso nas sessões de estudo. Essa abordagem, permite – através de gravadores – uma avaliação que auxilia o músico com o objetivo de melhorar o desempenho.

O gravador de áudio H8 da Zoom, como demonstrada na Figura 1, é uma versão atualizada do popular gravador H6.

Todas essas características do Zoom H8 possibilitam ao instrumentista explorar diversos setups de gravação, não apenas um único instrumento, mas gravar duos, música de câmara (trios, quartetos, quintetos etc.) e até mesmo uma orquestra de câmara. Dessa forma, o instrumentista recebe um *feedback* real da sua performance, termo este utilizado em outro estudo por Hamond (2017):

²³ "Investigation into the use of audio recording of student performances as a new approach to selfassessment of music students in HE was conducted in Australia (Zhukov, 2010). Two HE level students participated in this study where workshop performances of a chosen piece were audio recorded. The Compact Disc (CD) enabled them to self-assess their own playing, and write 300-word self-reports on each of two subject-related aspects: technique and style. Participant student self-reports were discussed during lessons with their respective teachers. Feedback on these new activities was also given by participants. Findings of this study revealed that self-assessment using audio recordings gave students 'an opportunity to hear their performance and to have a calm reflection about it' while their written reports 'led them to identify problematic passages in the pieces and look for solutions' (Zhukov, 2010, p.95). Findings seemed to contribute to the importance of student self-assessment in instrumental learning through the' development of critical thinking, research skills, understanding of fundamental concepts and self-evaluation". (HAMOND, 2017, p. 109-10). (Tradução nossa).

[...] O feedback "informa sobre a diferença entre o nível referência e o real" da performance (desempenho) de um aluno (Ramaprasad, 1983). Embora, normalmente fornecido pelo professor, o feedback pode ser acessado pelo aluno através da autoavaliação [...]. (HAMOND, 2017, p. 310).

Dessa maneira, através desse *feedback*, corroboro com Klickstein (2009) sobre as vantagens de utilizar o gravador: melhora a musicalidade, impede a percepção distorcida, aumenta a eficiência prática, melhora as lições e promove a objetividade. Reforço que o próprio aluno traz consigo essa linguagem tecnológica, como evidenciado por Pedro Demo (2008).

Hamond (2017), destaca os benefícios da aplicação da tecnologia no ensino de música e mais especificamente na aprendizagem musical ou vocal, e conclui o seu artigo da seguinte forma:

Desta forma, após ouvirem a gravação, e observarem a representação visual de suas performances, os alunos poderão se tornar mais conscientes de suas execuções musicais, autônomos e independentes em seu processo de aprendizagem. Os resultados obtidos nesta pesquisa complementam aqueles relatados em pesquisas anteriores sobre o uso de tecnologia em aprendizagem instrumental e vocal (Benson, 1998; Brandmeyer, 2006; Daniel, 2001; Juslin et al, 2006; Riley, 2005; Welch et al., 2005). Este artigo quer mostrar que o feedback adicional gerado por tecnologia pode otimizar o ensino tradicional de piano de nível superior, pois aumenta o feedback intrapessoal do aluno e a consciência de sua execução musical, além de permitir que o foco da aula se torne claro. (HAMOND, 2017, pg.315).

Por fim, me alinhando aos pensamentos de Hamond, avalio que o uso de dispositivos tecnológicos para o músico performer, independente do seu nível (estudante ou profissional), podem oferecer uma série de benefícios em diferentes áreas da prática musical. Esses resultados apontam para a importância de estratégias diferentes, otimizando o ensino tradicional, proporcionando ao discente/músico um avanço no seu ensino-aprendizado.

1.6 Era do streaming - Spotify

O surgimento das plataformas de *streaming* oferece uma nova maneira de consumo, o que acaba atraindo um grande número de clientes/ouvintes. Para Coutinho (2013), o *streaming* é a forma de transmissão de conteúdo de um arquivo de mídia em um fluxo contínuo de dados, sem a necessidade do envio completo do arquivo. No mercado da música, esse crescimento das

plataformas é ainda mais notável, o que permite aos consumidores o acesso de conteúdos musicais de diversos artistas na palma da mão, como apontado por Porto²⁴ (2016):

Estatísticas recentes apontam para o crescimento do número de usuários de serviço de streaming de áudio no mundo. Em 2015 a receita gerada por assinaturas de streaming superou a venda de discos nos Estados Unidos. Em 2015 o Brasil também entrou para a estatística. (PORTO, 2016, pg. 20).

Alguns anos atrás, esse acesso (mídias), era feito através da aquisição como um produto físico (CDs), ainda hoje essa modalidade existe, é possível encontrar algumas lojas que comercializam nesse formato. Porém, com a promessa de combater a pirataria, o Spotify foi idealizado em 2006 pelos empresários Daniel Ek e Martin Lorentzon, como noticiado no site Canaltech, uma das maiores plataformas do país com foco na produção de conteúdo de tecnologia em texto, áudio e vídeo:

Segundo Ek, o serviço nasceu com a ideia de oferecer um serviço que fosse mais prático que o download ilícito de músicas, ao mesmo tempo em que compensasse a indústria. A proposta caiu no gosto do público e atraiu acordos com gigantes do mercado, como Universal Music, Sony BMG, EMI Music e Warner Music Group. (CANALTECH, acessado em 2023).

Porto (2016), ao analisar as características de alguns serviços de *streaming* de áudio, percorre em quatro parâmetros de avaliação: (1) possibilidades interativas, (2) experiência na descoberta de músicas, (3) oferta de conteúdo e informação e (4) reconfiguração do rádio. Que para o autor foram pensados “sob o viés da Comunicação em uma reflexão de que o *streaming* aponta para uma reconfiguração do rádio na era da música digital” (PORTO, 2016). Nesse sentido, os serviços que foram analisados por Porto foram Spotify, Apple Music e Deezer, devido à representatividade e vasto acervo no mercado.

Ao considerar o estudo de Porto (2016), esses aplicativos apresentam aos seus usuários uma experiência semelhante quanto aos critérios enumerados acima. Entretanto, cada plataforma possui pequenas particularidades que se diferenciam, como demonstrado no Quadro 3:

²⁴ Pós-doutor em Comunicação, organizador do livro “Sistemas audiovisuais e interfaces multimídia”, 2016.

Quadro 3 - Nível de aprofundamento do conteúdo

	Profundidade	Apresentação
Apple Music	Conteúdo analítico e informativo sobre a banda, contexto, influências, repercussão, história da banda, além de novidades e ações recentes de artistas.	Aba “para você”: <i>timeline</i> de recomendações de discos e seleções temáticas que focam no conteúdo e trazem uma análise do material. Aba “connect”: <i>timeline</i> com conteúdo próprio dos artistas. Informações em álbuns: alguns álbuns contêm informações biográficas, além de lançamento e duração.
Spotify	Conteúdo informativo sobre artistas em suas páginas, e descrição em <i>playlists</i> e álbuns, leta das músicas e histórias por trás da canção (em parceria com genius).	Biografia do artista: textos longos em inglês com hiperlinks e imagens. Descrição de <i>playlist</i>: textos curtos e sem explicações sobre o material. Informações em álbuns: apenas data de lançamento e artista.
Deezer	Conteúdo informativo não próprio na parte de podcasts e conteúdo próprio simples sobre lançamentos na aba de “notificações”.	Biografia do artista: com chamadas básicas sobre os lançamentos. Podcasts: vários <i>podcasts</i> de sites e portais de entretenimento e notícias.

Fonte: Porto (2016).

Como participante observador desta pesquisa, concordo com Minayo (2012) – citado por Porto (2016) – “Ao destacar que a observação participante é um método de pesquisa em que o pesquisador está envolvido no contexto, convive com os participantes, coleta dados e modifica o ambiente”. Dessa forma, como usuário dessas plataformas, destaco a diferença de qualidade de áudio presentes nesses aplicativos.

A versão gratuita do Spotify transmite música com uma taxa de bits de 128 Kbps (*kilobits* por segundo), na *web player*, enquanto o aplicativo para celular ajusta a qualidade do *streaming* de acordo com a velocidade da conexão à internet, variando de 24 Kbps a 160 Kbps. Ao assinar o plano *Premium*, a qualidade aumenta para 256 Kbps. No entanto, o Spotify ainda não oferece um serviço de *streaming* de áudio sem perdas de qualidade, conhecido como *lossless audio*.

A *Apple Music* consegue disponibilizar o serviço de áudio com mais fidelidade, como explica no seu site:

O Apple Music oferece uma experiência de som inigualável definida pelos mais altos padrões de qualidade de áudio. Desenvolvemos nossa própria implementação de AAC (*Advanced Audio Codec*) que oferece áudio praticamente idêntico à gravação original no estúdio. Apresentamos também o Apple Digital Masters para gravações da mais alta qualidade. Agora, estamos oferecendo aos assinantes do Apple Music a opção adicional de acessar todo o nosso catálogo codificado, sem custo extra, usando a compactação de áudio *lossless* (sem perda). (Suporte Apple, acessado em 2023).

A empresa segue conceituando sobre o termo áudio *lossless*:

A maioria das técnicas de compactação de áudio leva à perda de parte dos dados contidos no arquivo original. A compactação *lossless* é uma forma de compactação que preserva todos os dados originais. A Apple desenvolveu sua própria tecnologia de compactação de áudio *lossless* chamada Codec de áudio Apple Lossless (ALAC). Além do AAC, todo o catálogo do Apple Music agora também é codificado usando a tecnologia ALAC em resoluções que variam de 16 bits/44,1 kHz (qualidade de CD) até 24 bits/192 kHz. Embora a diferença entre AAC e áudio *lossless* seja praticamente imperceptível, estamos oferecendo aos assinantes do Apple Music a opção de acessar as músicas em compactação de áudio *lossless*. (Suporte Apple, acessado em 2023).

Para localizar o leitor, discorrerei brevemente sobre alguns termos técnicos da matéria áudio. O primeiro termo, é o formato AAC (Advanced Audio Coding), é considerado o sucessor do MP3, é um padrão de codificação de áudio proprietário para compressão de áudio digital com perdas. (TANAKA, BARBOSA e KIMURA, 2017). Já o conceito *bitrate* significa a quantidade de bits que são transmitidos.

Em multimídia digital, o *bitrate* representa quantidade de informação ou detalhe que está guardada por unidade de tempo numa gravação digital (áudio ou vídeo). No mp3, um *bitrate* de 96 kbps equivale a qualidade FM, 128 e 160 kbps é considerado qualidade Standard. 192 kbps o que é chamado de qualidade OAB (*Digital Audio Broadcasting*) e 224-320 kbps apresenta uma qualidade aproximada a do *compact disco*. (SANTOS JUNIOR, 2009, pg. 23).

Compreendendo o conceito sobre *bitrate* de Santos Júnior (2009), e alinhando ao texto (Tabela 2), de Tanaka, Barbosa e Kimura (2017), o *Spotify* consegue entregar na modalidade premium um áudio que pode chegar até 256 Kbps no formato AAC, já a *Apple Music* oferece uma variedade de áudio sem perdas, começando com qualidade de CD, 16 bits a 44,1 kHz e indo até 24 bits a 48 kHz. Além disso, há um formato sem perdas de alta resolução disponível, chegando a 24 bits a 192kHz. A Apple também disponibilizou uma grande parte de sua biblioteca no formato de áudio "*surround-sound spatial audio*" no ano passado. Esse sistema cria uma experiência sonora imersiva, fazendo com que o áudio pareça estar vindo de todas as direções. Habilitado pela codificação *Dolby Atmos*²⁵, esse novo formato oferece uma maior profundidade à música e é compatível com recursos como "*head-tracking*".

²⁵ Dolby Atmos - Qualidade de áudio próxima a de cinema e que gera imersão e realidade sonora ao telespectador.

Tabela 2 - Parâmetros de taxas de bit relacionadas à qualidade

Bits	Parâmetros de qualidade
800 bps	qualidade mínima para ter uma voz reconhecível.
8 kbps	qualidade de transmissão de voz telefônica.
24 – 32 kbps	Qualidade AM.
96 – 128 kbps	Qualidade FM.
160 kbps	Qualidade comparável às fitas K-7 tipo II (cromo), no limite máximo de bias/headroom.
192 kbps	Qualidade DAB (digital áudio broadcasting).
224 – 320 kbps	Qualidade aproximada à de CD (maior taxa de bits que o mp3 suporta).
500 kbps a 1 Mbps	Áudio sem qualquer perda de qualidade.
1411 kbps	Formato de som PCM, equiparável ao CD “Compact Disc”.

Fonte: Tanaka, Barbosa e Kimura (2017).

Por fim, após uma análise criteriosa, embasada em alguns autores especialistas como Porto e através do meu olhar como pesquisador participante, entendo que os serviços de *streaming* como Deezer e Spotify e estão entre os aplicativos mais utilizados nesse espectro do *streaming*, mais especificamente este último.

O Spotify tem desfrutado de uma popularidade significativa em relação às limitações do Apple Music. Saliento que o app iTunes só está disponível nos aparelhos da marca Apple (iPhones, iPads, Macbooks e iMacs). Embora o Apple Music ofereça uma vasta biblioteca de músicas e uma interface elegante, muitos usuários preferem o Spotify devido à sua compatibilidade com uma variedade de dispositivos e sistemas operacionais. Enquanto o Apple Music é restrito aos seus dispositivos, o Spotify pode ser acessado em smartphones, tablets, *Smart TVs*, computadores e até mesmo em consoles de videogame. Além disso, o Spotify oferece uma experiência mais social, permitindo que os usuários compartilhem suas *playlists* e descubram novas músicas com facilidade. Esses fatores combinados têm contribuído para a popularidade contínua do Spotify e sua posição dominante no mercado de *streaming* de música.

1.7 Youtube – *player* de vídeo

Nos últimos anos, como apontado por Demo (2008), o campo da educação testemunhou uma transformação com o surgimento de plataformas *online*, abandonando a web 1.0²⁶. Entre eles, o Youtube emergiu como um divisor de águas, oferecendo oportunidades inigualáveis para alunos e educadores. Aproveitando seu amplo alcance e recursos interativos, o youtube revolucionou a educação ao fornecer uma plataforma dinâmica para transmissão de conteúdo educacional, reformulando os métodos tradicionais de aprendizagem, expandindo o acesso ao conhecimento e promovendo uma comunidade global de alunos.

Enxergo que uma das principais vantagens da educação via *streaming* do YouTube é sua acessibilidade. Independentemente da localização geográfica ou de condição financeira, qualquer pessoa com conexão à internet pode acessar uma riqueza de conteúdo educacional, de forma gratuita com apenas alguns cliques. Essa democratização do aprendizado elimina as barreiras tradicionais, capacitando os indivíduos a buscarem o conhecimento em seu próprio ritmo e conveniência, como enfatizam Rosa e Corbani:

O site YouTube, é de fácil manuseio, tanto para quem assiste ou para os que realizam *upload*. O educador usará esta ferramenta de forma pedagógica para postar seu conteúdo, com o intuito de auxiliar o estudante na aprendizagem da matéria. Essa ferramenta facilitará a transmissão do material de apoio, encurtando a distância do aprendiz com o educador fora do horário de aula. Vale acentuar que o site é de acesso ilimitado, sem carga horária obrigatória, podendo assistir os vídeos com a velocidade acelerada ou mais lento, conforme a necessidade do aluno e pausá-lo quantos vezes for necessário. Estas facilidades não são possíveis na forma convencional de aula, visto que, há tempo para ministração do conteúdo, grade curricular a ser aplicada e o plano de aula a ser seguido para findar o conteúdo planejado [...]. (ROSA, C. B. O.; CORBANI, C. pg. 13)

Colhendo conhecimentos empíricos no decorrer deste estudo, como youtuber/professor, compreendo que os recursos de *streaming* do YouTube permitem que educadores forneçam conteúdo de maneira dinâmica e envolvente. Aulas em vídeo, demonstrações e tutoriais interativos dão vida aos assuntos, de forma clara e objetiva, capturando a atenção dos alunos. Com recursos como bate-papo ao vivo e seções de comentários, os alunos podem se comunicar ativamente, fazer perguntas e participar de discussões com a comunidade de um determinado canal. Este formato interativo sem dúvida, promove o aprendizado colaborativo, fomentando o senso de comunidade e possibilitando a troca de ideias em escala global.

²⁶ Web 1.0 – estática, reprodutiva, autoritária. (Miessler, 2007) citado por Pedro Demo, 2013.

Na pesquisa de Stadler (2019), afirma sobre a capacidade de memória pelos alunos que acompanham vídeos:

De acordo com Filatro, (2009) quando nos é apresentada uma informação em duas modalidades sensoriais – visual e auditiva –, ampliamos nossa capacidade de memória de trabalho. Além disso, a associação de uma imagem com sua designação verbal, “é mais facilmente lembrada do que a apresentação dessa mesma imagem duas vezes ou a repetição dessa designação verbal várias vezes, de forma isolada” (STADLER, 2019, pg. 13).

Um comportamento que tenho notado durante esses anos, utilizando a plataforma Youtube, é a possibilidade da criação de uma comunidade, onde as pessoas que seguem o meu canal²⁷ interagem entre eles e também diretamente comigo. Com o passar dos anos, notei que não estava apenas compartilhando vídeos sobre trompa, mas percebi que muitos trompistas de diferentes cidades do Brasil, tinham me adotado como professor. Na figura 6, mostro essa interatividade no meu canal no *Youtube*.

²⁷ Conta no youtube onde os usuários criam, compartilham e gerenciam seus vídeos, desenvolvendo uma comunidade de seguidores.

Figura 6 - Interatividade com os seguidores



Fonte: Acervo do autor.

Uma outra característica desse universo do *streaming*, é que com o passar dos anos, outros artistas e professores começam a aparecer nessa plataforma, gerando mais conteúdo para a comunidade de músicos. A título de exemplo, quando iniciei meus primeiros vídeos em 2013, não havia outro canal no Brasil que abordava sobre o meu instrumento. Hoje, já é possível encontrar outros canais, de trompistas brasileiros que divulgam os seus trabalhos, aulas, dicas e outros tipos de temas, que envolvem o referido instrumento. E a cada dia que se passa, outros canais vão surgindo.

Esses conteúdos servem como um recurso complementar para alunos e educadores. Não substituem o modelo tradicional, porém fornecem explicações adicionais, perspectivas e

alternativas sobre vários tópicos. Os alunos com dificuldades com um determinado conceito podem encontrar explicações alternativas, tutoriais ou exemplos através desses conteúdos, ou seja, o aluno assiste uma aula, observando a maneira que um trompista toca, suas particularidades, permitindo que eles compreendam conceitos técnicos com mais eficiência.

Como um artista e educador nesse universo virtual, percebo que a educação via *streaming* surgiu como uma força transformadora, revolucionando a forma como aprendemos. Sua acessibilidade, formato interativo, adaptabilidade a diferentes estilos de aprendizagem e vasta gama de recursos complementares o tornam uma ferramenta indispensável para a comunidade acadêmica. O impacto do dessas plataformas vai muito além das salas de aula tradicionais, promovendo uma comunidade global de alunos e permitindo que os indivíduos busquem conhecimento, habilidades e crescimento pessoal de maneiras sem precedentes. À medida que adotamos a era digital, a educação por *streaming* abre novos horizontes, capacitando os alunos a libertar todo o seu potencial.

2 REFERENCIAL TEÓRICO

Trago para a pesquisa o pensamento de Hegel, que é considerado e reconhecido como um dos mais expressivos filósofos da humanidade “Grandes pensadores são reconhecidos na história quando sobrevivem ao tempo”, (BACK, 1998). Hegel influenciou (e continua influenciando) gerações de pensadores e pesquisadores. A dialética hegeliana se estrutura em na compreensão da realidade, através de um movimento contínuo no qual o antecedente (uma primeira ideia), se supera e conserva no precedente, se transformando, em um novo antecedente, a ser novamente superado e conservado, seguindo assim em um ciclo interminável.

Porém, o termo dialética, na filosofia não se originou através de Hegel. Conforme Abbagnano (1999), podemos encontrar diferentes significados que influenciaram a história da filosofia. Sigo mais adiante com uma *timeline* onde encontramos alguns sentidos desse termo. E por mais que esse assunto seja profundo – e neste caso, não tenho a pretensão de fluir em pensamentos filosóficos – é indispensável uma pincelada, mesmo que esta seja rasa.

Para Ferreira (2013), na dialética de Platão, o termo se baseia como uma técnica de investigação conjunta, na busca pela verdade; já na dialética de Aristóteles, é de mero procedimento racional não demonstrativo. Ao invés de partir de ideias verdadeiras, toma como ponto inicial premissas prováveis, mas sujeitas à refutação; em Hegel, o termo dialética pretende realizar uma exposição sintética com um dinâmico e contraditório movimento.

Esse novo sentido na dialética hegeliana está na compreensão de que o choque entre os opostos – tese e antítese – não é ideal, mas real. Nesse conflito se transforma para um novo patamar, pela negação da negação da tese. Esse conflito acaba sendo representado por esse conteúdo estrangeiro na base curricular do ensino da música e por uma proposta reflexiva decolonial, com uma formação dentro da realidade do discente, através de um repertório brasileiro.

Indo de encontro com essa proposta, esta pesquisa tem como base epistemológica principalmente o compositor, educador e etnomusicólogo Zoltán Kodály, empregando o conceito de língua materna, que indica que a criança primeiramente deve conhecer/incorporar a música do seu país, da sua cultura. Somente após dominada, deveria conhecer músicas estrangeiras. (SZÖNYI, 1996).

Outro autor utilizado no presente estudo é o sociólogo francês Pierre Bourdieu. Paralelamente, ao avaliar esse vínculo dos programas curriculares das escolas de música brasileiras predominantemente com a cultura europeia, pode ser analisada como uma forma de

“violência simbólica” – nos termos de Bourdieu –, assim como já sinalizado em capítulo anterior o conceito de *habitus* e campo que podem ser úteis para entender muitas das questões envolvidas na permanência do modelo conservatorial.

2.1 Kodály e a linguagem materna

Zoltán Kodály, nasceu em 16 de dezembro de 1882 na pequena cidade de Kecskemét, tornou-se um dos compositores, pedagogos e acadêmicos húngaros mais influentes da história. Seu pai, Frigyes Kodály, trabalhava em ferrovias e casou-se com Paulina Jaloveczky em 1879. Kodály passou os primeiros nove anos de sua vida em Galánta, uma cidade naquela época que ficava no campo húngaro e que agora faz parte da Eslováquia. Galánta foi um lugar maravilhoso para Kodály passar seus primeiros anos, cercado por amigos próximos, natureza e canções. (YOUNG, 1964).²⁸

Ele também teve a sorte de ter uma família musicalmente alfabetizada. Seu pai tocava violino e sua mãe era cantora e tocava piano. Eles costumavam tocar música de câmara regularmente com a família e amigos, proporcionando a Kodály uma experiência musical inicial que mesclava as canções folclóricas do campo e as composições dos mestres europeus.

Young (1964) relata pontos importantes que influenciaram o compositor. Em 1892, a família Kodály mudou-se para Nagyszombat, atual Trnava, na Eslováquia, devido ao trabalho do pai de Zoltán. Com apenas 10 anos de idade, Kodály já era proficiente no piano, violino e violoncelo. Ele também se destacava nos estudos de alemão e húngaro, sobre os quais Percy Young aponta:

A Solid classical training gave him particular skill in understanding the structure of language to another, and analytical capacity to discuss problems of translation from one language to another ... (YOUNG, 1964, p. 26) (Tradução nossa)²⁹

²⁸ Percy Young (1912-2004), musicólogo, editor, organista, compositor e escritor é reconhecido por escrever diversas biografias, dentre seus trabalhos como escritor, publicou o livro Zoltán Kodály *A Hungarian Musician* que relata a biografia de Kodály tratando sua vida e incluindo suas apresentações em concertos.

²⁹ Uma sólida formação clássica deu a ele [Kodály] habilidade particular para entender a estrutura da linguagem e capacidade analítica para discutir problemas de tradução de uma língua para outra.

Em 1900, já em Budapeste, Kodály estudou alemão e húngaro na Universidade Pázmány. Ele também foi aceito na Academia de Música, onde estudaria composição e harmonia com Hans Koessler.

Um dado curioso sobre sua relação com seu professor Koessler, foi que ele aprovou Kodály no segundo ano de estudos após sua audição, mas Kodály recusou, desejando começar seus estudos desde o início.

Koessler, que também ensinou Bartók³⁰, era um ardente defensor do estilo e harmonia composicionais alemães e não apoiava o uso de temas húngaros como base para um estilo musical. As principais influências clássicas de Kodály durante seus estudos na academia foram Haydn e Schubert. Embora ele também tenha desenvolvido interesse nas características melódicas da música folclórica húngara, não se deixou dissuadir pelas opiniões de Koessler.

A tese de Kodály³¹ foi baseada em informações coletadas durante sua primeira expedição de coleta de canções populares em Galánta, no verão de 1905. Foi também em 1905 que ele conheceu seu colega e amigo de longa data, Béla Bartók.

A relação desses compositores mudaria a educação musical no país como apontado na pesquisa de Hanh:

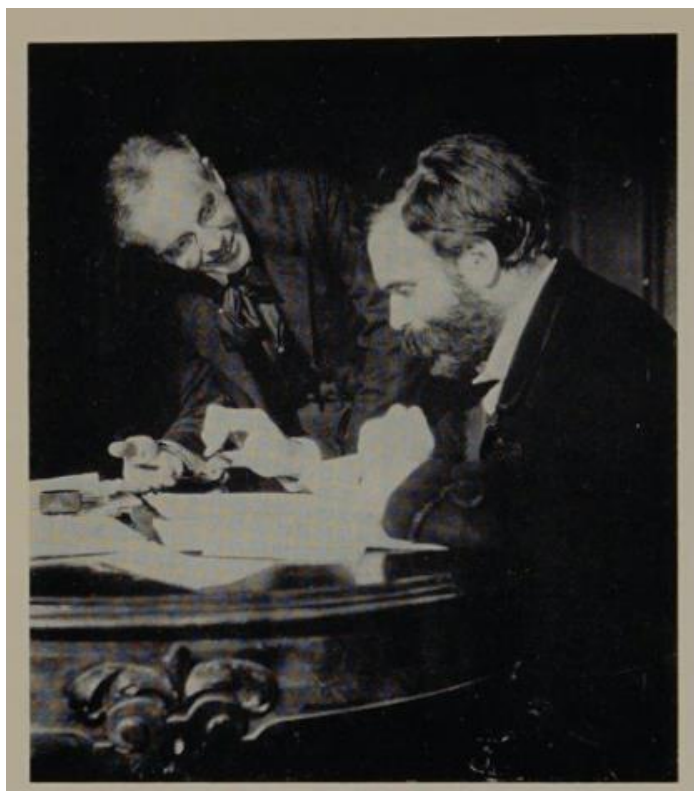
Bartók and Kodály would make many folksong expeditions together over the coming years. Kodály's initial interest in folksong came from the work of earlier collectors Limbay, Káldy, Bartalus, and Béla Vikár. Bartók and Kodály set 20 folksongs to piano accompaniment after their expedition in 1906. Bartók composed the first 10 accompaniments, and Kodály the last 10. Ultimately, Kodály would go on to publish 11 volumes of folksong settings known as *Magyar Népzene* (1924-1932). Hungarian folksongs would become a significant influence on Kodály's compositions and pedagogical materials. From this point, Kodály's musical goal was to create original Hungarian art music (HALN, 2020. p. 3). (Tradução nossa)³²

³⁰ Béla Bartók (1881-1945), pianista, compositor e etnomusicólogo húngaro. É considerado um dos grandes compositores do século XX. Foi responsável pela coleta e análise de grande parte da música folclórica húngara.

³¹ Que tem como título: *The Stanzaic Structure of Hungarian Folksong*. (A Estrutura Estrófica da Canção Húngara).

³² Bartók e Kodály fariam muitas expedições de canções folclóricas juntos nos próximos anos. O interesse inicial de Kodály pelas canções folclóricas veio do trabalho de colecionadores anteriores como Limbay, Káldy, Bartalus e Béla Vikár. Bartók e Kodály colocaram 20 canções folclóricas com acompanhamento de piano após sua expedição em 1906. Bartók compôs os primeiros 10 acompanhamentos e Kodály os últimos 10. No final, Kodály publicaria 11 volumes de arranjos de canções folclóricas conhecidos como *Magyar Népzene* (1924-1932). As canções folclóricas húngaras se tornariam uma influência significativa nas composições e materiais pedagógicos de Kodály. A partir desse ponto, o objetivo musical de Kodály era criar música de arte húngara original.

Figura 7 - Bartók e Kodály - 1912



Fonte: Young, Percy M. (1964) – Zoltán Kodály, a Hungarian musician.

Esse estudo tem como bússola assim como Kodály que, a música regional tradicional fornece o melhor e mais natural material para se tornar um músico alfabetizado.

Neste sentido, “bebendo” dos conceitos de Kodály, a música tem um papel fundamental no desenvolvimento emocional, espiritual e intelectual de qualquer pessoa, e por isso deve ser disponibilizada a todos os jovens. Neste sentido ele discorre:

A música é uma manifestação do espírito humano, similar à língua falada. Os seus praticantes deram à humanidade coisas impossíveis de dizer em outra língua. Se não quisermos que isso permaneça em tesouro morto, devemos fazer o possível para que a maioria dos povos compreenda esse idioma. (KODÁLY, 1966, apud GOULART, 2000³³).

Ao analisar as referências sobre a vida deste compositor, se faz necessário para este estudo enxergar alguns princípios que inspiraram o Método Kodály.

³³ KODÁLY, Zoltán. Conferência sobre O Papel da Música da Educação, Universidade da Califórnia, 1966.

Nesse sentido, segundo Szönyi (1996), a filosofia do Método é baseada na ideia da alfabetização musical e seus princípios se norteiam nos seguintes pontos:

- a) Todas as pessoas que são capazes de aprender a alfabetização linguística também podem aprender a linguagem da música.

Não há motivo para acreditar que as pessoas são menos capazes de aprender a ler música do que ler palavras. Assim como todos têm a habilidade de ouvir, falar, ler e escrever, todos podem ouvir, cantar, ler e escrever música.

- b) O canto é a base do desenvolvimento musical da criança. A voz é um instrumento universal, gratuito e acessível para todos.

De igual forma, para os instrumentos de sopro (e acredito para qualquer instrumento musical), o canto é utilizado como ferramenta de aprendizado para o instrumentista. Muitos professores (me incluo), afirmam que se o instrumentista não consegue cantar/entoar seus estudos ou obras, peças e concertos, certamente terá dificuldades em tocá-las no instrumento.

- c) As canções folclóricas na própria linguagem das crianças constituem a língua materna musical e deve ser o veículo das primeiras instruções musicais.

Dessa forma, o uso de um repertório condizente com a realidade desse aluno, se mostra imperativo nos princípios de Kodály. Trazendo esses parâmetros para esse estudo, seria a utilização de um repertório regional para os trompistas, independente do seu nível de instrução. (iniciante, intermediário ou avançado).

Como pesquisador, percebo que atualmente ainda é perceptível uma barreira, ou uma falta de ação na atualização dos currículos na educação musical, no que diz respeito à música regional. Se em 2023 podemos perceber esse comportamento, também essa oposição foi notada durante a atuação de Kodály. Ele encontrou resistência ao tentar trazer esse material folclórico para o palco de concertos. As atitudes do público de concertos, em geral não eram favoráveis ao material folclórico. Em relação ao público, Kodály declarou:

The overwhelming majority are not yet Hungarian enough, and are no longer naïve enough and yet at the same time not cultured enough to accept these folksongs. 'Hungarian folksongs in the concert hall.' Today it seems rather strange for such material to be included among the masterpieces of musical literature and foreign folksongs! But the time will come (EÖSZE, 1982). (Tradução nossa)³⁴.

³⁴ A esmagadora maioria ainda não é suficientemente húngara e não é mais suficientemente ingênua e, ao mesmo tempo, não é suficientemente culta para aceitar essas canções populares. Hoje parece bastante estranho incluir esse material entre as obras-primas da literatura musical e canções populares estrangeiras! Mas o tempo chegará.

Ainda que a posição de Kodály parecesse estabelecida como um compositor/professor nacionalista, ainda havia quem difamasse os seus esforços. Um desses ataques foi idealizado por Béla Diósy³⁵. A isto Kodály respondeu em artigo intitulado *Tizenhárom fiatal zeneszerző* (Treze Jovens Compositores):

[...] opposes a Hungarian conservatism, nominated by a universal culture [...] We refuse to be a musical colony any longer [...] We have our own musical message, and the world is beginning to listen to it attentively (YOUNG, 1964, p. 82). (Tradução nossa).³⁶

Kodály rebate as críticas do jornal se recusando a ser uma colônia musical, seu argumento revela que essa problemática ainda é recorrente. Naquela época, seu esforço era desafiar as normas culturais alemãs que dominavam o século XX. (MOREIRA, 2015).

Como professor de trompa, percebo a carência de um repertório para o trompista com elementos da música regional paraense, e claro a necessidade de um ponto de ação na propagação da ideia de construir um repertório condizente para o músico brasileiro, dentro da sua realidade.

Na obra *Pedagogias em Educação Musical* (MATEIRO e ILARI), me chama atenção um dado essencial que pode impactar futuras gerações:

Como educador, Kodály preocupava-se com o nível de desempenho musical de um professor de música. Segundo ele, um professor é mais importante do que um diretor de uma casa de ópera, “porque um pobre diretor vai falhar. Mas um professor ruim pode acabar com o amor pela música durante trinta anos em trinta turmas de crianças”. (MATEIRO e ILARI, 2012, pg.58)

Por fim, pondero que suas investigações sobre musicologia na música folclórica marcam um antes e depois, como demonstram vários textos referenciais. Sua atividade no campo de educação musical conduziu o seu país a um nível de alfabetização musical nunca alcançado até o momento, o que se deve a origem do famoso Método Kodály, onde até os dias atuais, continua se estendendo por diversos países.

³⁵ Jornalista do periódico alemão *Jeues Pester Journal*.

³⁶ [...]se opõe a um conservadorismo húngaro, nomeado por uma cultura universal [...] nós nos recusamos a ser uma colônia musical por mais tempo [...] temos nossa própria mensagem musical, e o mundo está começando a ouvi-la atentamente.

2.2 Pensamentos de Bourdieu

Pierre Bourdieu nasceu na França em agosto de 1930 e faleceu em 2002. Se formou em filosofia e desenvolveu o interesse pela antropologia durante seus estudos sobre a guerra anticolonialista na Argélia. Bourdieu foi enviado pelo governo francês à Argélia por razões disciplinares, já que ele era um rebelde à autoridade militar durante seu serviço militar obrigatório (SOUZA, 2014). Após retornar à França, ele lecionou sociologia em universidades como a Sorbonne e a Universidade de Lille. Mais tarde, se tornou diretor de Estudos na *École des Hautes Études en Sciences Sociales*. (WACQUANT, 2002)

Embora sua teoria seja considerada um clássico em várias disciplinas acadêmicas, como sociologia, história e filosofia, Pierre Bourdieu tinha como principal preocupação entender os mecanismos que perpetuam as desigualdades sociais.

Para identificar e posicionar o leitor na minha análise, no que diz respeito sobre o espaço de formação dos músicos em Belém, estou considerando o Conservatório Carlos Gomes, visto que é um protagonista na formação de vários músicos na capital paraense desde a sua criação, em 1895. Nesse sentido, o estudo coletou depoimentos dos seguintes trompistas/professores: Sergei Dorokhov, Chromácio Leão e Josely Saldanha³⁷, sendo que os depoimentos estão denominados E₁, E₂ e E₃, a fim de preservar a identidade e opinião/expressão dos professores.

Portanto, é pertinente passar ao leitor alguns dados históricos que serão elucidados conforme discorro com os pensamentos de Pierre Bourdieu. De igual modo, por se tratar de uma pesquisa que tange aspectos da formação do trompista, utilizo recortes sobre a formação/história de trompistas que tiveram relação com o Conservatório Carlos Gomes, e que em grande medida, influenciaram esse modelo com o foco nesse então repertório estrangeiro.

Na adoção desses pensamentos, é mister a compreensão de alguns conceitos que utilizaremos no decorrer deste capítulo. O primeiro deles é o de *habitus* conservatorial³⁸, que foi construído com base nos conceitos de *habitus* e campo, conforme concebidos por Bourdieu.

³⁷ Ver Apêndice.

³⁸ Conceito definido por PEREIRA (2012) – Seria próprio do campo artístico musical e estaria transposto (convertido) ao campo educativo na inter-relação estabelecida entre esses dois campos. E seria incorporado nos agentes ao longo do tempo no contato com a instituição, com suas práticas, com seu currículo enquanto objetivação de uma ideologia. Assim, as instituições de ensino musical – como resultado da história iniciada pelos conservatórios – podem ser entendidas como *opus operatum*: campo de disputas que tem no *habitus* conservatorial seu *modus operandi* (PEREIRA, 2012, p. 135).

Esses conceitos estão intrinsecamente relacionados, sendo um meio e uma consequência do outro. Para Setton (2002), a compreensão plena dessa relação de interdependência entre *habitus* e campo é fundamental para a teoria praxiológica. Ao se afastar dos determinismos das práticas, essa teoria pressupõe uma relação dialética entre o sujeito e a sociedade, uma interação bidirecional entre o *habitus* individual e a estrutura de um campo socialmente determinado.

O conceito de *habitus* tem origem no pensamento de Aristóteles e na escolástica medieval, e foi retomado e redefinido por Bourdieu na década de 1960. Ele propôs uma teoria disposicional da ação que permite reintroduzir, na antropologia estruturalista, a capacidade inventiva dos agentes, sem cair no intelectualismo cartesiano presente nas abordagens subjetivistas da conduta social, desde o behaviorismo até o interacionismo simbólico, passando pela teoria da ação racional. (WACQUANT, 2007).

Nas palavras de Bourdieu, o conceito de *habitus* é definido como:

[...] sistema de disposições duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionarem como estruturas estruturantes, isto é, como princípio que gera e estrutura as práticas e representações que podem ser objetivamente ‘regulamentadas’ e ‘reguladas’ sem que por isso sejam o produto de obediência de regras, objetivamente adaptadas a um fim, sem que se tenha necessidade da projeção consciente deste fim ou do domínio das operações para atingi-lo, mas sendo, ao mesmo tempo, coletivamente orquestradas sem serem o produto da ação organizadora de um maestro. (BOURDIEU, 1972, p. 61).

Outro termo que está interligado com *habitus* é o campo. Bourdieu (2001), explana que o campo consiste num espaço em que ocorrem as relações entre os indivíduos, grupos e estruturas sociais. Espaço esse, sempre em movimento entre essas relações. Na visão do autor, uma prática é formada pela interação entre esses diferentes elementos do espaço social em que os agentes são inseridos (*i.e.*, campo), os valores que a legitimam (*i.e.*, capital) e as disposições incorporadas (*i.e.*, *habitus*) que influenciam as atitudes, concepções e valores desses agentes.

Entendo a expressão “agentes” utilizada por Bourdieu, nesse campo educativo-musical, por pessoas que desempenham papéis importantes, como músicos, estudantes de música, professores, artistas e pesquisadores. As experiências e valores que esses agentes adquirem ao longo de suas trajetórias influenciam suas perspectivas e ações no campo. Isso contribui para a reprodução ou renovação das práticas existentes nesse contexto. Músicos e estudantes de música estão envolvidos nas práticas de ensino e desempenham um papel crucial na validação dessas práticas, como relatado pelo professor E2:

[...] Quando eu cheguei no Rio de Janeiro em 1972, Isaac Karabtchevsky me entregou na mão de Svab, foi meu primeiro professor, de fato professor de trompa. Svab tinha

uma linha dura como os tchecos daquela época, muito dura. Mas ele era muito, muito, competente [...]. Ele era um cara que ele dizia aquilo, e tinha que seguir aquilo e pronto! (Professor E₂, informação verbal, 2023)³⁹.

Em relação aos estudos utilizados no início da sua trajetória, o professor E₂ relata que começou a utilizar esses estudos com o professor Daniel Havens, por volta de 1975:

Na minha ida para Campinas, eu fui estudar com o Daniel. Em uma aula, ele me chamou e foi seco comigo! Após eu tocar uns arpejos, ele pegou um método e trouxe o Kopprasch. Jogou o Kopprasch em cima da mesa e disse: Isso vai ser a sua Bíblia! Quando você tocar esse método, você pode tocar qualquer coisa na sua vida. (E₂, informação verbal, 2023).

No relato acima, nota-se a preferência por estudos estrangeiros, especificamente o Kopprasch⁴⁰, que tem como título: *Sixty Studies, op. 5 for High Horns, Books 1 & 2*.

Bourdieu segue acrescentando esse comportamento, escrevendo:

Portanto, o agente social está engajado neste mundo, ele não é espectador, ele não o sobrevoa – já o plano se vê de cima –, ele não tem representação, não tem, visão de perspectiva, está engajado na própria realidade onde age e opera, por fora de qualquer posição deliberada de objeto de consciência e de reflexão. (BOURDIEU, 1982-1983, pg. 117).

Mesmo atuando no exterior (Rússia e Ucrânia), podemos evidenciar uma influência presente na formação do professor E₁, que também enxergo como um habitus:

Na Rússia, em particular em Moscou, o método educacional de Trompa tem como base a escola alemã. O professor do meu professor era tcheco, Ferdinand Eckert, um dos fundadores na formação da escola de trompa russa e depois soviética. Desde então, e especialmente durante a "Guerra Fria", a escola de trompa na Rússia se desenvolveu um pouco separadamente, mas perto dos princípios da escola alemã, mas mesmo assim eu a chamaria de escola soviética, que foi fortalecida pelo método básico de tocar instrumentos de sopro do Professor Anton Ivanovich Usov do Conservatório de Moscou. (Professor E₁, informação verbal, 2023)⁴¹.

O campo, para Bourdieu, pode ser compreendido como um espaço social específico – que trago para esta pesquisa como o Conservatório Carlos Gomes, mas que em certa medida, podemos olhar no aspecto nacional, envolvendo outras Instituições do ensino da música –. Nesse campo, há a presença de agentes, sejam indivíduos ou grupos, que participam de práticas

³⁹ Informação concedida pelo professor E₂ em 17/08/23.

⁴⁰ O método Kopprasch é mundialmente um dos métodos mais utilizados na trompa e em outros instrumentos, com data de publicação em 1832. (JOHNSON, 2012).

⁴¹ Informação concedida pelo professor E₁ em 10/10/23.

que são influenciadas por interesses, ideais ou concepções compartilhadas. A finalidade dessas práticas é acumular algum tipo de capital. Para Bourdieu, essa dinâmica do campo é fundamental para entender as relações sociais e as formas de poder presentes em uma determinada sociedade.

O campo se define como o locus onde se trava uma luta concorrencial entre os atores em torno de interesses específicos que caracterizam a área em questão. Por exemplo, o campo da ciência se evidencia pelo embate em torno da autoridade científica; o campo da arte, pela concorrência em torno da questão da legitimidade dos produtos artísticos. (BOURDIEU, 1983, pg. 19).

Sob o foco nesses espaços de ensino da música, Bourdieu sintetiza o campo como:

O campo científico (espaços de ensino da música), enquanto sistema de relações objetivas entre posições adquiridas (em lutas anteriores) é o lugar, o espaço de uma luta concorrencial. O que está em jogo especificamente nessa luta é o monopólio da autoridade científica definida, de maneira inseparável, como capacidade técnica e poder social; ou se quisermos, o monopólio da competência científica, compreendida enquanto capacidade de falar e agir legitimamente (isto é, de maneira autorizada e com autoridade) que é socialmente outorgada a um agente determinado (BOURDIEU, 1976, p. 88).

Sintetizando parte da presente pesquisa, podemos observar que as primeiras manifestações musicais no Brasil surgiram com uma produção sonora dos nativos que aqui residiam. Essa produção recebeu influências trazidas pelos colonizadores e dos africanos que chegaram como escravos. Esse contato de raças, sons e ritmos possibilitou o desenvolvimento de uma emergente música brasileira que ficou dividida entre a música do povo e a música da corte. (PARENTE, 2015).

No parágrafo anterior, de modo genérico, podemos entender como se estruturou o campo musical brasileiro. Assim sendo, campo é um dos conceitos fundamentais dos estudos de Bourdieu no qual se forma um espaço estruturado de tensões e lutas pelo poder.

Habitus é a internalização ou incorporação da estrutura social, enquanto o campo é a exteriorização ou objetivação do *habitus*. Bourdieu reforça as características desse *habitus*:

[...] como princípio gerador e estruturador das práticas e das representações que podem ser objetivamente “reguladas” e “regulares” sem ser o produto da obediência a regras, objetivamente adaptadas a seu fim sem supor a intenção consciente dos fins e o domínio expreso das operações necessárias para atingi-los e coletivamente orquestradas, sem ser o produto da ação organizadora de um regente. (BOURDIEU, 1972, p.61).

Analisando o início da minha trajetória como trompista, como um produto dessa formação, percebo que naturalmente essas práticas, essa internalização do repertório, e até me arrisco a dizer, essa metodologia de ensino, foi absorvida na minha personalidade como professor, reproduzindo esse *habitus* como um único caminho no ensino de trompa eficiente, o que me leva a pensar que muitos alunos de gerações passadas, independente da sua localidade no Brasil, que receberam esse ensino, e que hoje atuam como docentes, estejam possivelmente “vestidos” e reproduzindo também esse *habitus*, o que acaba legitimando e perpetuando esse comportamento.

Outro conceito utilizado por Bourdieu é a violência simbólica. A compreensão de violência tem sido explorada em diferentes contextos, com diversos significados e abordagens ideológicas e teóricas. No caso específico da violência organizacional, vários pesquisadores têm se dedicado a analisar essa questão, contribuindo para uma melhor compreensão das múltiplas manifestações da violência dentro das organizações. Corroborado com Bourdieu, Rosa e Brito descreve como se dá este comportamento:

Todavia, essa violência que perpassa as relações de poder no espaço organizacional, muitas vezes, assume certas especificidades pouco percebidas; se apresenta de forma invisível, subjacente aos processos de socialização e manutenção dos padrões instituídos pela organização, em seu *modus operandi*, reconhecido como legítimo pelos membros da organização. Assim, temos a manifestação do fenômeno da violência também como um processo de dominação que, segundo Bourdieu (1989), ocorre por meio de um poder invisível, quase mágico, capaz de obter o equivalente ao que é obtido pela força. Deste modo, perpetuam-se barreiras simbólicas que, muitas vezes, operam no sentido de oprimir determinados grupos, entre eles as minorias organizacionais, os quais, simbólica e materialmente, são colocados à margem dos espaços de poder e disputa. Isto ocorre na medida em que tais minorias constroem representações que se contrapõem ao universo simbólico, que tende a preservar as posições naturalizadas no seio da organização e aquilo que tem sido dado como certo ou errado pelos dominantes de um determinado espaço de relações. (ROSA e BRITO, 2009, pg. 630).

Enxergando esse comportamento nos currículos dessas Instituições de ensino da música, especificamente para trompa, percebe-se uma internalização de uma escola e/ou repertório eurocêntrico, a partir da aceitação por esses agentes, como publicada por Barros e Vieira (2015), relatando os primeiros professores do Conservatório Carlos Gomes na sua fundação em 15 de agosto de 1895. (BARROS, Lilian; VIEIRA Lia Braga, 2015).

O corpo docente do Conservatório era, em sua maioria, composto por músicos estrangeiros e brasileiros formados na Europa, em países como Milão, Leipzig, Bologna e Paris. (BARROS, Lilian; VIEIRA Lia Braga, 2015, pg. 43).

Vieira (2001), discute esse modelo conservatorial, fazendo referência às ideias de Penna (1995). A autora explora a origem dessa forte corrente, encontrando suas raízes na Itália do século XVI, onde a palavra "conservatório" era usada para descrever instituições que abrigavam jovens órfãos e pobres, sendo a música uma das atividades principais nesses estabelecimentos. Vieira (2001) afirma que o Conservatório Nacional Superior de Música de Paris, criado em 1795, é o protótipo que influenciou o ensino da música ocidental nesse contexto.

[...] as práticas desenvolvidas no Conservatório Nacional Superior de Música de Paris e nas instituições que, ainda hoje, seguem as mesmas diretrizes, resguardam os fundamentos traçados para o ensino musical no século XIX, na Europa. Esses fundamentos são: divisão do currículo em duas seções – teoria musical e prática instrumental: ensino do conhecimento musical erudito acumulado; ênfase ao ensino do instrumento, cuja meta consiste no alcance do virtuosismo, como resultante do talento e da genialidade (VIEIRA, 2001, p. 21).

A partir de evidências mencionadas neste estudo, é perceptível um *habitus* que engloba atitudes, pensamentos e preferências dos indivíduos, e acaba raciocinando ações e práticas desenvolvidas em um espaço social, sendo incorporado de maneira inconsciente (BOURDIEU, 1983).

Na pesquisa de Fonseca (2009), destaca um momento importante para a história da música do Pará, que foi o passo para uma Escola Superior de Música, em 1974. Por muitas décadas, existia o desejo de estabelecer um curso de música de nível superior no Pará. No entanto, esse desejo sempre enfrentou dificuldades: a falta de formação universitária dos professores de música do estado, que possuíam apenas a formação técnica do Conservatório. Até a década de 1970, durante o governo de Alacid Nunes, o Conservatório não tinha reconhecimento e registro legal, o que levava ao seu completo desprezo pelas autoridades. (FONSECA, 2009).

Com a criação da licenciatura, a lacuna da formação em nível superior de educadores musicais foi finalmente preenchida. No entanto, os músicos ainda eram preparados apenas em nível médio. Somente em 1996 o Bacharelado em Música da Universidade do Estado do Pará (UEPA) foi iniciado, com o apoio do então governador Jader Barbalho. Isso foi possível devido ao trabalho da recém-criada Fundação Carlos Gomes e de sua superintendente, Glória Caputo.

Neste sentido, o ensino da música, especificamente do referido instrumento, pode ser compreendido na inter-relação dos campos educativo, artístico, social e cultural. Assim, encontra-se inserido em um espaço relacional, permeado por lutas de conservação e transformação das suas estruturas.

Percebo que essa educação musical, durante esse período foi sendo incorporada, ainda que de maneira natural como descrita por Fonseca:

[...] a partir da administração de Glória Caputo que criou quase todos os cursos de instrumentos de sopro, o curso de canto lírico, o curso de regência coral, trazendo professores europeus através de convênios firmados entre o Estado do Pará e os governos búlgara, húngaro e russo para a vinda desses professores ao estado em períodos mínimos de dois anos para ministrarem os referidos cursos para os alunos do Instituto, além de fazer uso da estrutura do Pará-Missouri, que a existia há anos, para fazer grupos norte-americanos para se apresentarem em Belém. (FONSECA, 2009, pg.27).

Referendando essa análise nos pensamentos e conceitos de Bourdieu, é perceptível a manutenção – ainda hoje – dessas práticas. A preocupação desse autor com o *habitus* se deve ao fato de que ele acreditava que as estruturas sociais e as desigualdades são perpetuadas por meio da reprodução do *habitus*.

Nos depoimentos do professor E₁, também é perceptível essa reprodução desse *habitus*:

Quando vim para Belém e comecei a lecionar, me deparei com o fato de que não havia base para construir uma atividade educativa no aprendizado da trompa. Antes da minha chegada, já havia um trompista e professor muito bom Stanislav Schulz, eu o conhecia. Mas ele ensinou muito pouco tempo. No ensino, procurei não me desviar do sistema pelo qual me formei: em primeiro lugar, sons sustentados, depois escalas, e só então peças. [...] Métodos que utilizei foram: Halle, Kopprasch e Kling. (Professor E₁, informação verbal, 2023)⁴².

Esse comportamento pode ser notado no depoimento do professor E₃ durante sua formação:

[...] eu não entendia muito bem os métodos de trompa, eram livros que estavam em russo, por conta disso, eu não sabia o nome das peças/concertos e a gente tinha dificuldade de comunicação. (Professor E₃, informação verbal, 2023)⁴³.

Ou seja, os indivíduos/agentes tendem a reproduzir as práticas e os valores da classe social à qual pertencem, mantendo assim as desigualdades existentes na sociedade. Seus textos refletem e nos convidam a compreender as formas pelas quais as estruturas sociais são internalizadas e reproduzidas pelos indivíduos, e como isso contribui para a perpetuação das desigualdades.

⁴² Informação concedida pelo professor E₁ em 10/10/23.

⁴³ Informação concedida pelo professor E₃ em 11/10/23.

Entretanto, como apresentado em capítulos anteriores, também podemos perceber diálogos entre pesquisadores e professores sobre um repensar na adoção de um currículo mais inclusivo e diversificado, da necessidade de um conteúdo condizente com a realidade do estudante de música no Brasil.

2.3 Metodologia

O que é pesquisa? Na tentativa de afinar esse trabalho apontando sua real importância para o público envolvido (comunidade trompística), a fim de evitar equívocos no que se refere ao sentido da palavra, acabei buscando alguns conceitos. Minayo (1993), vendo por um prisma filosófico, considera a pesquisa como:

Atividade básica das ciências na sua indagação e descoberta da realidade. É uma atitude e uma prática teórica de constante busca que define um processo intrinsecamente inacabado e permanente. É uma atividade de aproximação sucessiva da realidade que nunca se esgota, fazendo uma combinação particular entre teoria e dados. (MINAYO, 1993, p.23).

Nessa busca pela descoberta da realidade, em um primeiro momento, a pesquisa tinha como foco o primeiro momento de rotina de um instrumentista, que é o aquecimento. Através da coleta de dados, a pesquisa obteve textos musicais de 6 trompistas. Para que não houvesse influência desses dados (na escrita desses textos musicais), não abordei com eles os pilares desse projeto, que é a escrita musical idiomática brasileira, a fim de utilizar esses elementos em sala de aula.

Foram trompistas de regiões separadas, todos brasileiros e de formações distintas dessa então emergente escola brasileira de trompa.

Ao analisar esses textos musicais, pude evidenciar uma reprodução dessa então formação eurocêntrica. Boa parte dos estudos escritos para trompa seguem uma escrita tradicional, de estudos antigos da literatura do instrumento. Essa escrita, se dá por conta das características da trompa pertencentes desde as primeiras trompas naturais utilizadas como instrumento musical no século XVII.

Michael Alpert, trata o motivo desse comportamento na sua tese *A trompa Natural para o Trompista Moderno* que muitos trompistas de válvulas aprendem as técnicas da trompa natural, num esforço para entender a verdadeira intenção de compositores que escreveram especificamente para este instrumento. (ALPERT, 2010).

O autor aborda a prática da trompa natural, que em um primeiro momento na história da trompa como instrumento musical, essa prática do instrumento ocorria apenas com o uso da série harmônica. Posteriormente essa técnica evoluiu com a inserção da mão direita na campana do instrumento.

Em virtude desses dados se apresentarem sem características da música brasileira, como pesquisador fui inclinado a mudar de direção, a repensar sobre minha pesquisa. Após diálogos com minha professora de metodologia científica, juntamente com minha orientadora, percebemos a possibilidade de olhar para a música paraense, e nos deslumbramos como inúmeros caminhos não trilhados que poderiam tornar a pesquisa justificável para a comunidade acadêmica, assim como para o universo trompístico.

A partir dessa consolidação (ideia) da pesquisa da música paraense, o caminho metodológico utilizado foi a abordagem metodológica com a pesquisa qualitativa, que possui muitas formas para direcionar uma análise. Sendo assim, o trabalho abrange:

a) Enfoque interpretativo e reflexivo, onde posso como pesquisador interpretar a realidade do meu objeto de trabalho.

b) Pesquisa documental, onde analiso essas partituras, das quais algumas obras foram realizadas a transcrição, em seguida a notação musical, e posteriormente a adaptação para o instrumento.

c) Percepção dos participantes. Depoimentos de trompistas e compositores. Para uma compreensão mais ampla como se deu essa influência no meu campo de pesquisa – em Belém, mais especificamente no Conservatório Carlos Gomes –, coletei dados históricos sobre trompistas que foram professores e compositores, sob um olhar interpretativo de suas obras.

A partir dessa abordagem, a pesquisa foi desenvolvida na seguinte ordem: seleção das obras, o acesso as essas obras, referências do gênero, adaptação, arranjo ou composição das obras, a utilização de software de notação musical, os parâmetros musicais de interpretação (através dos dados coletados dos compositores entrevistados), o estudo do repertório e gravação, nos quais serão tratados detalhadamente a seguir.

2.3.1 Seleção das obras, o acesso e referências do gênero.

Como de praxe no universo da pesquisa, meu trabalho precisou adotar outros dados a fim de investigar e contribuir com textos musicais com características brasileiras. Dessa forma,

o meu objeto de trabalho que antes eram os aquecimentos dos trompistas, passaram a ser obras regionais de compositores paraenses. O passo inicial foi limitar as obras a serem utilizadas no álbum.

Olhar para o vasto campo musical paraense, sem dúvida é uma tarefa árdua, por isso delimitei a seleção dessas obras em três aspectos: estilos mais reconhecidos no Pará; acessibilidade dessas obras e adaptação mais condizente para o idioma do instrumento.

Dentre os diversos estilos da música paraense, não há dúvidas que o gênero musical mais difundido na região amazônica, especialmente popular no Pará é o Carimbó. Musicólogos e folcloristas – como Vicente Chermont de Miranda e Vicente Salles – argumentam que o carimbó é uma manifestação originalmente afrodescendente.

(...) feito de um tronco, internamente escavado, de cerca de um metro de comprimento e de 30 centímetros de diâmetro; sobre uma das aberturas se aplica um couro descabelado de veado, bem entesado. Senta-se o tocador sobre o tronco, e bate em cadência com um ritmo especial, tendo por vaquetas as próprias mãos. Usa-se o carimbó na dança denominada batuque, importada da África pelos negros cativos. (MIRANDA, 1968, p. 20)

Já carimbozeiros entrevistados na pesquisa de Ferreira (1995), defendem a predominância da identidade indígena. Apesar de ideias diferentes sobre as origens, volto a minha atenção sobre o desaparecimento de manifestações artísticas ou um processo de turistificação dessas manifestações, com a incorporação dos objetivos de lucro e consumo, como aponta Ferreira “[...] valores culturais, históricos, morais, éticos e estéticos dos povos latino-americanos, e, de outro, globalizam, homogeneizando gostos e costumes”. (FERREIRA, 1995). Ao mesmo tempo, assiste-se ao fortalecimento das correntes globalizantes entre o local e o global.

Estimular o carimbó é parte do fortalecimento de identidade da música paraense, na tentativa da construção de um Brasil mais coerente com sua história e sua diversidade. Declarado como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil em 2014, o governo paraense, junto com os detentores desta prática, se tornou parceiro na manutenção e na vitalidade deste bem, fortalecendo o conhecimento sobre o modo de vida das comunidades tradicionais amazônicas, implementando políticas de valorização e produção de suas manifestações culturais.

Nesse sentido, como trompista/professor e pesquisador trago para a comunidade acadêmica os Estudos Regionais, obra para trompa e curimbó (e outros instrumentos percussivos), essencialmente do gênero carimbó.

No que diz respeito sobre a acessibilidade das obras, percebi uma grande dificuldade para alocar essas obras no presente projeto. Como a pesquisa possui um produto final, que é o Álbum que está disponível nas plataformas de *streaming*, a necessidade de autorização desses compositores é mister para a veiculação dessas obras nas plataformas digitais. Porém, é perceptível que muitos desses compositores não registraram suas obras, ou não se sabe quem possui os direitos autorais.

Lucindo Costa, compositor conhecido como Mestre Lucindo, declara no estudo de Silva (2009), que manifestações populares, como o carimbó, os compositores não se preocupavam com o registro autoral, por entender que eram práticas de uma criação espontânea e voltada para o uso coletivo, como uma “música desinteressada” e sem interesse na indústria fonográfica:

O aspecto autoral foi um elemento importante na configuração da obra, pois as gravações de Lucindo Costa seguiram a preocupação de delimitar o autor e definir o pertencimento ao município de Marapanim. Ao contrário do que costumeiramente se entendia como de “domínio público”, houve uma necessidade de registro pela salvaguarda das canções, resguardando direitos autorais em um contexto que envolvia preocupações de “usurpadores” do folclore, aproveitadores da indústria fonográfica capazes de apropriações do material musical. Perante um contexto de popularização de pretensas “deturpações” e exploradores da arte popular”, ganhou força a necessidade de registrar os mais variados artistas que eram considerados populares para fincar uma espécie de “resistência” cultural do carimbó. (SILVA, 2019, p. 152).

Ainda sobre o aspecto ao acesso as obras, optei por empregar compositores/professores da Escola de Música da UFPA (EMUFPA), devido ao fato de obter um retorno em tempo hábil dentro do cronograma do mestrado. Além disso, pude obter as partituras diretamente dos compositores, obtendo dados sobre interpretação e estilos de cada obra. Outros compositores da música regional foram consultados, porém não obtive retorno e em um caso, não adquiri autorização para veicular nas plataformas digitais.

Diante da dificuldade apresentada acima, investiguei obras de domínio público, cujos direitos autorais expiraram, tornando-as disponíveis para o uso público sem a necessidade de autorização. Essas obras muitas vezes carregam uma riqueza de tradições culturais, históricas e artísticas, e gravá-las é uma forma de manter viva a identidade cultural de uma comunidade ou região.

2.3.2 Adaptação, arranjo e composição das obras

O terceiro ponto que utilizei para a seleção dessas obras foi a possibilidade de adaptação para a trompa. Nem toda obra musical é possível tocar/performar por conta das peculiaridades e limitações de cada instrumento musical. Cada instrumento possui a sua escrita idiomática. Em outras palavras, compreendo a escrita idiomática à habilidade do compositor/arranjador de escrever de forma que o texto musical se adapte naturalmente ao instrumento. Trata-se de compor de maneira que as características técnicas, timbrísticas e expressivas do instrumento sejam levadas em consideração, permitindo assim uma performance fluida.

No universo musical, há um desentendimento muito comum sobre as definições e diferenças de arranjo e adaptação, para este trabalho é mister a clareza sobre esses termos.

O termo adaptação, embasa o conceito no *Diccionario de La Música* Michel Brenet, de 1981, citado por Pereira (2011).

Transporte e arranjo de uma obra com uma finalidade distinta a seu destino primitivo. Este procedimento tem sido empregado desde o começo da arte moderna para a formação do repertorio dos cânticos. (BRENET, 1981, p.20).

Segundo o dicionário acima, podemos entender que a adaptação e o arranjo compartilham semelhanças em vários aspectos. Quando ocorrem mudanças de linguagem e contexto, espera-se que haja alterações na manipulação dos elementos estruturais, assim como a possibilidade de mudança ou não de gênero (popular e erudito). A principal diferença entre arranjo e adaptação surge quando há uma mudança de linguagem. Entretanto, meu objetivo nas adaptações não é proceder com mudanças de gênero, minha intenção é manter o gênero popular para a trompa.

Nesse sentido, Pereira (2011) classifica o termo adaptação em dois tipos: o primeiro quando envolve mudança de linguagem e o segundo quando não envolve mudança de linguagem, e encerra a questão definindo as características de uma adaptação:

Parece que na adaptação a mexida pode ser mínima em relação aos aspectos tanto estrutural quanto ferramental, como, por exemplo, mudar um timbre por outro, ou uma pequena alteração na forma, ou ainda na levada rítmica. Porém, o que é mexido, em geral, é por alguma razão específica, razão essa que não precisa existir no arranjo. As adaptações então serão aquelas obras que passam por alterações tanto nos aspectos estruturais quanto ferramentais, mas que quando não envolvem mudança de linguagem apresentam pequenas alterações estruturais que são em geral específicas alguma coisa. São feitas em função de adequar a obra a algo, seja, um instrumento, um determinado público, contexto ou gênero. (PEREIRA, 2011, p. 219).

Na Figura 8, a partitura original da obra *Dengosa* para piano, que foi extraída do livro: *Estudando Piano com Lúcia Uchôa* (2016).

Figura 8 - Trecho da obra *Dengosa*



Fonte: UCHÔA, Maria Lúcia da Silva, 2016.

E na Figura 9, a adaptação para trompa realizada por Benedito Júnior, conservando o gênero da obra e a tonalidade.

Figura 9 - Adaptação para trompa - *Dengosa*



Fonte: Acervo da pesquisa.

Como abordado anteriormente a música paraense é rica em melodias, com andamentos também rápidos com ritmos sincopados e ilógicos. Outro aspecto importante a ser levado em consideração é que a maioria das obras populares da nossa música são cantadas, essa característica também pode limitar a performance para a trompa, devido a tessitura do instrumento, visto que as tonalidades da maioria das adaptações foram mantidas.

Outras obras deste álbum, foram arranjadas para o instrumento. O termo arranjo no universo musical é utilizado de forma ampla e generalizada (PEREIRA, 2011), e por muitas vezes se confunde com transcrição e adaptação:

[...] alguns autores já abordam a divisão entre transcrição e arranjo, a transcrição aproxima-se o máximo possível do original e o arranjo promove desvios. Parece que

ao trazer no título o termo arranjo, explicito em uma obra, torna-se permitido modificar, acrescentar, diminuir, enfim, adquirir maior flexibilidade de manipulação de elementos estruturais [...]. (PEREIRA, 2011, pg. 175).

Consultando o *Dicionário dela Música e dei Musicisti* temos a seguinte definição:

1) No Jazz se deve considerar o arranjo como uma composição independente, autônoma, onde a melodia original é mantida e a harmonia utiliza as mesmas convenções do Blues. A prática do arranjo começou a difundir-se por volta de 1920 e em geral era estabelecido oralmente. (...) No Jazz moderno o arranjo surge com máxima importância e as funções de compositor e arranjador se confundem e se identificam, onde, entretanto, sempre há espaço para improvisação. (Dicionário dela Música e dei Musicisti 1984, pg.179).

Outra definição no contexto não jazzístico:

Para a música não jazzística, arranjo é um termo que tem afinidade com a elaboração e transcrição. Ocorre também que há distinção entre os dois procedimentos citados na forma e também na substância. (Dicionário dela Música e dei Musicisti 1984, pg.179).

A partir desses conceitos, entendo que o termo arranjo possui duas vertentes, um para a música erudita e outro para a música popular, apresentando características de flexibilidade na escrita. Na Figura 10 apresento trecho da obra original de *A Bela e a Fera* (1994), de autoria do compositor paraense Altino Pimenta para canto e piano.

Figura 10 – Trecho *A Bela e a Fera*.



Fonte: PIMENTA, Altino Rosauo Salazar. Composições para canto e piano. Editora Universitária UFPA, 1994.

Na Figura 11, o arranjo escrito pelo autor para trompa, piano, contrabaixo e bateria, preservando a mesma tonalidade. Optei por adotar essa formação (quarteto) por entender que a obra de Altino Pimenta é produto de sua vivência como *performer* nas rádios da sua “época, que requeriam habilidades para tocar diversos gêneros populares ao vivo, apesar de sua formação erudita, dialogando bem com outros gêneros musicais” (QUEIROZ, 2005, p.27).

Figura 11 - Trecho do arranjo A Bela e a Fera.

4

13 **Trompa**

Tr. *mf* 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Bat. 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Baixo e. 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Trompa

Pno. 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Fonte: Acervo da pesquisa.

Como resultado, a obra *A Bela e a Fera* possui características do gênero clássico jazzístico.

Vianna, descreve algumas referências do compositor paraense:

É este o contexto ao qual se refere a obra de Altino Pimenta. No tocante ao aspecto erudito e popular, evoca-se sua vivência como pianista nas rádios. Ele declarava sempre sua admiração pela obra de Bach, Chopin, Chiquinha Gonzaga, Antônio Carlos Jobim e Milton Nascimento (O Liberal, 1999, pg.8) Citava abundantemente o trabalho do pianista e compositor jazzista Claude Bolling, especialmente a suíte para flauta e trio de piano [...]. (VIANA, 2008, pg. 22).

Outro procedimento que foi utilizado para trazer essas obras para o referido instrumento foi a transcrição. A obra *Retumbão* foi transcrita pelo autor para trompa através da audição da faixa do disco do grupo *Arraial do Pavulagem*. O grupo iniciou suas atividades no de 1987, com o propósito de levar a música paraense nos espaços culturais em Belém, como descrito por Façanha (2019):

Em 1987, o grupo musical *Boi Pavulagem do Teu Coração* foi criado com objetivo de trazer ao público a música tradicional paraense e o acesso dessas músicas aos espaços culturais da cidade; para valorização da cultura local. Inicialmente, os músicos começaram com pequenas “tocadas” na Praça da República no centro da cidade, iniciavam um pequeno cortejo ao redor da praça carregando um boizinho azul em uma tala, pois não possuíam recursos para confecção de um boi-bumbá tradicional e bem ornamentado como de costume, findando o cortejo a festa continuava com um pequeno show ao lado do Teatro Waldemar Henrique [...]. (FAÇANHA, 2019, pg. 2).

Como referência do termo transcrição, embaso a definição encontrada no *The New Grove Dictionary for music and Musicians*:

- 1) “Uma cópia de um trabalho musical usualmente com alguma mudança na notação (da tablatura para pentagrama ou partes separadas da partitura). Transcrições são normalmente feitas do manuscrito original (antes de 1800) e que envolve algum grau de editoração. O termo pode ser estendido para o registro da escrita da música popular ou folclórica de uma apresentação ao vivo ou uma gravação, ou ainda a transferência de um som para uma forma escrita como a música eletrônica.
- 2)- “Um arranjo, especialmente envolvendo uma mudança de meio (orquestra para piano). (Grove, 1980: 117).

A obra, gravada em 2004 pelo grupo, com instrumentos percussivos populares como mostra a capa do álbum na Figura 12. De caráter dançante (lento), a melodia está na viola, gravado pelo professor Dr. Pádua Batista.

Figura 12 - Capa do Álbum do grupo Arraial do Pavulagem.



Fonte: Plataforma Spotify.

A transcrição para trompa e curimbó, segue a tonalidade da obra. Como o grupo faz referência ao fazer musical de forma descontraída, como uma brincadeira de roda⁴⁴, inseri ao texto musical um pequeno trecho do 1º movimento (Allegro) de Eine Kleine Nachmusik do compositor W. A. Mozart, como mostra a figura 13.

⁴⁴ Ideia de uma aprendizagem cognitiva articulando várias linguagens como: oral, corporal, musical, gesto, cada uma delas com seu potencial lúdico. (SOUZA, 2022).

Figura 13 - Trecho Retumbão transcrito para trompa.



Fonte: Acervo da pesquisa.

Através do contato com compositores paraenses, este estudo também recebeu obras escritas para trompa, das quais os próprios compositores realizaram a adaptação, o que considero – somados aos esforços de todos os colaboradores que participaram desta pesquisa – um marco para a literatura da trompa. Elenco as obras de Luiz Pardal (As asas são sempre leves, ano desconhecido), e de Vicente Fonseca (A lenda do amor de 2004, com referência musical de outra composição de 1974). Ambas as obras são escritas para trompa e piano, com elementos da música regional e que serão detalhadas no próximo capítulo.

O ato de compor é uma atividade variada e multifacetada. Manzolli (1996), explica que cada compositor tem um jeito de compor. A busca pela originalidade é o que leva o músico a descobrir sons únicos que são incorporados em suas composições. Conforme o compositor desenvolve suas ideias musicais, essas ideias/sons ganham forma e corpo, adquirindo uma vida própria. O autor segue explanando que o processo de criação musical é um eterno aprender, surgindo de uma exploração das peculiaridades do som. “A ordem musical é estabelecida pela vontade/escolha do compositor dentro de um contexto/microcosmo sonoro-musical através de uma busca constante, inquietação e transformação de padrões” (MANZOLLI, 1996.)

No intuito de contribuir com a literatura, e como um apaixonado pela técnica da trompa, compus, embasando nas definições de Manzolli, a obra Estudos Regionais em 2023, como mostra a Figura 14. Trata-se de uma obra para trompa e curimbó, onde conjugo a série harmônica da trompa com o ritmo do carimbó de forma criativa.

Figura 14 - Trecho as séries com o carimbó.

Estudo A - até a 8º Sóstenes Siqueira

Perc. curimbó

conjugar as posições da trompa em fá 0 e 1.

Fonte: Acervo da pesquisa.

A partir desse caminho, pretende-se com esta pesquisa introduzir essas obras pesquisadas no repertório de formação do instrumentista. Penso que ao adotar esses textos musicais – a priori de obras paraenses – como norte desta pesquisa, o aluno ao se deparar com elementos dessa língua materna, pode despertar o interesse pelo regional e lhe proporcionar prazer. Esse aluno/trompista irá aprender aspectos inerentes na performance, por meio de um repertório atrativo e estimulante, portanto se identificando com o seu contexto artístico-musical.

Para os que seguem uma linha mais tradicional – no que diz respeito ao repertório eurocêntrico –, minha visão sobre o tema não é um abandono dessa prática. Ao contrário, como trompista atuante enxergo a importância desses textos musicais para o trompista, entretanto, também consigo avistar novas possibilidades que podem oferecer ao trompista proficiência técnica por meio de elementos nacionais e regionais.

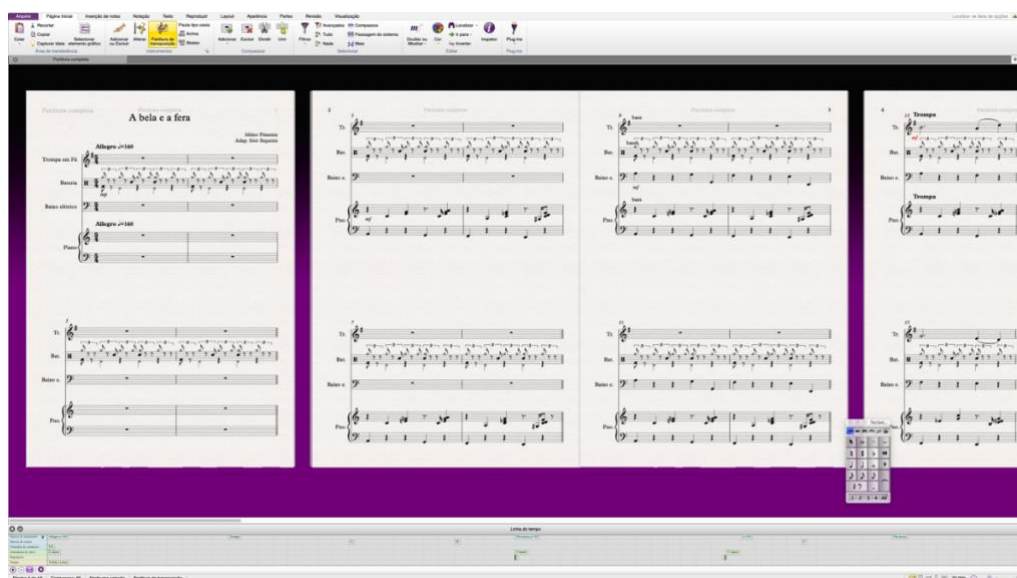
Sob ótica da composição “estudos regionais”, que também pode ser visto como um estudo ou aquecimento, deixo a reflexão que nem sempre devemos ter uma mesma base de aquecimentos ou exercícios técnicos. Muitos alunos passam anos aquecendo apenas com um grupo de exercícios. Em certa medida, essa prática limita o trompista de tal forma que o deixa habituado, como se fosse um “remédio”, uma “droga”. Eles esperam que para seguir a rotina, devem se ater com esses exercícios repetidos. Defendo a ideia de uma pluralidade de exercícios nessa fase, não apenas da série harmônica, mas também de pequenas melodias, que percorrem boa parte da tessitura do instrumento, que “pinçalem” pronúncias diferentes, despertando a musculatura da embocadura e preparando o trompista para seguir sua rotina, seja de estudos, de longos ensaios ou de performance.

2.3.3 Notação musical

Nesse percurso metodológico, alcançamos a fase da escrita desses textos musicais, da notação musical, fase esta responsável por possibilitar ao leitor e sociedade acadêmica a leitura e compreensão dos signos – textos musicais – de forma organizada e padronizada. Como pesquisador pondero não me aprofundar nessa matéria, porém alguns pormenores são necessários para ilustrar essa fase da pesquisa, afinal a partitura ainda é um meio de se guardar e difundir as produções musicais.

Uma das tecnologias comumente utilizadas no aprendizado de música é o *Sibelius*. Compositores, arranjadores, intérpretes, editores, professores e estudantes o utilizam para escrever música clássica, jazz, vocal, trilhas de cinema e televisão. (NAINGGOLAN; MACHFAZIA; TYASRINESTU; SITTIPRAPAPORN, 2021). Optei por este *software* (com licença original) na escrita das obras deste estudo por conhecer e utilizar em sala de aula desde 2015, e por conta da praticidade da sua *interface*. Na Figura 15 podemos visualizar o *layout* do programa.

Figura 15 - *Layout Sibelius*



Fonte: Acervo da pesquisa.

Essa facilidade é abordada no artigo *Software musical no ensino aprendizado dos estudantes de música da Universidade Nacional de Altiplano Puno*:

The process of creating songs with Sibelius is relatively fast, in one month, one can create nine songs that were quite varied in both melody and rhythm (Anders & Inden, 2019). The melodies of the created songs are recorded directly into the computer, and can be evaluated and modified directly according to the creator's wish (Julia et al., 2018). (TERRAZAS; PONCE; REYES, 2021). Tradução nossa⁴⁵.

Tecnicamente, o *Sibelius* é um editor de partituras, ou seja, um programa (de computador), completo para escrever, executar, imprimir e publicar partituras musicais. Foi criado pela empresa *Sibelius Software*, atualmente adquirida pela *Avid Technology* e é voltado para todos os tipos de músicos, desde estudantes e professores até compositores profissionais.

⁴⁵ O processo de criação de músicas com o Sibelius é relativamente rápido, em um mês é possível criar nove músicas bastante variadas tanto na melodia quanto no ritmo (Anders & Inden, 2019). As melodias das músicas criadas são gravadas diretamente no computador, podendo ser avaliadas e modificadas diretamente de acordo com a vontade do criador (Julia et al., 2018).

3 O GUIA DO REPERTÓRIO

Este capítulo apresenta uma breve análise das obras, através de uma tabela de propriedades apontando características musicais como por exemplo, tipos de compasso, tonalidade etc., as particularidades idiomáticas para a trompa, assim como o relato dos compositores entrevistados acerca da interpretação e contexto de suas composições. A intenção é proporcionar ao leitor um guia, servindo como referência para alunos e professores.

As obras foram ensaiadas e gravadas no Auditório da Emufpa, para efeito de publicação para as redes sociais e gravadas no Estúdio Midas Amazon, em busca de qualidade profissional, garantindo que o álbum atinja seu potencial máximo para ser publicado nas plataformas de *streaming* de áudio.

Na Figura 16, a capa do Álbum⁴⁶ feita pela artista paraense Aline Folha.

Figura 16 - Capa do Álbum



Fonte: Acervo da pesquisa.

⁴⁶ [Acesso ao Álbum](#)

3.1.1 Dengosa

Escrita originalmente para piano, Dengosa faz parte de uma coletânea de estudos (Estudando piano com Lúcia Uchôa, 2013), da professora Dr. Lúcia Uchôa. Percebendo a carência musical de com elementos regionais para piano, decidiu dar continuidade à sua produção composicional, criando peças de diferentes níveis do curso de piano.

Em entrevista sobre suas influências da sua história de vida musical, a compositora faz questão de mencionar sua maior inspiração, que foi o seu avô, conhecido no Amapá como mestre Santos. Uchôa também relata dados históricos sobre suas primeiras composições:

Ele que me ensinou as primeiras notas musicais, me ensinou a tocar acordeom, e eu conto essa história no meu livro. Sempre gosto de mencioná-lo como meu pai da música, minha inspiração maior, e meu avô foi um compositor autodidata. Assim como eu sou, porque na composição eu me sinto assim, uma autodidata, porque eu nunca estudei composição. Depois que eu comecei a trabalhar, eu fui estudar um pouco de harmonia. Quando trabalhei dois anos com o meu avô, nessa época ele tinha um livro imenso, chamado Tratado de Harmonia. Esses tratados de harmonia eu procurava fazer alguns exercícios, foi essa experiência que eu tive. Meu avô me contratou somente para copiar partituras, porque naquela época não existia a máquina de fazer cópia (xerox), então para distribuir para os alunos, para banda, meu avô compunha os arranjos na grade maior, a grade completa, e depois ele pedia a minha ajuda para escrever para cada instrumento. Depois eu comecei a trabalhar no antigo conservatório Amapaense de música, que hoje é Centro Profissional de Música Valkíria Lima, e na época que eu dei aula lá era a Escola de Música Valkíria Lima. Eu fiz vários cursos, alguns de harmonia, e nessa época eu comecei a compor, e depois a fazer alguns arranjos. (UCHÔA, 2023, informação verbal.)⁴⁷.

Adaptada para trompa e violão no tom original por Benedito Júnior, Dengosa é uma obra de caráter melódico, com acompanhamento de frases na mão esquerda que ora, faz o papel do baixo, ora dialoga melodicamente com a mão direita. Considero uma canção apropriada para iniciar a rotina, os primeiros sons melódicos do trompista.

Seja para iniciante ou avançado, essa obra explora aspectos técnicos como: flexibilidade, articulação, respiração, dinâmicas e pequenas escalas no tom menor. Musicalmente, possui frases melódicas marcantes e idiomáticas para o instrumento, quase uma declamação, abaixo uma descrição pela própria compositora:

Esta composição lembra uma modinha romântica, com tema principal em lá menor, e o desenvolvimento na tonalidade em dó maior com baixo de Alberti na mão esquerda. A partir do compasso 19 retorna para a tonalidade principal. (UCHÔA, Maria Lúcia da Silva, 2016, pg. 49).

⁴⁷ Informação concedida pela compositora Lúcia Uchôa em 17/08/23.

Em entrevista com a compositora, durante o processo de composição, primeiramente ela se concentra na escrita do texto musical, e conforme a obra ganha uma forma, a partir daí Lúcia Uchôa começa a pensar no título de suas obras. O título *Dengosa*, se deu por conta de uma criança da família da compositora, como segue a transcrição abaixo:

[...] eu pensei na época numa criança da minha família, e eu fiz aquela melodia pensando nela, mas infelizmente ela se tornou uma mulher (sorrisos) não dengosa e eu não quis colocar o nome dela no meu livro. (UCHÔA, 2023, informação verbal).⁴⁸

A compositora continua explicando que a linha do baixo foi escrita posteriormente com o fim didático com os seus alunos na utilização dos pedais.

No que diz respeito sobre a interpretação, a compositora reforça a importância de transmitir uma mensagem para o ouvinte:

[...] uma sensação de dengo, de carinho, então não deve ser tocada com a dinâmica muito forte. É mais suave. E a trompa, é um dos instrumentos de sopro que eu amo ouvir, que me remete calma, me remete dengo, carinho. Então a dengosa justamente está dizendo isso, eu quero que a pessoa seja acariciada, que ela seja abraçada com aquela melodia. Claro que fazemos algumas dinâmicas como crescendo, decrescendo, mas nunca chegando realmente ao forte, a uma coisa mais agressiva, não. Que ela fique sempre na suavidade. A dengosa é uma melodia, que passa um carinho para as pessoas. (UCHÔA, 2023, informação verbal).⁴⁹

Quadro 4 - Propriedades da obra *Dengosa*

Características	Descrição
Tom	para trompa – mi menor
Compasso	2/4
Número de compassos	37
Andamento	Moderato
Dinâmica	p, mf
Formação	trompa e violão
Tessitura	
Nível de dificuldade	Iniciante

Fonte: Organizada pelo autor.

⁴⁸ Informação concedida pela compositora Lúcia Uchôa em 17/08/23.

⁴⁹ Informação concedida pela compositora Lúcia Uchôa em 17/08/23.

3.1.2 Estudos regionais

Particularmente, escrever para trompa sempre foi um objetivo como trompista. Gosto de investigar “fronteiras” ainda não exploradas na técnica da trompa, descobrindo novos caminhos técnicos adaptando às minhas necessidades musicais. Fruto dessa busca, foram os estudos técnicos (Aquecimento fundamental e aquecimento intermediário - avançado) que gravei no período pandêmico.

Durante o mestrado, pesquisei várias formas e ideias para escrever para trompa, porém a “fotografia” final, sempre era uma imagem tradicional e “quadrada”, talvez pela minha formação eurocêntrica. Porém, depois de ouvir diversos artistas paraenses e estilos regionais dos mais variados, consegui expressar/compor melodias simples e regionais que podem promover embasamento técnico para o trompista. Na Figura 17 podemos perceber uma escrita característica do carimbó.

Figura 17 - Trecho séries com o carimbó.



Fonte: Acervo da pesquisa.

A adoção do ritmo do carimbó se deu pela popularidade desse movimento artístico no Pará. De origem da cultura paraense, o carimbó é uma manifestação de caráter popular, que envolve a música, poesia e dança (JESUS e FERREIRA, 2019). Contextualizar o carimbó para os discentes seja em Belém ou em outras localidades, é uma ação sociocultural e educativa, mesmo já considerado um Patrimônio Cultural Imaterial.

A célula rítmica do carimbó é a base do tempo e da escrita para a trompa. Os estudos seguem uma ordem das posições fundamentais da trompa em fá e sib, seguindo a série harmônica do instrumento. Dessa forma, o aluno tem contato com um dos ritmos mais reconhecidos da região. A obra foi concebida para trompa e carimbó.

Quadro 5 - Propriedades da obra séries com o carimbó

Características	Descrição
Tom	Na trompa em fá e sib
Compasso	2/4
Número de compassos	37
Andamento	Moderato
Dinâmica	p, mf
Formação	trompa e curimbó
Tessitura	
Nível de dificuldade	Iniciante e intermediário

Fonte: Organizada pelo autor.

3.1.3 O uyrapuru e o violão.

Falar das composições de Altino Pimenta, é mister historiar uma breve linha de tempo sobre esse compositor tão importante para capital paraense como para a música brasileira. Já existem trabalhos acadêmicos desbravadores sobre as obras de Pimenta, sobretudo de sua trajetória musical, a citar a dissertação de Viana (2008) “O Cancioneiro de Altino Pimenta”; a dissertação de Queiroz (2005) “As peças para piano de Altino Pimenta”, do próprio compositor, lançado pela UFPA (1994) “Composições pra canto e piano”; a dissertação de Albuquerque (2010) “Altino Pimenta – O uyrapuru e o violão e suíte funcional: da interpretação e da técnica oboística” e atualmente (2023) a pesquisa coordenada pelo professor Queiroz Música “A obra de Altino Pimenta”, que lançará produtos artísticos do compositor paraense como partituras, álbuns nas plataformas de *streaming*, documentário e *website*.

Nesse sentido, para embasamento histórico e interpretativo das obras selecionadas neste estudo, serão utilizados os textos acadêmicos citados acima.

Altino Pimenta (1921 - 2003), é considerado uma referência artístico-cultural no cenário brasileiro. Iniciou seus estudos no piano aos onze anos de idade, concluindo o curso de piano, teoria e solfejo em 1941 (QUEIROZ, 2010). Pimenta era um pianista nato, segundo Viana (2008), seu primeiro contato com o referido instrumento foi aos cinco anos de idade, como citado por uma matéria no jornal local:

[...] a decisão pela música veio depois de acontecer um fato curioso e considerado folclórico por Altino Pimenta. A mãe do maestro tinha uma amiga cega chamada Zélia que sempre que ia à casa do Altino e tocava algumas músicas ao piano. Certa vez, depois da apresentação de Zélia, todos foram para cozinha. Para surpresa geral, veio da sala o som do lied [...] a Serenata de Schubert, que antes havia sido apresentada por Zélia. Ao chegarem à sala, Altino se deliciava ao piano (VIANA, 2008, pg. 12).⁵⁰

Após se formar, Pimenta demonstrou uma facilidade em compor, que segundo Albuquerque (2010), sua primeira obra foi Estrela, escrita em 1943, que pela sua escrita já demonstrava destreza como compositor. Albuquerque ressaltava na sua pesquisa as influências como pianista:

Outro dado importante na construção do contexto no qual se dá o início da formação de Altino Pimenta é o da formação do instrumentista na capital paraense. Ele era um exímio tocador de rádio, da época em que os programas requeriam habilidades para executar diversos gêneros populares ao vivo, refletindo sua trajetória como instrumentista virtuoso, mas, sobretudo, denotando sua formação erudita, passando, com incrível facilidade, por vários gêneros musicais. (ALBUQUERQUE, 2010, pg. 21).

Após intensa atividades nos estados do Amapá, Minas Gerais e Rio de Janeiro, Pimenta foi convidado para dirigir o Serviço de Atividade Musicais (SAM) da UFPA em 1973. Viana argumenta o impacto com a chegada de Pimenta na capital, impulsionando uma educação e formação de referência de músicos no SAM:

A formação musical, a divulgação do trabalho feito dentro da EMUFPA e a criação de eventos mostram os meios escolhidos. Pimenta sonhava com corpos estáveis do Theatro da Paz e investiu em formar os músicos que tornariam esse sonho algo real. Para viabilizar tudo isso Pimenta estimulou todos os intercâmbios possíveis que resultassem na qualificação do corpo docente que colaborava com ele em sua gestão. Por meio da rede de relacionamentos criada por ele, o SAM passou a receber professores visitantes e a enviar para outros lugares professores dispostos a investir na continuação de sua formação. (VIANA, 2008, pg. 14).

No depoimento de Pardal, constata-se esse impacto com a chegada de Pimenta na Escola de Música da UFPA (antiga SAM):

Foi a época com o professor Altino Pimenta, um visionário da música, um professor maravilhoso, um educador musical, trouxe pra gente toda esse amor, essa vontade de querer tocar, de querer aprender, tanto é que naquela geração, eu acho que 99% se tornaram profissionais. Tem gente do Brasil inteiro, tem o Afonso Venturieri (fagotista) que está na Suíça, o Bonna (trompista) que está (passou) na OSESP, tem o Antônio José (trompista), tem gente do Brasil inteiro espalhado por aí [...] orquestras em Campinas, em Brasília, em São Paulo, Rio de Janeiro, tem o fagotista Ronaldo

⁵⁰ O Liberal, 2003.

Pacheco [...] e aquela geração toda, todos se tornaram profissionais, e alguns voltaram pra Belém. Foi o meu caso, o caso da minha companheira, a minha mulher, a Maria José (flautista), a Sonia Chada (oboé), que é professora também agora do PPGMUS (Programa de Pós-graduação em música) [...]. (SIQUEIRA, 2015).⁵¹

Das diversas frentes que Pimenta idealizou, O ENARTE – Encontro de Arte – é ainda hoje uma ação que promove o intercâmbio com vários artistas do cenário nacional e internacional, promovendo uma programação formada por mesas-redondas, palestras e apresentações musicais. Segundo Pimenta:

Levar a arte a toda a população [...]. [O] ritmo da vida moderna, as dificuldades econômicas e a própria efervescência crescente do mundo moderno, estão levando, em especial a juventude, o povo, em direção à arte. É necessário que novas gerações valorizem aquilo que nós temos como valor cultural. Acredito que estamos sendo compreendidos. Os concertos e serestas estão recebendo uma audiência que, sinceramente, não esperávamos (VIANA, 2008, pg. 16).⁵²

Apesar de compor desde o início da sua trajetória musical, Pimenta veio a se dedicar mais intensamente como compositor após sua aposentadoria na UFPA, e com essa facilidade de conjugar o erudito com outros gêneros, suas obras possuem títulos e poemas de caráter nacional como apontado por Queiroz (2005), citando uma entrevista do jornal local:

De uma certa forma a minha música é diferente do que está se produzindo na Europa, principalmente por ser baseada em temas, motivos e ambiente da Amazônia. Causou impacto e receptividade positiva. Atualmente os compositores europeus debruçam na chamada música de vanguarda com composições que variam entre o contemporâneo, o eletrônico e a dodecafonia, que são formas musicais que não conseguem instaurar uma empatia com o grande público. Embora utilizando uma harmonia atual, o jazz, que sustenta belas melodias bem amazônicas, talvez por isso, minha música tenha se feito agradável. (QUEIROZ, 2005, pg. 34).

As duas obras selecionadas para este trabalho foram escritas originalmente para piano e canto. Pimenta compunha suas canções com o olhar nas “características próprias de cada intérprete, tipo de voz, formação e a experiencia”. (VIANA, 2008, pg. 26).

O Uyrapuru e o violão, foi escrita em 1980. Entre diversas canções catalogadas por Viana e Albuquerque, selecionei a referida obra em virtude da gravação realizada para piano e oboé, performada por Sônia Chada em 1992⁵³. A adaptação para trompa segue a ideia

⁵¹ Entrevista no canal do youtube – Sost Siqueira, publicada em 12/04/2015.

⁵² O Liberal, 1979, p.10.

⁵³ CHADA, S. M. M.; PIMENTA, A. LP Altino Pimenta - Coleção nos Originais - Vol 2. 1992 (LP).

expressada por Wekre⁵⁴ (1994) que resume algumas características do trompista, uma delas é soar semelhante quando necessário aos instrumentos de madeira.

Espera-se que nos unamos harmoniosamente com as cordas, que sejamos quando necessário semelhantes aos instrumentos de sopro e que toquemos com uma sonoridade grande e pesada e às vezes brilhante com os metais. Mozart e Wagner, por exemplo, exigem abordagens muito diferentes. Os cantores podem escolher ser líricos ou dramáticos. Os trompistas precisam cobrir todas as diferentes expressões e estilos. (WEKRE, 1994, pg. 1).⁵⁵

Em vista disso, a obra foi adaptada para trompa mantendo os aspectos estilísticos da obra e de performance da gravação por Chada. Num primeiro momento experimentei seguir a tonalidade original, contudo a escrita se apresentou numa região não comumente utilizada no idioma da trompa (mais aguda), o que inviabilizou a performance na maioria dos trechos. Por conta disso, utilizei a tonalidade de si bemol maior (piano), produzindo uma escrita mais natural para o trompista, por consequência na tonalidade de fá maior para trompa, uma das tonalidades mais propícias na escrita do instrumento, como mostra a Figura 18.

Outrossim, traço de sua genialidade, Pimenta desejava que suas obras fossem tocadas não somente para um determinado instrumento, mas também o compositor se mostrava flexível para que músicos (outros instrumentistas) tocassem sua obra, como apontado por Albuquerque:

Não obstante, queria que suas músicas fossem mais divulgadas, inclusive através de outros instrumentos. Várias das peças originalmente escritas para canto foram adaptadas pelo compositor para outros instrumentos, inclusive sopros, como é o caso de Urapuru e o Violão, composta em 1980. A relação abaixo dá uma ideia da quantidade de obras produzidas por Altino Pimenta segundo os vários instrumentos a que elas se destinam, evidentemente voz e piano ganharam maior espaço. (ALBUQUERQUE, 2010, pg. 31).

Em 1994, Pimenta publicou o livro *Música para piano e outros instrumentos*, o compositor destaca que são “permitidas ao intérprete adaptações ao seu instrumento quanto às alturas apresentadas na grafia original” (PIMENTA, 1994, p. 23). Desse modo, compreendo

⁵⁴ Norueguesa, professora e trompista. Contribuiu significativamente com a literatura da trompa através do seu livro *Thoughts on playing the Horn well*, 1994.

⁵⁵ We are expected to melt in beautifully with the strings, to be woodwind-like when necessary and to play broad and heavy and sometimes brassy with the brass. Mozart and Wagner, for example, demand very different approaches. Singers can choose to be lyrical or dramatic. horn players need to cover all the different expressions and styles (Tradução nossa).

que a obra *O Uyrapuru e o violão*, em outra tonalidade, se apresenta como uma proposta, visando um repertório alternativo e condizente à realidade do trompista brasileiro.

Figura 18 - Trecho O uyrapuru e o violão

O uyrapuru e o violão
para trompa e piano

Altino Pimenta
Adapt. Sost Siqueira

Moderato tranquilo ♩=70 rit. . . . **A tempo**

Fonte: Acervo da pesquisa.

Dedicada para a professora Marina Monarcha⁵⁶, a obra possui o gênero “modinha”, que era difundido em algumas cidades nas décadas de 30 e 40, Pimenta possivelmente foi influenciado durante sua estada no Rio de Janeiro.

De origem portuguesa, Lima (2010), descreve a chegada desse gênero no Brasil:

Desta forma, sem querer adentrar discussões sociológicas quanto às condições sociais das diversas camadas que residiam no Brasil em meados do século XVIII, ainda que altamente europeizada, a colônia, aos poucos, foi construindo seu próprio caminho musical à medida que as vilas se desenvolviam. É nesse ambiente e condições sociais que, nos últimos anos do século XVIII, surge a modinha, um tipo especial de canção que será cultivada tanto em Portugal quanto no Brasil. (LIMA, 2001, pg. 48).

Para Lima (2001), a modinha é um tipo de canção lírica, singela e de duração reduzida, e aprofunda sobre o gênero citando Mário de Andrade, “que defende o diminutivo “modinha” por estar intimamente relacionado com as características acarinhantes”. (LIMA, 2001, pg. 48).

Albuquerque argumenta uma característica do baixo, na parte do piano como demonstra a Figura 18, “como se fosse uma marola⁵⁷ indo em direção às margens de um rio”

⁵⁶ Cantora de grande projeção no Pará. Foi professora do Conservatório Carlos Gomes, além de integrante do movimento musical que deu origem à Escola de Música da Universidade Federal do Pará (EMUFPA), onde também ministrou aulas de canto até se aposentar no fim da década de 1990. (ALBUQUERQUE, 2009).

⁵⁷ Onda pequena. (Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2023).

(ALBUQUERQUE, 2010, pg. 41), o que conduz ao intérprete imaginar uma paisagem amazônica, na floresta ao amanhecer com o canto do pássaro “vocalizando” próximo ao rio.

No que tange a maneira que deve ser tocado, Pimenta nos indica na partitura o termo *vocalise*, que tecnicamente para o instrumento de sopro deve ser tocado o mais legato possível (Albuquerque, 2010). O dicionário Grove de Música define o termo:

Exercício vocal ou peça de concerto, sem texto, cantada sobre uma ou mais vogais. Desde meados do séc. XVIII os professores de canto utilizam música vocal sem palavras como exercícios, e no início do séc. XIX começaram a publicar solfejos e exercícios sem palavras para voz com acompanhamento. (SADIE, 1994, p. 1005).

A obra requer fundamentos técnicos como flexibilidade, digitação, uma sonoridade de qualidade, resistência, uma tessitura que explora a região central até a aguda como evidencia o Quadro 6, e uma maturidade musical para uma interpretação fiel.

Aspectos esses, que sem dúvida demonstram um texto musical que pode ser empregado na formação do trompista, como obra para recitais e concertos em qualquer instituição do ensino de música do Brasil e exterior.

Quadro 6 - Propriedades da obra O uyrapuru e o violão

Características	Descrição
Tom	para trompa – fá maior
Compasso	3/4
Número de compassos	46
Andamento	Moderato tranquilo
Dinâmica	<i>mp</i> e crescendo
Formação	trompa e piano
Tessitura	
Nível de dificuldade	Intermediário - Avançado

Fonte: Organizada pelo autor.

3.1.4 A Bela e a Fera

Escrita em 1994, a obra é originalmente escrita para voz e piano, com poema também de Pimenta que narra uma história de amor de uma donzela que foi em busca do seu pai num castelo:

Era uma vez um castelo sombrio
 O amor aqueceu o castelo tão frio...
 Bela entrou no castelo em busca do pai,
 Ficou na prisão – a fera cruel
 Na bela “gamou” prendendo a donzela
 Em seu coração

Bela, a fera cruel é capaz
 de também sonhar
 de também sofrer e amar...

Do beijo teu surgirá afinal
 O mancebo encantador
 Belo e sedutor, teu ideal de amor

Era uma vez um castelo sombrio
 O amor aqueceu o castelo tão frio.
 (PIMENTA, 1994, pg. 63).

O que chama atenção dessa obra é o compasso 5/4, que também poder ser entendido como 3/4 + 2/4, transmitindo uma sofisticação junto com uma harmonia funcional do jazz, como mostra a partitura original na Figura 19:

Figura 19 - Trecho original, A bela e a fera



Fonte: PIMENTA, 1994.

Albuquerque (2010) caracteriza essa teoria harmônica:

A importância dos baixos dos acordes passam a dar lugar as funções tonais. Partindo desse princípio, os acordes que aparecem em uma determinada tonalidade podem ser interpretados como funções tonais ou variações dela (dominantes secundários, diminutos dominantes, acordes de empréstimo modal, entre outros), e não mais como modulações passageiras. (ALBUQUERQUE, 2010, pg. 62).

Aliada a elementos jazzísticos com motivos amazônicos, o arranjo para o Álbum deste projeto foi para trompa, piano, contrabaixo elétrico e bateria, seguindo a tonalidade original da

obra. O que me levou a escrever o arranjo para essa formação foi um dado curioso – porém imprescindível – durante os ensaios com o pianista prof. Dr. Leonardo Coelho.

O professor Leonardo Coelho conviveu com Pimenta, e chegou a performar diversas obras do compositor junto com sua esposa – Prof. Dra. Dione Colares – que gravou algumas obras de Pimenta. Partindo do pressuposto que durante esse processo do mestrado, mais especificamente na pesquisa em si, há uma absorção de vivências e conhecimentos que o pesquisador adquire, recebi o relato do professor Leonardo Coelho durante os ensaios que, Pimenta compôs essa obra influenciado pelo quarteto americano *The Dave Brubeck Quartet*⁵⁸, especificamente da obra *Take Five* escrita por Paul Desmond.

Num primeiro momento, ao ensaiar apenas com o piano, minha concepção de leitura estava embasada na gravação⁵⁹ performada pelo tenor Marco Aguiar, de caráter lírico com estilo de voz operístico, um belo registo da obra, acompanhado ao piano pelo próprio Pimenta. Essa era a “fotografia” que eu estava adorando na minha performance. Contudo, o professor Leonardo Coelho, com sua vivência com Pimenta, sugeriu que eu tocasse mais levemente, mas flutuante de forma a seguir a linha melódica com mais liberdade, em outras palavras como uma canção popular.

A partir desse ensaio, impetrei numa escrita/arranjo da obra *A bela e a fera* de gênero mais popular, introduzindo outros instrumentos como mostra a Figura 20.

Figura 20 - Trecho *A bela e a fera*

The image shows a musical score for a piece titled 'A bela e a fera'. The score is written for four instruments: Tre (Trumpet), Bat. (Bassoon), Baixo E. (Bassoon), and PNO. (Piano). The score is in 4/4 time and has a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into measures, with measures 4, 13, and 14 explicitly labeled. The Tre part has a melodic line with a 1st ending bracket. The Bat. part has a complex rhythmic pattern with triplets. The Baixo E. and PNO parts provide harmonic support with chords and bass lines. The score is written in a standard musical notation style.

Fonte: Acervo da pesquisa.

⁵⁸Quarteto de jazz, formado em 1951, por Dave Brubeck.

⁵⁹ 16 canções para Voz e Piano – Altino Pimenta.

Como demonstra a Figura 20, o arranjo apresenta influências do quarteto americano. Kashfi Yeganeh, (2022) faz uma breve análise da *Take Five*, descrevendo-a como um seção de improvisação no compasso 5/4 sempre acompanhado pelo piano com um solo de bateria e cita na sua pesquisa o crítico de jazz Alyn Shipton⁶⁰:

Apesar de todos os problemas que os músicos tinham com esta peça em 1959, por conta da mudança mental para pensar em cinco tempos em vez de quatro, “Take Five” é extremamente simples. (KASHFI YEGANEH, 2022, pg. 21). Tradução nossa⁶¹.

As Figuras 21 e 22, mostram uma simetria do arranjo de *A bela e a fera* e *Take five* na linha melódica, mais precisamente no compasso 14 (Fig.21) nas tercinas da trompa com a ideia de Desmond utilizando semicolcheias no segundo compasso da Figura 22. Essas similaridades melódicas entre as duas obras seguem apenas no primeiro momento da melodia.

Figura 21 - Linha melódica da trompa



Fonte: Acevo da pesquisa.

Figura 22 - Redução para piano por Paul Desmond



Fonte: Desmond Music Company – 1960

Desse modo, a obra *A bela e a fera*, de Altino Pimenta, de arranjo com gênero jazzístico,

⁶⁰ Alyn Shipton, *A New History of Jazz*, rev. ed. (New York: Continuum, 2007).

⁶¹ [...] for all perceived problems musicians had with this piece in 1959, apart from the mental gear-change needed to think and play five beats to the bar instead of four, ‘Take Five’ is extremely simple.

ao ser tocada com mais liberdade, possibilita ao trompista um texto musical – através do compasso 5/4 – não comumente utilizado na formação tradicional, com uma escrita para o referido instrumento que considero simples, dentro de uma tessitura também acessível para trompistas que estão com pouco tempo na trompa.

No quadro 7, as propriedades da obra:

Quadro 7 - Propriedade da obra A bela e a fera

Características	Descrição
Tom	para trompa – sol maior e dó maior
Compasso	5/4
Número de compassos	66
Andamento	Allegro m. 166 e 170
Dinâmica	<i>mp e mf</i> e crescendo
Formação	Trompa, piano, contrabaixo elétrico e bateria
Tessitura	
Nível de dificuldade	Iniciado - Intermediário

Fonte: Organizado pelo autor.

3.1.5 Boi-Bumbá

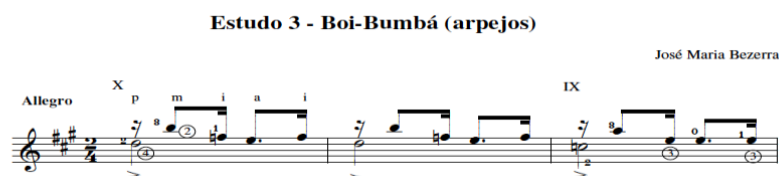
Esta obra foi fruto de um projeto de investigação do professor/compositor José Maria Bezerra (dissertação), pesquisando os ritmos da Amazônia em 2009 com o objetivo de traduzir esses ritmos idiomáticamente para o violão, como aborda na entrevista:

Vi que em algumas das nossas manifestações culturais quando havia a figura do violão/violonista esse fazia em sua mão direita a rítmica que se assemelha à muitos instrumentos de percussão, o que popularmente chamam de “batida” ou “levada”. Eu queria algo diferente, a ideia era: como eu poderia traduzir aqueles ritmos usando o idioma do próprio instrumento violão, com suas peculiaridades, características melódicas e harmônicas, e me propus a ver com isso se daria quando aplicado às mãos direita e esquerda do violonista, para que houvesse mais do que apenas acordes feitos no braço e uma “levada” de mão direita. Meu olhar primeiramente foi para as mãos dos percussionistas e seus diferentes toques nas manifestações, assim surgiram os 10 Estudos para Violão solo (neles escutamos os ritmos dos tambores e algumas de suas variações, além da melodia e harmonia, resultado do uso ou aplicação usando o

violão), desde então uso o termo “tradução” para este fim. (BEZERRA 2023, informação textual).⁶²

O título Boi-bumbá, se dá por conta dos toques das barricas⁶³ que se adequam perfeitamente aos estudos. Para Bezerra, os estudos/obras para violão da sua pesquisa são baseados nos ritmos da Amazônia paraense. Selecionei a obra, seguindo o método abordado anteriormente (estilos mais reconhecidos no Pará; acessibilidade dessas obras e adaptação mais condizente para o idioma do instrumento), porém ao me deparar com o álbum⁶⁴ do compositor Bezerra, particularmente fiquei atraído pelo estudo por buscar elementos da música da tradição oral da Amazônia para o seu instrumento, o violão, um estudo com objetivos similares a este. As Figuras 23 e 24 demonstram o trecho original para violão.

Figura 23 - Trecho Boi-bumbá



Fonte: Bezerra, 2013.

Como as obras são curtas, optou-se por integrar o Estudo 3 e 4, visto que essa última é uma variação.

Figura 24 - Variação



Fonte: Bezerra, 2013.

⁶² Informação concedida pelo compositor José Maria Bezerra em 17/08/23.

⁶³ Pequenos tambores feitos de armação de madeira. São tocados com as mãos e presos com um suporte envolto ao pescoço ou ao ombro.

⁶⁴ [Link para acesso ao Álbum – Ritmos da Amazônia.](#)

O arranjo para trompa foi realizado por Benedito Júnior e durante os estudos/ensaios, discutimos as possibilidades que a obra poderia oferecer. Num primeiro momento, se pensou em escrever um arranjo apenas para a trompa solo, porém ao experimentar o diálogo da trompa com o violão, percebemos um resultado sonoro não tão usual no repertório do referido instrumento, daí a necessidade de introduzir o violão, acompanhando a linha melódica da trompa, como exemplificada na Figura 25

Figura 25 - Trecho do arranjo da obra Boi-bumbá



Fonte: Acervo da pesquisa.

Claramente a escrita para o violão possui características bem diferentes em relação à trompa, a primeira delas é a tessitura que o violão possui que é mais extensa que a trompa. Outra particularidade do violão é a possibilidade de tocar o campo harmônico ao mesmo tempo com a melodia, o que para trompa é raramente usado como uma técnica estendida, utilizada por trompistas virtuosos que conseguem tocar certas notas no instrumento, realizando ao mesmo tempo uma segunda voz vocalizando a fundamental de um determinado acorde.

A ideia de utilizar obras do violão para trompa, também veio através de uma performance que gravei durante o percurso do mestrado, durante essa trajetória ouvi e explorei na trompa grandes compositores da música brasileira, algo que durante toda a minha formação deixei de lado. Nesse sentido, por influência do meu pai, que ouvia os CDs de Villa-Lobos na minha tenra idade, adquiri a partitura do Choros n. 1 e comecei a explorar na trompa no final de 2022, lendo e estudando sem compromisso, sem um peso nas costas de preparar a obra para um recital. Assim fui construindo a performance até o momento que decidi registrar em áudio, como parte desse processo desse estudo, que pode ser ouvido através da Figura 26⁶⁵.

⁶⁵ [Acesso através de link.](#)

Figura 26 - performance Choros n.1



Fonte: Gravado pelo autor.

Essa vivência, de conhecer o Choros n.1, de “conversar” com o texto de Villa-Lobos certamente também me influenciou a explorar o disco do professor José Maria Bezerra, e selecionar a obra Boi-bumbá.

Ao interpretar essas obras para violão na trompa, procuro manter uma flexibilidade no tempo em virtude de alguns intervalos que para o violão são tocados de forma mais natural, o que é diferente na trompa. Busco uma sonoridade mais leve e sugiro ao trompista não exagerar nas dinâmicas mais fortes (Quadro 8), dessa maneira é possível manter uma direção na linha melódica sem parecer pesado, atrasando o tempo.

Ao ouvir a performance de Bezerra, é perceptível a sutileza aplicada no seu texto musical, dessa forma procurei utilizar sílabas de pronúncia (articulação) mais suaves na trompa, tentando imaginar o dedilhado do violão. Da mesma maneira, é evidente tomar atenção quanto a acentuação de algumas notas na trompa. Naturalmente o trompista tende a tocar mais forte as notas agudas, porém nem toda linha melódica escrita em uma obra musical requer esse procedimento, como no caso da presente obra Boi-bumbá. Na variação, encontramos um grupo de semicolcheias que possui a segunda nota mais aguda na passagem, e que deve ser pronunciada menos do que a primeira nota do compasso.

Sobre esse aspecto, vale ressaltar os escritos de Weckre:

Esta é uma área em que utilizo uma técnica que melhorou a minha forma de tocar. Ao variar conscientemente a forma, e possivelmente também o tamanho, da abertura, tenho melhor controle sobre os ataques em staccato e precisos. Um estilo leve de tocar exige uma abertura menor, bem como músculos ligeiramente mais tensos e planos ao redor do bocal, enquanto uma boa execução de legato exige uma abertura maior e mais redonda: os músculos ao redor do bocal puxam para o meio ou ficam “mais grossos”. (WECKRE, 1994, pg. 36).

Ao perguntar para o compositor sobre que mensagem sua obra passa para o ouvinte/intérprete, Bezerra expõe:

A mensagem é para que nós professores, músicos, estejamos sempre atentos à música que é criada sem o compromisso que nós nos acostumamos a lidar nas academias. Para os mestres e fazedoras das músicas rurais, urbanas, de tradição, há uma ligação direta com a rotina, seja ela ligada a uma religião, ao trabalho, ao lazer. Estando atentos, talvez nossas músicas comecem a ganhar novos sentidos. Eu aprendo muito desde que comecei a pesquisa com essa tradução dos ritmos para o meu instrumento de domínio e trabalho. Ao mesmo tempo que procuro nas minhas obras resolver problemas técnicos meus e dos alunos, procuro também manter o lado lúdico e artístico. (BEZERRA 2023, informação textual, 2023)⁶⁶

Quadro 8 - Propriedades da obra Boi-bumbá

Características	Descrição
Tom	para trompa – mi maior
Compasso	2/4
Número de compassos	25
Andamento	Allegro
Dinâmica	<i>mp mf</i>
Formação	Trompa e violão
Tessitura	
Nível de dificuldade	Intermediário - Avançado

Fonte: Organizada pelo autor.

3.1.6 As asas são sempre leves

Luiz Pereira de Moraes Filho, mais conhecido carinhosamente como Luiz Pardal, é um músico multi-instrumentista, diretor musical, compositor, arranjador e foi professor de violino, bandolim, harmônica na Escola de Música da UFPA (MOURA, 2017). Ao ser entrevistado na pesquisa de Moura (2017) sobre o que foi importante na sua formação, Pardal nos informa:

O estudo da música erudita e também o contato com música popular, principalmente o choro, possibilitando o livre acesso a esses 2 mundos e percebendo que a formação musical pode ser feita de uma maneira acadêmica ou empírica e se puder ser das 2 formas é ainda mais enriquecedor para o artista. (MOURA, 2017, pg. 112).

Peço licença ao caro leitor, para abrir um “parêntese” – de curto parágrafo –, que julgo necessário e certamente fará sentido neste estudo. Na minha trajetória como *youtuber* tive a felicidade de poder entrevistar algumas personalidades da música. Tive a ideia de mostrar

⁶⁶ Informação concedida pelo compositor José Maria Bezerra em 17/08/23.

alguns dos nossos artistas paraenses para enriquecer o conteúdo do canal, e em 2015 gravei uma entrevista com o professor Pardal, que naquela época, ainda atuava como docente na Emufpa. Hoje percebo que esse registro é de suma importância para as gerações vindouras, aqui fica explícito a importância dessa ferramenta (TIC) – *youtube* – que como afirmada por Demo, esse tipo de ambiente pode oferecer novas oportunidades de pesquisa (Demo, 2008). Na Figura 26 o acesso à entrevista⁶⁷ através do *qr code*:

Figura 27 - Acesso à entrevista



Fonte: gravado pelo autor.

Sobre a sua trajetória musical, Pardal relembra como iniciou seus estudos com a gaita:

Na verdade, eu iniciei com dois, três anos de idade. Quando me entregaram, uma gaitinha. Foi o meu primeiro instrumento [...] eu morava nessa época, numa cidade chamada Altamira. Nesse tempo, não tinha nem energia elétrica na cidade, era tudo à luz de velas e lamparinas. Então, me deram uma gaitinha e, das poucas lembranças que eu tenho, eu peguei a gaitinha e toquei uma música bem simples. [...] aí, a minha mãe viu que eu tinha jeito com o negócio, que eu gostava daquilo, eu não largava a gaita. [...] eu já tocava algumas músicas, então com 3, 4 anos eu já tocava na cidade. E assim foi, depois de um tempo a minha família se mudou pra cidade aqui perto de Belém, chamada Castanhal. Aí em Castanhal, a mamãe, quando percebeu minha paixão com a música, pois eu não largava o instrumento, aí ganhei também uma escaleta [...], aquelas escaletas, eu tocava algumas músicas também. Então ela resolveu me colocar numa escola em Belém, e consegui estudar com uma pessoa chamada Arlete Pinheiro de Sousa, a senhora Arlete, que é a tia da Leila Pinheiro, cantora. Nessa época, então, eu comecei a estudar e tinha 7, 8 anos de idade. Comecei a estudar piano, a ler partitura, que eu já tocava alguma coisa [...]. Dessa época eu passei um tempo estudando piano, e depois ela resolveu fechar a escola, e ela pegou alguns alunos que ela viu que gostava, tinha um pouco de jeito com a música, e trouxe pra Escola de Música da Universidade Federal do Pará, pois ela não queria que a gente largasse [...]. E aqui eu iniciei a estudar violino, eu escolhi violino com o professor Jarbas Lobato, foi uma época muito bonita. (SIQUEIRA, 2015)⁶⁸

Pardal é um grande expoente da música paraense, arranjando, compondo e atuando como músico nos diversos espaços de concertos na capital paraense. Suas obras representam as características da Amazônia revestidas de uma harmonia aprimorada, o que me leva a pensar que Pardal, segue uma linha similar ao compositor Altino Pimenta. Pensamento este que

⁶⁷ [Acesso através de link.](#)

⁶⁸ Entrevista no canal do youtube – Sost Siqueira, publicada em 12/04/2015.

interpreto na entrevista quando pergunto como se deu o diálogo entre o estilo popular e erudito, presentes na sua carreira:

Olha, eu acho que sempre, até porque o professor Altino também é uma pessoa que traz isso para nós. É uma compreensão que eu também tenho, sabe? Eu gosto muito de ver o Hermeto Pascoal falar, assim: é uma boa maneira de aprender música, primeiro aprenda a tocar [...] e depois você vai estudar música. Isso é uma maneira de aprender, eu acho que dá um sentimento bem diferente, né? Eu sei que toquei música popular. Eu comecei tirando de ouvido as coisas e assim nunca parei. Mesmo tocando, estudando a música erudita, fazendo a minha formação tradicional clássica, eu sempre toquei música popular no piano, nunca deixei de tocar. A vida inteira foi assim, para mim a música é uma coisa só. Eu não vejo realmente, não vejo diferença. Uma coisa você auxilia na outra [...], uma coisa complementa a outra. (a música popular) auxilia na percepção, [...], no *swing* [...] eu gosto dessa junção, acho bonito a gente poder vivenciar, eu me sinto muito feliz. Pego o meu bandolim e vou lá no bar do Gilson e toco um chorinho ou posso escrever uma peça para a sinfônica tocar, é a época que eu toquei sinfônica também, muitos anos da minha vida, quase 20 anos da minha vida em sinfônicas profissionais, são mundos diferentes, mas tudo para a música, tudo é bonito, tudo faz parte da música. (Canal Youtube Sost Siqueira, 2015).

Para Pardal, esses dois mundos não se separam e essa junção pode ser vista na respectiva obra, que contém letra do poeta Jorge Andrade⁶⁹. A obra é originalmente para voz, gravada e interpretada pela paraense Andréia Pinheiro.⁷⁰

Se tu levas meu sorriso nessas horas
Para um tempo, outro lugar
Onde esqueço a minha dor
Eu te agradeço
Eu te ofereço essa modinha, meu amor.

Tu bem sabes, desde sempre, tanto agora
Quantas ilhas percorremos
Quanto céu imaginamos
Quantas noites nós valsamos
Pra chegarmos no que somos.

Eu te amo, mar quebrando em minha praia
Eu te quero pátria minha
Toda a palavra língua clara.

Tu bem sabes, desde sempre,
Tanto agora o quanto és rara.
Tu bem sabes, desde sempre,
Tanto agora o quanto és rara.
(letra por Jorge Andrade).

⁶⁹ Paraense, poeta, letrista, professor, contista e escritor brasileiro.

⁷⁰ Cantora e instrumentista de renome paraense.

A adaptação e notação para trompa foi realizada pelo próprio compositor, seguindo a tonalidade original da obra. Já nos primeiros compassos, como representada na Figura 28, na introdução do piano, as colcheias transportam o ouvinte para um cenário imaginativo, o alçar do vôo de um pássaro, sendo acompanhado com acordes sofisticados que preparam o solo da melodia principal.

Figura 28 - Trecho trompa e piano

As Asas são Sempre Leves
Modinha

Música: Luiz Pardal
Letra: Jorge Andrade

Trompa em Fá

Piano

86

A^{major}9 Dm⁹/A F#m⁷ Dm(add9)/F Dm/F

Fonte: Acervo da pesquisa.

Como o próprio nome da obra diz, a linha melódica não é complexa. As figuras musicais usadas em sua maioria são colcheias e semínimas, o que me passa a ideia de tocar, seguindo o título, de forma mais “leve”. Pardal consegue criar um ambiente harmônico rico, sofisticado e marcante como exemplado na Figura 29.

Figura 29 - Trecho da trompa

10

B⁹/D# B/D# D/F# Dm⁶/F A/E D#⁹(#11)

Fonte: Acervo da pesquisa.

Como subtítulo, o compositor usa termo modinha, que advém como uma categorização geral para canção de amor. Ao ouvir a performance do próprio compositor⁷¹, é perceptível a delicadeza e graciosidade nas pequenas frases da obra. A gravação da faixa por Andréa Pinheiro também foi usada como parâmetro de interpretação.

⁷¹ Performance do Compositor – [acesso através de link.](#)

Quadro 9 - Propriedades da obra As asas são sempre leves

Características	Descrição
Tom	para trompa – mi maior
Compasso	4/4 e 6/4
Número de compassos	39
Andamento	m. 86
Dinâmica	<i>mp</i> < <i>e mf</i> e <i>f</i>
Formação	Trompa e piano
Tessitura	
Nível de dificuldade	Intermediário - Avançado

Fonte: Organizada pelo autor.

No depoimento sobre o contexto de composição Pardal aborda que foi um pedido do seu amigo poeta Jorge Andrade:

Bem, as asas são sempre leves, na verdade é um poema de um amigo meu chamado Jorge Andrade, é um poeta, que faz letras (de música) também maravilhosas, consagrado aqui em Belém. Ele queria fazer uma parceira comigo, me deu essa letra e eu resolvi fazer uma música. Aí eu fiz uma modinha, [...] como se fosse uma modinha um pouquinho mais moderna, com uma harmonia um pouco mais tranquila, tem algumas coisas de modulações, bem assim, um pouquinho mais atualizada, vamos dizer assim, dos tempos modernos, né? Mas nada troncho, bem tonal mesmo. E eu fiz e ganhamos até um festival, acho que foi Macapá, primeiro lugar, festival de música, foi interpretado pela Andrea Pinheiro, que ela gravou depois no CD. Aí depois algumas pessoas gostaram da melodia e me impediram transcrições [...] (PARDAL, informação verbal, 2023).⁷²

Sobre interpretação o compositor ressalta:

[...] Eu deixo as minhas obras muito abertas, as peças que eu faço são muito abertas. Até questões de andamento e dinâmicas, eu deixo as pessoas bem à vontade para interpretar. [...] a emoção é de cada um né? (PARDAL, informação verbal, 2023).⁷³

Na minha visão como professor/trompista, um dos aspectos mais importantes que a referida obra pode proporcionar ao trompista é o ato de fazer música, de exercer a pura

⁷² Informação concedida pelo compositor Luiz Pardal em 19/09/23.

⁷³ Informação concedida pelo compositor Luiz Pardal em 19/09/23.

musicalidade como expressão, desenvolvendo *nuances* como pequenos *rallentandos* e *affretandos*, conjugando com uma sonoridade mais brilhante e outrora menos brilhante, aspectos esses que estão nas entrelinhas da partitura.

3.1.7 Carnaval

Leonardo Coelho é pianista, compositor e professor na Escola de Música da UFPA. Atuou como regente da Orquestra de Música Latina na UFPA e também como gerente da Orquestra Sinfônica do Theatro da Paz.

Nos anos 1970, Leonardo Coelho teve seu primeiro contato com piano, ainda criança, como descrito por ele:

Manhã dos idos anos de 1970. Fomos surpreendidos com a chegada de um velho piano em nossa casa! Presente de minha tia-avó Helena Sousa⁷⁴, pianista paraense e diretora do conservatório Carlos Gomes na década de 1930. Diante daquele feito precioso, eu e meus irmãos fomos chamados por meus pais e indagados: “quem gostaria de estudar tão curioso instrumento?” Dos sete filhos, fui o único que timidamente levantei a mão. Desde os seis anos de idade, o estudo do piano tornou-se presença fundamental em minha vida e, por conseguinte, também o da música. (COELHO de SOUZA, 2018, pg. 18).

Leonardo Coelho segue – na sua Abertura de tese – narrando sua trajetória como estudante no Conservatório Carlos Gomes (1982 a 1989). Ele destaca a exigência dos seus professores, principalmente na área teórica, desestimulou muitos pretendentes à carreira artística. Porém, Leonardo Coelho se mostrava curioso, a teoria musical era justamente a disciplina que mais o fascinava. O estudo da harmonia, as vivências adquiridas interpretando compositores eruditos como Bach, Mozart, Chopin e outros, se tornaram um estímulo para não abandonar o estudo do instrumento (COELHO de SOUZA, 2018).

A influência da música popular brasileira chegou na vida do jovem pianista através de experiências familiares como relatado pelo próprio:

Porém... algo me frustrava. Podia tocar o piano apenas pela leitura de partitura. Nas festas e reuniões em família, minha mãe prontamente me chamava para tocar no velho piano. Momento em que os convidados aplaudiam o jovem pianista, mas também pediam um repertório diferente para ser ouvido, o da música popular brasileira. Nessas

⁷⁴ Professora de piano em 1930 no Instituto Estadual Carlos Gomes e a primeira mulher a assumir o cargo de Direção do Conservatório Carlos Gomes.

ocasiões, a inquietação manifestava-se ainda mais. Comecei a perceber que a habilidade desenvolvida até então era a da formação erudita tradicional, a leitura de partituras musicais limitava-me o tocar “de ouvido”, sem partitura. (COELHO de SOUZA, 2018, pg. 19).

Nesse momento no seio familiar, Leonardo Coelho, de forma inquieta impetrou sua nova descoberta, de se “desligar” do texto musical, da partitura, treinando o seu ouvido para novos repertórios:

Um novo interesse desafiador emergiu: tocar o instrumento sem a partitura musical. Treinar o ouvido para novos repertórios – a bossa-nova, o jazz, a música instrumental. Isso me possibilitou o exercício de uma nova habilidade e, sobretudo, propiciou-me o encontro com outro mundo musical, o da música popular. Após meu estudo erudito de piano, comecei, portanto, a desenvolver esta que considero a habilidade necessária para o estudo da música, o treino auditivo sem a leitura de partitura musical. Tocar na noite com grandes músicos experientes do cenário paraense e conhecer diversas formas de pôr em prática minha técnica pianística, permitiu-me transitar pelo estudo da música e vivenciar esses dois mundos que, na maioria das vezes, distanciam-se: o da música clássica e o da música popular. Dessa forma, pude absorver ensinamentos musicais do universo erudito e do popular. (COELHO de SOUZA, 2018, pg. 19).

Na década de 1990, o pianista paraense estudava a música clássica, porém, já atuava como pianista performando jazz no *Cosanostra Pub* nas noites quentes de Belém. Essa prática se aprofundou com sua ida para os Estados Unidos onde concluiu o mestrado (2001) em música com habilitação em piano, dialogando com a música erudita e popular.

Fruto dessa vivência, o compositor lançou em 2011 o seu primeiro CD – *Joá* – com suas composições, totalmente instrumental, para piano, bateria e baixo elétrico.

A obras *Carnaval* e *Sonho de Bia* fazem parte do álbum *Joá*, foram selecionadas para este projeto a partir de conversas com o compositor, que expressou seguramente que as respectivas obras soariam de forma natural e inovador para a trompa, visto que elas apresentam uma melodia mais cantada, com uma tonalidade mais adaptada a voz, naturalmente lembrando a sonoridade da trompa.

Adaptada por mim, *Carnaval* é uma bossa, foi a primeira obra a ser ensaiada para este projeto. A influência de Leonardo Coelho veio na sua juventude: “discos que escutava em minha juventude de Bossa Nova em especial as composições de Tom Jobim e os sambas antigos de Noel Rosa, Ary Barroso e Dorival Caymmi” (COELHO, informação verbal, 2023)⁷⁵.

Para *Tremura* (2017), o ritmo e o acompanhamento harmônico na Bossa nova acomodam a melodia, com uma voz mais intimista e sem esforço do canto.

⁷⁵ Informação concedida pelo compositor Leonardo Coelho em 20/09/23.

Carnaval acabou
 e você jurou nunca mais voltar
 Fez de estandarte o meu coração
 Carnaval acabou
 Você nem pensou
 em voltar atrás
 Fez de estandarte o meu coração
 Descobri os segredos, me matou muito cedo
 Procurou se esconder, retocou fantasias,
 esqueceu da poesia esqueceu, esqueceu
 Carnaval acabou,
 você nem pensou
 em voltar atrás
 Fez, estandarte o meu coração
 (letra por Leonardo Coelho).

Trazendo novamente os pensamentos de Gohn (2021) sobre a ginga brasileira no ato de tocar a nossa música, o autor discorre sobre as nuances da expressão da ginga de bateristas brasileiros:

A notação musical tem as suas limitações para captar com precisão a ginga dos ritmos brasileiros. Como Wilson das Neves explicou, ‘não se pode escrever o balanço de uma pessoa’. Compreendendo a ginga como um léxico físico, há flutuações rítmicas numa rede flexível, em que a elasticidade torna possível a existência de algumas estruturas básicas, mas não em perfeição metronômica. Considerando a questão musicalmente, uma forma de analisar é perguntar: qual é o sucesso deste baterista na reprodução de vários instrumentos percussão, incluindo estruturas rítmicas básicas? Parte do desafio ao responder a essa pergunta decorre da interpretação das semicolcheias, o ‘pulso elementar’ para o samba e também para outros ritmos brasileiros. O ‘pulso elementar’ é tocado com espaçamento irregular entre as dezesseis semicolcheias e cada um deles não recebe 25% da batida. Há variações contínuas na distribuição destas notas de medida em medida para que qualquer tentativa de registrar ‘uma notação para o samba’ seja suscetível de ser ineficaz. (GOHN, 2021, p. 67-68).

Certamente o performer terá proficiência no que diz respeito ao texto musical, pois Carnaval é essencialmente sincopada como mostra a figura 29 (partitura original do piano), levando ao trompista de fato, a “cantar” a música.

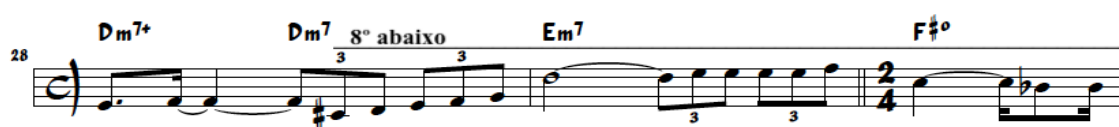
Figura 30 - Trecho Carnaval



Fonte: Acervo da pesquisa.

Partindo da ideia de que esta pesquisa desenvolverá aspectos técnicos para o trompista, utilizo no e-book, a partitura original cedida pelo compositor. Porém, algumas passagens adaptei para um registro mais natural para o trompista. Nesse sentido, o trompista deverá realizar a transposição, ou seja, como se fosse na trompa em C como exemplificada na Figura 31.

Figura 31 - Trecho adaptado



Fonte: Acervo da pesquisa.

Sobre a interpretação e ideia da concepção da obra, o compositor informa:

[...] remete as alegrias e paixões que o período das festas de carnaval nos traz, mas também que estas alegrias acabam na Quarta-Feira de Cinzas, também com amores não correspondidos! (COELHO, informação verbal, 2023)⁷⁶.

Durante os ensaios com o compositor, pediu para que eu tocasse de maneira livre, corroborando com o argumento de Gohn (2021), sem a necessidade de seguir estritamente o texto musical, como se estivesse cantando, buscando uma sonoridade mais intimista.

Quadro 10 - Propriedades da obra Carnaval

Características	Descrição
Tom	para trompa – dó maior
Compasso	2/4
Número de compassos	45
Andamento	m. 56
Dinâmica	<i>mp</i> , <i>mf</i>
Formação	Trompa, piano, baixo elétrico e bateria
Tessitura	
Nível de dificuldade	Intermediário - Avançado

Fonte: Organizado pelo autor.

⁷⁶ Informação concedida pelo compositor Leonardo Coelho em 20/09/23.

3.1.8 Sonho de Bia

Sonho de Bia foi escrita em 2003, também faz parte do disco Joá (2011). Foi adaptada por mim, mantendo a tonalidade original da obra. Possui duas partes, num primeiro momento após a melodia solo do piano, a trompa surge de forma afetuosa, de tempo agradável, dialogando com o piano, de melodia com pequenos intervalos (Figura 32). Ainda na primeira parte, o solo se desenvolve com ritmos sincopados e com figuras mais movidas (colcheias e semicolcheias), porém ainda com caráter suave. Leonardo Coelho faz referência desse primeiro momento a uma caixinha de música, presenteando sua filha com esta obra.

O depoimento do compositor nos informa sobre o contexto que o levou a compor:

O Sonho de Bia é uma composição que eu fiz em 2003, logo após o nascimento da minha primeira filha, Beatriz. Quando um bebê nasce, sempre se ganha uma caixinha de música, porque o bebê passa a maior parte do tempo dormindo, então tem sempre essa parte delicada. Ela nasceu numa quarta-feira [...]. Aí eu disse, ah, vou fazer uma música pra Bia, minha primeira filha [...], pra Dione (esposa) cantar. E essa música, eu toquei ao piano e a Dione cantou com letra nos 15 anos dela. (COELHO, informação verbal, 2023)⁷⁷.

Figura 32 - Trecho adaptado



Fonte: Acervo da pesquisa.

Após uma curta cadência do piano, que encerra esse primeiro momento, então a melodia se apresenta no gênero frevo, sendo embalada pelo ritmo da bateria. Nesse segundo momento, os outros instrumentos se integram a obra, como ressalta o compositor:

Tem elementos da música brasileira que começam com uma caixinha de música, que naquele início é como se fosse uma caixinha de música, que é sempre presente [...]. Mas na segunda parte, a parte quando o bebê já está mais crescidinho, já começa a brincar, eu pensei num frevo, uma coisa dançante [...]. (COELHO, informação verbal, 2023).

⁷⁷ Informação concedida pelo compositor Leonardo Coelho em 20/09/23.

Leonardo segue explicando algumas características da sua composição em cima do modo lídio⁷⁸:

E a parte musical, como ela nasceu numa quarta-feira, eu coloquei aquele acorde lídio, aquele dó com a quarta aumentada, tem essa conexão., é uma quarta aumentada, então foi uma brincadeira também. Em vez de começar em sol eu começo no dó Lídio que é o Dó com a quarta aumentada [...]. (COELHO, informação verbal, 2023).⁷⁹

Tecnicamente, é uma obra mais trabalhosa para o trompista e exige um campo de tessitura de um nível intermediário-avançado e agilidade mecânica em algumas passagens como demonstrada na Figura 32.

Figura 33 - Trecho com características do frevo.



Fonte: Acervo da pesquisa.

Destaco a técnica estendida exemplificada na Figura 34, que é utilizada na segunda parte com notas *Bouché*⁸⁰, o que para o compositor “casou” muito bem com o gênero frevo.

Theoro (2001), ressalta a importância da utilização da técnica Bouché e flexibilidade para os trompistas:

Se o trompista moderno descobre os benefícios da utilização desta técnica para ajustes de afinação, sonoridade e timbre, enriquecerá sua interpretação trazendo um grande diferencial em sua performance. Além do uso da técnica de mão, o treinamento técnico de flexibilidade labial, utilizado na trompa natural, para a obtenção de ornamentos, também proporciona ao trompista um desenvolvimento técnico grande e a habilidade adquirida influi diretamente na fluência sonora, favorecendo imensamente a performance na trompa moderna (THEORO, 2001, pg. 2).

⁷⁸ O modo Lídio é a escala gerada a partir da quarta de uma escala maior.

⁷⁹ Informação concedida pelo compositor Leonardo Coelho em 20/09/23.

⁸⁰ Efeito no timbre, que consiste em fechar completamente a campana com a mão.

Figura 34 - Trecho utilizando *bouché*.

Fonte: Acervo da pesquisa.

As melodias são na região aguda com frases que exigem agilidade e leveza. Como resultado, a obra proporciona tais elementos técnicos para os trompistas: mecânica e flexibilidade, através de passagens rápidas; texto sincopado praticamente em toda obra; intervalos característicos da literatura da trompa, quinta justa e sexta maior e a prática do efeito Bouché. Além desses fatores, a possibilidade de performar com uma formação não tão usual – quarteto: trompa, piano, baixo e bateria – me parece uma experiência mais interessante, que agrega também fundamentos da prática da música de câmara, dialogando ora com o piano, ora com os outros instrumentos.

Quadro 11 - Propriedades da obra Sonho de Bia

Características	Descrição
Tom	para trompa – sol maior
Compasso	4/4
Número de compassos	47
Andamento	m. 100
Dinâmica	<i>mp</i> , <i>mf</i> , <, >
Formação	Trompa, piano, baixo elétrico e bateria
Tessitura	
Nível de dificuldade	Intermediário - Avançado

Fonte: Organizada pelo autor.

3.1.9 Retumbão

No decorrer desta pesquisa, consultei vários álbuns do Arraial do Pavulagem. É um grupo de música regional, consagrado em 2017 como Patrimônio Cultural de Belém.

No disco “Música do litoral norte” de 2004, adotei para esta pesquisa a faixa/obra Retumbão, de domínio público, por ter características melódicas que se adaptaram naturalmente

ao idioma da trompa. O solo, no referido álbum foi gravado pelo professor Pádua Batista, na rebeca.

Esse movimento (marujada de Bragança). é uma das manifestações folclóricas mais antigas da região. Monteiro (2019), catalogou cinco variações rítmicas, mostrando que o Retumbão ocupa maior espaço dentro da Marujada, ou seja, o ritmo mais usado em um maior número de danças. Abaixo o texto certificando a origem e característica desse ritmo, que foi extraído do seu artigo.

O Retumbão - de origem afro-brasileira, dançado por dois casais, é o mais importante ritual da dança, onde se completa a figura (presença) do marujo como a de principal agente já que o Capitão e Vice-Capitão iniciam a coreografia e chamam suas parceiras por hierarquia, Capitoa e Vice-Capitoa respectivamente. (MONTEIRO, YSMC, 2019, p.4).

Sobre a escrita do tambor de São Benedito – que é usado na sessão de percussão da Marujada –, Monteiro (2009) nos indica duas possibilidades de execução. Na figura 34, apresenta o padrão rítmico da Marujada:

Figura 35 - Ritmo padrão da Marujada



Fonte: Monteiro YSMC (2009).

Na segunda, uma forma diferente, mais lenta com algumas notas a mais, como demonstrada na Figura X:

Figura 36 - Ritmo mais lento



Fonte: Monteiro YSMC (2009).

Entretanto, notei durante os meus estudos, que na referida obra, ao inserir pequenas frases da obra *Eine kleine nachtmusik* de W. A. Mozart, deixou o estudo ligeiramente mais espirituoso e mais engraçado. A figura 37 exemplifica as características presentes na obra.

Figura 37 - Trecho Retumbão

Retumbão

domínio público
Adapt. Sost Siqueira

♩ = 73

mf

Trompa em Fá

Tr.

6

Fonte: Acervo da pesquisa.

Acompanhado pelo tambor de São Benedito⁸¹, trata-se de um belo texto musical, bem apropriado para o trompista, que exercita resistência, a prática da escala dó maior, a musicalidade e a base rítmica do Retumbão.

Quadro 12 - Propriedades da obra Retumbão

Características	Descrição
Tom	para trompa – dó maior
Compasso	4/4
Número de compassos	37
Andamento	m. 73
Dinâmica	<i>mp, mf, e f.</i>
Formação	Trompa e curimbó
Tessitura	
Nível de dificuldade	Intermediário

Fonte: Organizada pelo autor.

3.1.10 A lenda do amor

Composição de Vivente José Malheiros da Fonseca, trata-se de um Duo para trompa e piano, em que o compositor aproveitou a mesma linha melódica da música “a lenda da mãe d’água”, também de sua autoria (1975). A obra faz parte de um ciclo de quatro peças de canções amazônicas.

⁸¹ Instrumento percussivo - chamado pelos percussionistas mais antigos como Caixa de Santo ou simplesmente Tambor pelos tocadores atuais. (MONTEIRO YSMC, 2009).

Pianista, compositor e magistrado, Vicente José Malheiros da Fonseca é Desembargador do Trabalho de carreira (aposentado), ex-Presidente do Tribunal Regional do trabalho da 8ª região (Belém-PA). Professor Emérito da Universidade da Amazônia (UNAMA).

Filho do compositor Wilson Dias da Fonseca, iniciou seus estudos musicais com o pai em Santarém, ao tempo em que fazia estudos elementares. Ingressou na Faculdade de Direito da UFPA, como diplomado, entretanto, sem deixar de fazer música e compor pequenas peças para piano. É autor de obras jurídicas e culturais (livros e artigos). Membro de diversas Academias e instituições congêneres. Foi agraciado com medalhas e honrarias e como compositor, possui mais de mil obras em diversos gêneros e ocupa a Cadeira nº 24 da Academia Paraense de Música.

Ao ser questionado sobre sua tendência ou corrente musical, Malheiros se classifica como um compositor brasileiro e amazônico, e afirma que a peça “A Lenda do Amor” é uma toada que se mescla com um samba lento, tão característicos da música brasileira” (FONSECA, informação verbal, 2023).

Vicente Malheiros detalha sobre o título da obra – A lenda do amor (2004) –, explanando que o título faz referência ao contexto poético de outra composição – A lenda da mãe d’água (1975) –, escrita originalmente para piano e voz, com letra de Emir Bemerguy.⁸² Para uma compreensão sobre o caráter da obra, é mister conhecer a letra.

A noite é tão clara que a vista consegue
 Varar as lonjuras azuis da lagoa
 Mas quando tem lua, Mãe D’Água persegue
 O pobre caboclo que sai na canoa.

Iara bonita, minh’alma te quer,
 Metade és sereia, metade és mulher!
 Mãe D’Água malvada, caí na armadilha:
 Teu canto é mais lindo que a lua que brilha!

Parece dos anjos a doce canção
 Que o peito faz pleno de anseios e mágoas
 Porém, de repente, num bote à traição,
 Iara te afunda no abismo das águas.

Iara bonita, minh’alma te quer,
 Metade és sereia, metade és mulher!
 Mãe D’Água malvada, caí na armadilha:
 Teu canto é mais lindo que a lua que brilha!
 Teu canto é mais lindo que a lua que brilha!
 Teu canto é mais lindo que a lua que brilha!

⁸² 1993 – 2012. Poeta paraense, compositor e letrista de diversas obras de Wilson Fonseca.

De acordo com o verbete do Dicionário *Folclore Brasileiro de Cascudo* (1954, p.871), o termo toada se apresenta como uma cantiga; canção; cantilena; solfa; a melodia nos versos para cantar-se. No que diz respeito ao tempo, o compositor aponta na partitura com a semínima a 65 (bpm), adotando o ritmo do samba lento.

A trompa assume um papel protagonista como apresenta a Figura 38, enquanto o piano faz o acompanhamento sob a forma de arpejos e acordes. Num primeiro momento a escrita para a trompa segue uma linha com notas repetidas, incorporando a letra de Emyr Bemerguy, interpretado como se fosse uma declamação do personagem – pescador –, concluindo essa primeira frase em forma descendente (com intervalo de quinta justa).

Figura 38 - Trecho A lenda do amor

Fonte: Acervo da pesquisa.

Posteriormente a melodia se apresenta com figuras sincopadas, apresentando elementos rítmicos do samba como mostra a Figura 39.

Figura 39 - Trecho com características do samba

Fonte: Acervo da pesquisa.

Tratando-se de uma toada, ou como o próprio compositor escreve – samba lento – sugiro uma leitura do texto com uma certa liberdade, como apontado por de Faria Silva, Cruz e da Cunha (2020):

[...] As sutilezas da execução desta música brasileira, só é possível perceber pela audição; a música escrita não é o principal meio de registro dessa música; não é possível escrever todas as variações de sua execução, uma vez que os músicos brasileiros não repetem uma execução exatamente como foi tocada antes; (DE FARIA SILVA; CRUZ; DA CUNHA, 2020, pg. 11).

Quadro 13 - Propriedades da obra A lenda do amor

Características	Descrição
Tom	para trompa – ré maior
Compasso	2/4
Número de compassos	68
Andamento	m. 65
Dinâmica	<i>p mf, f e ff.</i>
Formação	Trompa e piano
Tessitura	
Nível de dificuldade	Intermediário

Fonte: Organizada pelo autor.

Para um aprofundamento na interpretação da música brasileira, encerro essa análise das obras presentes nesta pesquisa apresentando o Quadro 14, com alguns conceitos (DE FARIA SILVA; CRUZ; DA CUNHA, 2020) que podem direcionar o trompista/leitor no que diz respeito a decodificar um texto musical de caráter brasileiro, que pode ser útil para uma performance autêntica brasileira, de maneira orgânica e natural.

Quadro 14 - Termos relacionados ao ritmo na música brasileira

	Descrição
Síncope	É caracterizada pela execução de som em um tempo fraco, ou parte fraca de tempo que se prolonga até o tempo forte, ou parte forte seguinte. Em alguns casos esse deslocamento é representado em uma partitura como duas notas da mesma altura, contendo uma ligadura (pequena linha curva que une as notas) e causa uma acentuação rítmica que pode ser percebida como o <i>swing</i> que soa para caracterizar com naturalidade o ritmo brasileiro.
Sotaque	Próxima do significado com a palavra estrangeira <i>swing</i> , é o cruzamento do ritmo com um contexto cultural, ou seja, interpretá-lo de maneira mais específica de uma região ou grupo que executa aquele ritmo dentro de sua cultura, o que inclui as acentuações.
<i>Swing</i>	É a maneira de interpretar um determinado estilo mais próximo do seu original (região ou grupo que executa aquele estilo dentro de sua cultura), o que inclui as acentuações. É quando a performance pode ser

	reconhecida como pertencente a determinado estilo por um ouvinte (com algum grau de qualificação para aquele estilo).
--	---

Fonte: DE FARIA SILVA; CRUZ; DA CUNHA, 2020.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa pesquisa foi fruto de algumas inquietações que ocorreram durante as minhas andanças no Brasil e exterior como professor e trompista, mais especificamente analisando esse comportamento no ensino da trompa no Pará. As constatações obtidas nesse estudo levaram-nos a perceber como ocorre essa transmissão de conhecimentos, sendo ainda influenciada por um *habitus* eurocêntrico, porém ao mesmo tempo desvendando possibilidades de um texto musical brasileiro que pode ser visto como um repertório na formação do trompista no Brasil, corroborando com outros estudos de trompistas, que apontam esse comportamento eurocêntrico no desenho curricular.

Como resultado deste trabalho, através de depoimentos de personagens importantes do Conservatório Carlos Gomes, paralelamente cruzando com outros dados documentais, pode ser considerado inovador nas seguintes perspectivas:

- a) As elucidações sobre os trompistas que se estabeleceram como professores no Conservatório Carlos Gomes;
- b) A descoberta de influências de formação desses professores e a incorporação de um *habitus*, ou seja, nesse estudo não foi apenas constatado as características de uma formação europeia, mas demonstrado que num primeiro momento, esse aluno – que recebeu essa formação e que se tornou professor –, reproduziu em outra geração esse comportamento.

Em seguida, verificou-se a potência de ferramentas na educação digital, corroborando com autores como Pedro Demo, no que diz respeito sobre as TICs e o seu uso em sala de aula, apontando as facilidades que o ensino à distância pode trazer para o discente, através de ferramentas como o gravador portátil. Dessa maneira, como um dos pilares desse estudo é direcionado para o *streaming*, o presente estudo esclareceu sobre as plataformas de *streaming* de áudio, apontando suas principais características e efetividade para o desenvolvimento do produto.

Como parte da minha trajetória, ainda no capítulo Educação Digital, verificou-se a importância de plataformas de *streaming* de vídeo como o youtube, ferramenta na qual solidifiquei minha imagem como trompista e professor por mais de dez anos, alimentando a plataforma com dicas, aulas, aquecimentos, performances de trechos orquestrais, trilhas sonoras, entrevistas com outros trompistas e artistas, estudos, obras do repertório trompístico e o cotidiano de um trompista. Mediante a análise do canal que conta com quase meio milhão de

visualizações durante todo período de existência, constatou-se nesta pesquisa, que essa democratização do aprendizado, a partir de plataformas de *streaming* de vídeos, elimina qualquer barreira tradicional, capacitando os indivíduos a buscar o conhecimento em seu próprio ritmo e conveniência.

A pesquisa fundamentou-se nos pensadores Kodàly e Bourdieu, dialogando com as ideias destes autores, conectando-os paralelamente a exposição de depoimentos dos entrevistados. Essa conexão com o pensamento de Kodàly – que buscava a valorização pela música de sua terra – foi naturalmente encontrada nos depoimentos de compositores paraenses, que apresentaram suas obras com elementos idiomáticos da música brasileira/paraense.

De igual forma, os pensamentos de Bourdieu sobre termos que o autor se debruçou durante sua vida – *habitus* e campo –, foram notados em dados documentais, como por exemplo, no surgimento oficial do Conservatório Carlos Gomes em 1895, com a contratação de professores estrangeiros e brasileiros formados na Europa e na década de 1990, recebendo professores oriundos da República Tcheca, Rússia e Bulgária. Notadamente, o estudo deu voz a alguns personagens importantes para o universo trompístico, trazendo informações ainda não exploradas sobre parte da história da trompa em Belém do Pará, revelando um *habitus* estabelecido em gerações de trompistas anterior a 1990.

Posteriormente, o estudo apresentou o caminho metodológico em busca de obras de compositores paraenses. Num primeiro momento, na tentativa de coletar estudos de trompistas brasileiros, com características do idioma da música brasileira, percebeu-se o mantimento de uma tradição eurocêntrica nesses textos musicais, o que acabou levando o estudo a repensar a coleta desses dados. Nesse novo caminho – buscando obras de compositores paraenses – o estudo encontrou dificuldades de reconhecimento das obras, visto que na tradição oral não há compromisso com o registro autoral das obras, o que invalidava a gravação delas, assim como a não autorização de gravação para as plataformas de *streaming*.

Embora as dificuldades apresentadas acima durante a execução da pesquisa, o estudo gerou dez obras adaptadas para o referido instrumento, contemplando gêneros paraenses em diversas formações como por exemplo, trompa e curimbó, gravadas e distribuídas nas plataformas de *streaming*, alcançando o objetivo central da pesquisa. Desse modo, os produtos gerados neste estudo foram:

- a) as gravações em formato de áudio, distribuída como Álbum nas principais plataformas de *streaming*;
- b) e-book digital em formato PDF. Ambas disponíveis no site canaldatrompa.com.

Logo, esta pesquisa demonstrou que mesmo com pesquisas que apontam sobre essas intensas influências na educação musical, ainda hoje é fortemente presenciada nos desenhos curriculares em instituições de ensino de música, precisamente em Belém do Pará, o que nos leva um repensar de como levar essa riqueza regional, tão presente na cultura popular do paraense para dentro da sala de aula, e porque não dizer também nas nuvens nas plataformas de streaming. Os textos musicais adquiridos nesse estudo, mostram um material de caráter técnico com ritmos e melodias relevantes que podem ser utilizadas na formação de trompistas nos cursos técnicos e graduação por Brasil a fora.

Enfatizo que a proposta deste estudo não é menosprezar todo esse arcabouço da literatura da trompa tradicional, porém esses textos musicais (regionais) se apresentam como um material dentro da realidade do músico brasileiro, de modo a complementar essa formação.

Conhecer, analisar, estudar, difundir e gravar repertório nacional, é uma oportunidade especial dentro do universo acadêmico e na produção de conhecimento da arte-educação.

É um primeiro passo, particularmente enxergar o velho Sost de alguns anos atrás, “vestido” de um *habitus* eurocêntrico e hoje – com a vivência do mestrado – se desprendendo dessas amarras, me encanta cada vez mais para essa riqueza musical regional. Sem dúvida, um passo de maturidade.

5 REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ALBUQUERQUE, Luiz Otávio dos Santos. **Altino Pimenta – O uyrapuru e o violão e suíte funcional: da interpretação e da técnica oboística**. 2010. 155 p. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal da Bahia. Salvador, Bahia.

ALPERT, Michael Kenneth. **A trompa Natural para o Trompista Moderno**. 2010. 165 p. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo.

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

ANA MAE – **Seminário Arte, Cultura e Educação na América Latina** - 2018. [S. l.: s. n.], 2018. 1 vídeo. (14 min). Publicado pelo canal Itaú Cultural. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ClEbe86yjk&t=179s>. Acesso em: 31 ago. 2022

ANDERSON, J. *ICT Transforming Education: a regional guide*. Bangkok: UNESCO, 2010. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000189216.locale=en>. Acesso em 28 jun. 2022.

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

BACK, João Miguel. **Estado e Liberdade em Hegel: limites e abrangência**. 1998 Dissertação (Mestre em Filosofia). PUCRS, Porto Alegre.

BARROS, Lílian; VIEIRA, L. B. **Instituto Estadual Carlos Gomes: 120 anos de história**. 1. ed. Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes, 2015. v. 1. 355p.

BASSO, Alberto. *Dizionario Enciclopédico Della Música e Dei Musicisti*. Torino: Unione Tipografica – Editrice Torinese, 1984.

BELTRAMI, Waleska Scarme. **Música brasileira para trompa e piano: um repertório desconhecido**. 2006. 309 p. Dissertação (Mestrado em Música) – UNICAMP, Campinas.

BELTRAMI, Waleska Scarme. **O repertório brasileiro para trompa e piano no curso de graduação: discussão e aplicabilidade**. 2011. 164 p. Tese (Doutorado em Música). UNIRIO, Rio de Janeiro.

BELÉM (PA) Edital nº 005/2018. **Fundação Carlos Gomes**. Concurso Público para provimento de cargo de professor de música, nível superior, para a carreira do magistério em música, professor auxiliar em música para a carreira do magistério técnico em música, nível superior da Fundação Carlos Gomes. 2018.

BENEDITO, C. J. R. **O mestre de filarmônica da Bahia: um educador musical**. 2011. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

BEZERRA, José Maria. **Estudos para violão**: a utilização da música da tradição oral da Amazônia paraense para o desenvolvimento da técnica violonista. 2013. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2013.

BOURDIEU, P. (1972). **Esboço de uma teoria da prática**. In: Ortiz, Renato (org.). *Pierre Bourdieu*. São Paulo: Ed. Ática, 1983, p. 46-81.

_____. **Meditações Pascalianas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

_____. **Sociologia geral**, vol. 2: habitus e campo. Curso no Collège de France (1982-1983). São Paulo: Vozes, 2021.

_____. (1976), “*Le champ scientifique*”. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales Année*, v. 2, n. 2-3, pp. 88-104.

BRASIL. (2013) Ministério da Cultura. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Levantamento preliminar do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) – DOSSIÊ** – Carimbó. Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Invent%C3%A1rio%20Nacional%20de%20Refer%C3%A2ncias%20Culturais%20sobre%20o%20Carimb%C3%B3.pdf>. Acessado em: 13 de junho, 2022.

BRENET, Michel. *Diccionario de la Música- Histórico e Técnico*. Editorial Ibéria S.A. Barcelona, 1981.

CARNEIRO, Tiago Gonçalves. **Música brasileira para trompa solo: os limites da prática de investigação partilhada entre compositor e performer**. 2021. 85p. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de Aveiro.

CÂMARA CASCUDO, Luis da: **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1954, p. XIII.

COELHO de SOUZA, Leonardo. **Música e mito: a relação entre as macroestruturas musicais e a linguagem mitológica na obra de Lévi-Strauss**. 2018. 245p. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade Federal do Pará.

COUTINHO, M. **Saiba mais sobre streaming, a tecnologia que se popularizou na web 2.0** – TechTudo, 2013. Disponível em: <https://www.techtudo.com.br/2013/05/conheca-o-streaming-tecnologia-que-se-popularizou-na-web.noticias/ghhtml> Acesso em: 20 de junho de 2023.

COUTO, Ana Carolina Nunes do. **A dialética social da pesquisa em Música: produção do conhecimento e autonomia profissional dos músicos performers na pós-graduação brasileira**. 2017. 209 p. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

DE FARIA SILVA, Juliana Rocha; CRUZ, Fernando William; DA CUNHA, Murilo Bastos. **Caracterização da Música Brasileira para efeito de Organização da Informação**. Informação & Sociedade, v. 30, n. 2, 2020.

DEL BEN, Luciana. **A pesquisa em educação musical no Brasil: breve trajetória e desafios futuros**. Per Musi, Belo Horizonte, v. 7, p. 76-82, 2003.

DEMO, Pedro. **TICs e educação**, 2008. Disponível em: <<http://pedrodemo.blogspot.com.br/2012/04/tics-e-educacao.html>> Acesso em: jul. 2015.

DEMO, P. **Aprendizagens e novas tecnologias**. Roteiro, [S. l.], v. 36, n. 1, p. 9–32, 2011. Disponível em: <https://periodicos.unoesc.edu.br/roteiro/article/view/860> Acesso em: 10 ago. 2022.

DEMO, Pedro. **Outra Universidade** – 1 ed. – eBook – Jundiaí, SP: Paco Editorial, 2013.

DOS SANTOS, Taila Alberton Daniel Zanella. **Villa Lobos e o nacionalismo**. Anais da Semana de Formação Acadêmica e Científica Cultural e Humanística e ..., v. 89051, p. 50.

EÖSZE, László. *Zoltán Kodály: His Life in Pictures and Documents*. **Translated by Barna Balogh, Gyula Gulyás and John R. Thompson**. Budapest: Corvina, 1982.

ERICSON, John. *Maxime Alphonse, International Man of Mystery*. Horn Matters, Arizona. Publicado em 7 de março de 2007. Disponível em <http://www.hornmatters.com/2007/03/maxime-alphonse-man-of-mystery/>. Acesso em 13 de junho de 2022.

FAÇANHA, Tainá. **Para um protagonismo “das pessoas”: revisão de literatura sobre o Instituto Arraial do Pavulagem**. In: XXIX Congresso da Anppom-Pelotas, RS. 2019.

FEITOSA, R. A. T. **O ensino de trompa: um estudo dos materiais didáticos utilizados no processo de formação do trompista**. 2013. 115 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa.

FERNANDES, Taiane; OLIVEIRA, Gisele (Org.). **Refletir as sociedades filarmônicas da Bahia: Desafios e novos caminhos**. Salvador, BA. EDUFBA, 2021.

FERREIRA, Fernando Guimarães. **A dialética hegeliana: uma tentativa de compreensão**. Revista Estudos Legislativos, n. 7, 2013.

FERREIRA, N. M. **A comunicação (des)integradora na América Latina: os contrastes do neoliberalismo**. São Paulo: Edicon, 1995.

FONSECA, José Roberto Monteiro da. **Muiraquitã: o Festival Internacional de Música de Câmara do Pará: os dez primeiros anos (1988–1997)**. 2009. Tese de Doutorado. Dissertação (Mestrado em Música). PPG em Música, Universidade Federal do Paraná.

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

GOULART, Diana. **Dalcroze, Orff, Suzuki e Kodály: Semelhanças, Diferenças, Especificidades**. Rio de Janeiro, 2000. 22 f. Trabalho de Pós-Graduação (Disciplina Movimentos Pedagógicos I) – Curso de Pós-Graduação em Educação Musical, Conservatório Brasileiro de Música.

GREEN, Lucy. ***How popular musicians learn***. Londres: Ashgate. 2001.

GROVE – Transcription, ***The New Grove Dictionary of Music and Musicians*** – Volume XIII – Ed. Stanley Sadie, Macmillan publishers, 1980.

GOHN, Daniel. ***The drum kit beyond the anglosphere: The case of Brazil***, in BRENNAN, Matt; PIGNATO, Joseph; STADNICKI, Daniel (eds). *Cambridge Companion to Drum Kit*. Cambridge: Cambridge University Press, 2021, p. 67-78.

HAMOND, Luciana Fernandes. **Percepções de professores e alunos quanto ao uso de tecnologia no ensino e aprendizagem de piano de nível superior**, Anais do XII Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais – SINCAM, pp. 309-317, 2017.

HAHN, Jacob Andrew. ***Zoltán Kodály's Op. 9, Öt dal: A Historical, Textual, and Musical Analysis with Translations and IPA***. Dissertação (Doutorado). The University of North Carolina at Greensboro, 2020.

JESUS Milton e FERREIRA Rousejanny. **Carimbó: Um movimento cultural brasileiro**. V Seminário de ensino e pesquisa em dança – Corpo, som e movimento. Faculdade de Educação Física e Dança – UFG, 2019.

KASHFI YEGANEH, Babak. ***Dave Brubeck and White Middlebrow: A case study of Time Out***. 2022. Tese de Doutorado.

KLICKSTEIN, Gerald. ***The Musician's Way: A Guide to Practice, Performance, and Wellness***. Oxford: Oxford University Press, 2009.

LIMA, E. de. **As modinhas do Brasil**. São Paulo: Edusp, 2001.

MANZOLLI, Jônatas. **Auto-organização: um paradigma composicional**. Auto-organização: estudos interdisciplinares em filosofia, ciências naturais e humanas, e artes, p. 417-435. Campinas, UNICAMP, Centro de Lógica, Epistemologia e História da Ciência, 1996.

MATEIRO, Teresa; ILARI, Beatriz Senoi. **Pedagogias em educação musical** (livro eletrônico). Curitiba: IntereSaberes, 2012. – (Série Educação Musical). Disponível em https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5128442/mod_resource/content/0/PEDAGOGIAS_E_M_EDUCACAO_MUSICAL-melhor.pdf. Acessado em: 13 de junho de 2022.

MIRANDA, V. C. **Glossário Paraense: coleção de vocábulos peculiares à Amazônia e especialmente à Ilha do Marajó**. Belém: Editora da UFPa, 1968. p. 20 (Coleção Amazônica – Serie Ferreira Pena). 98p.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. **O desafio do conhecimento**. São Paulo: Hucitec, 1993.

_____. (Org.). DESLANDES, Suely Ferreira GOMES, Romeu. **Pesquisa Social: Teoria, método e criatividade**. Petrópolis: Vozes. 32º ed., 2012.

MORERA, Raquel Juan. Reinventando a Kodály. **La música como lenguaje multicultural em EEUU**. Universidad Zaragoza. Facultad de Education, 2015.

MONTEIRO, YSMC. **Estudo da rítmica do Retumbão da Marujada de Bragança (PA)**. In: XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música–Pelotas–2019.

MONTEIRO, Glaucos Luis Flores; SOARES, Teresinha Rodrigues Prada. **Reflexões acerca da relevância e necessidade da decolonialidade no ensino de música em uma universidade fronteiriça contemporânea**. Raído, v. 14, n. 34, p. 104-121, 2020.

MOURA, Jorge Antonio Cardoso. **Vibrações das singularidades culturais da Escola do choro**. 2017. 281 p. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Ceará.

MORAN, José. **Metodologias ativas para uma aprendizagem mais profunda**. In: BACICH, L.; MORAN, J. (Orgs). **Metodologias ativas para uma educação inovadora: uma abordagem teórico-prática**. Porto Alegre: Penso, 2018, p. 01-25.

NAINGGOLAN, Oriana Tio Parahita et al. **Sibelius as a Tool to Improve Student's Ability of Making Counterpoint Melody**. Journal of Web Engineering, p. 2361–2390-2361–2390, 2021.

NEVES, Fátima Maria. **Educação jesuítica no Brasil-colônia: a coerência da forma e do conteúdo**. 1993. 190 p. Dissertação (Mestrado). Universidade Metodista de Piracicaba.

NITAHARA, Akemi. **Estudo mostra que pandemia intensificou uso das tecnologias digitais**. Agência Brasil, Rio de Janeiro. Publicado em 25 de novembro de 2021. Disponível em <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2021-11/estudo-mostra-que-pandemia-intensificou-uso-das-tecnologias-digitais>. Acesso em 13 de junho de 2021.

NOGUEIRA, Ricardo Emílio Ferreira Quevedo. **Uma perspectiva decolonial para a educação musical brasileira no ensino básico**. Revista de estudos decoloniais, v. 1, n. 1, 2021.

OLIVEIRA, Carlos Gomes. **O ensino da trompa na Escola de Música da UFRJ**. 1991. 54 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

PARENTE, Filipe Ximenes. **A Música local na Escola Cearense: uma análise sobre as trajetórias de formação docente**. Dissertação (Mestrado Educação Brasileira), Universidade Federal do Ceará, UFC, Fortaleza, 2015.

PENNA, Maura; SOBREIRA, Silvia. **A formação universitária do músico: a persistência do modelo de ensino conservatorial**. Opus, v. 26, n. 3, p. 1-25, set/dez., 2020.

PEREIRA, Marcus Vinicius. **O Currículo das Licenciaturas em Música: compreendendo o *habitus* conservatorial como ideologia incorporada**. Arteriais-Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, p. 109-123, 2015.

PEREIRA, Flávia Vieira. **As práticas de reelaboração musical**. 2011. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

PIMENTA, Altino Rosauro Salazar. **Composições para canto e piano**. Editora Universitária UFPA, 1994.

PRENSKY, M. 2001. **Digital Game-Based Learning**. McGraw-Hill, New York. Disponível em: https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwimie_L64z6AhXeGbkGHdkeBTEQFnoECBsQAQ&url=https%3A%2F%2Fmarcprensky.com%2Fwriting%2FPrensky%2520-%2520Ch2-Digital%2520Game-Based%2520Learning.pdf&usg=AOvVaw3Kl0dJgG9QSIDkv0uKOAKI. Acessado em: 11 de setembro de 2022.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. **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, 2018.

QUEIROZ, Rômulo. **As peças para piano de Altino Pimenta.** Dissertação (Mestrado) do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal da Bahia – UFBA, 2005.

QUEIROZ, Rômulo. Sobre o Estilo do Mestre Altino Pimenta. REVISTA TUCUNDUBA , v. 1, p. 1-8, 2010.

QUIJANO A. _.. *Colonialidad del poder y clasificación social.* In: **Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder.** Buenos Aires: CLACSO, 2014.

ROSA, C. B. O.; CORBANI, C. **O uso do Youtube como ferramenta de ensino de língua portuguesa e de literatura.** UNINTER, Colatina-ES, p.1 – 22, 2021.

ROSA, A. R.; BRITO, M. J. de. **Ensaio sobre violência simbólica nas organizações.** Organizações & Sociedade, Salvador, v. 16, n. 51, p. 629-646, 2009.

SABINO, Anderson Bezerra. **Uma trajetória por três abordagens da trompa: das reflexões, análise e estudo até à performance em palco.** 2020. 87 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de Aveiro, Aveiro.

SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de música: edição concisa.** Tradução Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SANTOS JUNIOR, Maurício Frederico dos. **Os fatores que influenciaram o download gratuito de música na Internet.** 2009. Tese de Doutorado.

SCOTT JUNIOR, Rowney Archibald. **A música brasileira nos cursos de bacharelado em saxofone no Brasil.** 2007. 248 p. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. **A teoria do habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea.** Revista brasileira de Educação, p. 60-70, 2002.

SILVA, Edilson Mateus Costa da. **A invenção do carimbó: Música popular, folclore e produção fonográfica**. Tese de doutorado em História. Belém: UFPA/PPHIST, 2019

SOUZA, Marlene Clara de Santana. **A importância das cantigas de roda para o desenvolvimento e aprendizagem das crianças na educação infantil**. Artigo Científico. Instituto Federal Goiano, 2022. SOUZA, Fernando. **O que é Dolby atmos? Entenda tecnologia que deixa TVs com som “de cinema”**. Techtudo, 2021. Disponível em: <https://www.techtudo.com.br/noticias/2021/06/o-que-e-dolby-atmos-entenda-tecnologia-que-deixa-tvs-com-som-de-cinema.ghml> Acesso em: 23 de agosto de 2023.

SOUZA, Rafael Benedito de. **Formas de pensar a sociedade: o conceito de habitus, campos e violência simbólica em Bourdieu**. Ars Historica, n. 7, p. 139-151, 2014. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4766705> Acesso em 10 out. 2022.

STAHLSCHMIDT, Ana Paula. **Como situar a arte musical em uma sociedade?** In BEYER, E. (Org.). Ideias em Educação Musical. Porto Alegre: Editora Mediação, 1999, 33-56.

STADLER, Pâmella de Carvalho. **YouTube como ferramenta de educação não formal: boas práticas para a produção de vídeos educativos com base nos aspectos das linguagens de youtubers**. 2019. 179f. Dissertação (Mestrado Profissional em Educação e Novas Tecnologias) – Centro Universitário Internacional UNINTER, Curitiba, 2019.

SUEIRO JÚNIOR, Ederaldo. **Uma análise do uso do gravador como ferramenta de autoavaliação no estudo do violão**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre 2018.

SVAB, Zdenek. **História da Trompa no Brasil**. 154 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

SZÖNYI, Erzsébet. **A educação musical na Hungria através do Método Kodály**. Tradução de Marli Batista Ávila. São Paulo: SKB, 1996.

TANAKA, André Yuji; BARBOSA, Elton Ribeiro; KIMURA, Ryan Seiyu Yamaguchi. **Análise de Qualidade de Áudio Objetiva e subjetiva em vários formatos digitais**. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

VALDIVIA TERRAZAS, Renzo Favianni; CALSINA PONCE, Wilber Cesar; VELAZCO REYES, Benjamín. *Software musical en la enseñanza-aprendizaje de los estudiantes de Música de la Universidad Nacional del Altiplano Puno*. Comuniación, v. 12, n. 1, p. 25-36, 2021.

THEORO, J. P. **A técnica de mão da trompa natural utilizada como ferramenta de enriquecimento para performance do trompista moderno:** aplicação direcionada aos Quintetos de Sopros de Anton Reicha. Encontros de Investigação em Performance. Universidade de Aveiro, 2011.

TINHORÃO, J. R. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998. 365 p.

TREMURA, Welson. *Reflections on Bossa Nova, An Ageless Musical Style*. Disponível em <https://welsontremura.com/>: <https://welsontremura.com/index.php/publications-by>, 2017. Acessado em: 05 de junho de 2023.

UCHÔA, Maria Lúcia da Silva. **Estudando piano com Lúcia Uchôa**. Belém: PPGARTES/ICA, 2016.

VIANA, Elias Ferreira. **o cancionário de Altino pimenta** (Belém – 1921-2003). 2008. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista (Unesp), São Paulo, 2008.

VIEIRA, Lia Braga. **A Construção do Professor de Música: o modelo conservatorial na formação do professor de música em Belém do Pará**. Belém, PA. Editora Cejup, 2001.

VIRGENS, Marcelo José de Almeida das. **O aprendizado da trompa por meio das memórias pedagógicas de Arnold Jacobs**. 2021. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

WACQUANT, L. 2002b. The Sociological Life of Pierre Bourdieu. *International Sociology*, London, v. 17, n. 4, p. 549-556, Dec.

WACQUANT, L. **Notas para esclarecer a noção de habitus**. Revista Brasileira de Sociologia da Emoção, v. 6, n. 16, p. 6-17, 2007.

WEKRE, Froydis Ree. *Thoughts on the playing the horn well*. Oslo, Norway: A.s. Reistad Offset. 1994

YOUNG, Percy M. Zoltán Kodály. **A Hungarian musician**. London: E. Benn, 1964.

ZILLIG, Raphael. **Dialética e o Método da Ética em Aristóteles**. Journal of Ancient Philosophy, v. 12, n. 1, p. 129-172, 2018.

ZOOM CORPORATION. **The Zoom H8**. Disponível em: <https://zoomcorp.com/en/us/handheld-recorders/h8/>. Acessado em 10 jun. 2023.

ZORZETTI, Denise. **Proposta de repertório de música brasileira para os níveis introdutório e elementar a partir da análise crítica de três métodos de ensino do piano**. 2010. 296 p. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ZHUKOV, Katie. **Piano assessment in Australian higher education - Time for a change?** In: Michael. Hannan (Ed.), Proceedings from the International Society for Music Education (ISME) 18th International Seminar of the Commission on Music in Special Education, Music Therapy, and Music Medicine, Shanghai, China, pp. 92-96, 2010.

6 APÊNDICES

Sergei Dorokhov

Nasceu em 1969 e iniciou os seus estudos musicais aos quatorze anos na Escola de Música de Nikolaea (Ucrânia), onde estudou trompa. Em 1985 foi laureado no concurso republicano de Donetsk (Ucrânia), 2º prêmio. Após se formar na escola de música, ingressou na *Gnesin Russian Academy of Music*, em Moscou, na turma do professor Serguei Leonov. Enquanto estudava na Academia, foi contratado pelo estúdio de ópera da Academia e em 1990 pelo Teatro Acadêmico de Opereta do Estado de Moscou como chefe de naipe das trompas. (1991-1992).

Em 1992, foi trompista na Capela Sinfônica Russa e depois de se formar na *Gnesin Russian Academy of Music* (1994), foi convidado pelo Instituto Estadual Carlos Gomes como artista no quinteto de sopros e membro fundador da Orquestra Sinfônica do Theatro da Paz, como chefe de naipe.

Atuando como professor, criou o quinteto "Quinteto de metais da FCG" com alunos do instituto. O quinteto ganhou popularidade entre os moradores do estado, apresentando-se com sucesso nas cidades de Santarém, Vigia, Ponta de Pedras e outras cidades no Pará. A programação do quinteto incluía obras de clássicos mundiais e também de música nacional brasileira.

Basicamente, sua carreira se desenvolveu em grupos sinfônicos de Moscou. De 1998 a 2000, foi chefe de naipe da Orquestra Sinfônica do Estado sob a direção de Veronika Dudarova. De 2000 a 2004 foi concertino do grupo Russian State Symphonic Band. De 2004 a 2013, atuou no conjunto de solistas do Estúdio de Música Nova do Conservatório Estadual de Moscou. *P.I. Tchaikovsky*.

De 2014 até o presente, é trompista da Orquestra Sinfônica Acadêmica do Estado da Rússia. *P.I Tchaikovsky*, sob a direção de Vladimir Fedoseyev.

Chromácio Leão

Pernambucano, Chromácio nasceu em 23 de abril de 1956. Teve seu primeiro contato com a música aos 4 anos de idade, através da influência do seu pai, o maestro Luiz Caetano, que foi também iniciador, regente e professor da Banda Padre Chromácio (Jaboatão/PE) entre as décadas de 50 e 80. Chromácio faz parte da quarta geração de músicos da sua família e também teve vivências na Banda Paroquial Pe. Chromácio Leão, cujo nome é uma homenagem do seu tio-avô que foi fundador.

Antes, Chromácio tocava trompete e conheceu a trompa aos 15 anos no conservatório de Recife, com um professor que dava aulas de trompete, trompa e trombone. Posteriormente Chromácio e sua família se mudaram para Manaus, pois seu pai se tornou diretor da escola da Fundação da Universidade do Amazonas e também foi convidado para formar a orquestra do Theatro do Amazonas.

Posteriormente, com uma bolsa de estudos do MEC, Chromácio Leão foi para o Rio de Janeiro. O MEC encarregou o maestro Isaac Karabtchevsky para orientar a carreira do jovem trompista que tinha apenas 17 anos, e o mesmo o conduziu para o professor Zdenek Svab onde permaneceu no Rio de Janeiro sob a orientação do professor Svab por quase três anos.

Chromácio se preparava para estudar na Europa, porém com a chegada do maestro Arlindo Teixeira no Rio de Janeiro – que atuava como maestro assistente na Orquestra Sinfônica de Porto Alegre –, que estava buscando um trompista para assumir a primeira trompa da mesma orquestra. O compositor Guerra-Peixe, que conhecia o talento e seriedade de Chromácio Leão, recomendou o nome de Chromácio para o maestro Alindo Teixeira.

Então com 19 anos, em 1975 Chromácio assinou o seu primeiro contrato assumindo a primeira trompa da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre.

Alguns anos depois, Chromácio retornou para Manaus onde concluiu a sua graduação na Universidade do Amazonas. Posteriormente, foi convidado por Benito Juarez para integrar a Orquestra de Campinas, e ao mesmo tempo ia para São Paulo para obter aulas com o professor Daniel Havens, onde permaneceu sob orientação do trompista americano aproximadamente por três anos.

Após esse momento, Chromácio passou por outras orquestras sendo essas: um pouco mais de um ano na Orquestra Sinfônica em Belo Horizonte; retornou para a Orquestra Sinfônica de Porto Alegre; Orquestra Sinfônica de Paraíba, Orquestra Sinfônica da Bahia; Orquestra Sinfônica do Estado do São Paulo; Teatro São Carlos (Ópera de Lisboa) e outras orquestras na Espanha (cachês). Após essas ocasiões, Chromácio retornou para a Orquestra de Paraíba, onde

conseguiu uma licença para realizar um intercambio em Nova York onde performou nas Orquestra St. Michael's (Igreja Episcopal na Diocese de Nova York) e Orquestra Sinfônica de Brooklyn.

Em 1997, a convite do professor Paulo José Campos de Melo, então superintendente da Fundação Carlos Gomes, Chromácio Leão assumiu a vaga de professor e primeira trompa da Orquestra Sinfônica do Theatro da Paz. Nesse período, Chromácio conseguiu receber dezoito alunos de trompa, onde permaneceu por dois anos.

Retornou para a Orquestra Sinfônica de Porto Alegre e em 1999 assumiu a trompa solista da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional de Brasília.

Após lograr uma trajetória impressionante atuando como trompista e professor, mantendo uma performance de alto nível durante todos esses anos, se aposentou pela Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional, formando pelos quatro cantos do Brasil, inúmeros alunos que hoje são trompistas profissionais.

Seu nome é um dos mais respeitados e reconhecidos, como um dos grandes trompistas do Brasil.

Josely Saldanha

Natural de Belém do Pará, cresceu em contato com a música desde a infância por influência de seus pais, Joel Monteiro Saldanha, que foi músico da Polícia militar do Estado do Pará e Zélias de Sousa Saldanha. A formação musical se assemelha a de grande parte dos músicos de sopros do nosso país. No meio evangélico, onde participava das atividades musicais da igreja; banda de música, coral, dentre outros, em reuniões familiares de louvor, cantando hinários musicais nas vozes de quarteto (soprano, contralto, tenor e baixo).

Os estudos de leitura musical iniciaram com seu irmão Josiel Saldanha, por volta dos 7 anos de idade. Em 1994, já com 16 anos, ingressou no curso técnico de música do Conservatório Carlos Gomes em Belém-PA, onde estudou trompa com os professores Serguei Dorokhov (Rússia) e Chromácio Leão (Brasil). Ainda em Belém participou da Orquestra Sinfônica do Teatro da Paz, Amazônia Jazz Band, Quinteto de Metais, Coral e Banda do Conservatório Carlos Gomes, dentre outras formações.

No ano de 2000, ingressou na Orquestra Sinfônica da Bahia, onde exerce o cargo de primeira trompa assistente, atuando como primeira trompa solista.

Graduou-se no ano de 2008 pela Universidade Federal da Bahia e tem participado de vários festivais internacionais como trompista convidada em Belém. Em 2017 concluiu o curso de mestrado pela Universidade Federal da Bahia com o tema “Pilates para trompistas: contribuições para uma performance mais saudável”.

A partir dos anos 2018, Josely tem participado de edições de Encontros de Trompistas pelo Brasil, o que através desse intercâmbio, fundou juntamente com outras trompistas (mulheres) o Octeto Feminino do Brasil, que surgiu precisamente durante a pandemia em 2020 e hoje é considerado um grupo importante e de referência no meio acadêmico e profissional do país.

Antonio José Augusto

Nasceu em Belém do Pará em 1964, iniciou sua trajetória diretamente com a sua prática religiosa com 11 anos, tocando violão na igreja católica. Com 12 anos foi para o SAM (1976) onde começou a estudar trompa com o professor de trompete Waldemar Teixeira.

Seguiu para Brasília para estudar com o professor Bohumil Med, na UNB através do convênio entre as Instituições, em seguida foi para Campinas para ter aulas com o trompista Daniel Havens e posteriormente foi para OSESP sob regência de Eleazar de Carvalho, tocando junto com Daniel Havens no naipe. Nesse período conseguiu recursos para estudar na Inglaterra onde obteve aulas com James Beck na Royal Welsh College Of Music and Drama.

Ao retornar para o Brasil, prestou concurso para a orquestra em Curitiba, e permaneceu por alguns meses, em seguida prestou concurso em 1988 para a Orquestra Sinfônica Brasileira, onde permaneceu por mais de duas décadas. Paralelamente, ingressou na Orquestra da Petrobras Sinfônica.

Bacharel em trompa pela UNIRIO (1996), e Mestre pela UFRJ, com sua pesquisa precursora sobre o repertório da trompa, sendo até hoje relevantes para o cenário trompístico. Em 2008 tornou-se doutor em História Social pelas universidades IFCS/UFRJ e em 2009 foi aprovado como professor da Escola de Música da UFRJ.

Antonio Augusto tinha uma atividade intensa na música de câmara, fez parte do grupo Art Metal Quinteto (grupo formado por solistas de metais da OSB), criou o Trio da Canção Brasileira (trompa, piano e canto) sendo premiado pela FUNARTE com turnês pelo Brasil e outros países, além da participação do grupo no 45º International Horn Society em 2005.

Teve papel fundamental no retorno para a sua cidade natal como artista, atuando nos Festivais de Música e professor de trompa, estabelecendo a primeira classe de trompa na graduação em convênio com o Conservatório Carlos Gomes e UEPA, formando trompistas na capital paraense, deixando um legado como trompista, professor e pesquisador.



Mestrado Profissional em Artes

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ – UFPA

INSTITUTO DE CIÊNCIAS DE ARTE – ICA

MESTRADO PROFISSIONAL EM REDE NACIONAL – PROFARTES

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

Ao assinalar a concordância deste documento, o participante/colaborador declara estar informado a respeito da pesquisa intitulada **O ESTUDO GUIADO DA PERFORMANCE ATRAVÉS DE STREAMING**: a adaptação da música paraense como referência de estudo para trompistas, sob coordenação do discente Sóstenes Dias Siqueira e da Profa. Dra. Rosane Nascimento de Almeida, docente da Universidade Federal do Pará (UFPA). Na condição em participar como entrevistado desta pesquisa, de livre e espontânea vontade.

Na certeza de contarmos com a sua colaboração, agradecemos antecipadamente a atenção e colocamo-nos à disposição para quaisquer esclarecimentos adicionais.

Belém,

Assinatura

7 ANEXOS

Este documento trata-se de uma amostra. Partitura disponível no site canaldatrompa.com

Edição por Sóstenes Siqueira
Dissertação - Mestrado Profissional
UFPA PROFARTES - 2023

Dengosa

para trompa e violão

Lúcia Uchôa - 1991
Adapt. Sost Siqueira e Benedito J. - 2023

Moderato

The musical score for "Dengosa" is written for Trompa (Trumpet) and Violão (Guitar). The tempo is marked "Moderato". The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score consists of 31 measures, divided into six systems of five measures each. The melody is written in treble clef. The guitar part is indicated by chords and diagrams. The chords are: Am (measures 1, 2, 3, 4, 5, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31), E (measures 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31), C (measures 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31), G/B (measures 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31), B (measures 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31). The score includes a repeat sign at measure 10 and a final measure marked "Fim".

Estudos Regionais

Estudo A - até a 8ª

Sóstenes Siqueira

Perc. curimbó

conjugar as posições da trompa em fá 0 e 1.

7

Tr.

conjugar as posições da trompa em fá 2 e 12.

11

Tr.

conjugar as posições da trompa em fá 1 e 23.

15

Tr.

conjugar as posições da trompa em fá 12 e 13.

19

Tr.

conjugar as posições da trompa em fá 23 e 123.

Esses estudos regionais foram escritos com o propósito de aliar a técnica da trompa natural, através dos harmônicos, com o ritmo proeminente da música paraense, o carimbó. Podem ser usados como aquecimento, estudos técnicos ou performance em recitais.

Como trompista e apaixonado pela técnica do instrumento, sugiro explorar todas as possibilidades possíveis, como pronúncias e dinâmicas diferentes. Além disso, o trompista pode usar as posições tradicionais da série harmônica ou as posições modernas.

Este documento trata-se de uma amostra. Partitura disponível no site canaldatrompa.com

Edição por Sóstenes Siqueira
Dissertação - Mestrado Profissional
UFPA PROFARTES - 2023

O uyrapuru e o violão

para trompa e piano

Altino Pimenta - 1980
Adapt. Sost Siqueira - 2023

Moderato tranquilo $\text{♩} = 70$ **rit.** . . . **A tempo**

Moderato tranquilo $\text{♩} = 70$ **rit.** . . . **A tempo**

mf **mp**

4

8 **rall.** . . . **A tempo**

rall. . . . **A tempo**

2

12

15

accel. rit. A tempo

accel. rit. A tempo

accel. rit.

18

rit.

accel.

opção
pausa

21

A tempo

A tempo

The musical score is written for piano and trumpet. It consists of measures 12 through 21. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The score includes several tempo markings: 'accel.' (accelerando), 'rit.' (ritardando), and 'A tempo'. There are also markings for 'opção pausa' (optional pause) at measures 18 and 21. The piano part features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings. The trumpet part features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings. The score is divided into systems, with measures 12-14, 15-17, 18-20, and 21-23. The first system (measures 12-14) shows the piano and trumpet parts. The second system (measures 15-17) includes the tempo markings 'accel.', 'rit.', and 'A tempo'. The third system (measures 18-20) includes the tempo markings 'accel.', 'rit.', and 'A tempo'. The fourth system (measures 21-23) includes the tempo markings 'A tempo' and 'A tempo'. The score is written in a standard musical notation style, with a treble clef for the trumpet and a grand staff (treble and bass clefs) for the piano.

25 **Più mosso** 3

mp

Più mosso

mp

29 *p*

33 **rall. A tempo**

p

rall. A tempo

37 **rall. A tempo**

rall. A tempo

4

40

rall.

43

rall.

Adaptação para estudo para trompistas.

Este documento trata-se de uma amostra. Partitura disponível no site canaldatrompa.com

Edição por Sóstenes Siqueira
Dissertação - Mestrado Profissional
UFPA PROFARTES - 2023

A BELA E A FERA

ALTINO PIMENTA - 1994
ADAP. SOST SIQUEIRA - 2023

ALLEGRO ♩=165

SOLO BATERIA (4 COMPASSOS)

TR.

BAT.

BAIXO E.

PNO.

ALLEGRO ♩=165

SOLO BATERIA (4 COMPASSOS)

3

2
5

Tr.

BAT.

BAIXO E.

PNO.

PIANO

PIANO

MF

7

Tr.

BAT.

BAIXO E.

PNO.

PIANO

PIANO

MF

estudo guiado da performance
como referência de estudo para trompetistas.

Paraense

9 3

Tr. *SAIXO*

BAT. *SAIXO*

BAIXO E. *MF*

PNO. *SAIXO*

11

Tr. *SAIXO*

BAT. *SAIXO*

BAIXO E. *SAIXO*

PNO. *SAIXO*

4 13 **A**

Tr. *MF* 1x

BAT. 2x 3

SOLO TROMPA

BAIXO E. SOLO TROMPA

PNO. SOLO TROMPA

15

Tr. 3

BAT. 3

BAIXO E.

PNO.

17

Tr.

BAT.

BAIXO E.

PNO.

Tr. 17

BAT. 17

BAIXO E. 17

PNO. 17

19

Tr.

BAT.

BAIXO E.

PNO.

Tr. 19

BAT. 19

BAIXO E. 19

PNO. 19

6 21 **B**

Tr. *MP*

BAT. *MP*

BAIXO E.

PNO.

23

Tr.

BAT.

BAIXO E.

PNO.

O estudo guiado da performance através do streaming: a adaptação da música para o ambiente digital.

25

Tr.

BAT.

BAIXO E.

PNO.

através do streaming: a adaptação da performance para trompetas paraense

27

Tr.

BAT.

BAIXO E.

PNO.

através do streaming: a adaptação da performance para trompetas paraense

8 29

Tr.

BAT.

BAIXO E.

PNO.

Tr. part: Rest.

BAT. part: Eighth-note triplet pattern.

BAIXO E. part: Bass line.

PNO. part: Harmonic accompaniment.

31

Tr.

BAT.

BAIXO E.

PNO.

Tr. part: Melodic phrase in measure 31, marked 'SO NA 1ª'.

BAT. part: Eighth-note triplet pattern.

BAIXO E. part: Bass line.

PNO. part: Harmonic accompaniment.

33 **PIU MOSSO** $\text{♩} = 170$ 9

Tr. **MF**

BAT.

BAIXO E.

PNO. **PIU MOSSO** $\text{♩} = 170$

35

Tr.

BAT.

BAIXO E.

PNO.

The musical score is for measures 33 to 35. It features four staves: Trombone (Tr.), Snare Drum (BAT.), Bass Drum (BAIXO E.), and Piano (PNO.). The tempo is marked 'PIU MOSSO' with a quarter note equal to 170 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat). Measure 33 starts with a 'MF' (mezzo-forte) dynamic for the Trombone. The Snare Drum and Bass Drum parts feature a rhythmic pattern of eighth notes and triplets. The Piano part has a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 35 continues the patterns from the previous measures.

1037

Tr.

BAT.

BAIXO E.

PNO.

39

Tr.

BAT.

BAIXO E.

PNO.

41 11

Tr. Musical notation for Trombone (Tr.) in G major, measures 41-42. Measure 41 has a whole note G4. Measure 42 has a half note G4 and a half note F#4.

BAT. Musical notation for Bateria (BAT.) in measures 41-42. Measure 41 has eighth notes G4, A4, B4, A4, G4. Measure 42 has eighth notes G4, A4, B4, A4, G4.

BAIXO E. Musical notation for Baixo Elétrico (BAIXO E.) in measures 41-42. Measure 41 has a whole note G3. Measure 42 has a whole note G3.

PNO. Musical notation for Piano (PNO.) in measures 41-42. Measure 41 has a whole note G3. Measure 42 has a whole note G3.

43

Tr. Musical notation for Trombone (Tr.) in G major, measures 43-44. Measure 43 has a whole note G4. Measure 44 has a half note G4 and a half note F#4.

BAT. Musical notation for Bateria (BAT.) in measures 43-44. Measure 43 has eighth notes G4, A4, B4, A4, G4. Measure 44 has eighth notes G4, A4, B4, A4, G4.

BAIXO E. Musical notation for Baixo Elétrico (BAIXO E.) in measures 43-44. Measure 43 has a whole note G3. Measure 44 has a whole note G3.

PNO. Musical notation for Piano (PNO.) in measures 43-44. Measure 43 has a whole note G3. Measure 44 has a whole note G3.

12
45

Tr.

BAT.

BAIXO E.

PNO.

47

Tr.

BAT.

BAIXO E.

PNO.

TEMPO PRIMO

TEMPO PRIMO

49 13

Tr.

BAT.

BAIXO E.

PNO.

Través do streaming: O estudo guiado da performance para trompetistas.

51

Tr.

BAT.

BAIXO E.

PNO.

MF

SOLO TROMPA

SOLO TROMPA

SOLO TROMPA

Través do streaming: O estudo guiado da performance para trompetistas.

14 53

Tr.

BAT.

BAIXO E.

PNO.

55

Tr.

BAT.

BAIXO E.

PNO.

PIU MOSSO

57 15

Tr.

BAT.

BAIXO E.

PNO.

PIU MOSSO

59 ACCEL.

Tr.

BAT.

BAIXO E.

PNO.

ACCEL.

1661

Tr.

BAT.

BAIXO E.

PNO.

© Estudo guiado da performance
como referência de estudo para trompetas e trombones

63

Tr.

BAT.

BAIXO E.

PNO.

© Estudo guiado da performance
como referência de estudo para trompetas e trombones

65 17

Tr.

BAT.

BAIXO E.

PNO.

(PIANO)

pp

Este documento trata-se de uma amostra. Partitura disponível no site canaldatrompa.com

Edição por Sóstenes Siqueira
Dissertação - Mestrado Profissional
UFPA PROFARTES - 2023

Boi-bumbá

José Maria Bezerra - 2003
Arranjo: Benedito Júnior - 2023

The musical score for "Boi-bumbá" is written in 2/4 time and the key of D major (indicated by two sharps: F# and C#). The score consists of seven staves of music. Chord diagrams are provided for several chords: Dm6, Am, G°/B, Eb°/A, D/A, Bm/G#, and A. The score includes first and second endings at measures 8-9 and 23-24.

Chord diagrams shown:

- Dm6: D4, F#4, A4, Bb4, C#5, D5
- Am: A4, C#5, D5, E5, F#5, G5
- G°/B: B4, D5, E5, F#5, G5, A5
- Eb°/A: A4, C#5, D5, E5, F#5, G5
- D/A: A4, C#5, D5, E5, F#5, G5
- Bm/G#: G#4, B4, D5, E5, F#5, G5
- A: A4, C#5, D5, E5, F#5, G5

As Asas são Sempre Leves

Música:Luiz Pardal
Letra:Jorge Andrade

The musical score for "Aquarela" by Antônio Carlos Jobim is presented in three systems. The first system (measures 1-4) features the Trompa em Fá (F Horn) and Piano. The second system (measures 5-8) introduces the Tr. (Trumpet). The third system (measures 9-12) continues the Tr. and Piano parts. The score includes chord progressions and melodic lines for each instrument.

System 1 (Measures 1-4):

- Trompa em Fá:** Chords: A^{ma}9, Dm⁹/A, F^m7, Dm(add9)/F, Dm/F.
- Piano:** Tempo: ♩ = 86. Dynamics: *mf*. Chords: A^{ma}9, Dm⁹/A, F^m7, Dm(add9)/F, Dm/F.

System 2 (Measures 5-8):

- Tr. (Trumpet):** Chords: Bm⁹, E¹³, E⁷(⁶/₉), A, C⁷(#5), D(#11), D. Dynamics: *mp*.
- Piano:** Chords: Bm⁹, E¹³, E⁷(⁶/₉), A, C⁷(#5), D(#11), D. Dynamics: *mp*.

System 3 (Measures 9-12):

- Tr. (Trumpet):** Chords: B(sus4), B/A, E⁹/G#, E/G#, G/B, Gm⁶/Bb, D/A, G⁹(#11).
- Piano:** Chords: B(sus4), B/A, E⁹/G#, E/G#, G/B, Gm⁶/Bb, D/A, G⁹(#11).

2

Tr. 13 G^{maj7} E^{m7} G^{m6}/A A^7 G^{m7} A/G D^{m9}/F D^m *mf*

Pno. G^{maj7} E^{m7} G^{m6}/A A^7 G^{m7} A/G D^{m9}/F D^m *mf*

Tr. 17 $F^{#m7}$ B^7/A A^{m9} D/C $E^9/G^{\#}$ $E/G^{\#}$ G^{m7} G^{m6} *mp*

Pno. $F^{#m7}$ B^7/A A^{m9} D/C $E^9/G^{\#}$ $E/G^{\#}$ G^{m7} G^{m6} *mp*

Tr. 21 $D^9/F^{\#}$ $D/F^{\#}$ D^{m9}/F D^m/F A/E $E^{(sus4)}$ *f*

Pno. $D^9/F^{\#}$ $D/F^{\#}$ D^{m9}/F D^m/F A/E $E^{(sus4)}$ *f*

25 $D^9/F\sharp$ Dm^9/F A/E $E\flat^9(\sharp 11)$ $D(\sharp 11)$ D $G^{maj}7$ A^{13}

Tr. p

Pno. p

29 $D^{maj}7$ D $G^{maj}7/B$ A^{13} Gm^6/D D $G^{maj}7$

Tr. mf

Pno. mf

33 $D^{maj}7$ D $G^{maj}7/B$ A^{13} Gm^6/D D

Tr.

Pno.

36 Gm^7 Gm^6 $C(sus4)$ C^7 $F^{maj}7$ $B\flat^{maj}7(\sharp 11)$ Bm^{11} E^7 $A^{maj}7$ **rit.**

Tr. **rit.**

Pno.

Este documento trata-se de uma amostra. Partitura disponível no site canaldatrompa.com

Edição por Tritonus
Dissertação - Mestrado
Profissional UFPA PROFARTES -
2023

TROMPA INC

"Carnaval"

(Carnival)

Leonardo Coelho
de Souza

(Bossa)

♩ = 56 $Bm7(b5)$ $E7(\sharp 9)$ Am_9 $D7(\sharp 9)$ $Gm7$ 3

piano

6 $C7$ $F7M$ $F5+$ $Bb7M$ Bb^o

solo trompa

12 $Am7$ $F\sharp^o/A$ $D7$

17 $Gm7$ $C7(b9)$ To CODA $F7M$ $F+$

23 $F7M$ C/D Bb/C Bb^o $C\sharp^o$ $A7(b13)$

28 $Dm7+$ $Dm7$ 3^o baixo 3 $Em7$ $F\sharp^o$

31 $D7(\sharp 5)$ $Gm7$ $C7$ $F7M$ D.S. AL CODA

36 $Bm7(b5)$ $E7(\sharp 9)$ Am_9 $D7(\sharp 9)$ $Gm7$ 3 3

41 $C7$ $F7M$ $F5+$ $Bm7(b5)$ $F5+$ 1 2

Este documento trata-se de uma amostra. Partitura disponível no site canaldatrompa.com

Edição por Sóstenes Siqueira
Dissertação - Mestrado Profissional
UFPA PROFARTES - 2023

Sonho de Bia

Leonardo Coelho de Souza
Adapt. Sost Siqueira

The musical score for "Sonho de Bia" is written for a trumpet (Tr.) and piano solo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked as 135. The score includes various dynamics (piano solo, mp, mf, f) and articulations (trumpet solo, open). It also includes repeat signs and first/second endings.

5 *piano solo*

10 *trompa solo*
mp

16 *mf*

21 *mf* $\text{♩} = 135$

26 *mf*

30 *f*

34 *open*
mf

39 $\text{♩} = 135$

2

44

Tr.

47

Tr.

O estudo guiado da performance através
do streaming: a adaptação da música paraense
como referência de estudo para trompistas

Este documento trata-se de uma amostra. Partitura disponível no site canaldatrompa.com

Edição por Sóstenes Siqueira
Dissertação - Mestrado Profissional
UFPA PROFARTES - 2023

Retumbão

domínio público
Adapt. Sost Siqueira

$\text{♩} = 73$

Percussion 2/4 *tambor* *trompa* *mf*

4

8

12

16

21

25

29

33

37

mf *mp* *f*

Este documento trata-se de uma amostra. Partitura disponível no site canaldatrompa.com

Edição do compositor
Dissertação - Mestrado Profissional
UFPA PROFARTES - 2023

A LENDA DO AMOR (Toada moderna - Samba lento)

Duo para Trompa e Piano

Música: Vicente José Malheiros da Fonseca

Santarém (PA), 24.3.1975

Arranjo: Florianópolis (SC), 31.07.2004

Revisão: Belém (PA), 1º.12.2016

♩ = 65

Trompa Fá

Piano

Introdução

mf legato

Canto

p

p com expressão e legato

mf

mf

p

4

8

12

16

A Lenda do amor (Vicente Fonseca)_Duo para Trompa e Piano

2

The image displays a musical score for a duo consisting of a Trompa F# (F# Trumpet) and a Piano. The score is written in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The music is divided into four systems, each containing staves for both instruments. The first system (measures 20-23) begins with a *mf* (mezzo-forte) dynamic. The Trompa part includes triplet markings. The Piano part features a rhythmic accompaniment with eighth notes and a *mf* dynamic. The second system (measures 24-27) starts with a *f* (forte) dynamic for the Trompa and a *f marcato* (forte, marked) dynamic for the Piano. The third system (measures 28-31) continues the *f* dynamic for the Trompa. The fourth system (measures 32-35) concludes with a *To Coda* instruction and a measure number of 32. A large, diagonal watermark is overlaid across the center of the page, reading: "Estudo guiado de performance através do streaming: a adaptação de estudo para trompistas".

A Lenda do amor (Vicente Fonseca)_Duo para Trompa e Piano

3

The musical score is for a duo in F# major, 3/4 time. It consists of four systems of staves. The first system shows measures 36-38. The Trompa F# part begins with a rest, then plays a melodic line starting on G#4, marked *ff*. The Piano part provides harmonic support with chords and moving lines, also marked *ff*. The second system (measures 39-40) features a piano (*p*) section with triplets in the right hand and a melodic line in the left hand marked *p* with the instruction *com expressão e legato*. The third system (measures 41-42) continues the piano section with more triplets and a sustained melodic line in the right hand. The fourth system (measures 43-44) concludes the piano section with a melodic line in the right hand marked *mf* and triplets in the left hand.

Trompa F#

Piano

36

ff

ff

3

p

p com expressão e legato

40

3

44

mf

mf

A Lenda do amor (Vicente Fonseca)_Duo para Trompa e Piano

4

The musical score is for a duo in F# major, 4/4 time. It consists of four systems of staves. The first system (measures 48-51) features the Trompa Fá with triplet eighth notes and a half note, and the Piano with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system (measures 52-55) includes a 'D.S. al Coda' instruction and a Coda symbol. The third system (measures 56-59) is marked *ff* and features a dense piano accompaniment of chords. The fourth system (measures 60-63) is marked *mf* and continues the piano accompaniment. A large diagonal watermark is present across the score.

System 1 (Measures 48-51):

- Trompa Fá:** Measures 48-49: triplet eighth notes (F#, G, A) and triplet eighth notes (B, C, D). Measure 50: half note (F#). Measure 51: triplet eighth notes (G, A, B) and triplet eighth notes (C, D, E).
- Piano:** Measures 48-51: Rhythmic accompaniment of eighth notes in the right hand and bass notes in the left hand.

System 2 (Measures 52-55):

- Trompa Fá:** Measures 52-53: triplet eighth notes (F#, G, A) and triplet eighth notes (B, C, D). Measure 54: half note (F#). Measure 55: half note (F#).
- Piano:** Measures 52-55: Rhythmic accompaniment of eighth notes in the right hand and bass notes in the left hand.

System 3 (Measures 56-59):

- Trompa Fá:** Measures 56-59: Melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Piano:** Measures 56-59: Dense accompaniment of chords in the right hand and bass notes in the left hand. Marked *ff*.

System 4 (Measures 60-63):

- Trompa Fá:** Measures 60-63: Melodic line with eighth and sixteenth notes. Marked *mf*.
- Piano:** Measures 60-63: Dense accompaniment of chords in the right hand and bass notes in the left hand. Marked *mf*.

A Lenda do amor (Vicente Fonseca)_Duo para Trompa e Piano

5

The musical score is for a duo in F# major, consisting of a Trompa F# (Trumpet in F#) and a Piano. The score covers measures 64 to 68.

Measure 64: The Trompa F# part begins with a forte (*f*) dynamic, playing a melodic line. The Piano part provides harmonic support with chords, also marked *f*.

Measure 65: The Trompa F# continues its melodic line. The Piano part features a decrescendo (*Decresc.*) leading into a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

Measure 66: The Trompa F# part has a rest. The Piano part continues with a *mf* dynamic and a *rall.* (rallentando) marking.

Measure 67: The Trompa F# part has a rest. The Piano part continues with a *mf* dynamic and a *rall.* marking.

Measure 68: The Trompa F# part has a rest. The Piano part concludes with a *pp* (pianissimo) dynamic and a *rall.* marking, ending with a *Fine* instruction.

Measure numbers 64 and 68 are indicated in boxes above the staff lines.

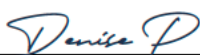
Prof-Artes
Mestrado Profissional em Artes
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ – UFPA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DE ARTE – ICA
MESTRADO PROFISSIONAL EM REDE NACIONAL – PROFARTES

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

Ao assinalar a concordância deste documento, o participante/colaborador declara estar informado a respeito da pesquisa intitulada A PRÁTICA MUSICAL ATRAVÉS DO STREAMING: a música paraense como ferramenta pedagógica para os trompistas, sob coordenação do discente Sóstenes Dias Siqueira e da Profa. Dra. Rosane Nascimento de Almeida, docente da Universidade Federal do Pará (UFPA), concordando em participar como colaborador(a) de livre e espontânea vontade. Destaca-se que a participação dos colaboradores se refere a autorização para análise musical das obras e gravação em plataformas de Streaming, bem como a divulgação da presente pesquisa, sem fins lucrativos.

Na certeza de contarmos com a sua colaboração, agradecemos antecipadamente a atenção e colocamo-nos à disposição para quaisquer esclarecimentos adicionais.

Belém, **17 de agosto de 2023**



Assinatura



Autenticação eletrônica 2/2
Data e horários em GMT -03:00 Brasília
Última atualização em 17 ago 2023 às 12:29:53
Identificação: #158a8e27d15ff0b9cf386cc9cb994f2006170c0e2c9c847ac

Página de assinaturas

Denise Pimenta
139.903.222-49
Signatário

HISTÓRICO

- | | | |
|-------------------------|--|--|
| 12 ago 2023
19:54:46 | | Sóstenes Dias Siqueira criou este documento. (E-mail: sostenesnathalia@gmail.com) |
| 17 ago 2023
12:29:53 | | Denise Pimenta (E-mail: drossetti.p@gmail.com, CPF: 139.903.222-49) visualizou este documento por meio do IP 179.182.161.175 localizado em Belém - Para - Brazil |
| 17 ago 2023
12:29:53 | | Denise Pimenta (E-mail: drossetti.p@gmail.com, CPF: 139.903.222-49) assinou este documento por meio do IP 179.182.161.175 localizado em Belém - Para - Brazil |



Escaneie a imagem para verificar a autenticidade do documento
Hash SHA256 do PDF original #213d5f5570a2fb763291edb13b183fdd4e0e32b5e82142c3af4648d43a934596
<https://valida.ae/158a8e27d15ff0b9cf386cc9cb994f2006170c0e2c9c847ac>



Prof-Artes
Mestrado Profissional em Artes
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ – UFPA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DE ARTE – ICA
MESTRADO PROFISSIONAL EM REDE NACIONAL – PROFARTES

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

Ao assinalar a concordância deste documento, o participante/colaborador declara estar informado a respeito da pesquisa intitulada **A PRÁTICA MUSICAL ATRAVÉS DO STREAMING: a música paraense como ferramenta pedagógica para os trompistas**, sob coordenação do discente Sóstenes Dias Siqueira e da Profa. Dra. Rosane Nascimento de Almeida, docente da Universidade Federal do Pará (UFPA), concordando em participar como colaborador(a) de livre e espontânea vontade. Destaca-se que a participação dos colaboradores se refere a autorização para análise musical das obras e gravação em plataformas de Streaming, bem como a divulgação da presente pesquisa, sem fins lucrativos.

Na certeza de contarmos com a sua colaboração, agradecemos antecipadamente a atenção e colocamo-nos à disposição para quaisquer esclarecimentos adicionais.

Belém, **12 de agosto de 2023**



Assinatura



Autenticação eletrônica 2/2
Data e horários em GMT -03:00 Brasília
Última atualização em 12 ago 2023 às 20:20:11
Identificação: #354c8f3d8a0fcd4460c8c50ad0528bf7073bd75e78456564

Página de assinaturas

José Bezerra
229.106.542-49
Signatário

HISTÓRICO

- | | | |
|-------------------------|--|---|
| 12 ago 2023
20:04:30 | | Sóstenes Dias Siqueira criou este documento. (E-mail: sostenesnathalia@gmail.com) |
| 12 ago 2023
20:20:11 | | José Maria Carvalho Bezerra (E-mail: jjmusic35@gmail.com, CPF: 229.106.542-49) visualizou este documento por meio do IP 179.211.222.51 localizado em Belém - Para - Brazil |
| 12 ago 2023
20:20:11 | | José Maria Carvalho Bezerra (E-mail: jjmusic35@gmail.com, CPF: 229.106.542-49) assinou este documento por meio do IP 179.211.222.51 localizado em Belém - Para - Brazil |



Escaneie a imagem para verificar a autenticidade do documento
Hash SHA256 do PDF original #69eb9960e10b7d362f43ab21e029e83e0ed44f3cee7763c865255701844191c2
<https://valida.ae/354c8f3d8a0fcd4460c8c50ad0528bf7073bd75e78456564>





Mestrado Profissional em Artes
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ – UFPA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DE ARTE – ICA
MESTRADO PROFISSIONAL EM REDE NACIONAL – PROFARTES

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

Ao assinalar a concordância deste documento, o participante/colaborador declara estar informado a respeito da pesquisa intitulada A PRÁTICA MUSICAL ATRAVÉS DO STREAMING: a música paraense como ferramenta pedagógica para os trompistas, sob coordenação do discente Sóstenes Dias Siqueira e da Profa. Dra. Rosane Nascimento de Almeida, docente da Universidade Federal do Pará (UFPA), concordando em participar como colaborador(a) de livre e espontânea vontade. Destaca-se que a participação dos colaboradores se refere a autorização para análise musical das obras e gravação em plataformas de Streaming, bem como a divulgação da presente pesquisa, sem fins lucrativos.

Na certeza de contarmos com a sua colaboração, agradecemos antecipadamente a atenção e colocamo-nos à disposição para quaisquer esclarecimentos adicionais.

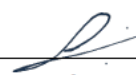
Belém, **14 de agosto de 2023**

Assinatura



Autenticação eletrônica 2/2
Data e horários em GMT -03:00 Brasília
Última atualização em 14 ago 2023 às 09:22:13
Identificação: #2628fd256dfd692e38459f9ee7e6c6206c484840360e2b33a

Página de assinaturas


Leonardo Souza
424.573.862-68
Signatário

HISTÓRICO

- | | | |
|-------------------------|---|--|
| 12 ago 2023
20:17:02 |  | Sóstenes Dias Siqueira criou este documento. (E-mail: sostenesnathalia@gmail.com) |
| 14 ago 2023
09:22:13 |  | Leonardo Coelho de Souza (E-mail: leonardojose@ufpa.br, CPF: 424.573.862-68) visualizou este documento por meio do IP 179.84.64.208 localizado em Belém - Para - Brazil |
| 14 ago 2023
09:22:13 |  | Leonardo Coelho de Souza (E-mail: leonardojose@ufpa.br, CPF: 424.573.862-68) assinou este documento por meio do IP 179.84.64.208 localizado em Belém - Para - Brazil |



Escaneie a imagem para verificar a autenticidade do documento
Hash SHA256 do PDF original #8a23b39c794c8b2dc4c4a4624a9d7e65e59e0b13199f4e60fddb318eb6aa69ac
<https://valida.ae/2628fd256dfd692e38459f9ee7e6c6206c484840360e2b33a>



Prof-Artes
Mestrado Profissional em Artes
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ – UFPA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DE ARTE – ICA
MESTRADO PROFISSIONAL EM REDE NACIONAL – PROFARTES

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

Ao assinalar a concordância deste documento, o participante/colaborador declara estar informado a respeito da pesquisa intitulada A PRÁTICA MUSICAL ATRAVÉS DO STREAMING: a música paraense como ferramenta pedagógica para os trompistas, sob coordenação do discente Sóstenes Dias Siqueira e da Profa. Dra. Rosane Nascimento de Almeida, docente da Universidade Federal do Pará (UFPA), concordando em participar como colaborador(a) de livre e espontânea vontade. Destaca-se que a participação dos colaboradores se refere a autorização para análise musical das obras e gravação em plataformas de Streaming, bem como a divulgação da presente pesquisa, sem fins lucrativos.

Na certeza de contarmos com a sua colaboração, agradecemos antecipadamente a atenção e colocamo-nos à disposição para quaisquer esclarecimentos adicionais.

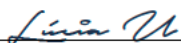
Belém, **14 de agosto de 2023**

Lívia U
Assinatura

autentique

Autenticação eletrônica 2/2
Data e horários em GMT -03:00 Brasília
Última atualização em 14 ago 2023 às 08:46:03
Identificação: #0212e7b86a83e68ad7cbcd0083cca77ad612f0273c23397d3

Página de assinaturas



Lúcia Uchôa
046.061.322-72
Signatário

HISTÓRICO

- | | | |
|-------------------------|---|--|
| 14 ago 2023
08:33:55 |  | Sóstenes Dias Siqueira criou este documento. (E-mail: sostenesnathalia@gmail.com) |
| 14 ago 2023
08:46:03 |  | Lúcia Uchôa (E-mail: luchoasilva@gmail.com, CPF: 046.061.322-72) visualizou este documento por meio do IP 187.180.93.2 localizado em Belém - Para - Brazil |
| 14 ago 2023
08:46:03 |  | Lúcia Uchôa (E-mail: luchoasilva@gmail.com, CPF: 046.061.322-72) assinou este documento por meio do IP 187.180.93.2 localizado em Belém - Para - Brazil |



Escaneie a imagem para verificar a autenticidade do documento
Hash SHA256 do PDF original #aca7784364c5b188994195593b7b1c8f02cfa1cd3527cc9eea3006191c318873
<https://valida.ae/0212e7b86a83e68ad7cbcd0083cca77ad612f0273c23397d3>



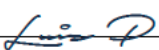
Prof-Artes
Mestrado Profissional em Artes
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ – UFPA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DE ARTE – ICA
MESTRADO PROFISSIONAL EM REDE NACIONAL – PROFARTES

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

Ao assinalar a concordância deste documento, o participante/colaborador declara estar informado a respeito da pesquisa intitulada A PRÁTICA MUSICAL ATRAVÉS DO STREAMING: a música paraense como ferramenta pedagógica para os trompistas, sob coordenação do discente Sóstenes Dias Siqueira e da Profa. Dra. Rosane Nascimento de Almeida, docente da Universidade Federal do Pará (UFPA), concordando em participar como colaborador(a) de livre e espontânea vontade. Destaca-se que a participação dos colaboradores se refere a autorização para análise musical das obras e gravação em plataformas de Streaming, bem como a divulgação da presente pesquisa, sem fins lucrativos.

Na certeza de contarmos com a sua colaboração, agradecemos antecipadamente a atenção e colocamo-nos à disposição para quaisquer esclarecimentos adicionais.

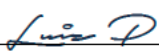
Belém, **16 de agosto de 2023**


Assinatura

autentique

Autenticação eletrônica 2/2
Data e horários em GMT -03:00 Brasília
Última atualização em 16 ago 2023 às 12:09:02
Identificação: #f966768726d6c0a9bc326f33914139bb9ac4f5157dd3b5b21

Página de assinaturas


Luiz Pardal
109.239.852-04
Signatário

HISTÓRICO

- | | | |
|-------------------------|---|---|
| 12 ago 2023
20:11:12 |  | Sóstenes Dias Siqueira criou este documento. (E-mail: sostenesnathalia@gmail.com) |
| 16 ago 2023
12:09:01 |  | Luiz Pardal (E-mail: lupardal3@gmail.com, CPF: 109.239.852-04) visualizou este documento por meio do IP 179.223.237.84 localizado em Belém - Para - Brazil |
| 16 ago 2023
12:09:02 |  | Luiz Pardal (E-mail: lupardal3@gmail.com, CPF: 109.239.852-04) assinou este documento por meio do IP 179.223.237.84 localizado em Belém - Para - Brazil |



Escaneie a imagem para verificar a autenticidade do documento
Hash SHA256 do PDF original #a08d79db4c6ee97f5d3669667aa027cc8f7d0cdc1e31c31acc4a6b6f0da22d90
<https://valida.ae/f966768726d6c0a9bc326f33914139bb9ac4f5157dd3b5b21>





Mestrado Profissional em Artes
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ – UFPA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DE ARTE – ICA
MESTRADO PROFISSIONAL EM REDE NACIONAL – PROFARTES

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

Ao assinalar a concordância deste documento, o participante/colaborador declara estar informado a respeito da pesquisa intitulada **O ESTUDO GUIADO DA PERFORMANCE ATRAVÉS DE STREAMING**: a adaptação da música paraense como referência de estudo para trompistas, sob coordenação do discente Sóstenes Dias Siqueira e da Profa. Dra. Rosane Nascimento de Almeida, docente da Universidade Federal do Pará (UFPA), na condição de participar como entrevistado desta pesquisa, de livre e espontânea vontade.

Na certeza de contarmos com a sua colaboração, agradecemos antecipadamente a atenção e colocamo-nos à disposição para quaisquer esclarecimentos adicionais.

Salvador, **17 de outubro de 2023**

Assinatura



Autenticação eletrônica 2/2
Data e horários em GMT -03:00 Brasília
Última atualização em 17 out 2023 às 08:19:19
Identificação: #877cd2103b14fa6eb91a3068485cd7d52f7a677b33ef6998f

Página de assinaturas

Josely Saldanha
670.471.302-68
Signatário

HISTÓRICO

- | | | |
|-------------------------|--|--|
| 16 out 2023
18:01:07 | | Sóstenes Dias Siqueira criou este documento. (E-mail: sostenesnathalia@gmail.com) |
| 17 out 2023
08:19:19 | | Josely de Sousa Saldanha (Celular: +5571999187472, CPF: 670.471.302-68) visualizou este documento por meio do IP 187.18.7.34 localizado em Salvador - Bahia - Brazil |
| 17 out 2023
08:19:19 | | Josely de Sousa Saldanha (Celular: +5571999187472, CPF: 670.471.302-68) assinou este documento por meio do IP 187.18.7.34 localizado em Salvador - Bahia - Brazil |



Escaneie a imagem para verificar a autenticidade do documento
Hash SHA256 do PDF original #495929dde82634df69a25670c1f6cb9369ba3ee872306de923b593fc64c13fe7
<https://valida.ae/877cd2103b14fa6eb91a3068485cd7d52f7a677b33ef6998f>





Mestrado Profissional em Artes
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ – UFPA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DE ARTE – ICA
MESTRADO PROFISSIONAL EM REDE NACIONAL – PROFARTES

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

Ao assinalar a concordância deste documento, o participante/colaborador declara estar informado a respeito da pesquisa intitulada **O ESTUDO GUIADO DA PERFORMANCE ATRAVÉS DE STREAMING**: a adaptação da música paraense como referência de estudo para trompistas, sob coordenação do discente Sóstenes Dias Siqueira e da Profa. Dra. Rosane Nascimento de Almeida, docente da Universidade Federal do Pará (UFPA), na condição de participar como entrevistado desta pesquisa, de livre e espontânea vontade.

Na certeza de contarmos com a sua colaboração, agradecemos antecipadamente a atenção e colocamo-nos à disposição para quaisquer esclarecimentos adicionais.

Pernambuco, **17 de outubro de 2023**

CROMACIO S

Assinatura



Autenticação eletrônica 2/2
Data e horários em GMT -03:00 Brasília
Última atualização em 17 out 2023 às 08:50:26
Identificação: #9c5573287328c6cf79fa9432f4a6cb5c359a1cc65e4dddb5f

Página de assinaturas

CROMACIO S

CROMACIO SOBRINHO

201.902.470-53

Signatário

HISTÓRICO

- | | | |
|-------------------------|---|--|
| 17 out 2023
08:35:42 |  | Sóstenes Dias Siqueira criou este documento. (E-mail: sostenesnathalia@gmail.com) |
| 17 out 2023
08:50:26 |  | CROMACIO LEAO TEIXEIRA DA SILVA SOBRINHO (Celular: +5581994428832, CPF: 201.902.470-53) visualizou este documento por meio do IP 187.60.251.205 localizado em Igarassu - Pernambuco - Brazil |
| 17 out 2023
08:50:26 |  | CROMACIO LEAO TEIXEIRA DA SILVA SOBRINHO (Celular: +5581994428832, CPF: 201.902.470-53) assinou este documento por meio do IP 187.60.251.205 localizado em Igarassu - Pernambuco - Brazil |



Escaneie a imagem para verificar a autenticidade do documento
Hash SHA256 do PDF original #cdddcf08d92c638fb82f935f11b7fa9f7d2d2744643e29acbc60391bcaa1b01b
<https://valida.ae/9c5573287328c6cf79fa9432f4a6cb5c359a1cc65e4dddb5f>



Prof-Artes
Mestrado Profissional em Artes
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ – UFPA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DE ARTE – ICA
MESTRADO PROFISSIONAL EM REDE NACIONAL – PROFARTES

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

Ao assinalar a concordância deste documento, o participante/colaborador declara estar informado a respeito da pesquisa intitulada **O ESTUDO GUIADO DA PERFORMANCE ATRAVÉS DE STREAMING**: a adaptação da música paraense como referência de estudo para trompistas, sob coordenação do discente Sóstenes Dias Siqueira e da Profa. Dra. Rosane Nascimento de Almeida, docente da Universidade Federal do Pará (UFPA), na condição de participar como entrevistado desta pesquisa, de livre e espontânea vontade.

Na certeza de contarmos com a sua colaboração, agradecemos antecipadamente a atenção e colocamo-nos à disposição para quaisquer esclarecimentos adicionais.

Rússia, 17 de outubro de 2023

Sergio D
Assinatura



Autenticação eletrônica 2/2
Data e horários em GMT -03:00 Brasília
Última atualização em 17 out 2023 às 11:47:27
Identificação: #3e8884683cd83f7cf467a2435d83269566ba477ccc2607adc

Página de assinaturas

Serguei Dorokhov
508.695.582-34
Signatário

HISTÓRICO

- | | | |
|-------------------------|--|--|
| 17 out 2023
09:01:59 | | Sóstenes Dias Siqueira criou este documento. (E-mail: sostenesnathalia@gmail.com) |
| 17 out 2023
11:47:27 | | Serguei Dorokhov (E-mail: dorokhov@list.ru, CPF: 508.695.582-34) visualizou este documento por meio do IP 96.30.194.25 localizado em Atlanta - Georgia - United States |
| 17 out 2023
11:47:27 | | Serguei Dorokhov (E-mail: dorokhov@list.ru, CPF: 508.695.582-34) assinou este documento por meio do IP 96.30.194.25 localizado em Atlanta - Georgia - United States |



Escaneie a imagem para verificar a autenticidade do documento
Hash SHA256 do PDF original #cbf29c4c346120da64b4210bf6dde43ce8c210bdb09d9668fbb8ee85f77929e1
<https://valida.ae/3e8884683cd83f7cf467a2435d83269566ba477ccc2607adc>

