

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

ISAC COSTA SOARES

**TRAJETÓRIAS FORMATIVAS DE TROMPETISTAS:
UM ESTUDO DE CASO COM TRÊS PROFISSIONAIS ATUANTES NO CENÁRIO
MUSICAL DE PORTO ALEGRE**

PORTO ALEGRE

2021

ISAC COSTA SOARES

**TRAJETÓRIAS FORMATIVAS DE TROMPETISTAS:
UM ESTUDO DE CASO COM TRÊS PROFISSIONAIS ATUANTES NO CENÁRIO
MUSICAL DE PORTO ALEGRE**

Dissertação submetida como requisito parcial à obtenção do grau de mestre em Música. Área de concentração – Educação Musical.

Orientadora: Profa. Dra. Jusamara Vieira Souza

Porto Alegre

2021

CIP - Catalogação na Publicação

Soares, Isac

TRAJETÓRIAS FORMATIVAS DE TROMPETISTAS: um estudo de caso com três profissionais atuantes no cenário musical de Porto Alegre / Isac Soares. -- 2021.

166 f.

Orientadora: Jusamara Vieira Souza.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2021.

1. Trompetista. 2. Trajetória formativa. 3. Educação Musical. 4. Sociologia da educação musical. I. Vieira Souza, Jusamara, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Profa. Dra. Jusamara Souza, pela paciência, compreensão e flexibilidade que teve comigo ao longo do mestrado e por compartilhar seu conhecimento nas orientações de forma tão generosa e sabia.

À UFRGS, pela oportunidade de fazer mestrado em uma universidade pública e de qualidade.

Aos meus pais, dona Regina e seu Luiz, por terem me proporcionado em meio a tantas dificuldades uma socialização primária com conceitos éticos e sociais que me ajudaram a me tornar o ser humano que sou hoje.

Ao meu querido irmão, João Pedro, que em um momento da pandemia veio morar comigo e compartilhamos de alegrias e angústias juntos. Te amo!

À minha madrinha musical, Nisiane Franklin, e sua família, Angelo Primon, Luca Primon, Franco Primon e Dona Marta, que me apoiaram diversas vezes em diferentes fases da minha vida. A convivência com vocês foi muito importante para que eu chegasse até aqui.

Ao Projeto Ouviravida, que foi responsável pela minha socialização musical, dando-me a oportunidade de estudar música gratuitamente na infância e me fazendo enxergar possibilidades que talvez jamais pudesse ver através do ensino de Música.

Ao grupo de pesquisa Educação Musical e Cotidiano, pelas inúmeras reflexões, conversas e contribuições.

Às minhas colegas de mestrado, Danielle Chaves e Fernanda Amorim, por diversas conversas que tivemos e pelo apoio mútuo.

Aos meus colegas de trabalho, Lucas Kinoshita e Daiana Fulber, por todas as reflexões que me ajudaram a ter, pelo apoio, carinho, cuidado e amizade que temos um com o outro.

Aos colaboradores desta pesquisa, Renato Oliveira, Tiago Linck e Jorginho do trompete, por compartilharem suas trajetórias, contribuindo para o avanço científico na área da Educação musical. Muito obrigado!

À banca que compôs a defesa deste trabalho, Profa. Dra. Adriana Bozzetto, Profa. Dra. Michelle Girardi e Prof. Dr. Clayton Miranda, por suas contribuições.

Aos meus alunos de trompete, que me fizeram pensar diversas vezes sobre como se aprende e como se ensina a tocar esse instrumento pelo qual desenvolvi enorme paixão em minha vida.

RESUMO

O presente estudo tem como objetivo compreender as trajetórias formativas de trompetistas atuantes no cenário musical de Porto Alegre. Para tal, foram entrevistados três trompetistas com trajetórias distintas através de uma abordagem qualitativa (DENZIN; LINCOLN, 2006) e utilizando o estudo de caso (YIN, 2005; STAKE, 2007). Dessa forma, buscou-se compreender como tais indivíduos se formaram ao longo do tempo, em que espaços foram socializados, onde atuam ou atuaram e o que os motivou a seguir na carreira. Na busca pela compreensão das trajetórias dos entrevistados, organizei um roteiro de questões semiestruturado dividido em três eixos, sendo eles, início da trajetória, período de formação e carreira. Como referencial teórico, para trazer luz às reflexões referentes aos processos de formação dos colaboradores, utilizei autores da sociologia contemporânea, tais como Bauman e May (2010), da Sociologia da Educação, Lahire (2015) e Setton (2005, 2009, 2010, 2016) e da Sociologia da Educação Musical, Nanni (2000) e Bozzetto (2015, 2019). A partir dos dados coletados, notou-se que o início da trajetória musical dos trompetistas deu-se através de estímulos familiares com algum parente que tocava ou mesmo com os repertórios que faziam parte da vida cotidiana da família. Revelou-se que, antes de se tornarem trompetistas, o que despertou o interesse foi a música ou as músicas que faziam parte de suas rotinas nos ambientes que estavam inseridos. Nesse sentido, percebeu-se que a família, a banda de música escolar, o conservatório e as experiências profissionais foram espaços socializadores importantes na formação dos trompetistas entrevistados. Esta pesquisa contribui para a reflexão acerca das especificidades do ser trompetista, além de pensar sobre as trajetórias possíveis, trazendo uma visão mais ampla sobre a carreira de músico/trompetista.

Palavras-chave: trompetista; trajetória formativa; educação musical; Sociologia da Educação Musical.

ABSTRACT

This study aims to understand the formative trajectories of active trumpet players in the music scene of Porto Alegre. To this end, three trumpet players with different trajectories were interviewed through a qualitative approach (DENZIN; LINCOLN, 2006) and using the case study (YIN, 2005; STAKE, 2007). Thus, we sought to understand how such individuals were formed over time, in which spaces they were socialized, where they act or acted and what motivated them to pursue their careers. In order to understand the trajectories of the interviewees, I organized a semi-structured script of questions divided into three axes, namely, the beginning of the trajectory, training period and career. As a theoretical framework, to bring light to the reflections regarding the training processes of employees, I used authors from contemporary sociology, such as, Bauman and May (2010), from the sociology of education, Lahire (2015) and Setton (2005, 2009, 2010, 2016) and the sociology of music education, Nanni (2000) and Bozzetto (2015, 2019). From the collected data, it was noted that the beginning of the musical trajectory of the trumpet players took place through family stimulation with a relative who played, or even with the repertoires that were part of the family's daily life. Well, what was revealed was that before they became trumpet players, what aroused their interest was the music or songs that were part of their routines in the environments they were inserted. In this sense, it was noticed that the family, the school music band, the conservatory, and professional experiences were important socializing spaces in the formation of the interviewed trumpeter. This research contributes to the reflection on the specifics of being a trumpeter, in addition to thinking about the possible trajectories bringing a broader view about the career of musician/trumpeter.

Keywords: trumpeter; formative trajectory; music education; sociology of music education.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Lista de lembranças	41
Figura 2 – Foto documento Word, caderno de entrevista Renato Nunes, p. 2	44
Figura 3 – Foto documento Word, caderno de entrevista Renato Nunes, p. 3	45
Figura 4 – Bocal utilizado para tocar trompete.....	48
Figura 5 – Família dos trompetes.....	53
Figura 6 – Trompete baixo	53
Figura 7 – Trompete de rotor	54
Figura 8 – Trompete natural.....	54
Figura 9 – Trompete triunfal	54
Figura 10 – Melofone	55
Figura 11 – Tipos de surdinas mais utilizados	56
Figura 12 – Foto do primeiro método para cornet impressa em português entre 1854 e 1856, publicado por João Bartolomeu Klier (?-1855).....	73
Figura 13 – Cursos de trompete disponíveis no <i>site</i> do MEC	80
Figura 14 – Mapa contendo a localização de escolas particulares de Porto Alegre que ofertam ensino de trompete	84
Figura 15 – Foto do <i>site</i> Superprof contendo valor de hora-aula de professores de trompete	86
Figura 16 – Mapa contendo a localização de projetos sociais de Porto Alegre que ofertam ensino de trompete	88
Figura 17 – Mapa contendo a localização de bandas escolares de Porto Alegre que ofertam ensino de trompete	89
Figura 18 – Mapa contendo a localização do conservatório da cidade de Porto Alegre	91

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Dados sobre os colaboradores, data, local, duração e número de páginas transcritas	43
Quadro 2 – Lista de universidades com cursos de trompete disponíveis contendo, estado, cidade, nome da instituição, sigla, nome do curso e grau.....	81
Quadro 3 – Tabela com nome, instrumentos e bairros de projetos sociais de Porto Alegre que oferecem ensino de trompete	87

LISTA DE SIGLAS

ABT – Associação Brasileira de Trompetistas

BRA – Brasil

CAIC – Centro de Atenção Integral à Criança e ao Adolescente

CE – Caderno de Entrevista

EST – Escola Sinodal de Teologia

EUA – Estados Unidos

FRAN – França

IPA – Instituto Porto-Alegrense

OSNH – Orquestra de Sopros de Novo Hamburgo

OSPA – Orquestra Sinfônica de Porto Alegre

RCG – 3º Regimento de Cavalaria de Guarda

RS – Rio Grande do Sul

TCC – Trabalho de Conclusão de Curso

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
1.1 O TEMA E AS QUESTÕES DA PESQUISA	13
1.2 O INTERESSE PELO TEMA.....	14
1.3 REVISÃO DE LITERATURA	18
1.3.1 Sobre trajetórias formativas	19
1.3.2 Trabalhos específicos sobre trompete	22
1.3.3 Literatura internacional	23
1.4 CONCEITUANDO O TERMO “TRAJETÓRIA”.....	26
1.5 PARTES DA DISSERTAÇÃO	28
2 REFERENCIAL TEÓRICO	29
2.1 SOBRE A NOÇÃO DE SOCIALIZAÇÃO.....	29
2.2 A SOCIALIZAÇÃO NA FAMÍLIA	32
2.3 OUTROS ESPAÇOS DE SOCIALIZAÇÃO	33
3 METODOLOGIA	35
3.1 PESQUISA QUALITATIVA.....	35
3.2 ESTUDO DE CASO	36
3.3 COLETA DE DADOS	36
3.4 O ROTEIRO DE PESQUISA.....	37
3.5 SELEÇÃO DOS PARTICIPANTES.....	39
3.6 TROMPETISTAS QUE COLABORARAM COM A PESQUISA	39
3.7 SOBRE AS ENTREVISTAS	40
3.8 TRANSCRIÇÃO, CATEGORIZAÇÃO, ORGANIZAÇÃO E ANÁLISE DO MATERIAL	43
4 ENTENDENDO O TROMPETE E O SER TROMPETISTA	47
4.1 PRODUZINDO O SOM NO TROMPETE.....	47
4.2 ESPECIFICIDADES SOBRE O INSTRUMENTO	49
4.3 UMA BREVE HISTÓRIA DO TROMPETE.....	56
4.4 BREVE PANORAMA SOBRE O ENSINO DE TROMPETE NO BRASIL	67
4.4.1 O ensino de trompete no Brasil Colonial (1530-1822)	68
4.4.2 O ensino de trompete no Brasil (1822-1889)	71
4.4.3 O ensino de trompete no período de 1889-1930	74
4.5 O ENSINO DE TROMPETE EM INSTITUIÇÕES DE ENSINO SUPERIOR NOS	

DIAS ATUAIS	79
4.6 O ENSINO DE TROMPETE NA CIDADE DE PORTO ALEGRE	83
4.6.1 Escolas de música particulares que oferecem ensino de trompete	84
4.7 PLATAFORMA SUPERPROF	85
4.8 PROJETOS SOCIAIS QUE OFERTAM O ENSINO DE TROMPETE EM PORTO ALEGRE	86
4.9 BANDAS ESCOLARES QUE OFERTAM ENSINO DE TROMPETE EM PORTO ALEGRE	89
4.10 O CONSERVATÓRIO DA CIDADE	90
5 RENATO NUNES.....	93
5.1 O INÍCIO DA TRAJETÓRIA MUSICAL	93
5.2 DESCOBRINDO O TROMPETE	93
5.3 SOBRE A RELAÇÃO FAMILIAR COM A PROFISSÃO MÚSICA	96
5.4 PERÍODO DE FORMAÇÃO	98
5.5 FORMAS DE ESTUDAR.....	102
5.6 SOBRE O QUE É SER TROMPETISTA.....	104
5.7 SOBRE O CENÁRIO DE ATUAÇÃO NO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL/PORTO ALEGRE	104
5.8 PROJEÇÕES DE FUTURO	107
5.9 O TROMPETE É A MINHA VOZ.....	107
6 TIAGO LINCK	109
6.1 O INÍCIO DA TRAJETÓRIA MUSICAL	109
6.2 DESCOBRINDO O INSTRUMENTO: “EU BRINCAVA COM O TROMPETE” ..	110
6.3 O APOIO DA FAMÍLIA	113
6.4 SOBRE A ESCOLHA DE TORNAR-SE TROMPETISTA	114
6.5 PERÍODO DE FORMAÇÃO	117
6.6 O CENÁRIO DE ATUAÇÃO	122
6.7 CARREIRA.....	123
6.8 A ROTINA DE ESTUDOS	125
6.9 SOBRE A ATUAÇÃO PROFISSIONAL	127
6.10 PROJEÇÃO DE FUTURO.....	128
7 JORGINHO DO TROMPETE.....	129
7.1 O INÍCIO DA TRAJETÓRIA MUSICAL	129
7.2 PERÍODO DE FORMAÇÃO	133

7.3 O CENÁRIO DE ATUAÇÃO.....	135
7.4 DA BANDA SENZALA PARA O MUNDO: O INÍCIO DA PROFISSIONALIZAÇÃO	136
7.5 FORMAS DE ESTUDAR.....	139
7.6 SOBRE A ATUAÇÃO PROFISSIONAL	140
7.7 “TU TENS QUE ESTUDAR”: SOBRE ESTAR PREPARADO PARA OS DESAFIOS	141
7.8 SOBRE A UTILIZAÇÃO DAS REDES SOCIAIS COMO FERRAMENTA DE TRABALHO	143
7.9 PROJEÇÕES PARA O FUTURO.....	143
8 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	145
REFERÊNCIAS.....	151
APÊNDICE A – ROTEIRO DE QUESTÕES 1.....	160
APÊNDICE B – ROTEIRO DE QUESTÕES 2 (UTILIZADO COM RENATO NUNES)	162
APÊNDICE C – ROTEIRO DE QUESTÕES 3 (UTILIZADO COM TIAGO LINCK)	164
APÊNDICE D – TERMO DE CONSENTIMENTO.....	166

1 INTRODUÇÃO

1.1 O TEMA E AS QUESTÕES DA PESQUISA

Esta pesquisa tem como tema as trajetórias formativas de trompetistas atuantes no cenário musical de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul. Considerando essa temática, colocou-se o seguinte problema de pesquisa: quais são algumas das possíveis trajetórias formativas de trompetistas? Para Penna (2015, p. 47),

[...] o “problema” (de pesquisa) não tem o mesmo sentido que no senso comum, em nosso cotidiano: não se trata de um problema prático, de uma situação difícil ou preocupante, um conflito, distúrbio ou mau funcionamento que é preciso “resolver”, “solucionar”, mas sim de uma questão, em qualquer campo de conhecimento, que ainda é objeto de discussão, merecendo ser estudada.

O foco deste estudo está nos caminhos percorridos por três trompetistas com formações musicais distintas. Dessa maneira, busca-se compreendê-las e identificá-las a partir da perspectiva da Sociologia da Educação Musical, que, para Kraemer (2000, p. 57), “examina as condições sociais e os efeitos da música, assim como relações sociais, que estejam relacionadas com a música”. Com isso, este trabalho desvela possíveis trajetórias formativas de trompetistas que atuam no cenário musical de Porto Alegre, considerando que “atuar no cenário musical” inclui a participação de trompetistas – colaboradores desta pesquisa – que trabalham dando aulas, tocando em orquestras, grupos de câmara, bandas, eventos e/ou fazendo *shows*, entre outras atividades musicais.

Em minha trajetória como trompetista, tenho observado que, de maneira geral, os trompetistas iniciam seus estudos em bandas escolares, igrejas, projetos sociais e conservatórios e, com essa formação, seguem atuando como profissionais, tornando-se professores, *performers*, compositores, maestros e produtores. Com isso, acabam seguindo a carreira de músicos, sem buscar, necessariamente, uma formação acadêmica.

Isso me trouxe os seguintes questionamentos: como essas pessoas tiveram interesse pelo instrumento? Onde iniciaram seu contato com a música? Com quem estudaram o instrumento? Que tipo de metodologia foi utilizada em seu aprendizado? Como e por que decidiram atuar na área de música?

1.2 O INTERESSE PELO TEMA

O interesse por este tema – as trajetórias formativas de trompetistas atuantes no cenário musical de Porto Alegre – está diretamente vinculado à minha trajetória formativa em música. Iniciei meus estudos musicais aos 14 anos de idade em um projeto de ação social ofertado para a comunidade pela Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA) chamado Ouviravida¹. Nesse projeto, estudei canto, flauta doce e percussão. Na região onde eu morava, bairro Umbu, em Alvorada/RS, não se tinha a possibilidade de estudar música, pois não havia música na escola ou qualquer outro tipo de ação proposta pelo Estado. Logo, quando o projeto chegou à comunidade, foi uma grande alternativa de acesso ao estudo musical. Tal projeto teve um papel fundamental para minha formação humana e musical. Para Kater (2004, p. 46),

[...] ao destinar-se a indivíduos em situação de risco pessoal e social, localizados na periferia dos benefícios oferecidos pela sociedade – e em níveis acentuados de distanciamento senão exclusão – a educação musical representa uma alternativa prazerosa e especialmente eficaz de desenvolvimento individual e de socialização.

Ainda na adolescência, tive grande interesse pelo trompete, pois, certa vez, um grupo de alunos da classe de trompete da Escola de Música OSPA apresentou-se na igreja da comunidade, onde aconteciam as aulas do projeto Ouviravida. Naquele dia, um dos músicos executou a peça *Carinhoso*, de Pixinguinha, no trompete, sendo ele o único músico negro. Aquilo me marcou de tal forma que meu interesse pelo instrumento foi imediato e, mesmo sendo ainda muito jovem, aquele momento chamou minha atenção. Hoje, penso que possa ter sido uma questão de representatividade e acredito que, naquele instante, acabei me identificando de alguma forma com a situação.

A vontade de tocar era tão grande que o projeto conseguiu, através de uma campanha de doação de instrumentos, um trompete para que eu começasse a estudar. Entretanto, as dificuldades vieram logo no início, ao receber o instrumento, pois o projeto não tinha um professor específico de trompete. A alternativa encontrada

¹ O projeto Ouviravida esteve ativo entre 1999 e 2007, com o objetivo de promover o ensino gratuito de música em comunidades em situação de vulnerabilidade social e econômica. Em 2017, foi reativado e se mantém até os dias atuais (2021). Informações retiradas da página do projeto no Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/ouviravida/no>. Acesso em: 29 out. 2021.

foi ter aulas na banda² da Escola Estadual de Ensino Fundamental Mario Quintana – a CAIC –, em Alvorada, onde eu estudava.

Na banda da escola, comecei a aprender as primeiras notas no trompete. A respeito desse *locus* de aprendizagem musical, Pereira Júnior (2014, p. 4) destaca:

Além de ser uma instituição de inclusão social, a banda de música também desenvolve aspectos de interação entre os alunos, de cooperação e socialização, de atuação no processo cognitivo, e permite uma profissionalização através dela.

Lembro-me de o mestre da banda ressaltar que ele não era trompetista e que, por isso, não poderia me ensinar tudo sobre o instrumento. Para Serafim (2014, p. 18): “Nestes grupos, é comum que o regente assuma o papel de musicalizador e professor de todos os instrumentos disponíveis”. E, no meu caso, era exatamente isso que acontecia. Porém, naquele momento, eu sentia uma grande necessidade de ter uma instrução mais direcionada ao meu instrumento.

Recordo-me que, na época (2004), era muito difícil para mim ter um professor particular, pois minha família não tinha condições de pagar, a escola de música da OSPA havia fechado³, e não existia nenhuma escola pública e gratuita onde se pudesse estudar o instrumento em Porto Alegre e na Região Metropolitana.

Alguns anos se passaram, e minha vontade de seguir a carreira como músico ficou cada vez mais forte. Como já tinha experiência como professor, e a partir de conversas com a coordenadora do projeto Ouviravida, onde iniciei meus estudos musicais, percebi que fazer o curso de Licenciatura em Música do Centro Universitário Metodista (IPA)⁴ seria uma possibilidade de me preparar para entrar no mercado de trabalho. Segundo Rauber (2017, p. 36), “a constituição do percurso de aprendizagem é resultante de definições e escolhas que promovem efeitos imediatos e a longo prazo sobre o caminho que o músico percorre e irá percorrer”. Essa escolha foi fundamental

² O termo “banda” é muito abrangente, mas a banda a que me refiro, neste trabalho, são aquelas que têm, em sua formação instrumental, instrumentos da família das madeiras, percussão e metais. Por exemplo, no caso da família dos metais, temos: trompete, trombone, eufônio, tuba e trompa. Nas madeiras, teremos: flauta transversal, flautim, clarinete, saxofone etc.

³ A Escola de Música da OSPA foi fundada em 1972 e teve seu fechamento em 2004. Em 2013, após nove anos de inatividade, a escola retomou suas atividades. Informações disponíveis em: www.ospa.org.br. Acesso em: 10 jul. 2019.

⁴ O curso de Música do IPA nasceu no ano de 2005 como um reflexo da política da entidade de formação em licenciaturas. Entretanto, em 2019, começou a sofrer cortes de verbas, tendo seu corpo docente reduzido e não abrindo mais vestibular. No ano de finalização desta pesquisa (2021), o curso ainda estava ativo, mantendo sua última turma.

para o meu desenvolvimento como músico e professor, pois me mostrou que, ali, poderia haver uma possibilidade de formação profissional.

Antes de entrar na Licenciatura em Música, eu ainda não tinha muita noção de como funcionava um curso de graduação. Em casa, meus pais também não sabiam me orientar sobre esse assunto, pois minha mãe parou seus estudos na oitava série do Ensino Fundamental, e meu pai, apesar de ter terminado o Ensino Médio, não chegou a entrar em uma universidade. Por isso, as informações que eu tinha sobre o curso superior eram escassas. No entanto, recorro-me de questionar a coordenadora do projeto Ouviravida sobre onde eu poderia estudar trompete, e o único lugar que tinha graduação no instrumento, no Rio Grande do Sul, era em Santa Maria. Devido à distância entre essas duas cidades, que é de 290,7 km, equivalentes a quatro horas de ônibus, percebi que ficaria inviável e, além disso, me identificava mais com a ideia de ser professor. Apesar de ter uma relação forte com o instrumento, nunca tive o desejo de seguir a carreira de instrumentista de orquestra ou qualquer coisa do tipo. Na faculdade, pude perceber o quão importante era estar ali e notei o quanto eram distintas as formações dos alunos que chegavam ao curso.

Infelizmente, no segundo ano, tive de trancá-la devido à falta de recursos, porém descobri que havia um curso técnico em trompete na Escola Sinodal de Teologia (EST), que era mais barato. Sendo assim, resolvi me matricular, com a ideia de não parar de estudar. No curso técnico, tive minhas primeiras aulas regulares com um professor específico de trompete; antes disso, havia feito algumas aulas esporádicas com outros professores, portanto, minha noção era muito básica.

Para pagar as aulas, eu trabalhava em uma banda de baile⁵ como trompetista e dava aulas de flauta doce e percussão no projeto Nação Periférica, o qual havia fundado com outros colegas quando o projeto Ouviravida acabou. Segundo Morato (2009, p. 17), “começar a trabalhar cedo e sem se formar – podendo, portanto, trabalhar enquanto se gradua em Música – é um fenômeno que tem caracterizado a profissão em música na contemporaneidade”. Nesse momento, já sentia a dificuldade de estudar e trabalhar. Alguns questionamentos surgiam, pois meu professor não me via como um profissional, mas, quando eu dava aulas de música ou tocava com a

⁵ A banda de baile é um grupo constituído por um número variado de músicos, incluindo baterista, vocalista, guitarrista, baixista, tecladista e naipe de metais. Nem sempre há todos esses instrumentistas, podendo haver variações de uma para outra. Além disso, algumas têm, em sua formação, dançarinos. Esse tipo de banda atua em festas, casamentos e eventos variados. Sua formação instrumental pode variar, dependendo do estilo de música e da região em que está inserida.

banda de baile, as obrigações e funções eram de um profissional e isso me fazia pensar: o que é ser um músico profissional? Quanto tempo eu teria de estudar para ser profissional? O que eu já fazia atuando como professor e músico de baile não era ser profissional? Vieira (2017, p. 40) explica sobre as concepções do músico:

As concepções acerca do que significa ser músico são múltiplas e contraditórias, especialmente em função dos diferentes paradigmas, abordagens, orientações e representações sociais que se possa ter em relação à natureza de seu trabalho. Essas muitas perspectivas e sentidos são, possivelmente, reflexo da própria complexidade da relação desses atores com o mundo social, pois o trabalho do músico não se desenvolve no vazio, mas sim dentro de uma trama social historicamente construída e constantemente ressignificada.

Segui no curso técnico durante alguns anos, mas não cheguei a concluí-lo, pois consegui retomar meus estudos no IPA, e, como meu objetivo era ser licenciado, não havia sentido em manter os dois cursos concomitantemente.

Após terminar a Licenciatura em Música, ingressei na Escola de Música da OSPA, reaberta em 2013, e, nesse espaço, pude retomar meus estudos de trompete e vivenciar experiências tocando com orquestras, grupos de câmara e fazendo recitais.

Tive a oportunidade de participar de importantes festivais de música/trompete e fazer aula com renomados professores, tais como: Anthony Plog (EUA), Pierre Dutot (FRA), Fernando Dissenha (BR), entre tantos outros. Além disso, iniciei minha carreira tocando em bandas de baile, como mencionado, depois, segui fazendo *shows* com grupos de pagode, tocando em restaurantes, casas noturnas e orquestras do estado do Rio Grande do Sul, tais como Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA), Banda Municipal de Porto Alegre, Orquestra de Sopros de Novo Hamburgo (OSNH), entre outras. Como professor de trompete, atuei ministrando *master classes* em bandas de música escolares, dando aulas particulares do instrumento e em projetos sociais. Todas essas experiências ajudaram-me a ter o conhecimento prévio do campo, porém não fazem com que eu compreenda todas as questões que surgiram nesta pesquisa.

Nessa trajetória e até os dias atuais, conheci muitos trompetistas no estado do Rio Grande do Sul e fora, e os assuntos sobre com quem e onde você estudou eram recorrentes nas rodas de conversas; muitos desses trompetistas que conheci não tinham formação acadêmica e, mesmo assim, carregavam uma sólida formação musical, e isso já é algo que acontece no meio profissional com outros instrumentistas.

Weiss e Louro (2011, p. 135) trazem, em seu artigo *A formação e atuação de professores de acordeom na interface de culturas populares e acadêmicas*, um relato e uma reflexão sobre como essa questão acontece no meio dos acordeonistas:

[...] é interessante trazer a visão dos músicos que se formaram instrumentistas fora do meio acadêmico, mas que tiveram contato com cursos acadêmicos de Música. Apesar de não possuírem um diploma em acordeom, demonstram uma sólida formação, visto que são reconhecidos nos seus contextos sociomusicais como professores de instrumento e produtores musicais. Certamente, essa linha reflexiva se torna relevante também para outros instrumentos menos contemplados no meio acadêmico do Brasil.

Sabendo-se que o ensino de trompete é contemplado em diversos cursos no Brasil⁶, nota-se que, no Rio Grande do Sul, há apenas um curso de bacharelado, como já relatado. Dessa forma, mostrou-se interessante compreender como os trompetistas que atuam na cidade de Porto Alegre vêm se formando ao longo do tempo.

1.3 REVISÃO DE LITERATURA

A revisão de literatura exerce papel fundamental na elaboração de um projeto de pesquisa. Na visão de Penna (2015, p. 71), “a revisão bibliográfica – ou revisão de literatura – tem a função de localizar a sua proposta no campo da produção da área”. Além disso, para Brumer *et al.* (2008, p. 132):

A revisão bibliográfica é a exposição detalhada da produção científica já produzida sobre a temática em estudo, referida como o “estado da arte”. Ela possibilita uma melhor delimitação do tema em estudo, pois, analisando-se as diversas contribuições feitas, podem se visualizar lacunas no conhecimento ou tópicos polêmicos que sugerem novas abordagens do tema.

Por esse motivo, todos os trabalhos citados foram lidos e analisados, buscando aproximar este projeto de ideias já existentes. Para Alves (1992, p. 54):

Essa análise ajuda o pesquisador a definir melhor seu objeto de estudo e a selecionar teorias, procedimentos e instrumentos ou, ao contrário, a evitá-los, quando estes tenham se mostrado pouco eficientes na busca do conhecimento pretendido. Além disso, a familiarização com a literatura já produzida evita o dissabor de descobrir mais tarde (às vezes, tarde demais) que a roda já tinha sido inventada.

⁶ Ver no subcapítulo 4.5 sobre o “Ensino de trompete no Brasil nos dias atuais”.

Sendo assim, trago, nesta revisão de literatura, trabalhos que se relacionam com a presente pesquisa a partir de suas temáticas, buscando certa aproximação com o tema proposto. Além disso, esses trabalhos contribuem para uma percepção mais aprofundada sobre a forma como foram feitos e conduzidos e para a delimitação do tema de pesquisa.

1.3.1 Sobre trajetórias formativas

Minha inspiração para este trabalho veio através de uma leitura inicial da tese de Alexandre Vieira (2017) intitulada *Trajetoórias Formativas Profissionais em Música: um estudo com estudantes do Curso Técnico em Instrumento Musical do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará – Campus Fortaleza*. Nesse trabalho, o autor buscou compreender as trajetórias formativas de oito estudantes do curso, utilizando uma abordagem qualitativa e, como metodologia, o estudo de caso, discorrendo sobre o percurso formativo desses alunos, mostrando seus sonhos, objetivos e percalços encontrados em suas trajetórias. Essa busca aconteceu através da própria visão que o autor tem sobre o ser e tornar-se músico/artista, pois, na visão de Vieira (2017, p. 30):

O artista, como qualquer outra categoria social, se constitui e se alimenta através das referências e conhecimentos que constrói na família, escola, religião e demais grupos e indivíduos com os quais interage ao longo de sua trajetória. Igualmente, instituições específicas de ensino artístico são espaços socialmente reconhecidos, nos quais técnicas, habilidades, conhecimentos, sensibilidades e significados artísticos são ensinados de maneira sistemática.

A partir dessa perspectiva, Vieira (2017, p. 122) trabalha com entrevistas semiestruturadas, utilizando um roteiro de questões que ele denominou como “mapa de entrevistas”, o qual se configurou:

[...] mais [como] um papel de guia, de mapa, ou seja, um esquema constituído por pontos possíveis a serem abordados com os estudantes, do que uma sequência linear, que colocasse em risco o que cada um teria de melhor para dividir comigo, sobretudo em relação às suas trajetórias. Iria sim tratá-las como pontos de referência, os quais poderiam ser acessados conforme o fluir das narrativas dos estudantes e pelos direcionamentos provocados por minhas intervenções nas suas falas.

Em todas as entrevistas, aparecem questões pertinentes às perspectivas do

tema proposto. Sendo assim, os colaboradores da pesquisa falam sobre o início de suas trajetórias com a música, que caminhos os conduziram ao curso, o que lá buscavam e, por fim, o que levaram dessa experiência formativa. Mostrando uma visão sensível na busca de compreender essas trajetórias, Vieira (2017, p. 60) acredita que:

[...] é necessário entender as possibilidades de atuação dos jovens a partir de tamanha inconstância, ou seja, compreender qual o seu campo de ação, seu potencial de intervenção, enquanto atores ativos de suas próprias histórias de vida, perante um futuro que se apresenta cada vez mais embaçado.

Com esse olhar e buscando compreender essas trajetórias formativas, a tese de Vieira (2017) possibilitou, em minha revisão de literatura inicial, um melhor entendimento sobre a importância da compreensão dos diversos tipos de formações possíveis em música.

Além desse trabalho, encontrei a dissertação de Maria Farias (2017), nos quais a autora discorre sobre o percurso de formação, atuação e identidade profissional de três tecladistas de instrumentos eletrônicos. Amparada pela Sociologia da Educação Musical, que se preocupa com os processos e as relações de ensino-aprendizagem de música, ela busca compreendê-los considerando as especificidades do instrumento e os contextos em que esses músicos se formam e atuam. Além disso, nota-se sua preocupação com as questões do uso do teclado eletrônico, suas tecnologias e como elas são exploradas na *performance*, sala de aula e ensino em geral.

Dividindo o trabalho em três eixos, nos quais a autora mostra a formação, atuação e as identidades dos tecladistas, é possível notar como cada colaborador traz, em seus relatos, significados próprios sobre a profissão. Para Farias (2017, p. 83), “os tecladistas consideram o teclado eletrônico um instrumento versátil – e sua atuação também revelou ser”. Além disso, ela também traz especificidades sobre suas atuações:

A relação que cada tecladista guarda com a tecnologia revela conflitos e contradições que podem ser entendidos como característicos de um músico que atua no encontro de tradições distintas e que propõem paradigmas, até certo ponto, conflitantes (FARIAS, 2017, p. 83).

Dessa forma, é possível perceber certas particularidades em relação ao “ser

tecladista”.

Ainda na dissertação de Farias (2007, p. 192), é possível constatar o processo de aprendizagem musical na infância, quando ela relata sobre dois dos seus colaboradores – Thiago e Vini –, que, tanto um quanto o outro, “tiveram sua iniciação musical em instrumentos eletrônicos, tendo o teclado como um de seus brinquedos na infância”. A partir dessa informação, a autora reforça que “a relação com o teclado se desenvolveu e evoluiu à medida que eles próprios se desenvolveram” (FARIAS, 2017, p. 192). Por isso, trato, em minha pesquisa, além de questões de carreiras, as de formação inicial, pois os trompetistas apresentam, em si, especificidades e peculiaridades em relação à iniciação, formação e carreira musical.

Outro trabalho a ser considerado é a dissertação de Gustavo Rauber (2017). Nessa pesquisa, o autor busca compreender os percursos formativos de quatro multi-instrumentistas. Para ele, “compreende-se como músico multi-instrumentista quem toca vários instrumentos musicais, simultaneamente ou não” (RAUBER, 2017, p. 7). Assim, com o título *Percursos de aprendizagem de músicos multi-instrumentistas: uma abordagem a partir da história oral*, o autor reúne relatos de quatro músicos multi-instrumentistas que, na época da pesquisa, residiam no estado do Rio Grande do Sul.

Para essa investigação, Rauber (2017) dividiu a análise em dois eixos, sendo eles formação e atuação. Ele também traz especificidades sobre as formas de ensino-aprendizagem dos músicos multi-instrumentistas. Há relatos que mostram as particularidades do ser multi-instrumentista, em que Rauber (2017, p. 79), tomando como referência a fala de um dos colaboradores, aponta a forma como ele pensa sobre tocar mais de um instrumento:

Entre as implicações de tocar mais instrumentos, Cezar [entrevistado] considera que o aprendizado de cada um tem “gavetas” que “além de ter a dificuldade de manter os instrumentos a técnica dos instrumentos, tem que manter os repertórios”.

Além disso, há questões específicas de suas atuações em relação à versatilidade que o músico multi-instrumentista acaba desenvolvendo. Para o autor:

Após a fase de experimentação, na qual o músico exerce os primeiros contatos com novos instrumentos, estes são incorporados pelos músicos às suas rotinas de atuação quando ocorre o reconhecimento das vantagens e benefícios que a prática deste novo instrumento acarretará. Esse processo caracteriza a profissionalização do músico multi-instrumentista que, ao buscar melhorar seu desempenho e compreensão sobre o novo instrumento,

tem a pretensão de autolegitimar essa prática e aperfeiçoar seu rendimento nos diferentes projetos de trabalho entendidos como espaços de socialização e ambientes de profissionalização (RAUBER, 2017, p. 191).

Percebe-se que essa questão da especificidade em suas formações e atuações, nos trabalhos de Rauber (2017) e Farias (2017), revela uma riqueza que demanda uma análise mais aprofundada. Essa preocupação sobre campos de atuação e formação é tratada também no artigo de Douglas Weiss com Ana Louro (2011): *A formação e atuação de professores de acordeom na interface de culturas populares e acadêmicas*. Nesse trabalho, eles trazem um recorte de um projeto de pesquisa focado nas narrativas, colhidas através da metodologia de história oral, sobre a formação e atuação de professores de acordeom do Sul do Brasil. Por meio da análise das falas dos professores, eles buscam compreender os aspectos que constituem sua cultura profissional, destacando suas relações com culturas populares e acadêmicas. Para Weiss e Louro (2011, p. 133), “nas trajetórias formativas, os ambientes socioculturais e os dilemas enfrentados são variados, e influenciam na formação da identidade profissional de um indivíduo”. Esses dilemas e percalços encontrados nas trajetórias fazem parte de suas formações para além da música, pois são indivíduos que interagem com seu meio social específico e que, muitas vezes, fazem parte somente daquele ambiente.

1.3.2 Trabalhos específicos sobre trompete

Os trabalhos específicos sobre trompete encontrados na revisão de literatura estão relacionados ao ensino, história, metodologia e práticas interpretativas. Para essa busca inicial, utilizei a página da Associação Brasileira de Trompetistas (ABT)⁷. A ABT tem contribuído para o compartilhamento de artigos, TCCs, dissertações e teses, pois, dentro do *site*, foi criada uma biblioteca⁸ na qual estão sendo compilados os trabalhos já existentes e os mais recentes com temas ligados a práticas relacionadas ao trompete.

⁷ A Associação Brasileira de Trompetistas (ABT) tem como objetivo “promover a integração dos trompetistas brasileiros através do incentivo à *performance*, pedagogia e produção de literatura ligada ao trompete, mantendo como princípio o respeito à diversidade e à pluralidade de ideias e estilos”. Informações disponíveis em: <https://abt.art.br/>. Acesso em: 8 mar. 2020.

⁸ Segundo a ABT, sua biblioteca digital é a oportunidade de, em um só lugar, acessarmos textos acadêmicos, livros, gravações e partituras, relacionados ao trompete. Informações disponíveis em: <https://abt.art.br/biblioteca>. Acesso em: 8 mar. 2020.

Um dos trabalhos mais recentes a que tive acesso é a tese de Flávio da Silva (2019), intitulada *A construção de um solista: um estudo multicasos com trompetistas solistas internacionais*. Nesse estudo, o autor investiga os processos de formação de solistas internacionais de trompete mediante a análise da trajetória de vida de nove trompetistas com reconhecida carreira internacional, utilizando, como parâmetros de análise, os estágios de desenvolvimento propostos pela ciência da *expertise*. Essa pesquisa busca compreender como tais solistas se desenvolveram ao longo de seu percurso; para isso, é feita uma análise em relação à biografia de cada um dos trompetistas escolhidos. Dessa forma, o autor traz singularidades em relação à formação de cada solista ao mesmo tempo em que traça um paralelo entre tais formações.

Sobre o ensino de trompete, foram encontrados três trabalhos, são eles: *Iniciação ao trompete, trompa, trombone, eufônio (também conhecido como bombardino) e tuba: processos de ensino-aprendizagem do método Da Capo* (VECCHIA, 2008); *Desenvolvimento da percepção auditiva na aprendizagem do trompete: avaliação de estudos coletivos adotados pelo projeto GURI* (SCHEFFER, 2012); e *Modelos pedagógicos no ensino de instrumentos musicais em modalidade a distância: projetando o ensino de instrumentos de sopro* (SERAFIM, 2014). Além desses, encontrei uma dissertação sobre metodologia intitulada *Metodologia de Estudo para Trompete*, de Paulo Baptista (2010) e dois trabalhos sobre a história do trompete, um intitulado *Um repertório real e imperial para os clarins: resgate para a história do trompete no Brasil*, de Ulises Rolfini (2009), e outro *A história do trompete*, de Fabio Simão (2007). Por último, identifiquei cinco trabalhos relacionados à *performance*, o que também revela preocupação e interesse dos trompetistas relacionados às práticas interpretativas: *Dois estudos de caso do trompete no choro: Flamengo de Bonfiglio de Oliveira e Peguei a reta de Porfírio Costa* (MOTA JÚNIOR, 2011); *Concerto para trompete e orquestra de cordas de Alfredo Dias: perspectivas interpretativas* (LOCATELLI, 2013); *Desafio XIV para trompete e piano de Marlos Nobre: uma abordagem interpretativa* (AMARAL, 2013); *Música brasileira para grupos de trompetes: possibilidades para interpretação de quatro técnicas estendidas selecionadas* (SILVA, 2016); e *Agrupamentos de notas: aplicação do conceito interpretativo na obra Estudo para trompete em dó*, de Camargo Guarnieri (MOURA JUNIOR, 2017).

1.3.3 Literatura internacional

Sobre a literatura internacional, iniciei a busca utilizando termos em inglês no Portal de Periódicos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)⁹. Através desse primeiro levantamento, foram encontrados textos falando sobre questões comuns ao meu trabalho. As expressões que utilizei para o refinamento da pesquisa foram: “*professional trumpet player*”, “*trumpet career*”, “*trumpet player interview*”, “*trumpet development*” e “*trumpet biography*”.

Os trabalhos encontrados nos periódicos disponíveis pela CAPES contêm registros históricos e de entrevistas biográficas sobre trompetistas. Dentro dessa perspectiva, encontrei um artigo escrito por Dust (2005), intitulado *The amazing life of “Mountie” trumpeter Fred Bagley*, que conta a trajetória do trompetista canadense Fred Bagley, o qual foi membro da Polícia Montada do Noroeste (força policial do Canadá) e criou várias das primeiras bandas comunitárias em locais onde ficava alocado. Ele ficou reconhecido como uma figura importante na história das bandas de sopro canadense. Outro exemplo é um artigo escrito por Grogan (2017), *The chief of entertainers: trumpet virtuoso Dizzy Gillespie was a jazz prophet, a musical genius, and a scatterbrained whirlwind*, que fala sobre determinado período da trajetória profissional de um dos considerados maiores trompetistas da história do *jazz* Dizzy Gillespie. Nesse texto, o autor mostra a vida do músico no universo do *jazz*, a influência da cultura africana em sua vida, suas relações amorosas e inspirações. Além desses, há também entrevistas como a descrita por Poliniak (2019), na qual ela conversa com Tony Kadleck, que foi trompetista de músicos como Michael Jackson, Elton John, Celine Dion, Frank Sinatra, entre outros. Também gravou com a Boston Pop Orchestra e atuou na New York Pops. Nessa publicação, a autora faz perguntas sobre os percursos musicais do músico do início da carreira até os dias atuais. Por último, Hopinks (2013) entrevista Robert Gibson, que foi professor na McGill University e traz aspectos importantes sobre a carreira do trompetista e maestro, mostrando suas influências e experiências musicais ao longo da vida.

Há também livros que falam sobre trajetória de trompetistas, por exemplo, o livro de Hickman, Laplace e Tarr (2013) intitulado *Trumpet greats: a biographical dictionary*, no qual os autores descrevem a vida de 2.212 trompetistas influentes desde o ano de 1542. Trata-se de um livro denso que mostra como esses trompetistas

⁹ Disponível em: <https://www-periodicos-capes-gov-br.ezl.periodicos.capes.gov.br/index.php>. Acesso em: 9 out. 2021.

viveram e influenciaram gerações. Além desse, Kahn (2007) escreveu um livro chamado *Kind of blue*, em que fala especificamente sobre o disco *Kind of blue*, que é considerado um dos grandes trabalhos do trompetista Miles Davis. No entanto, o livro aborda a trajetória de Miles em paralelo com as histórias das gravações de seus discos.

Para finalizar, encontrei duas teses utilizando como ferramenta de busca o Google Acadêmico, uma intitulada *A biography of Adolph S. Herseth: his performance and pedagogical contributions*, escrita por Woolworth (1993), e outra, mais atual, chamada *Biographies of the most influential twentieth century trumpet players in Asia*, escrita por Tsai (2016). A primeira fala sobre a vida e o trabalho de Adolph Herseth, que foi um importante trompetista norte-americano, tendo atuado por mais de 40 anos na Chicago Symphony, influenciando diversos trompetistas e professores de trompete pelo mundo. A segunda descreve a trajetória de influentes intérpretes e pedagogos de trompete em países e territórios do Leste Asiático, ao longo da orla do Oceano Pacífico Ocidental, incluindo China, Hong Kong, Japão, Filipinas, Cingapura, Coreia do Sul, Taiwan, Tailândia e Vietnã.

Analisando esses trabalhos sob a visão da educação musical, penso que são importantes para que trompetistas vejam as diversas trajetórias possíveis e quão abrangentes elas podem ser em cada lugar do mundo. Dessa maneira, pode-se despertar uma visão mais ampla em relação aos possíveis tipos de formação musical, sem ter que se restringir a apenas um em detrimento de outro. Além disso, compreender como acontecem as formações musicais de trompetistas pelo mundo nos ajuda a ver possibilidades dentro de nossa própria formação. Ressalto que, possivelmente, existam mais trabalhos sobre esse tema no mundo em diversas línguas, porém fiquei restrito à língua inglesa, devido ao prazo de 24 meses para a conclusão da pesquisa. Todas essas leituras contribuíram para o desenvolvimento deste trabalho e, mesmo tendo alguns que não se assemelham ao meu, serviram também para entender o que os trompetistas pesquisadores estão pensando e pesquisando no Brasil e no mundo.

No momento da revisão de literatura para a elaboração desta pesquisa, não foram encontrados trabalhos que falassem sobre trajetórias formativas de trompetistas porto-alegrenses, apesar de já existir, na literatura, artigos, teses e dissertações sobre trajetórias formativas em música. Assim, todos esses materiais ajudaram na elaboração deste trabalho e foram de importante valia para minhas reflexões acerca

do tema.

1.4 CONCEITUANDO O TERMO “TRAJETÓRIA”

Se pegarmos a etimologia da palavra, ou seja, sua origem dada do latim *trajectu*, que, segundo o dicionário etimológico *online* Origem da Palavra (2021, n.p.), significa “atirado, lançado sobre”, “atirar sobre, por cima de algo”. Consideramos, também, o significado da palavra “trajetória” do Dicionário Aurélio (FERREIRA, 2008, p. 749), que tem como sentido uma “linha descrita por um corpo em movimento”, podemos pensar que trajetória pode ser um caminho percorrido pelo sujeito e que não segue determinadamente uma ordem, mas que precisa de algo que o impulse e leve de alguma forma para algum lugar. Dessa maneira, podemos nos remeter ao pensamento de que o indivíduo percorre uma linha curva não perfeita, seguindo um caminho indeterminado. Essa “linha curva” serve como metáfora, pois as trajetórias de cada pessoa são formadas a partir de suas experiências pessoais que nem sempre seguem determinada ordem.

A partir dessa definição, pode-se perguntar: o que são “trajetórias formativas”? O termo que uso no título e no decorrer deste trabalho está apoiado na concepção de Vieira (2017). Para o autor:

[...] as trajetórias formativas são entendidas como atos performáticos realizados no transcorrer do processo de socialização. Mesmo reconhecendo os limites e imposições das estruturas sobre o indivíduo, este é portador de uma margem relativa de liberdade para fazer escolhas, adotar estratégias e lançar mão de táticas de resistência (VIEIRA, 2017, p. 78).

As escolhas e estratégias que fazemos e as táticas de resistência que adotamos no decorrer de nossos percursos musicais é o que faz com que cada trajetória traga peculiaridades em seus processos de formação. Logo, as trajetórias formativas que compõem um indivíduo trazem consigo experiências e fatos que o constituem, e isso nos ajuda a compreender que tipo de relação aquele sujeito desenvolveu com a música ao longo dos anos. De acordo com Queiroz (2015, p. 15), “para compreender como alguém continua estudando música ao longo da vida, torna-se necessário seguir os seus rastros, investigando, em sua trajetória, as experiências daquilo que contou para o vir a ser atual”.

Ainda segundo Queiroz (2015, p. 13), “a trajetória musical de um indivíduo, ou

seja, a sua continuidade nos estudos em música está relacionada a diversos aspectos como pessoas, ambientes, suas decisões e persistências no fazer musical”. Dessa forma, as trajetórias formativas podem também ser passíveis de um processo investigativo, a partir do qual se faz possível entender o que levou tais indivíduos a seguir determinados caminhos em suas vidas.

Com base nesse entendimento, podemos pensar que esses trajetos de formação carregam consigo questões próprias de seus ambientes socioculturais. Para Weiss e Louro (2011, p. 133), “nas trajetórias formativas, os ambientes socioculturais e os dilemas enfrentados são variados e influenciam na formação da identidade profissional de um indivíduo”. Desse modo, cada ambiente acrescentará questões próprias à formação do sujeito, fazendo com que, apesar de distinta, traga questões inerentes ao universo em que está inserido.

Neste trabalho, apresento trajetórias formativas de trompetistas. Esses percursos têm como pilar o ambiente social em que o trompetista está inserido e o ser trompetista, mostrando essa relação de simbiose¹⁰ que é desenvolvida entre o sujeito e seu instrumento. Para Nohr (1997, p. 88, *apud* RAUBER, 2017, p. 34),

[...] a lealdade ao relacionamento com o instrumento musical é mantida ao longo da trajetória do músico, pois a parceria se estabelece a partir da compreensão do instrumento como uma prioridade.

Essa “compreensão do instrumento como uma prioridade” trazida por Nohr (1997, *apud* RAUBER, 2017, p. 34) é uma questão própria da relação musical estabelecida por músicos com seus instrumentos. Por conseguinte, a concepção acerca de trajetórias formativas trazida ao âmbito musical carrega consigo essa particularidade, ou seja, falar sobre trajetórias formativas de músicos é também falar sobre suas relações de ensino-aprendizagem, profissionais ou não, constituídas com o(s) seu(s) instrumento(s) ao longo de sua vida.

Ainda sobre as concepções a respeito do termo “trajetórias formativas”, podemos perceber que as trajetórias trazem questões temporais, ou seja, uma linha do tempo é estabelecida ao longo do percurso do indivíduo, que traz consigo seus atos históricos e performáticos. De acordo com Vieira (2017, p. 62), “as trajetórias

¹⁰ Simbiose é um termo originariamente empregado pelas Ciências Biológicas que serve para designar uma relação entre dois organismos que interagem de modo ativo visando um proveito mútuo. Optei pelo uso dessa palavra com o objetivo de ilustrar a íntima relação do músico com seu instrumento.

seriam tomadas enquanto atos histórico-sociais, *performances* de atores na ocupação de sucessivas posições (eixo sincrônico) ao longo do tempo (eixo diacrônico)”.

Essa diacronia que mostra as transformações do ser ao longo do tempo revela sua formação e, inevitavelmente, como esses processos de experiências pessoais o encaminharam para tal atividade em seu cenário de atuação, o qual é resultante de suas interações com os ambientes em que está inserido, suas relações com a música, com pessoas e suas experiências sociais no mundo.

1.5 PARTES DA DISSERTAÇÃO

Este trabalho está dividido em oito capítulos. O primeiro explicitou minha escolha pelo tema, falando sobre minha trajetória e o porquê resolvi pesquisar a trajetória de trompetistas. Além disso, mostra uma revisão de literatura de trabalhos na área que têm proximidade com a temática, tanto nacionais como internacionais.

O segundo capítulo tratará sobre o referencial teórico, explicando a definição do conceito de socialização, mostrando suas diferentes instâncias e aplicabilidade para esta pesquisa. O terceiro capítulo abordará questões sobre a metodologia utilizada, roteiro de questões, categorização e análise de dados.

O quarto capítulo tem como objetivo explanar questões referentes ao funcionamento do trompete e suas especificidades, além de mostrar seu desenvolvimento através da história e como o ensino do instrumento se desenvolveu no Brasil desde o Período Colonial até os dias atuais. Por último, mostrará os espaços em que acontece o ensino do instrumento na cidade de Porto Alegre.

No quinto, sexto e sétimo capítulo, apresentarei cada trompetista que colaborou com este trabalho, mostrando suas trajetórias individuais através da análise dos textos sob a luz do referencial teórico proposto. E, no capítulo oito, tecerei minhas considerações finais referentes à análise das entrevistas e às questões produzidas nesta pesquisa.

2 REFERENCIAL TEÓRICO

Para compreender os processos que levaram os colaboradores desta pesquisa a tornarem-se músicos/trompetistas, busquei autores da Sociologia que tratassem sobre o conceito de socialização. Nessa perspectiva, este capítulo traz o entendimento desse termo através da Sociologia contemporânea, explicitando sobre as instâncias que formam tais indivíduos. Para trazer luz à reflexão, utilizei autores da Sociologia, em sentido amplo, tais como Bauman e May (2010); da Sociologia da Educação e da Cultura, como Lahire (2015) e Setton (2005, 2009, 2010, 2016); e da Sociologia da Educação Musical, como Nanni (2000) e Bozzetto (2015, 2019).

2.1 SOBRE A NOÇÃO DE SOCIALIZAÇÃO

O referencial teórico que pauta este trabalho está ligado aos processos de socialização. Nanni (2000, p. 111) define que:

Nos últimos anos, o verbo “socializar”, de derivação jurídica e sociológica, encontrou um uso e conseqüentemente um significado na linguagem cotidiana, como na expressão: “vai-se a uma festa para se socializar”, ou seja, para conhecer novas pessoas, conversar, trocar opiniões.

Porém, esse termo, para a Sociologia, carrega uma complexidade maior em relação a sua compreensão, pois, como Nanni (2000, p. 111) explica, a socialização é:

[...] é um processo que começa com o recém-nascido (que só é homem “biologicamente”), que o capacita psicologicamente e culturalmente, quero dizer, globalmente a ser cidadão de uma coletividade e de uma cultura, e que se conclui definitivamente com a morte deste mesmo indivíduo.

Diversos autores trazem diferentes compreensões sobre esse conceito¹¹, explicitando formas de pensar os meios pelos quais os indivíduos internalizam, de forma gradual, determinados comportamentos sociais que os tornam seres sociais. Dessa forma, para compreender, desvelar e analisar os caminhos e as trajetórias que levaram os colaboradores desta pesquisa a tornarem-se trompetistas, trago a ideia de Lahire (2015, p. 1395), que define socialização como:

¹¹ Ver Setton (2016).

[...] o processo por meio do qual um ser biológico é transformado, sob o efeito das múltiplas interações com outros indivíduos e com todo um mundo material oriundo da história que ele estabelece desde seu nascimento, em um ser social adaptado a um universo sócio-histórico determinado.

A partir desse pensamento, apresento uma perspectiva diferente de conceitos que, muitas vezes, estão enraizados em nossa sociedade, como questões referentes a dom, talento e predisposição musical, que portam a ideia de que músicos nascem com habilidades artísticas inatas, desconsiderando um olhar mais aprofundado em relação aos seus processos formativos. Bauman e May (2010, p. 41), corroborando a ideia de Lahire (2015), colocam que “quem nós somos, nosso *self*, não é atributo com o qual tenhamos nascido, mas um traço adquirido ao longo do tempo por meio de interações”. Considerando essa ideia e as reflexões através da noção de socialização, é possível observamos como as experiências de vida, pessoas, lugares e instituições que os colaboradores desta pesquisa tiveram contato ao longo do tempo os moldaram, tornando-os trompetistas.

Apesar de este trabalho não discutir questões referentes a dom, talento e predisposições no sentido de tentar comprovar algo sobre a existência ou não de habilidades musicais inatas, o que é possível notar é que, atualmente, existem diversos trabalhos na área da educação musical¹² mostrando as diferentes formas de apropriação e transmissão de conhecimento musical devido ao ambiente em que o indivíduo está inserido, ou seja, pesquisas que mostram a importância dos processos de socialização no desenvolvimento musical dos músicos. Sob essa ótica, Setton (2016, p. 15) explica:

O processo de socialização como tema de investigação pode circunscrever uma força heurística mais ampla que a noção de educação ou processo educativo. Se os últimos, na grande maioria das vezes, são considerados como práticas intencionais, conscientes e sistemáticas, a noção de socialização ou, melhor, o processo de socialização, tem a vantagem de agregar as noções anteriores a uma série de outras ações difusas, assistemáticas, não intencionais e inconscientes, as quais adquiridas de maneira homeopática, na família, na escola, na religião, no trabalho ou em grupos de amigos, quer se queira ou não, acabam participando na construção dos seres e das realidades sociais.

Através de pesquisas na área de educação musical, constata-se que os processos socializadores deixam fortes marcas nos indivíduos, fazendo com que os

¹² Ver Bozzetto (2019).

conhecimentos sociais adquiridos durante suas trajetórias sejam desvelados a partir de uma análise mais profunda dos processos formativos que os constituíram no decorrer de suas vidas. Dentro dessa perspectiva, a Sociologia vem, ao longo do tempo, empenhando-se em compreender tais processos. Lahire (2015, p. 1397) lembra que:

[...] inúmeros são os sociólogos, contudo, que, desde os grandes fundadores da Sociologia, procuraram apreender como as mais variadas experiências socializadoras se sedimentam em maneiras mais ou menos duradouras de ver, de sentir e de agir (quer as nomeemos propensões, inclinações, maneiras de ser persistentes ou permanentes, hábitos, *ethos*, *habitus*, disposições, esquemas ou perspectivas), e como esses produtos do passado, mais ou menos homogêneos ou heterogêneos, incorporados pelos socializados determinam em parte suas ações e reações em diversos contextos de ação presentes.

Sendo assim, ainda sob a perspectiva de Lahire (2015, p. 1397):

Sabe-se que os diferentes momentos de socialização na vida de um indivíduo não são equivalentes. A Sociologia se esforça, assim, em diferenciar os tempos e os quadros da socialização, separando particularmente o período de socialização dita “primária”, essencialmente familiar, de todos aqueles que vêm em seguida e que nomeamos como “secundários” (escolas, grupos de pares, universos profissionais, instituições políticas, religiosas, culturais, esportivas etc.).

É importante considerar que a noção de socialização é um operador analítico que também nos permite observar a gênese das formas de compreender o mundo. A noção de socialização também aborda as relações indissociáveis entre indivíduo e estrutura social, aproximando-se dos processos de construção identitária, ou seja: entendimento da noção de socialização em uma perspectiva dialógica e multidimensional, compreendendo os processos socializadores como oportunidades contínuas de se fazer e se refazer enquanto indivíduo.

Nesse sentido, para que cada sujeito possa adquirir conceitos, compreender regras e se estabelecer socialmente, é preciso observar em que instituições ele conviveu ao longo de sua vida, como, por exemplo, a família, a escola, a igreja e as mídias. Essas instituições, para a Sociologia, são consideradas instâncias socializadoras, pois, nelas, construímo-nos no decurso de nossas vidas e adquirimos formas de enxergar o mundo. Assim, cabe compreender quais são as instâncias que fazem o ser biológico se tornar trompetista.

2.2 A SOCIALIZAÇÃO NA FAMÍLIA

A família, para a Sociologia, é considerada como instância de socialização primária. Nesse sentido, Setton (2010, p. 24) explica:

A família seria uma primeira instância socializadora, responsável pela transmissão de um patrimônio econômico e cultural. É nela que a primeira identidade social do indivíduo é forjada (*habitus* primário). De origem privilegiada ou não, a família transmite para seus descendentes um nome, uma cultura, um estilo de vida moral, ético e religioso. Não obstante, mais do que os volumes de cada um desses recursos, cada família é responsável também por uma maneira singular de vivenciar esse patrimônio.

Essa relação entre indivíduos, ou seja, o ser biológico e sua família, não pode ser considerada inocente, porquanto essa instância socializadora tem o poder de exercer controle e interferir em possíveis escolhas na formação social do sujeito, como coloca Lahire (2015, p. 1398):

[...] [a família] pode ser mais ou menos controladora em matéria de “convívios” e de saídas (controlando a composição do grupo dos pares com quem se pode conviver e limitando o tempo que se passa fora de qualquer controle familiar), exercer um papel de filtro com relação às mídias e a diversas instâncias culturais extrafamiliares e se encarregar de modo mais geral de um trabalho, imperceptível, porém permanente, de interpretação e de julgamento sobre todos os domínios da vida social.

No ensino de música, a família estimula o desenvolvimento musical do indivíduo, apresentando repertórios e formas de interagir e se relacionar com música. Bozzetto (2015, p. 53), em um artigo no qual apresenta reflexões e resultados da sua tese, na qual procurou compreender os processos de socialização musical que ocorriam em um projeto educativo com foco em orquestra e que expectativas e concepções as famílias tinham em relação à aprendizagem musical desenvolvida no projeto, afirma que a família “constrói referências de gosto, escuta musical, modos de pensar, agir e de construir uma identidade”. Por isso, considera-se que a aprendizagem musical já começa com as cantigas de ninar cantadas por algum familiar, algumas brincadeiras de roda com músicas da infância dos pais e com aquele parente que toca algum instrumento nos momentos de descontração. Pensando na perspectiva da socialização, esses atos, muitas vezes não sistêmicos, estão, de forma inconsciente, ou não, formalizando conceitos musicais desde que o sujeito é colocado no mundo social.

2.3 OUTROS ESPAÇOS DE SOCIALIZAÇÃO

A Sociologia clássica diferencia a socialização primária da secundária, como explica Nanni (2000, p. 111):

[...] a primeira [socialização] inicia com o nascimento e pode-se dizer que se conclui depois de uma série de passagens, como a separação da família, o ingresso no mundo do trabalho, a formação de uma nova família; eventos que são reconhecidos na nossa sociedade como pertencentes à idade adulta. A segunda, que termina com a morte, compreende todo o aprendizado que o indivíduo deve realizar, por exemplo, no local de trabalho, no relacionamento com os colegas, em casa, na relação a dois, no tornar-se pai ou mãe, aposentado, no iniciar a considerar-se “velho”.

Seguindo essa ideia, Setton (2005, p. 337) coloca que “os estudos clássicos da Sociologia da Educação abordam dois espaços de socialização tradicionais – a família e a escola”. Entretanto, sabe-se que hoje a Sociologia contemporânea compreende que existem diversos espaços de socialização para além da família e da escola. Segundo Setton (2009, p. 297):

Considera-se que o processo de socialização das formações atuais é um espaço plural de múltiplas referências identitárias. Ou seja, a contemporaneidade caracteriza-se por oferecer um ambiente social em que o indivíduo encontra condições de forjar um sistema de referências que mescle as influências familiar, escolar e midiática (entre outras), um sistema de esquemas coerente, no entanto híbrido e fragmentado.

Na área da educação musical, Bozzetto (2019, p. 385) mostra um exemplo de aplicação desses princípios:

[...] o grupo Educação Musical e Cotidiano (EMCO), registrado no Diretório de grupos de pesquisa do CNPq e vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, desenvolve a construção de temas na linha de pesquisa “transmissão e recepção musical: práticas educacionais e socioculturais”, dentre os quais diversos trabalhos dialogam com os estudos de Lahire, Bourdieu e Setton, abrindo discussões sobre múltiplos espaços de socialização musical, nomeadamente a família, as mídias, escolas e religião. O grupo é liderado pela pesquisadora e professora titular da UFRGS, Dra. Jusamara Vieira Souza.

Dessa maneira, considerando outros espaços socializadores, a sociologia da educação musical, através de trabalhos como os realizados pelo grupo de pesquisa Educação Musical e Cotidiano (EMCO), tem apontado diversos universos sociais em que os músicos aprendem a “ser músicos”.

Levando em consideração as instâncias que socializam o trompetista, foco deste estudo, é possível pensar que esses espaços, como a banda escolar, o conservatório e o próprio ato de tocar profissionalmente, surtam efeitos duradouros na vida dos colaboradores desta pesquisa, pois como Bozzetto (2015, p. 53) afirma:

[...] nesses diferentes espaços – *não neutros* –, há regras, controle, jogos de poder, tensão e conflitos que estão relacionados ao “onde” a condição de ensinar e aprender música acontece e “como” acontece.

Sendo assim, Lahire (2015, p. 1400) analisa:

Ainda que a natureza dos quadros socializadores “secundários” investidos pelos indivíduos dependa, em parte, das disposições sociais previamente constituídas dentro da família, as pesquisas realizadas provam que não se pode nunca negligenciar seu próprio poder de reorientação ou de modificação mais ou menos forte dos produtos da socialização passada, nem mesmo sua capacidade de produzir novas disposições mentais e comportamentais junto àqueles que são levados, voluntariamente ou por obrigação, a conviver com eles duradouramente.

Em outras palavras, não se pode negar que, apesar de todo o processo educativo exercido pela família, a socialização secundária pode, sim, promover mudanças que contrastem com questões de crenças, éticas e morais que foram, ao longo do tempo, apropriadas no processo de socialização primária, fazendo com que o indivíduo modifique sua forma de ver o mundo social em que está inserido. Sendo assim, o sujeito sempre estará em constante transformação, pois como Bauman e May (2010, p. 47) afirmam: “a socialização nunca cessa em nossas vidas”.

3 METODOLOGIA

3.1 PESQUISA QUALITATIVA

Buscando compreender as trajetórias formativas dos trompetistas através de suas formações, interesses pela música/instrumento e lugares onde eles atuam/atuaram, optei como abordagem a pesquisa qualitativa. Para Cotanda (2008 p. 64), “a escolha da abordagem define a forma de o pesquisador ‘olhar’ a realidade e se posicionar em relação a ela no trabalho de investigação”. Dessa forma, a partir de entrevistas com os colaboradores, foi possível compreender o “mundo” no qual eles estão inseridos. Na definição de Denzin e Lincoln (2006, p. 17), a pesquisa qualitativa

[...] consiste em um conjunto de práticas materiais e interpretativas que dão visibilidade ao mundo. Essas práticas transformam o mundo em uma série de representações, incluindo as notas de campo, as entrevistas, as conversas, as fotografias, as gravações e os lembretes. Nesse nível, a pesquisa qualitativa envolve uma abordagem naturalista, interpretativa, para o mundo, o que significa que seus pesquisadores estudam as coisas em seus cenários naturais, tentando entender, ou interpretar, os fenômenos em termos dos significados que as pessoas a eles conferem.

Dessa maneira, objetivando-se a compreensão e a interpretação dos percursos formativos dos trompetistas colaboradores, a abordagem qualitativa mostrou-se mais apropriada; pois, como escreve Penna (2015, p. 30, grifos nossos), está “voltada a *compreender*, em lugar de *comprovar*”.

Apesar dos diversos enfoques da pesquisa qualitativa, busco utilizar, neste trabalho, a investigação qualitativa descritiva. Nesse tipo de pesquisa, segundo Bogdan e Biklen (1994, p. 48):

Os dados recolhidos são em forma de palavras e imagens e não de números. Os resultados escritos da investigação contêm citações feitas com base nos dados para ilustrar e substanciar a apresentação. Os dados incluem transcrições de entrevistas, notas de campo, fotografias, vídeos, documentos pessoais, memorandos e outros registros oficiais.

Feitas essas considerações gerais sobre o tipo de investigação a ser feita, nos próximos tópicos, abordo questões sobre o estudo de caso e a coleta e a análise de dados.

3.2 ESTUDO DE CASO

O método escolhido para esta pesquisa será o estudo de caso a partir de uma abordagem qualitativa, que, para Stake (2007, p. 11, tradução nossa), “é o estudo da particularidade e da complexidade de um caso singular, para chegar a compreender sua atividade em circunstâncias importantes”¹³. As trajetórias formativas dos trompetistas são o fenômeno aqui estudado, procurando-se entender como os trompetistas participantes do estudo se apropriaram de conhecimentos musicais que fazem o “ser trompetista” ao longo de seus percursos de vida. Na perspectiva de Yin (2005, p. 32): “Um estudo de caso é uma investigação empírica que investiga um fenômeno contemporâneo dentro de seu contexto da vida real, especialmente quando os limites entre o fenômeno e o contexto não estão claramente definidos”.

Tomando essa perspectiva, o estudo propõe-se a trazer à tona as particularidades nas trajetórias formativas musicais dos trompetistas participantes, que estão inseridos no cenário musical atual da cidade de Porto Alegre/RS nos anos de 2019 e 2020.

Esta pesquisa contou com a participação de três trompetistas, número possível tendo em vista o tempo disponível para o mestrado e minha disponibilidade para a realização do trabalho, considerando minha atuação profissional concomitante. Dessa forma, este estudo de caso se caracteriza como um estudo de caso único, pois busco compreender a especificidade de um caso, que envolve os percursos de formação musical dos trompetistas participantes.

3.3 COLETA DE DADOS

A coleta de dados foi feita através de entrevistas. Para Yin (2005, p. 116), “uma das mais importantes fontes de informações para um estudo de caso são as entrevistas”. Para sua realização, organizei um roteiro com questões semiestruturadas. Esse tipo de roteiro é assim explicado por Cotanda (2008, p. 81):

Nesse caso, não há perguntas pontuais, apenas dimensões que demandam do entrevistado uma resposta mais narrativa. O entrevistador possui um roteiro com aspectos que deseja que sejam abordados pelo entrevistado,

¹³ Do original: “es el estudio de la particularidad y de la complejidad de un caso singular, para llegar a comprender su actividad en circunsntancias importantes”.

porém a entrevista transcorre livremente e o entrevistador deve certificar-se [de] que as dimensões selecionadas estão sendo tratadas. Caso seja necessário, ele deve intervir solicitando que alguma dimensão seja explorada pelo entrevistado.

Dessa forma, emergiram informações mais livres, sem que as repostas fossem condicionadas. Além disso, a entrevista é o procedimento central nesta pesquisa, dado que, como justifica Cotanda (2008, p. 80),

[...] é um procedimento amplamente usado na pesquisa em Ciências Sociais, pois frequentemente as informações disponíveis não são adequadas às questões propostas pelas nossas pesquisas e, assim, cabe ao pesquisador construir os dados que utilizará.

Sendo assim, foram realizadas entrevistas visando desvelar questões explícitas e implícitas sobre a trajetória formativa dos colaboradores de forma organizada e relacionada com os objetivos da pesquisa.

3.4 ROTEIRO DE PESQUISA

Para iniciar o roteiro de pesquisa (APÊNDICE A), minha orientadora sugeriu que pensasse em perguntas que pudessem extrair questões referentes às trajetórias dos trompetistas que seriam entrevistados e, em primeiro momento, não olhasse outros roteiros. Penso que talvez a ideia fosse deixar minha mente livre para organizar algo que realmente conseguisse buscar uma profundidade referente ao tema proposto. Após aquela orientação, fui para casa pensando sobre o que gostaria de perguntar nas entrevistas; porém, apesar de ter algumas ideias, aquele exercício foi extremamente fundamental para o que viria a se tornar o roteiro de pesquisa definitivo.

A partir do exercício de reflexão, tracei um delineamento estratégico do roteiro do trabalho. A ideia era buscar uma forma de olhar que propiciasse uma visão aprofundada em relação às trajetórias dos trompetistas, mostrando suas especificidades nas relações de ensino-aprendizagem, porque, como explica Souza (2008, p. 7), “a aprendizagem não se dá num vácuo, mas num contexto complexo. Ela é constituída de experiências que nós realizamos no mundo”. E eram essas experiências de vida e aprendizagem que procurei extrair e compreender dos trompetistas colaboradores. Pensando nisso, dividi o roteiro em três eixos, sendo eles, o início da trajetória, o período de formação e a carreira. A partir disso, organizei as

perguntas baseando-me nos eixos propostos; fazendo essa delimitação, o roteiro começou a se configurar com o objetivo de mostrar de forma mais abrangente os diversos percursos possíveis na carreira dos colaboradores.

Com a organização das perguntas, senti-me pronto para ir a campo. Então, na orientação seguinte, mostrei o que havia organizado e, após aprovação da orientadora, foi sugerido que, antes de fazer uma entrevista oficial, entrevistasse alguém para ter ideia do que seria preciso melhorar em relação à minha postura e às questões do roteiro. Sendo assim, convidei Bruno Rudger, um colega que trabalhava comigo na Orquestra de Sopros de Novo Hamburgo para esse teste. Ele não era trompetista, mas trombonista. O convite surgiu porque, nessa época, residíamos na mesma rua, o que facilitou nosso contato.

A entrevista com Bruno durou em torno de uma hora e vinte minutos, e, através dela, foi possível perceber alguns detalhes que precisavam ser melhorados. A primeira melhoria foi em relação à forma como conduzi a entrevista, pois, ao fazer as perguntas, apenas esperava ele responder e seguia para a próxima, sem interagir com o entrevistado. Na entrevista semiestruturada, Boni e Quaresma (2005, p. 75) explicam que:

O pesquisador deve seguir um conjunto de questões previamente definidas, mas ele o faz em um contexto muito semelhante ao de uma conversa informal. O entrevistador deve estar atento para dirigir, no momento que achar oportuno, a discussão para o assunto que o interessa, fazendo perguntas adicionais para elucidar questões que não ficaram claras ou ajudar a recompor o contexto da entrevista, caso o informante tenha “fugido” ao tema ou tenha dificuldades com ele. Esse tipo de entrevista é muito utilizado quando se deseja delimitar o volume das informações, obtendo, assim, um direcionamento maior para o tema, intervindo a fim de que os objetivos sejam alcançados.

Apesar de ter lido manuais que explicavam como funcionava uma entrevista semiestruturada e ter compreendido na teoria, no momento de pôr em prática, minha postura foi totalmente diferente. Por isso, após essa experiência com Bruno, tentei levar as próximas entrevistas como se fosse uma conversa informal, porém sempre seguindo o roteiro. Além disso, notei que era importante ter um copo d'água tanto para o entrevistado como para o entrevistador, pois, em alguns momentos, ele dizia sentir sede. Outro fato foi que não fizemos intervalos e seguimos direto, levando o entrevistado à exaustão. Com essa experiência da entrevista teste, pude melhorar para seguir a campo com mais confiança e planejamento.

Sobre o roteiro de pesquisa, nenhuma questão foi modificada após a entrevista com o Bruno, talvez porque estava mais preocupado em fazer com que ele respondesse às perguntas do que com o roteiro.

3.5 SELEÇÃO DOS PARTICIPANTES

Os participantes que colaboraram com esta pesquisa foram selecionados a partir dos primeiros critérios colocados, que foram: trompetistas que trabalhassem dando aulas; tocando em orquestras, grupos de câmara, bandas, eventos; e/ou fazendo *shows* na cidade de Porto Alegre. Mesmo que eles tivessem iniciado suas trajetórias musicais em outras cidades da Região Metropolitana, como veremos nos capítulos que sucedem, a principal prioridade é que atuassem em Porto Alegre. Além disso, selecionei trompetistas que conhecia e com quem, em algum momento de minha trajetória, tive contato.

3.6 TROMPETISTAS QUE COLABORARAM COM A PESQUISA

Logo após meu primeiro teste com o roteiro de pesquisa, minha orientadora sugeriu que fizesse outra entrevista, mas, dessa vez, com um trompetista. A partir disso, conversei com Renato Nunes¹⁴, que, naquele momento, era estudante da Escola de Música da OSPA, mas já atuava como trompetista em eventos, restaurantes e fazendo *cachê* com algumas orquestras. Como ele se encaixava nos critérios estabelecidos – trompetistas que trabalhassem dando aulas, tocando em orquestras, grupos de câmara, bandas, eventos e/ou fazendo *shows* –, perguntei se me concederia uma entrevista com o viés de corrigir possíveis falhas e melhorar a organização do roteiro. Após seu aceite, marcamos um encontro na Escola de Música OSPA para o que se tornaria minha primeira entrevista oficial.

Depois de fazer a entrevista com Renato, mostrei as gravações em uma das orientações e, ao escutarmos, a professora percebeu que tínhamos um excelente material; então, sugeriu que essa entrevista fosse utilizada, pois os relatos que ali eram apresentados se encaixam com o que estávamos buscando. É importante salientar que esse fato não aconteceu ao acaso, visto que isso é reflexo do trabalho

¹⁴ Com o consentimento dos entrevistados, optei por manter seus nomes verdadeiros.

de formação enquanto pesquisador, no qual foi possível extrair questões pertinentes à pesquisa naquele momento, alinhadas ao exercício de reflexão que tive com minha orientadora.

A partir disso, perguntei para ele se gostaria de participar do trabalho colaborando com sua entrevista. Expliquei sobre o termo de consentimento e os fins da pesquisa, e seu aceite foi imediato.

O segundo entrevistado foi o trompetista Tiago Linck, músico da OSPA e professor na mesma instituição. Minha relação com Tiago vinha de alguns anos, pois estudei com ele no Conservatório. Como ele também se encaixava nos critérios da pesquisa, fiz o convite por meio do WhatsApp, que foi prontamente aceito e logo agendamos um dia para nos encontrarmos.

O terceiro e último trompetista a participar foi Jorge de Paula, conhecido como “Jorginho do Trompete”. Jorginho é um músico conhecido Brasil afora e principalmente no estado do Rio Grande do Sul, mais especificamente em Porto Alegre. Além disso, ele é músico da Banda Municipal de Porto Alegre e tem uma vida ativa apresentando-se nas noites da capital. No ano em que combinei de entrevistá-lo, em 2020, por estarmos vivendo a pandemia de um novo tipo de coronavírus¹⁵, nosso encontro ocorreu por meio de videochamada, através do aplicativo WhatsApp, já que os encontros presenciais não eram recomendados naquele momento.

3.7 SOBRE AS ENTREVISTAS

No dia 6 de agosto de 2019, pela manhã, iniciei minha primeira entrevista com o trompetista Renato Nunes. O local combinado era a Escola de Música da OSPA, onde havia estudado por alguns anos e agora retornaria em um momento de experiências novas em minha vida como mestrando em Música (Educação Musical) na UFRGS.

Ao chegar à escola, Renato estava estudando em umas das salas e dava para ouvir seu trompete de longe. Esperei até que o som cessasse para bater à porta. Quando ele atendeu, havia uma estante musical com métodos montada na sala e seu trompete em cima de uma mesa com mais livros e uma surdina. O ambiente transpirava música, visto que, em outras salas, havia outros músicos estudando.

¹⁵ Informações disponíveis em: <https://coronavirus.saude.gov.br/sobre-a-doenca>. Acesso em: 12 nov. 2021.

Para essa entrevista, organizei uma lista em meu iPad para que não me esquecesse de nada e tudo pudesse ocorrer da melhor forma possível.

Figura 1 – Lista de lembranças

- Lista de lembranças:
1. Levar água
 2. Estar com o gravador carregado e levar pilhas extras
 3. Estar com Ipad carregado
 4. Levar carregador do iPad
 5. Estar com celular carregado
 6. Levar carregador do celular
 7. Lembrar de fazer uma introdução sobre cada tópico para que o entrevistado possa antecipar seus pensamentos referentes às respostas
 8. Dar pausa de uma seção para outra (assim posso tomar nota de coisas que naquele momento achei importante)

Fonte: Acervo do autor (2019).

Essa organização foi importante, pois não queria cometer nenhum equívoco ou me esquecer de algo que pudesse comprometer a entrevista.

A entrevista com o Renato foi feita pela manhã e não houve a necessidade de marcar outros encontros. Porém, a partir dela, vi que era preciso modificar a questão número 9 do roteiro (APÊNDICE B), em que estava escrito: “Como ou quando você decidiu que seguiria a carreira como músico/trompetista? Que episódios ou o que contribuiu na sua decisão?”. Com a modificação, ficou assim: “Que episódios ou o que contribuiu na sua decisão de seguir a carreira como músico/trompetista?”. Essa pequena mudança em relação à ordem das palavras fez com que a pergunta ficasse mais clara e fluísse melhor nas entrevistas que se sucederam.

Para a entrevista com Tiago Linck, foram necessários três encontros, devido a seus compromissos. O primeiro aconteceu na Escola de Música da OSPA. Quando cheguei, ele estava estudando, e havia dois trompetes em cima do case aberto e uma peça na estante. Antes de iniciarmos, Tiago me avisou que teria um compromisso em seguida e poderia ficar somente por algum tempo, expliquei que, provavelmente,

precisaríamos marcar outro dia e que isso não seria um problema para o trabalho. Naquele dia, conseguimos terminar a primeira parte do roteiro de questões.

A partir daquele primeiro encontro, mostrei a gravação para minha orientadora, que, após ouvir, percebeu que poderia haver informações interessantes referentes ao irmão de Tiago, citado por ele na entrevista. Sendo assim, acrescentei duas questões específicas para ele em nosso segundo encontro, que ocorreu na Casa da OSPA¹⁶, em um dos camarins. As questões eram: “Qual idade seu irmão tinha quando havia lhe apresentado o trompete?” e “Seu irmão ainda toca?”. Essas perguntas foram fundamentais para compreender que relações haviam se estabelecido na infância do Tiago com a família e o trompete.

Nosso último encontro foi novamente na Escola de Música da OSPA, e houve três questões do roteiro (APÊNDICE C) que não fiz, por achar que estavam repetitivas, pois o entrevistado já havia respondido de outra forma. As perguntas eram: “O que é ser trompetista para você?”, “A música que você toca tem relação com o que você estudou ou estuda?” e “Você se definiria como trompetista? Ou você se identifica quando as pessoas dizem que você é trompetista?”. Sabia que essas mudanças fariam parte do processo e, a partir da percepção que havia desenvolvido, percebi que essa ação faria com que a entrevista fluísse melhor.

A entrevista com “Jorginho do Trompete” aconteceu em um momento conturbado socialmente, pois estava se iniciando a pandemia do novo coronavírus. Nesse momento, o mundo inteiro estava sendo assolado pela COVID-19, que vinha matando milhares de pessoas. Jorginho era do grupo de risco e, por isso, após conversas com ele através do WhatsApp, decidimos que a melhor forma seria fazermos a entrevista a distância, como já colocado.

No dia da entrevista, coloquei meu gravador sobre a mesa e gravei o áudio que saía direto do aplicativo. Sinto que essa entrevista, em especial, foi diferente, principalmente por não ter o contato físico com o entrevistado. Muitas vezes, ele me pedia para repetir a pergunta, ou travava o som quando ele estava falando, fazendo com que tivesse de retomar o raciocínio. De certa forma, esse processo dificultou um pouco a dinâmica do encontro. A entrevista foi concluída em apenas um encontro e, a partir das modificações feitas no roteiro anterior com Renato e Tiago, não foi preciso mais fazer alterações.

¹⁶ Espaço utilizado para os ensaios da orquestra.

Todas essas entrevistas me emocionaram e comoveram de alguma forma. A oportunidade de ouvir a trajetória desses trompetistas foi de grande valia para minha formação. Diversas vezes, me identifiquei com o que contavam e, ao mesmo tempo, percebi que cada um deles, apesar de relatos parecidos, traziam representações diferentes dos universos em que estavam inseridos. No Quadro 1, é possível observarmos as datas, os locais, a duração e o número de páginas transcritas de cada entrevista.

Quadro 1 – Dados sobre os colaboradores, data, local, duração e número de páginas transcritas

TROMPETISTA	DATA	LOCAL	DURAÇÃO	Nº DE PÁGINAS TRANSCRITAS
Renato Nunes	06/08/2019	Escola de Música da OSPA	01:20:33	25
Tiago Linck	09/09/2019 23/09/2019 07/10/2019	Escola de Música da OSPA Sala de Ensaios da OSPA	01:39:40	38
Jorge de Paula	15/10/2020	Em casa	01:50:80	35

Fonte: Elaborado pelo autor (2020).

3.8 TRANSCRIÇÃO, CATEGORIZAÇÃO, ORGANIZAÇÃO E ANÁLISE DO MATERIAL

Após conversa com minha orientadora, perguntei se seria possível contar com a ajuda de um profissional para transcrever as entrevistas, pois queria me concentrar nas leituras e em outras partes da pesquisa. Com isso resolvido, contratei um transcritor, o que acabou facilitando essa parte.

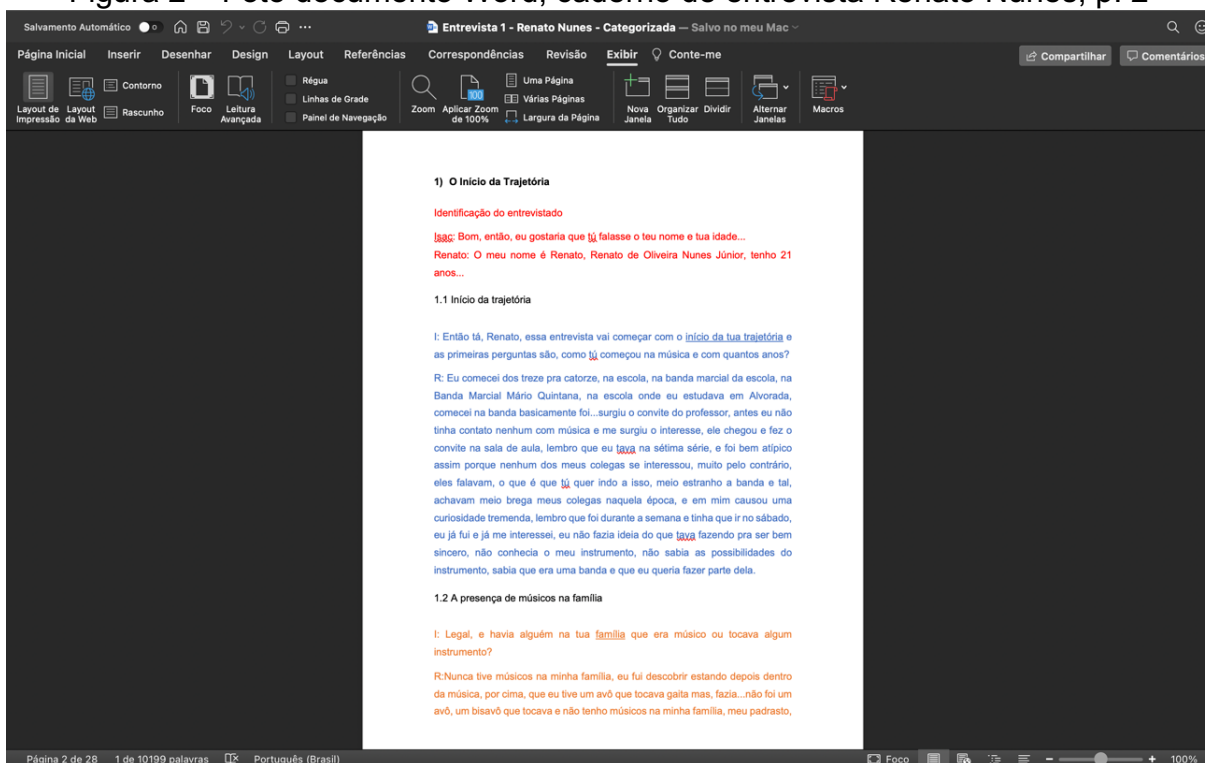
Depois de receber as transcrições, tive uma orientação na qual minha orientadora compartilhou alguns textos sobre análise de dados e me ajudou mostrando na prática como seriam as fases da análise. As entrevistas foram organizadas em um caderno de entrevistas (CE). A partir disso, iniciei a categorização dos dados. Bogdan e Bikken (1994, p. 221) explicam essa etapa, trazendo uma ideia ilustrativa sobre o trabalho do pesquisador:

Imagine-se em um grande ginásio com milhares de brinquedos espalhados pelo chão. Foi incumbido de os arrumar em pilhas de acordo com um esquema que terá de desenvolver. Passeia-se pelo ginásio, olhando para os brinquedos, pegando neles e examinando-os. Há várias maneiras de os arrumar em montes. Pode organizá-los por tamanhos, cores, país de origem,

data de fabrico, fabricante, material de que são feitos, tipo de brincadeira que sugerem, grupo etário a que se destinam ou, ainda, pelo fato de representarem seres vivos ou objetos inanimados. Esse tipo de atividade ilustra o que o investigador qualitativo faz ao desenvolver um sistema de codificação para organizar os dados, embora a tarefa seja mais difícil. As situações são mais complexas, os materiais a organizar não são tão facilmente separáveis em unidades, não existem apenas objetos, nem o sistema de categorização se mostra tão autoevidente ou delimitado como no caso acima descrito.

Como colocado por Bogdan e Biklen (1994), as situações são mais complexas. No caso específico desta pesquisa, que foi feita a partir das respostas dos entrevistados em relação a questionamentos referentes às suas trajetórias como trompetistas, notei que, no momento de categorizar as respostas, elas nem sempre seguiam uma ordem cronológica. Dessa forma, iniciei este trabalho dividindo-o em três grandes categorias, sendo: o início da trajetória, o período de formação e a carreira. A partir disso e de acordo com as respostas dos entrevistados, foram criadas subcategorias com subtítulos, buscando abordar assuntos que se encaixam nas grandes categorias. Na Figura 2, é possível notar como organizei essa primeira fase.

Figura 2 – Foto documento Word, caderno de entrevista Renato Nunes, p. 2



Fonte: Acervo do autor (2021).

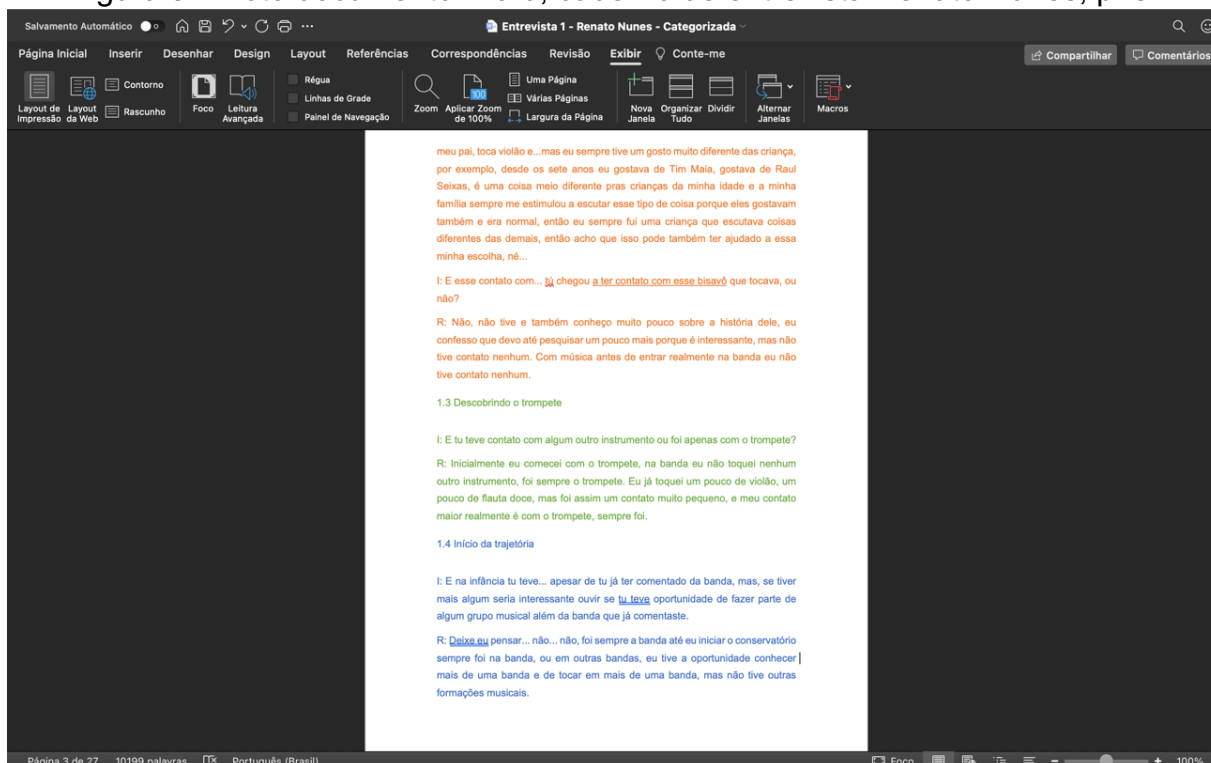
Como pode-se observar na figura acima, separei as subcategorias por cores: por exemplo, a subcategoria “Início da trajetória”, identificada na cor azul, está na

grande categoria denominada “O Início da Trajetória”. Nesse processo, coloquei, no documento, todas as falas do entrevistado que estão relacionadas com o seu começo na música, seguidas de relatos sobre relações familiares, amigos e grupos musicais que fizeram parte do princípio de sua aprendizagem musical. Dessa forma, os dados coletados passaram por um processo de organização, classificação e codificação. O tipo de codificação que utilizei é chamado de códigos de definição da situação. Sobre ele, Bogdan e Biklen (1994, p. 223) explicam que:

Nesse tipo de código, o objetivo é o de organizar conjuntos de dados que descrevam a forma como os sujeitos definem a situação ou tópicos particulares. Está interessado na visão que os sujeitos têm do mundo e na forma como se veem a si próprios em relação à situação ou ao tópico em causa.

No exemplo apresentado na Figura 3, nota-se mais uma fala do entrevistado mencionando especificamente seu início na música, logo após falar sobre como ele descobriu o trompete.

Figura 3 – Foto documento Word, caderno de entrevista Renato Nunes, p. 3



Fonte: Acervo do autor (2021).

Isso mostra como esse processo de organização, categorização, classificação e codificação é imprescindível, pois permite ao pesquisador extrair com minuciosidade

dados que, em uma entrevista normal, passariam despercebidos, além de desvelar questões importantes a serem discutidas no trabalho. Quanto a esse aspecto, Gibbs (2009, p. 23) alerta que:

Um compromisso fundamental da pesquisa qualitativa é ver as coisas pelos olhos dos entrevistados e participantes, o que envolve um compromisso com a observação de eventos, ações, normas e valores, entre outros, da perspectiva das pessoas estudadas. O pesquisador tem que ser sensível às perspectivas diferenciadas de grupos distintos e ao conflito potencial entre a perspectiva daqueles que estão sendo analisados e os que os estão analisando. Sendo assim, não pode haver um relato simples, verdadeiro e preciso das visões dos entrevistados. Nossas análises são, por natureza, interpretações, e, portanto, construções do mundo.

Nesse processo de análise, ouvi diversas vezes as entrevistas acompanhado dos textos das transcrições para tentar extrair e compreender da melhor forma as visões de mundo colocadas pelos entrevistados e transformar esse processo em um texto organizado, como seguirá nos próximos capítulos. Ao citar a fala de algum dos entrevistados neste trabalho, como codificação, além da referência ao caderno de entrevistas (CE), registrei o nome do participante, o ano em que sua entrevista foi realizada e o número de página da qual foi extraído o referido trecho.

4 ENTENDENDO O TROMPETE E O SER TROMPETISTA

Este capítulo tem como objetivo explicar questões referentes ao funcionamento, à história do instrumento e ao panorama sobre o ensino do trompete no Brasil e na cidade de Porto Alegre/RS. Sendo assim, trago uma visão mais ampla sobre questões que fazem parte das especificidades do ser trompetista, além dos locais de ensino e de aprendizagem do instrumento. Levando-se em consideração que esta pesquisa visa contribuir para a área da Educação Musical e que não tem como ideia ser um trabalho voltado para a *performance* de trompetistas, penso que, através dessas explicações, outros instrumentistas possam identificar semelhanças e compreender melhor o universo no qual os trompetistas estão inseridos.

4.1 PRODUZINDO O SOM NO TROMPETE

O trompete é um instrumento de sopro. Portanto, para que se produza o som, é necessário que o trompetista sopre conduzindo o ar dentro do instrumento. Porém, para que a emissão sonora aconteça, o músico precisa manter os cantos dos lábios firmes, o alinhamento apropriado dos dentes e soprar um fluxo constante de ar para fora da boca, deixando os lábios se separarem. Dessa forma, o ar que é expelido de seu corpo entra em contato com os lábios, fazendo com que eles vibrem dentro do bocal (Figura 4). Para Scheffer (2012, p. 26), “o contato do músico com o instrumento se faz por meio do bocal, que é uma peça importante e fundamental na produção sonora do trompete”. Dessa maneira, como aponta Scheffer (2012, p. 26), fundamentado em Hickman (2006) e Henrique (2007):

A vibração labial é feita apoiando os lábios no bocal que oferece resistência à coluna de ar e juntamente com o trompete (que funciona como um amplificador) ajuda o músico a ouvir melhor os harmônicos dos sons emitidos.

O ar que faz os lábios vibrarem e passa pelo bocal entra em contato com o tubo em uma determinada velocidade, fazendo, através desse procedimento, com que notas possam soar no instrumento.

Figura 4 – Bocal utilizado para tocar trompete



Fonte: Yamaha¹⁷ (2021, n.p.).

O processo de emissão sonora no trompete, apesar de parecer simples, carrega certa complexidade, pois, para que uma nota seja produzida, é necessário que o trompetista faça determinados ajustes. Dissenha (2017, p. 43) adverte que:

[...] todo trompetista necessita, portanto, de ajustes de seu próprio corpo para produzir o som, e isso implica em: controlar seus lábios e controlar seu sopro, pois o ar interage com as próprias ondas sonoras formadas – de acordo com leis acústicas – no interior do tubo do instrumento.

Além disso, como afirmam Wallace e McGrattan (2011, p. 56, tradução nossa),

[...] a vibração dos lábios é a ação física mais importante para a produção do som no trompete. Essa ação é ativada por uma série coordenada de processos musculares, envolvendo a boca, a língua, a glote, os pulmões, o diafragma e o abdômen, e controlada pelos sentidos do toque e da audição

¹⁷ Disponível em: https://usa.yamaha.com/products/musical_instruments/winds/mouthpieces/trumpets/standard_gp.html#product-tabs. Acesso em: 7 dez. 2021.

do trompetista¹⁸.

Refletindo sobre essas questões, é possível compreender um pouco sobre o funcionamento inicial do corpo do trompetista junto ao instrumento, percebendo, assim, que, para a produção do som acontecer, é necessário que o músico desenvolva certa consciência corporal, e não apenas sobre no trompete.

O formato que o trompetista faz com seus lábios para que eles vibrem é chamado de embocadura. Para Campos (2005, p. 52, tradução nossa), “a embocadura é composta por aproximadamente duas dúzias de músculos do rosto e da boca que coletivamente produzem a tensão necessária para vibração”¹⁹, e é através dela que o trompetista se conecta a seu instrumento, como apontam Wallace e McGrattan (2011, p. 57, tradução nossa):

A palavra para “bocal”, em francês, é “embocadura”. Esta palavra, embocadura (literalmente, em francês, “onde colocar a boca”), também se tornou universalmente adotada para a parte do rosto e da boca que se fixa no bocal, e com a qual o músico sintoniza a produção sonora. A lógica dessa terminologia francesa é indiscutível – há uma relação simbiótica entre as partes adjacentes do corpo e do instrumento²⁰.

Através dessas explicações, é possível compreender que o trompetista, para produzir o som no instrumento, precisa desenvolver diversos conceitos sobre o uso de seu corpo ao tocar, por isso acredito serem relevantes essas questões; sendo possível entender por elas o processo que o trompetista realiza em seu cotidiano e trajetória.

4.2 ESPECIFICIDADES SOBRE O INSTRUMENTO

O trompete faz parte da família dos instrumentos de metais²¹. Esses

¹⁸ Do original: “*The vibration of the lips is the most important physical action for sound production on the trumpet. This action is activated by a coordinated series of muscular processes involving the mouth, tongue, glottis, lungs, diaphragm and abdomen, and controlled by the player’s senses of touch and hearing*”.

¹⁹ Do original: “*The embouchure is composed of approximately two dozen muscles of the mouth and face that collectively produce the tension necessary for vibration*”.

²⁰ Do original: “*The word for ‘mouthpiece’ in French is ‘embouchure’. This word, embouchure (literally, in French, ‘where to put the mouth’), has also become universally adopted for the part of the face and mouth which sets on to the mouthpiece, and with which the player fine-tunes sound production. The logic of this French terminology is indisputable – there is a symbiotic relationship between the adjacent parts of body and instrument*”.

²¹ A família dos instrumentos de metais é composta por trompetes, trompas, trombones, tubas e eufônios. Além disso, existem variações desses instrumentos. Por exemplo: existem trompas em

instrumentos têm por característica sua construção e sua forma de emissão sonora para a produção do som. São fabricados utilizando-se, normalmente, latão ou prata, porém podem ser produzidos de outras ligas metálicas. No *site* da Yamaha²², pode encontrar um artigo referente ao material utilizado na fabricação dos instrumentos de metal. Aqui segue uma exemplificação:

Como o timbre de um instrumento de sopro é determinado pela qualidade da vibração da coluna de ar que passa por ele, os materiais usados para fazer um instrumento de sopro também terão um leve efeito no timbre, além de sua forma e comprimento. O latão, que é uma liga que consiste em cobre e zinco, é mais maleável (fácil de trabalhar) e resistente à corrosão (resiste à ferrugem) do que o ferro ou outros metais e, como também é agradável aos olhos, há muito material primário usado para fazer os corpos de instrumentos de bronze. É isso que dá aos instrumentos de metal seu som característico²³ (YAMAHA, n.d., n.p., tradução nossa).

Essas características do material utilizado e da confecção dos instrumentos de metal fazem com que eles carreguem certas particularidades em relação ao timbre e à maneira de tocar, o que torna esses instrumentos parecidos e, ao mesmo tempo, diferentes, devido às particularidades que cada um carrega.

Para entender melhor como funcionam os tipos e modelos de trompetes, acho importante salientar que, no início da trajetória/aprendizado musical do trompetista, é muito comum começar utilizando o trompete na tonalidade em Si bemol, como enfatiza Dissenha (2017, p. 17):

[...] desde o início dos estudos – normalmente, com um trompete em Si bemol – o trompetista familiariza-se com o fato de tocar um instrumento transpositor, obrigando o músico a ler notas que, em relação ao piano, soam um tom abaixo.

Obviamente, pode haver exceções a essa asserção, como observo em minha própria trajetória. Quando iniciei meus estudos musicais no instrumento, o primeiro trompete com o qual tive contato era na tonalidade de Dó maior, o que me possibilitou

diversas tonalidades, porém, as mais utilizadas são as trompas em Fá e Si bemol.

²² Disponível em: https://www.yamaha.com/en/musical_instrument_guide/horn/. Acesso em: 20 dez. 2021.

²³ Do original: “*Because the timbre of a wind instrument is determined by the quality of the vibration of the air column that passes through it, the materials used to make a wind instrument will also have a slight effect on the timbre, in addition its shape and length. Brass, which is an alloy consisting of copper and zinc, is more malleable (easy to work with), and corrosion resistant (resists rusting) than iron or other metals, and since it is also pleasing to the eye, it has long been the primary material used for making the bodies of brass instruments. This is what gives the brass instruments their characteristic tone*”.

tocar peças sem precisar transpor²⁴. Entretanto, quando entrei para a banda da escola, tive que começar a fazer transposições, pois as músicas eram todas escritas para trompete em Si bemol, e me recordo que isso gerou certas angústias e dificuldades em meu processo de aprendizagem. De certa forma, iniciar com o trompete em Si bemol facilita a aprendizagem do instrumento, visto que é muito comum que o primeiro contato com esse tipo de trompete seja feito em bandas escolares, igrejas, projetos sociais e conservatórios.

O trompete existe em diversas tonalidades, modelos e marcas que são próprios de sua família. Para Ely e Deuren (2009, p. 183, tradução nossa), “a família do trompete consiste em diversos instrumentos em uma ampla variedade de tonalidade”²⁵, e, por isso, no decorrer de sua trajetória, o trompetista acaba se deparando com outros instrumentos de sua família e de tonalidades diferentes, como colocam Ely e Deuren (2009, p. 183, tradução nossa), afirmando que o “trompetista geralmente tem diversos trompetes”²⁶. Estes normalmente são adquiridos ou não de acordo com as demandas profissionais que vão surgindo ao longo da vida do músico.

As escolhas de marcas e de tonalidades de instrumentos geralmente estão ligadas ao tipo de trabalho no qual o trompetista está envolvido. Essa relação estabelecida desde o início da trajetória de estudos de alguns trompetistas faz com que a habilidade de transposição tenha que ser desenvolvida e explorada no cotidiano do músico.

Para entender melhor como funciona a transposição, Ely e Deuren (2019) estabeleceram uma pequena ordem:

Transposição no trompete:

1. Trompete em Dó – Soa como está escrito;
2. Trompete em Si bemol – Soa uma segunda maior abaixo do que está escrito;
3. Trompete em Lá – Soa uma terça menor abaixo do que está escrito;
4. Trompete em Ré – Soa uma segunda maior acima do que está escrito;

²⁴ O trompete, assim como outros instrumentos da família dos metais e até mesmo alguns da família das madeiras, é um instrumento transpositor. Med (1996, p. 381) explica que “instrumentos transpositores são instrumentos construídos em tamanhos diferentes (o comprimento do tubo varia). A variação do comprimento do tubo de cada um desses instrumentos faz com que eles produzam, na mesma posição, sons de alturas diferentes. Por razões práticas de execução, mantém-se o mesmo nome da nota para cada posição (dedilhado), apesar de o som real não coincidir com o nome da nota escrita para tal instrumento”.

²⁵ Do original: “*The trumpet family consists of several instruments in a wide variety of keys*”.

²⁶ Do original: “*Trumpet players often own several instruments*”.

5. Trompete em Mi bemol – Soa uma terça menor acima do que está escrito;
6. Trompete em Mi – Soa uma terça maior do que está escrito;
7. Trompete em Fá – Soa uma quarta justa acima do que está escrito.

É possível notar que, com exceção do trompete em Dó, todos os outros são transpositores, o que significa que a maioria não soa como está escrito.

Além dessa característica, existe uma diversidade de marcas em relação a esse instrumento. Ely e Deuren (2009, p. 183) colocam que algumas das principais marcas são “Amati; Bach; Benge; Besson; Blessing; Cannonball; Conn; Courtois; Getzen; Holton; Jupiter; Kanstul; King; Monette; Selmer; Stomvi; Taylor and Yamaha”. Em geral, os trompetistas escolhem as marcas a partir da busca por timbre, projeção, conforto, estética e afinação do instrumento, na ideia de encontrar o melhor resultado para o que o músico se propõe a fazer.

Como descrito anteriormente, o trompete contém uma ampla variedade de tonalidades; porém, como explicam Ely e Deuren (2009, p. 183, tradução nossa),

[...] todos os trompetes usam basicamente o mesmo sistema de digitação e têm, aproximadamente, a mesma extensão básica de escrita. As maiores diferenças entre trompetes são tamanho, tonalidade e sonoridade. Geralmente, os trompetes estão disponíveis nas tonalidades de Si bemol, Dó, Ré, Mi bemol, Fá, Sol e Lá, incluindo trompete Piccolo e trompete baixo²⁷.

Teoricamente, parece simples; no entanto, mesmo que a digitação seja igual para todos, cada tipo de trompete exige uma forma de tocar particular associada à compressão do ar²⁸. Por isso, os trompetistas que trabalham com mais de um trompete acabam desenvolvendo habilidades específicas para cada instrumento. Aqui, segue uma foto com alguns dos modelos de trompetes e suas respectivas tonalidades:

²⁷ Do original: “All trumpets use the same basic fingering system and have roughly the same basic written range. The major differences between trumpets are their size, pitch, and sound. Trumpets are commonly available in the Keys of B-flat, C, D, E-flat, F, G and A, and they include both piccolo and bass trumpets”.

²⁸ Neste caso, me refiro à forma de soprar o instrumento.

Figura 5 – Família dos trompetes²⁹

Fonte: Ely e Deuren (2009, p. 184).

Nessa imagem, é possível notar a diferença de tamanho dos corpos e das campanas dos instrumentos. Além desses trompetes, temos ainda o trompete baixo, o trompete de rotor, o trompete natural, o trompete triunfal em Dó ou Sib (muito utilizado para tocar em eventos matrimoniais) e o melofone. Seguem imagens (Figuras 6, 7, 8, 9 e 10).

Figura 6 – Trompete baixo

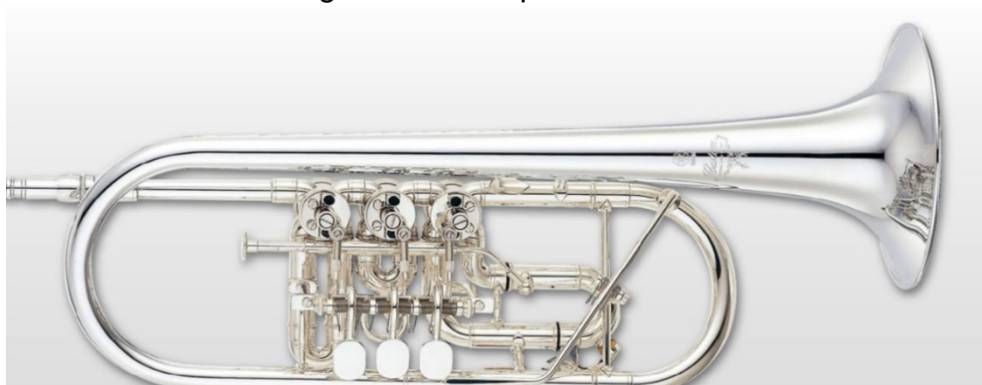


Fonte: Bach³⁰ (2021, n.p.).

²⁹ Da esquerda para a direita: Piccolo em Si bemol, trompete em Dó, trompete em Si bemol, *flugelhorn*, trompete em Ré/Mi bemol e cornet em Si bemol.

³⁰ Disponível em: <https://www.bachbrass.com/instruments/trumpets/specialty/b188>. Acesso em: 21 maio 2021.

Figura 7 – Trompete de rotor



Fonte: Yamaha (n.d., n.p.).

Figura 8 – Trompete natural



Fonte: Brasil Sonoro³¹ (2019, n.p.).

Figura 9 – Trompete triunfal

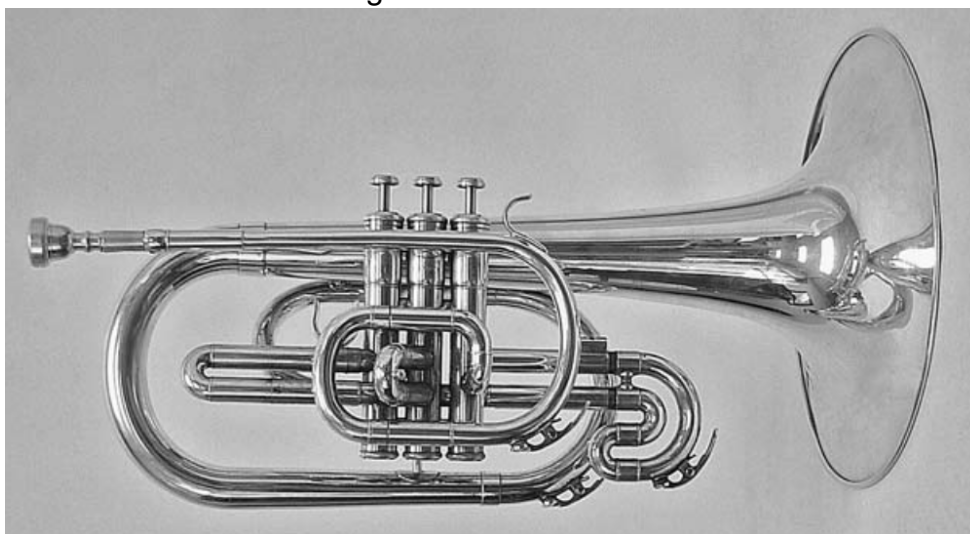


Fonte: Michael³² (2020, n.p.).

³¹ Disponível em: <https://portal.brasilsonoro.com/historia/trompete-do-reto-medieval-ao-de-rotos/>. Acesso em: 8 dez. 2021.

³² Disponível em: <https://michael.com.br/site/instrumento/431/trompete-triunfal-michael-wttm35n-bb-laqueado>. Acesso em: 8 dez. 2021.

Figura 10 – Melofone



Fonte: Ely e Deuren (2009, p. 190).

Além dessa gama de instrumentos, há também alguns equipamentos específicos que são capazes de alterar o timbre do instrumento. Esses equipamentos são chamados de “surdina” e sua função é modificar a sonoridade. Para tanto, elas são acopladas na campana do trompete.

Vou me ater apenas aos tipos mais comuns e mais usados, pois existe uma grande diversidade de modelos e de marcas. Segundo Ely e Deuren (2009, p. 195), as surdinas mais comuns são as “*surdina straight*, *surdina cup*, *surdina harmon* (ou “*wah, wah*”), *surdina plunger*, *surdina bucket* e a surdina de estudos”³³. Normalmente, a escolha das surdinas também está relacionada ao tipo de trabalho. Ely e Deuren (2019, p. 109, tradução nossa) colocam que:

[...] embora as surdinas sejam utilizadas em uma variedade de contextos musicais, muitas são projetadas principalmente para uso em ambientes de *jazz*, comerciais e de *shows*, onde uma ampla gama de efeitos musicais é comum³⁴.

A seguir, serão apresentadas figuras das surdinas que foram citadas, seguindo a ordem dos nomes do texto:

³³ Do original: “*The most common mutes are the straight mute, cup mute, harmon mute (or wa-wah), plunger mute, bucket mute, and practice mute*”.

³⁴ Do original: “*While mutes are used in a variety of musical contexts, many mutes are designed mostly for use in jazz, commercial, and show band settings, where a wide range of musical effects are commonplace*”.

Figura 11 – Tipos de surdinas mais utilizados



Fonte: Acervo do autor (2021).

Para finalizar, como é possível perceber, o trompete possui uma grande família e existem diversas possibilidades sonoras com esse instrumento: além de variações de timbres, também há variações de alturas, com instrumentos graves e agudos. Ademais, existe uma gama de equipamentos que podem alterar sua sonoridade, fazendo com que o trompete se torne tão peculiar.

4.3 UMA BREVE HISTÓRIA DO TROMPETE

Este subcapítulo tem como objetivo abordar a história do trompete de forma breve, mostrando alguns dos principais eventos que marcaram e modificaram esse instrumento com o passar dos anos, pois, segundo Tarr (2008, p. 7, tradução nossa), “não há nenhum instrumento que tenha mudado tanto ao longo do tempo como o trompete”³⁵. Por isso, trarei fatos históricos que tenham relevância em relação à sua evolução e, além disso, pretendo, de forma cronológica, mostrar suas modificações desde a Antiguidade até os dias atuais. Dessa maneira, procuro contribuir para um entendimento mais amplo sobre o instrumento.

³⁵ No original: “no musical instrument has changed so much in the course of time as the trumpet”.

Através de estudos históricos, o que se pode notar, como apresentam Wallace e McGrattan (2012, p. 5, tradução nossa), é que “evidências da Antropologia Social e da Etnomusicologia apontam para o uso religioso e sagrado do trompete por organizações sociais que remontam a Pré-História”³⁶. Esses tipos de trompetes eram construídos das mais diversas formas, como apontam Wallace e McGrattan (2012, p. 5, tradução nossa): “Os seres humanos formavam trompetes desde o princípio a partir de qualquer elemento local adequado”³⁷. Esses materiais usados para confeccionar os trompetes primitivos eram encontrados na natureza, como colocam Wallace e McGrattan (2012, p. 5, tradução nossa), descrevendo que algumas das matérias-primas utilizadas eram “madeira e casca, bambu, cabaças, conchas de crustáceos e chifres de mamíferos”³⁸.

No livro *The Trumpet*, de Edward Tarr (2008), o autor fala sobre a existência desses instrumentos descendentes do trompete atual em diversas sociedades, normalmente utilizados para cerimônias religiosas ou para fins militares. Há registros desses trompetes primitivos no povo egípcio, com o nome de *snb*; no povo israelense, chamado *chatzotzrah*; no povo grego, conhecido como *salpinx*, pelo qual, além das cerimônias religiosas e militares, também era utilizado na abertura dos Jogos Olímpicos; no povo etrusco e no povo romano, os quais, segundo Tarr (2008, p. 20, tradução nossa), “possuíam diversos instrumentos de metais dos quais dois poderiam ser considerados trompetes”³⁹, chamados *buccina* e *tuba* (apesar do nome, este instrumento possuía o formato parecido com um trompete natural); e em tribos teutônicas, chamado *lurs*.

O que se pode notar é que não existe uma data precisa em relação à aparição desses instrumentos, porém o que Tarr (2008) mostra é que esses trompetes já existiam na Antiguidade. No continente asiático, existiram alguns trompetes primitivos também. Na Índia, foram encontrados dois modelos: um chamado *tirucinnam*, que era similar ao trompete egípcio, e outro chamado *sankha*, feito de concha de crustáceos, com uso exclusivamente religioso. Na China, havia um trompete chamado *t'ungele*, que era feito de madeira, aço ou metal e costumava ser tocado em enterros. No Tibete,

³⁶ No original: “Evidence from social anthropology and ethnomusicology points to religious and sacred use of trumpets by primitive social organizations stretching back enduringly into prehistory”.

³⁷ No original: “Humans beings fashioned trumpets from any suitable local elements from earliest times”.

³⁸ No original: “Wooden and bark, bamboo, gourds, crustacean shells, and mammal horn”.

³⁹ No original: “The Romans had several brass instruments, of which two can be considered trumpets”.

havia um trompete chamado *dung*, usado em rituais religiosos. Tarr (2008, p. 23, tradução nossa) afirma que:

[...] os trompetes dos tempos pré-históricos e da Antiguidade serviam somente como instrumentos de sinalização, e certamente não produziam música no senso moderno. O som desses instrumentos era descrito como terrível, isto é, produziam terror, sendo comparado ao zurro de um burro⁴⁰.

Essas informações de Tarr sobre a sonoridade nos levam a pensar que o trompete primitivo possuía poucos recursos em relação ao trompete moderno, e talvez fique distante imaginar o quão importante era o papel do tocador desses tipos de instrumentos em sua época, afinal, eles faziam parte de cerimônias e de ritos religiosos e desempenhavam consideráveis funções frente às guerras e ao serviço militar de suas sociedades.

Na Idade Média tardia (cerca de 1100-1400), os trompetistas e o trompete seguiram se desenvolvendo e, junto com seu desenvolvimento, novas demandas e utilizações começaram a surgir. Para Tarr (2008, p. 28, tradução nossa), essa época

[...] foi o período da fundação de grandes cortes e cidades, dos futuros empregadores de trompetistas, bem como do surgimento de dois tipos de conjuntos instrumentais usando trompetes: o conjunto de trompete puro, às vezes incluindo tímpanos da época, e os chamados alta grupos, constituídos de *shawms* e trompetes⁴¹.

Além disso, Tarr (2008, p. 28, tradução nossa) observa que, durante esse período, os trompetistas “formaram juntos as primeiras irmandades e confederações”⁴². Porém, ainda assim, o trompete continuava sendo usado em campanhas militares, e os trompetistas conseguiam trabalhos como músicos itinerantes, viajando para diversos lugares oferecendo seus serviços. Dessa forma, eles desempenharam importante papel nas Cruzadas.

⁴⁰ No original: “*The trumpet of pre historic times and of antiquity served only as a signaling instrument, and certainly not to produce music in them modern sense. The sound of these instruments was described as terrible, that is, producing terror, and was compared to the braying of an ass*”.

⁴¹ No original: “*Like the Christian wind instrument, these too were used “to frighten the enemy”, John of Spain wrote around 1138. All of the chronicles, of the Crusades agree that the Saracen military musicians produced a the trued in in battle. In particular, the noise of their kettledrums was said to have created such confusion that, the Christian found it necessary to blind the eyes and stop the ear soft their horses*”.

⁴² No original: “*This was the time of the founding of great courts and cities, the future employers of trumpeters, as well as the emergence of two kinds of instrumental ensembles using trumpets: the pure trumpet ensemble, sometimes including kettledrums, and the so-called alta ensemble consisting of shawms and trumpets*”.

Nos anos de 711 a 713, os sarracenos estiveram em guerra com a Espanha, dominando o país, e o trompete desempenhou importante função nesse conflito. Tarr (2008) destaca que os sarracenos possuíam muitos instrumentos barulhentos, tais como *anafir* (trompete), *būqat* (trompetes ou trompas), *zumūr* (*shawms*), *naqqara* (tímpanos da época), *tubūl* (tambores) e *kasat* (pratos).

Na guerra, esses instrumentos serviam como uma estratégia de amedrontar o adversário. Tarr (2008, p. 28, tradução nossa) descreve que:

Como os instrumentos de sopro dos cristãos, esses também eram usados para “amedrontar o inimigo”, como John da Espanha escreveu aproximadamente em 1138. Todos os cronistas das Cruzadas concordam que os músicos militares sarracenos produziam um verdadeiro barulho na batalha. Em particular, o barulho de seus tambores, dizia-se, criava tal confusão que os cristãos achavam necessário “cegar os olhos” e “tapar os ouvidos” de seus cavalos⁴³.

Na terceira cruzada, foi apresentado para Ricardo Coração de Leão um novo tipo de instrumento chamado “trumpa”. Tarr (2008, p. 30, tradução nossa) descreve que esse instrumento “foi mencionado pela primeira vez aproximadamente no ano de 1180, nos escritos de William de Palermo”⁴⁴. Ainda segundo Tarr (2008, p. 30, tradução nossa), “é possível que a trumpa também seja de origem árabe, por causa dos normandos que expulsaram os sarracenos da Sicília apenas nove anos antes, assumindo muitos dos seus costumes”⁴⁵. A palavra “trumpa” tornou-se importante para o desenvolvimento do nome do instrumento no futuro, pois, através dela, houve algumas variações até se chegar à palavra “trompete”.

Na Renascença (1400-1600), período de desenvolvimento do bocal, os construtores de instrumentos de metais começaram a desenvolver formas de derreter e entortar os tubos de metal. Com isso, o trompete, que antes era um tubo reto com uma campana alargada no final, começou a desenvolver um novo corpo, fazendo com que seu tamanho diminuísse, facilitando seu transporte. Tarr (2008, p. 39, tradução nossa) justifica que, dessa forma, o trompete dobrado “poderia ser facilmente

⁴³ No original: “Like the Christian wind instruments, these too were used “to frighten the enemy”, a John of Spain wrote around 1138. All of the chroniclers of the Crusades agree that the Saracen military musicians produced a true din in battle. In particular, the noise of their kettledrums was said to have created such confusion that the Christians found it necessary to blind eyes and stop the ears of their horses”.

⁴⁴ No original: “This instrument had been mentioned for the first time around the year 1180 in the writings of William of Palermo”.

⁴⁵ No original: “It is possible that the trumpa, too, was of Arabian origin, because the Normans had driven the Saracens out of Sicily only nine years before, taking over many of their customs”.

transportado em campanhas militares ou eventos cerimoniais, sem o perigo de danos que sempre estiveram presentes em instrumentos particularmente longos”⁴⁶. Além disso, Tarr (2008, p. 39, tradução nossa) explica que “essa inovação na fabricação dos instrumentos de metais revolucionou a aparência externa dos trompetes”⁴⁷. Logo, com a evolução do bocal e do instrumento, pode-se imaginar que novos recursos musicais começaram a surgir nessa época.

A partir das inovações que aconteceram na Renascença, surgiu o trompete de vara. Esse tipo de instrumento começou a ser utilizado nos Grupos de Alta⁴⁸ da época. Tarr (2008, p. 41, tradução nossa) descreve que “o trompete de vara foi levado para o conjunto de alta, proporcionando novos impulsos musicais, uma vez que o trompete agora cromático não estava mais confinado ao toque de um mero zumbido”⁴⁹. Assim, novas possibilidades musicais surgiram com esse instrumento, e a partir das novas demandas com o trompete de vara, os trompetistas passaram a desempenhar um novo papel em seu meio social nas cortes. Simão (2007, p. 16) descreve o uso e as funções que o instrumento desempenhava:

Este passou a ser o instrumento utilizado pelas sentinelas que ficavam nas torres das cidades. A princípio, eles utilizavam chifres de animais para alertar a todos quanto à presença de inimigos, incêndios etc., quando deveriam tocar sinais específicos, mas, no decurso dos séculos XV e XVI, receberam uma nova ordem: deveriam tocar corais escritos especialmente para este fim, em horários diferentes durante o dia. Essa nova obrigação os levou a preferir o trompete de vara, já que este permitia a execução de um maior número de notas.

Além disso, os trompetistas começaram a desenvolver o registro agudo do instrumento chamado de “*clarino*”, pois, até cerca de 1300, o trompete havia apenas explorado a região grave. Nesse mesmo período, os trompetistas formaram irmandades e começaram a participar de associações de músicos em diversos países do continente europeu.

No século XVI, os grupos de trompetes se desenvolviam e, segundo Simão (2007, p. 20), “a forma física do trompete começava a ser padronizada”. Com essas

⁴⁶ No original: “*Could easily be transported on military campaigns or to ceremonial events, without danger of damage that had always been present with particularly long instruments*”.

⁴⁷ No original: “*This innovation in brass-instruments making revolutionized the outward appearance of trumpets*”.

⁴⁸ Os grupos de alta eram grupos da época que, em sua formação, continham instrumentos de sopro graves e sua função era tocar em procissões, cerimônias e para as danças (TARR, 2008).

⁴⁹ No original: “*The slide trumpet was taken into the alta ensemble, thereby providing new musical impulses, since the now chromatic trumpet was no longer confined to the playing of a mere drone*”.

mudanças e padronizações, surgiu o trompete natural. Simão (2007, p. 22) explica que:

[...] o trompete natural possuía duas seções de tubo, duas voltas e a seção da campana. As voltas e os tubos não eram soldados, mas apenas encaixados uns nos outros, e sobre os encaixes havia uma cobertura ornamental. Na borda da campana, vinha escrito o nome do construtor, da cidade em que era construído e, às vezes, a data da construção.

Essa descrição nos dá uma ideia de como era construído o trompete natural, porém Simão (2007, p. 21) ressalta que “esta forma poderia variar um pouco, dependendo do lugar onde era construído”, isso porque havia diversos construtores de instrumentos de metal espalhados pela Europa, fazendo com que não houvesse ainda um modelo ou modelos de trompetes unificados.

No Período Barroco (1600-1750), os trompetistas continuaram tendo função na área militar, desempenhando um papel tão importante quanto antes, em grande parte devido às guerras travadas na época, conhecidas como Guerra dos Trinta e Guerra dos Sete Anos, que aconteceram em decorrência de conflitos religiosos e de disputas territoriais ocorridas em alguns países europeus. Além disso, eles começaram a aprimorar novas maneiras de tocar o instrumento. Tarr (2008, p. 60, tradução nossa) afirma que “os trompetistas barrocos tiveram que desenvolver duas novas técnicas: eles tiveram que tocar suavemente, e eles tiveram que tocar as parciais impuras da série harmônica afinados”⁵⁰. Tocar suavemente era o que levava os trompetistas a entrarem em grupos orquestrais da época. Tarr (2008, p. 60, tradução nossa) revela que se um trompetista “desejasse tocar uma sonata ou concerto junto com a orquestra da corte, ele precisaria saber como manejar seu instrumento da mais delicada maneira”⁵¹. Sendo assim, no Período Barroco, os trompetistas tiveram que aprender a tocar de forma mais suave se quisessem fazer outros trabalhos que não a sinalização em campanhas militares.

Além das modificações que foram ocorrendo com o trompete ao longo do tempo, no Período Barroco, o bocal também acabou se modificando. Simão (2017, p. 23) retoma que “por volta de 1600, paralelamente ao desenvolvimento da técnica do trompete, cada vez mais formas de bocais foram trabalhadas”. Simão (2017, p. 24)

⁵⁰ No original: “*Baroque trumpeters had to develop two new techniques: They had to play softly, and they had to play the impure partials of harmonic series in tune*”.

⁵¹ No original: “*If a concert trumpeter, however, wished to play a sonata or concerto together with the court orchestra, he needed to know how to manage his instrument in a more delicate manner*”.

relata que “em comparação aos modelos modernos, o bocal barroco possuía um maior comprimento, e o furo no fim do tubo, no lado oposto à borda, era mais largo”. Essas transformações não ocorreram por acaso, pois as demandas e exigências musicais fizeram com que o instrumento precisasse sofrer modificações para facilitar a forma de tocar. Por exemplo, Simão (2017, p. 24) explica que “assim como hoje, usava-se um bocal com copo mais raso para tocar as notas mais agudas, ou o registro *clarino*, e para o registro *principale*, notas mais graves, usava-se um bocal mais fundo e largo”. Essas modificações no bocal fizeram com que os trompetistas tivessem mais possibilidades ao tocar, visto que é uma peça que fica diretamente em contato com os lábios. Até hoje existem muitas marcas e tipos de bocais na tentativa de facilitar a execução do instrumento e tornar mais confortável o encaixe dos lábios do músico.

Acredito que essas modificações no trompete facilitaram, de alguma forma, a execução das obras compostas na época. Tarr (2008, p. 63, tradução nossa) descreve que “na Renascença e no Período Barroco, o mais importante dever do instrumentista era imitar a voz humana”⁵². Dentro dessa perspectiva, Tarr (2008, p. 63, tradução nossa) explica que “a preferência era para os instrumentos de sopro do que as cordas porque, com a corrente de ar, eles se aproximavam mais da voz”⁵³. Por isso, eles precisavam se desenvolver tecnicamente, explorando os limites do instrumento e, assim, a necessidade de equipamentos que respondessem à medida que as exigências fossem aumentando.

Nessa época, muitas cidades tiveram o uso do trompete em suas cortes. Simão (2017, p. 25) explica que “a cidade historicamente mais importante do Período Barroco quanto ao uso do trompete foi Viena, seguida por Dresden, Leipzig, Weissenfels, Kremsier, Bologna, Londres, Paris e Lisboa”. Podemos notar que, nesse momento, o uso do trompete ganhava mais força e se espalhava pelos países europeus. Na corte de Leipzig, de acordo com Simão (2017, p. 26),

[...] o mais conhecido compositor desta corte, e que também possui grande importância dentro da história do trompete, é J.S. Bach. No entanto, quando Bach chegou a Leipzig, já havia uma sólida tradição no uso do trompete.

Além disso, Simão (2017, p. 26) explica que:

⁵² No original: “*In the Renaissance and Baroque periods, it was the most important duty of an instrumentalist to imitate the human voice*”.

⁵³ No original: “*Wind instruments were preferred to the strings because with their air stream they more closely approached the singing voice*”.

[...] algumas das mais conhecidas composições de Bach que fazem uso de trompete não foram escritas para esta corte, como as cantatas 31, 63, 147 e 172 (Weimar) e o concerto Brandemburguês 2 (Cotchen). Bach compôs em Leipzig para um trompetista chamado Gottfried Reich.

Ao ouvirmos essas peças de Bach, é possível imaginar o tipo de execução musical da época e as exigências que eram requeridas para o trompetista.

No Período Clássico (1750-1815), o trompete natural sofreu certo declínio. Segundo Tarr (2008, p. 91, tradução nossa), “o período entre 1750 e 1815 foi um momento de crise para o trompete. Por outro lado, a arte de tocar *clarino* foi trazida ao seu apogeu”⁵⁴. Isso aconteceu devido a uma nova ideia burguesa de sociedade, trazendo mudanças no estilo composicional da época. Simão (2017, p. 27) afirma que “os novos estilos musicais ‘procuravam pelo virtuosismo menos pomposo do violino, do oboé e da flauta e não utilizavam o trompete à maneira antiga’”. Sendo assim, Tarr (2008, p. 91, tradução nossa) descreve que “o trompete representava a velha cultura da corte e expressava de um lado um heroico afeto antiquado”⁵⁵. Embora o trompete estivesse entrando em declínio, visto que, em outros períodos, ele estava em ascensão devido à sua participação em campanhas militares e nas cortes, mudanças no estilo composicional e outras exigências técnicas e timbrísticas surgiram nesse momento.

Se pegarmos como exemplo o Período Barroco, veremos que as peças exigiam grande virtuosidade dos instrumentistas; entretanto, no Classicismo, os compositores começaram a escrever obras com outros tipos de desafios para os trompetistas, tanto dentro da orquestra quanto em peças solo. Simão (2017, p. 27) compara:

Enquanto aquelas obras virtuosísticas que desafiavam os trompetistas da época ainda eram escritas, Joseph Haydn (1732-1809), W. A. Mozart (1756-1791) e Ludwig Van Beethoven (1770-1827) já começavam a escrever um novo tipo de música na qual a função do trompete era completamente diferente. O trompete passou a ser usado neste novo estilo somente nos *tutti* orquestrais, deixando de lado suas heroicas melodias que, durante o seu auge, foram o motivo de sua grande glória. Algumas vezes, ao final de um movimento *allegro* ou ao fim de uma sinfonia, uma pequena fanfarra é utilizada lembrando a antiga função dos trompetes nas cortes.

⁵⁴ No original: “The period between 1750 and 1815 was a time of crisis for the trumpet. On the one hand the art of clarion playing was brought to its zenith”.

⁵⁵ No original: “The trumpet represented the old courtly culture and expressed one-sidedly an old-fashioned heroic affect”.

Ao mesmo tempo, o trompete continuava se desenvolvendo, pois as necessidades musicais pediam certa mudança do instrumento. Tarr (2008, p. 95, tradução nossa) afirma que “não somente Beethoven, mas compositores e músicos em geral sentiam o anseio pela reforma no final da era barroca”⁵⁶. A reforma aqui se refere a alterações e melhorias no instrumento, uma vez que, ao longo do tempo, essas transformações foram acrescentando novas possibilidades ao trompete. Contudo, no Período Clássico, os construtores de instrumentos de metal começaram a mudar o mecanismo do instrumento na busca pelo cromatismo.

A busca pelo trompete cromático resultou em diversos experimentos com outros tipos de trompete da época. De acordo com Tarr (2008), três tipos de trompete tiveram um papel importante na busca pelo cromatismo no Classicismo, são eles: o *Stopped trumpet*, que foi inventado por volta de 1750; o trompete de chaves, que provavelmente foi criado em 1777; e o trompete de vara inglês, que, como coloca Simão (2017, p. 30), “foi inventado por volta de 1798 na Inglaterra”. Segundo Tarr (2008, p. 95, tradução nossa), “esses experimentos com o *Stopped trumpet*, o trompete de chaves e o trompete de vara inglês levaram à invenção do mecanismo de válvulas aproximadamente em 1815 e, com isso, à técnica moderna de tocar”⁵⁷. Mesmo assim, como coloca Tarr (2008, p. 95, tradução nossa), “em Nuremberg, cidade localizada ao sul da Alemanha, os construtores de instrumento de metal continuavam produzindo o velho trompete natural”⁵⁸, fazendo com que o desuso desse instrumento fosse ocorrendo gradativamente.

Nesse período, duas importantes obras foram escritas para o trompete de chaves, mas isso só foi possível devido à existência de um virtuoso trompetista austríaco da época, chamado Anton Weidinger (1766-1852), que era amigo de Joseph Haydn. Tarr (2008, p. 97, tradução nossa) coloca que “em 1796, Haydn escreveu seu magnífico concerto em Mi bemol maior para Weidinger e seu trompete de chaves, uma obra que hoje está no repertório padrão para trompete solo”⁵⁹. No entanto, segundo Tarr (2008), sua estreia mundial ocorreu no dia 28 de março de 1800, no

⁵⁶ No original: “Not only Beethoven, but composers and musicians in general felt the longing for reform towards the end of the baroque era”.

⁵⁷ No original: “These experiments with the *Stopped trumpet*, the *keyed trumpet*, and the *English slide trumpet*, led to the invention of the valve mechanism around 1815, and there with to modern playing technique”.

⁵⁸ No original: “The Nuremberg masters continued making the old natural trumpet”.

⁵⁹ No original: “In 1796 Haydn wrote his magnificent concerto in E-flat major for Weidinger and his *keyed trumpet*, a work which today stands at the heart of the solo trumpet repertory”.

Burgtheater⁶⁰, em Vienna, e, após sete anos, segundo Tarr (2008, p. 97, tradução nossa), “Johann Nepomuk Hummel (1778-1837), o novo compositor da corte do Palácio de Eszterháza, compôs outro grande concerto do repertório clássico para Weidinger”⁶¹. Devido à importância dessas obras, elas acabaram fazendo parte do repertório do trompetista que trabalha com música de concerto até hoje e, além disso, o concerto em Mi bemol maior de Haydn é solicitado em concursos para ingressar em orquestras no mundo inteiro. Tarr (2008, p. 102, tradução nossa) descreve que “a invenção do sistema de válvulas, aproximadamente em 1815, teve um amplo significado para o trompete”⁶², isso porque, até então, os trompetes anteriores ainda seguiam com certas limitações. Ainda de acordo com o autor, “o sistema de válvulas incorporou as vantagens dos sistemas cromáticos anteriores sem as desvantagens”⁶³ (TARR, 2008, p. 102, tradução nossa). Mas quais desvantagens eram essas? Aqui acho importante sinalizar que, nesse período, o trompete ainda não soava como hoje, e isso acontecia justamente devido às limitações da época. Tarr (2008, p. 102, tradução nossa) descreve que:

[...] a desvantagem do *stopped trumpet* era a diferença entre as cores das notas na hora em que se colocava a mão na campana abrindo e fechando, e o trompete de chaves, apesar de ter um sistema diferente, apresentava a mesma desvantagem, em um menor grau⁶⁴.

Além disso, Tarr (2008) também explica que o trompete de vara não demonstrava suposta deficiência no som, como o *stopped trumpet* e o trompete de chaves. No entanto, Simão (2007, p. 33) explica que “o trompete de vara não era ágil”, e, dessa forma, a partir da invenção do trompete válvulas, os problemas anteriores tiveram fim.

Apesar dos experimentos anteriores ao trompete de válvula, ninguém sabe bem ao certo quando ele foi inventado devido à ausência de informações sobre a época. Simão (2007, p. 35) descreve que:

⁶⁰ O Burgtheater situa-se em Viena, sendo considerado um dos mais importantes teatros da cidade. Fonte: [https://www.infopedia.pt/\\$burgtheater](https://www.infopedia.pt/$burgtheater). Acesso em: 24 out. 2021.

⁶¹ No original: “*Johann Nepomuk Hummel (1778-1837), the new court composer at the Esterhazy palace, composed the other great concerto of the classical repertoire for Weidinger*”.

⁶² No original: “*The invention of the valve around 1815 had the same broad significance for the trumpet*”.

⁶³ No original: “*The valve system incorporated the advantages of the previous system of chromaticizing without the disadvantages*”.

⁶⁴ No original: “*The disadvantage of the Stopped trumpet was the unequal tone color between the open and Stopped notes. The keyed trumpet showed the same disadvantage, if to a lesser degree*”.

[...] a primeira invenção de um tipo de mecanismo de válvula aplicado a um instrumento de metal deveria ser atribuída a um irlandês chamado Charles Clagget, mas infelizmente o documento de patente, de 1788, não está claro e os instrumentos de Clagget não sobreviveram, o que impossibilita este fato de ter validade histórica.

Contudo, muitos experimentos e formatos desse tipo de instrumento foram feitos nesse período. Tarr (2008, p. 103, tradução nossa) coloca que:

[...] como o contemporâneo trompete natural, o trompete de válvula foi primeiro construído em Sol, mais tarde em Fá. Com voltas produzidas para baixar a afinação para Mi, Mi bemol, Ré, Dó, Si e Si bemol, algumas vezes para Lá⁶⁵.

Dessa maneira, esse instrumento começou a ser utilizado em peças solo e óperas da época. Tarr (2008, p. 105, tradução nossa) considera que “embora desenvolvido em 1820, o instrumento de válvula foi gradualmente incorporado aproximadamente em 1840 nos concertos e orquestra de ópera”⁶⁶. Nesse momento, grandes compositores da época, como Berlioz, Richard Wagner, Felix Mendelssohn-Bartholdy e Robert Schumann, compuseram obras nas quais o trompete de válvulas passou a ser adotado com mais frequência.

Por volta do ano de 1831, surgiu um novo tipo de trompete, chamado de *cornet*. No início, ele ainda não era classificado com um instrumento da família do trompete. Eldredge (2002, p. 337, tradução nossa) aponta que “no consenso histórico, sempre se teve que o *cornet* era inicialmente derivado do *post-horn* de válvulas e, portanto, pelo menos no começo, foi visto como um membro da família das trompas”⁶⁷. Tarr (2008, p. 110, tradução nossa), por sua vez, afirma: “os *cornets* normalmente eram afinados em Si bemol e às vezes em Dó; sua afinação mais grave, Sol, era a afinação mais aguda do trompete francês”⁶⁸. Além disso, Tarr (2008, p. 111, tradução nossa) descreve que:

⁶⁵ No original: “Like the contemporary natural trumpet, the valve trumpet was first built in G, later in F. Crooks brought it down to E, E-flat, D, C, B and B-flat, sometimes to A”.

⁶⁶ No original: “Although developed in 1820, the valve instrument was only gradually taken up around 1840 in the concert and opera orchestra”.

⁶⁷ No original: “Historical consensus has Always had it that the corner was initially derived from the valve less post-horn, and thus was at least in the beginning to be seen as a member in good standing of the horn Family”.

⁶⁸ No original: “The cornet’s normal tuning was B-flat (sometimes C); its lowest tuning, G, was the highest tuning of the French trumpet”.

[...] o uso do *cornet* teve dois aspectos positivos. Primeiro, o *status* de solista foi recuperado, pois, desde o início do século XIX, o trompete tinha sido um instrumento orquestral, não um instrumento solista. Os poucos trompetes solo do século XIX eram meramente exceções à regra. Segundo, o *cornet* empurrou o trompete para uma nova era quando a afinação em Si bemol foi também introduzida para o trompete⁶⁹.

Dessa maneira, os trompetistas passaram a preferir o trompete com a afinação em Si bemol, pois, como destaca Tarr (2008, p. 111, tradução nossa), “o trompete em Si bemol tinha mais projeção e precisão no registro agudo do que o velho trompete em Fá, mas, ao mesmo tempo, possuía menos som no registro médio e grave”⁷⁰. Com isso, o trompete em Si bemol ganhou mais popularidade e sua utilização tornou-se cada vez mais comum.

Apesar de existirem trompetes em outras afinações, atualmente, o trompete em Si bemol ainda é muito utilizado. Com o passar do tempo, esse tipo começou a ser incorporado em bandas de *jazz* estadunidenses; e, no Brasil, além de sua utilização em bandas militares, foi incorporado aos ritmos brasileiros como frevo, choro, samba, bossa nova, entre outros.

Até aqui, podemos notar o quanto esse instrumento foi modificado ao longo dos anos e como, ainda hoje, os trompetes estão em constante mudança. Novas marcas surgem e, com isso, surgem as modificações no instrumento, sempre com o objetivo de tornar a *performance* do trompetista melhor, por meio de melhorias nos mecanismos e nos materiais utilizados em sua fabricação. Igualmente, o trompete fez parte das transformações sociais que ocorreram ao longo dos períodos apresentados, e o desenvolvimento do instrumento e dos trompetistas estava diretamente ligado a essas transformações sociais dos diversos períodos apresentados aqui.

4.4 BREVE PANORAMA SOBRE O ENSINO DE TROMPETE NO BRASIL

Nos próximos subcapítulos, contextualizo questões referentes ao ensino de trompete no Brasil. Trago essas informações com o objetivo de compreender como se iniciou o processo de ensino desse instrumento em nosso país e como os trompetistas

⁶⁹ No original: “*The use of the cornet had two positive aspects. First, the solo status was regained, for since the beginning of the nineteenth century the trumpet had been an orchestral instrument, not a solo one. The few trumpet solos from the nineteenth century are merely exceptions to the rule. Second, the cornet pushed the trumpet into new age as B-flat tuning was also introduced for the trumpet*”.

⁷⁰ No original: “*The B-flat trumpet has more projection and better accuracy in the high register than the old F trumpet, but at the same time its tone is less full in the middle and low registers*”.

vêm se formando ao longo dos anos. Além disso, tratarei do ensino de trompete no Rio Grande do Sul, na cidade de Porto Alegre, mostrando os possíveis espaços de formação para os trompetistas.

4.4.1 O ensino de trompete no Brasil Colonial (1530-1822)

O Brasil Colonial, na história do país, é a época que compreende os anos de 1530 a 1822. Esse período começou quando o governo português enviou ao Brasil a primeira expedição colonizadora, chefiada por Martim Afonso de Souza. Compreender, brevemente, como ocorria a educação musical nesse momento será importante para entender como se iniciou o processo de ensino de trompete.

O que sabemos, nos dias de hoje, é que o ensino de música europeia no Brasil Colonial teve seu início com a chegada dos jesuítas. Alvares (1999, *apud* TAVARES (2013, p. 95) retoma que:

[...] os jesuítas chegaram com o primeiro governador geral, Tomé de Souza (1549); junto com ele, veio o padre Manuel da Nóbrega, primeiro jesuíta de que se tem notícia no Brasil, onde desenvolveram uma educação musical voltada a servir os interesses da Igreja e da Coroa de Portugal. Eles reformularam a pedagogia europeia e contaram com privilégios especiais e grande independência da estrutura hierárquica, mas sem deixar de lado a obediência total ao papa.

Dessa maneira, os jesuítas chegaram ao Brasil com a proposta de ensinar a cultura europeia e, conseqüentemente, sua música, a fim de catequizar os povos indígenas. Ressalto aqui que esses povos que já habitavam o país antes da chegada dos portugueses possuíam seus costumes, cultura e música própria. Severiano (2015, p. 4), em seu artigo sobre a sociedade Tupinambá⁷¹, descreve que:

A música estava presente nos rituais que precediam a guerra, no deslocamento rumo ao encontro com o inimigo e durante as batalhas. Entre os rituais que antecediam a guerra, estava o conselho entre os homens mais velhos e as consultas com os pajés, tudo terminando em grandes festejos.

⁷¹ Severiano (2015) explica que os Tupinambá eram um dos povos que habitavam o atual Brasil nos séculos XVI e XVII. Habitavam partes do que hoje são os atuais estados do Rio de Janeiro, Bahia, Maranhão e Pará, além de áreas interiores do Brasil, principalmente na Amazônia, que teriam alcançado fugindo do rigor da colonização nas áreas litorâneas.

Para que a catequização ocorresse, estratégias foram utilizadas. Bitencourt (2017, p. 35) descreve que:

Nesse contexto de aproximação com os nativos, as crianças foram o foco da atividade catequética, por serem mais adaptáveis a outras culturas que os adultos, além de menos desconfiadas dos europeus. Nesse sentido, Nóbrega pede inclusive a vinda de crianças órfãs de Portugal, cuja idade semelhante facilitaria o contato entre as crianças indígenas e os religiosos.

A música e as artes, no geral, também foram usadas como tática de persuasão dos povos indígenas. Bitencourt (2017, p. 35) explica que:

[...] para a catequese indígena, observou-se também ser mais eficaz a construção de locais fixos para pregação. Isso evitava a dispersão de indivíduos devido ao nomadismo; além disso, colocar a igreja no centro do povoamento permitia um maior controle social e das práticas religiosas. Formam-se, assim, os aldeamentos ou missões jesuíticas. Nesse ambiente destinado à catequese, as festas e os rituais católicos eram fundamentais em relação ao objetivo proposto, para o qual realizavam-se procissões e encenações. Além do canto litúrgico, a música também podia ser usada nessas ocasiões, acompanhando o teatro ou tocando os fiéis durante a procissão. Nesse sentido, os jesuítas criam verdadeiras escolas de música nos aldeamentos, onde ensinavam os indígenas a cantar e tocar instrumentos europeus. Vale lembrar, ainda, que índios catequizados tocando e cantando também eram uma forma de atrair os não aldeados.

Nota-se, portanto, que o ensino de música europeia passa a fazer parte do cotidiano dos povos indígenas mediado pelos jesuítas, que utilizavam a educação musical como ferramenta de evangelização. E, com a vinda de instrumentos europeus para o Brasil, os nativos começam a ter contato e experimentar novas formas de fazer música.

No que se refere ao ensino de trompete nesse período, o que podemos afirmar é que o instrumento estava presente no cotidiano musical das celebrações jesuíticas e das práticas de ensino. Serafim (2014, p. 24) afirma que: “Dentre os instrumentos de sopro ensinados, os termos mais frequentes citados nos textos jesuíticos são flautas, charamelas⁷² e trombetas”. O trompete, assim como outros instrumentos de sopro, fazia parte das procissões que ocorriam na época. Wittmann (2011, p. 153) descreve que:

⁷² Holler (2005, p. 9) explica que, nos séculos XVII, XVIII e XIX, esse termo também era utilizado para denominar instrumentos de sopro de metal, exatamente como é o caso dos clarins ou trombetas.

Manuel de Nóbrega, em mais um relato escrito no ano da chegada dos jesuítas, descreveu a celebração de uma missa cantada, ocorrida em 19 de julho, dia da tradicional festa do Anjo Custódio:

“Tivemos missa cantada com diácono e subdiácono; eu disse missa, e o padre Navarro a Epistola, outro o Evangelho. Leonardo Nunes e outro clérigo com leigos de boas vozes regiam o côro; fizemos procissão com grande música, a que respondiam as trombetas. Ficaram os índios espantados de tal maneira, que depois pediam ao Padre Navarro que lhes cantasse como na procissão fazia”.

Nessa carta, há uma referência específica ao instrumento denominado como “trombeta”; podemos considerar esse instrumento o trompete da época⁷³. As aulas desse instrumento também eram dadas para crianças, como aponta Miranda (2016, p. 7, tradução nossa), corroborando com Bitencourt (2017), ao abordar o ensino de música para crianças nativas como forma de catequização, descrevendo que:

[...] o trompete foi um importante instrumento nessas atividades de evangelização e também era ensinado e tocado por crianças brasileiras nativas como parte de eventos do calendário católico⁷⁴.

Embora haja escassez de documentação desse período para descrever com exatidão como aconteciam as práticas pedagógicas de ensino de trompete, é possível, através de algumas evidências, traçarmos um comparativo histórico com os tempos atuais. Serafim (2014, p. 23) explica que:

Embora o tráfico de negros ao Brasil tenha iniciado em meados do século XVI, foi no início do século XVII que surgiram os primeiros registros da prática e do ensino de música europeia para negros e escravos. Diferentemente dos índios, que aprendiam música sacra de tradição europeia em processo catequético realizado pelos jesuítas, o que nos permite aqui desconsiderar a música que faziam enquanto de menores significados e funções “artísticas” e “musicopedagógicas”, os negros eram “preparados” no intuito de torná-los aptos a executarem instrumentos musicais nas Bandas de Fazendas, criadas pelos senhores de engenho com vistas à ostentação de seu poder. Nesses casos, a prática docente também era atribuída aos padres ou, em alguns casos, a músicos estrangeiros, especialmente trazidos ao Brasil para esta finalidade.

A partir das considerações trazidas por Serafim (2014), podemos perceber a existência de bandas de música nesse período, o que já era muito comum na Europa, onde o trompetista exercia função militar em bandas de música e na música da corte. Traçando um paralelo com os dias atuais, sabemos que, por muitos anos, o ensino de

⁷³ Ver subcapítulo 4.3 – “Uma breve história do trompete”.

⁷⁴ No original: “*The trumpet was an important instrument in these evangelical pursuits and was also taught to and played by native Brazilian children as part of the Catholic calendar of events*”.

bandas marciais e musicais tem sido realizado de forma coletiva, como reiteram alguns autores (BARBOSA, 1994; VECHIA, 2008; SERAFIM; SERAFIM, 2019), ou seja, aulas em grupo. Acredito que isso possa ser um resquício do passado; porém, como colocado aqui, não podemos afirmar que essa era a única metodologia pedagógica ensinada nesse período; pois, na Europa, os conservatórios já existiam e, com isso, o modelo tutorial⁷⁵ de ensino era comum. Por isso, acredito que essas duas metodologias andassem em paralelo como formas de ensino-aprendizagem de instrumentos de sopro/trompete.

4.4.2 O ensino de trompete no Brasil (1822-1889)

No dia 7 de setembro de 1822, Dom Pedro I proclama a Independência do Brasil. Augusto (2010, p. 67) descreve que, nesse período:

A necessidade de criar uma nação para o novo Estado que se formava era questão fundamental. Nesse processo, a elite imperial brasileira procuraria cultivar a imagem de uma civilização europeia transplantada para a América tropical. Essa civilização, agregada de valores “americanos”, seria edificada e afirmada através do Estado e da Coroa.

A partir disso, Augusto (2010, p. 68) explica que:

O governo, então, como artífice dessa construção, inicia uma série de atitudes bem representadas na criação do Instituto Histórico Geográfico (1838), do Museu Nacional (1848), ao mesmo tempo em que inaugura e reformula estabelecimentos formadores de sua elite nacional, como o Colégio D. Pedro II (1837) e a Imperial Academia de Belas-Artes (1842). Da mesma forma, demarca seus lugares de atuação no que diz respeito à música, reorganizando a Orquestra da Capela Imperial (1843), retomando as temporadas de óperas (1844) e inaugurando o Conservatório de Música (1848).

Em relação à educação musical nessa época, podemos considerar que a maior conquista estabelecida foi o Conservatório de Música, situado na cidade do Rio de Janeiro, que era um dos grandes centros do país. Nesse momento, o ensino de música começava a ser institucionalizado e isso significaria uma mudança no modo como ocorriam as aulas na época, visto que passariam a ser ministradas dentro de uma instituição governamental. Oliveira (1992, p. 36) afirma que:

⁷⁵ Termo utilizado na educação musical para se referir ao ensino individual de instrumento. Ver Tourinho (2007).

Francisco Manuel da Silva, autor do hino nacional, conseguiu colocar a responsabilidade da educação do músico brasileiro nas mãos do governo, organizando o Conservatório, que inicialmente foi financiado pelo Fundo de Loteria, pelo Decreto n. 238 de 27 de novembro de 1841, tornando-se subordinado à fiscalização do Ministro do Império em 1841.

Antes disso, Almeida (1942, *apud* OLIVEIRA, 1992, p. 36) afirma que “o piano era moda, e o ensino particular substituía a falta de conservatórios”. Um ano antes da inauguração do Conservatório de Música, o governo lança um decreto contendo informações sobre como este iria funcionar. No artigo 2º desse documento, constam os instrumentos que seriam ensinados. No *site* da Câmara dos Deputados, encontrei informações referentes às disciplinas. Seguem abaixo:

Art. 1º O Conservatorio de Musica, que, na conformidade do Decreto n. 238 de 27 de Novembro de 1841, tem de fundar a Sociedade de Musica desta Côrte, terá por fim não só instruir na Arte de Musica as pessoas de ambos os sexos, que a ella quizerem dedicar-se, mas tambem formar Artistas, que possão satisfazer ás exigencias do Culto, e do Theatro.

Art. 2º Constará o Conservatorio das seguintes Aulas:

1ª De rudimentos, preparatorios e solfejos.

2ª De canto para o sexo masculino.

3ª De rudimentos e canto para o sexo feminino.

4ª De Instrumentos de corda.

5ª De Instrumentos de sopro.

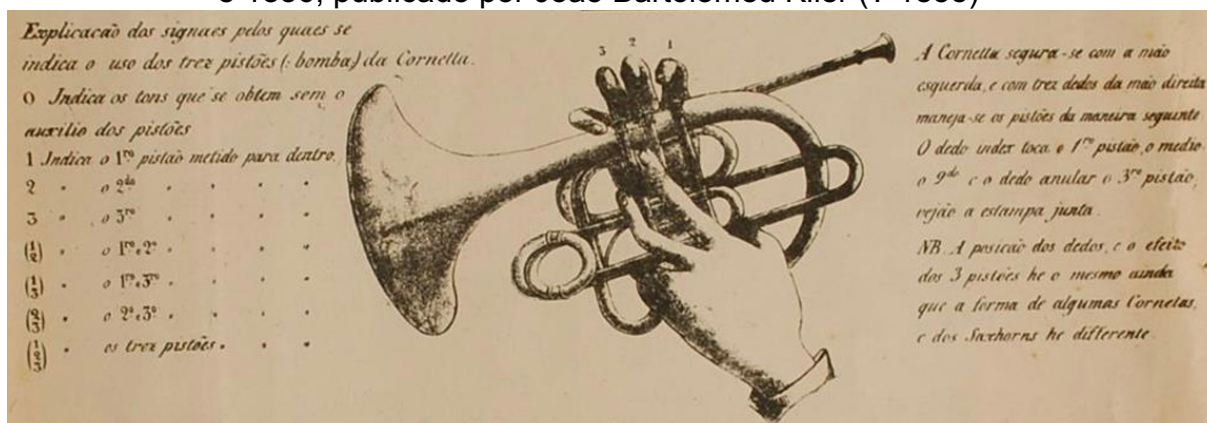
6ª De Harmonia e composição (BRASIL, 1847, n.p.).

Na dissertação de Janaina Giroto da Silva (2007), intitulada *O florão mais belo do Brasil: o Imperial Conservatório de Música do Rio de Janeiro (1841-1865)*, a autora descreve as disciplinas que eram ensinadas, sendo elas: rudimentos, solfejo, noções gerais de canto para o sexo masculino/feminino, rabeça⁷⁶, contraponto, regras para acompanhar órgão, flauta, fagote, corne inglês, clarineta, violoncelo e contrabaixo. Dentre esses instrumentos, como podemos notar, o trompete não estava presente, apesar de o decreto apontar o ensino de instrumentos de sopro na instituição como obrigatoriedade. Portanto, ainda que o Conservatório de Música tenha sido a primeira instituição formalizada de ensino de música no país, o ensino de trompete ainda não acontecia nesse espaço.

⁷⁶ Segundo Silva (2007), o termo “rabeça” utilizado no Conservatório até o final do século XIX a princípio pode causar estranhamento, isso porque quando estes empregam a palavra rabeça estão dizendo basicamente violino. Rabeça, rabel, rabil, rebel, rabequim entre outros com todos estes nomes designavam os nossos antepassados o *rabeb* dos árabes, introduzido na Europa em especial na Península Ibérica e usado principalmente pelos jograis mouriscos e músicos ambulantes.

Mesmo sabendo-se que o ensino de trompete ainda não era institucionalizado no Brasil Imperial, o que podemos afirmar é que ele acontecia de forma tutorial. Miranda (2016, p. 19) menciona que “outro evento importante que aconteceu no Brasil nessa época foi o surgimento de materiais pedagógicos para a trombeta e a corneta ou cornopeia”. Esses métodos eram utilizados em aulas que, muitas vezes, eram “ministradas por professores estrangeiros por escravos-professores sob suas ordens e mesmas tendências, que reforçavam uma mesma imposição do gosto e das práticas musicais oficiais” (SERAFIM, 2014, p. 30). A seguir, podemos ver uma foto extraída da tese de Miranda (2016, p. 20) da última página do primeiro método para *cornet* impressa em português entre 1854 e 1856 publicado por João Bartolomeu Klier⁷⁷ (?-1855).

Figura 12 – Foto do primeiro método para *cornet* impressa em português entre 1854 e 1856, publicado por João Bartolomeu Klier (?-1855)⁷⁸



Fonte: Miranda (2016, p. 20).

Como vimos, apesar de o ensino de trompete ainda não estar presente em uma instituição no Brasil Imperial, aqui se tem evidências mais concretas de seu ensino de forma tutorial. Contudo, a questão é: por que o Conservatório de Música não tinha aulas de trompete ou dos outros instrumentos da família dos metais? Para responder a essa pergunta, é necessário analisarmos e compreendermos o contexto da época, pois, no Período Republicano, inicia-se uma nova fase no ensino de música do país e

⁷⁷ Segundo Leme (2005), João Bartolomeu Klier foi um dos pioneiros no grande comércio de música e instrumentos do Rio de Janeiro.

⁷⁸ Foto extraída da tese de Miranda (2016, p. 20), intitulada *The inception of trumpet performance in brazil and four selected solos for trumpet and piano, including modern performance editions: Fantasia for trumpet* (1854) by Henrique Alvez de Mesquita (1830-1906).

no crescimento de bandas de música. Com isso, é possível notarmos que o ensino de trompete começa a ganhar mais espaço.

4.4.3 O ensino de trompete no período de 1889-1930

Com mudanças no cenário político brasileiro, o declínio da monarquia e o fim de escravidão, inicia-se o período conhecido como Republicano:

O marco inicial desse período foi a posse do marechal Deodoro da Fonseca, como primeiro presidente republicano da história do Brasil. O período foi marcado por crise econômica, pouca participação popular e insatisfação por parte da maioria dessa população, especialmente os mais pobres. O apoio veio pela maioria elitista, que via no novo governo um meio de recuperar parte das perdas que teve com a abolição da escravidão (FERREIRA, 2018, n.p.)

Nesse cenário, a educação musical brasileira também acaba passando por novas mudanças. Oliveira (1992) explica que, na República, a educação musical, pelo seu próprio valor, era feita nos conservatórios. Até então, apesar da popularidade do piano, a educação musical era para poucos, porque o conservatório não atendia a demanda da sociedade que crescia enormemente.

Diferentemente do Império, em que havia apenas um conservatório localizado na cidade do Rio de Janeiro; no Período Republicano, esse número cresce exponencialmente. Silva (2019, p. 12) aponta que:

Entre a Proclamação da República, em 1889, e o golpe de estado que empossa Getúlio Vargas como presidente do Brasil, em 1930, período da história política do país conhecido como Primeira República, o Brasil passou de um país com apenas um conservatório oficial para um país com quinze conservatórios oficiais ativos, sendo dez deles instalados no estado do Rio Grande do Sul.

Silva (2019, p. 12) também ressalta que “foram necessários mais de cinquenta anos para que iniciativas semelhantes fossem implementadas em outras localidades brasileiras que não a capital do país”. Sendo assim, em ordem cronológica, Silva (2019, p. 12) retoma que:

[...] os conservatórios oficiais brasileiros criados até o fim da Primeira República são os de Belém – PA (1895), Salvador – BA (1897), Bagé – RS (1904) e São Paulo – SP (1906), Porto Alegre – RS (1908), Pelotas – RS (1918); e, na sequência, os conservatórios fundados em decorrência da ação do Centro de Cultura Artística do Rio Grande do Sul: em ordem cronológica

por data de fundação, Itaqui (1921), Bagé (1921), Alegrete (1921), Cachoeira (1921), Montenegro (1921), Livramento (1922), Jaguarão (1922), Rio Grande (1922), São Leopoldo (1922), todos no estado do Rio Grande do Sul. Após essa sequência de conservatórios gaúchos, foi fundado em Belo Horizonte o Conservatório Mineiro de Música (1926).

É importante ressaltar que, com a Proclamação da República, o Conservatório Imperial de Música da cidade do Rio de Janeiro acabou se transformando no Instituto Nacional de Música e, alguns anos depois, foi incorporado pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (ESCOLA DE MÚSICA DA UFRJ, 2010). Além disso, pode constatar que esses conservatórios apontados por Silva (2019), apesar de terem suas especificidades em relação às disciplinas e questões administrativas, acabavam espelhando-se no Instituto Nacional de Música, que tinha como base o Decreto n. 143, de 12 de janeiro de 1890 (BRASIL, 1890). No documento em questão, nota-se que, dentro das diretrizes de ensino, o trompete estava presente, assim como outros instrumentos de metais, tais como a trompa e o trombone. Dessa maneira, é possível constatar que, pela primeira vez, após alguns anos de ensino de música no Brasil, o trompete estava presente em uma instituição formal de ensino.

Pereira (2013), no artigo *Uma República Musical: música, política e sociabilidade no Rio de Janeiro oitocentista (1882-1899)*, explica que, em 1890, um novo diretor, chamado Miguéz, é nomeado para assumir o cargo no Instituto Nacional de Música e, com isso, ocorrem mudanças no quadro geral de docentes. Um dos professores afetados por essa mudança, chamado Henrique Alves de Mesquita, foi, como coloca Pereira (2013, p. 6), “rebaixado da disciplina de Harmonia – chave para a composição – para a de trompa e instrumentos congêneres”. Nesse caso, os instrumentos “congêneres” eram instrumentos da família dos metais, tais como trompete e trombone.

Segundo Miranda (2016, p. 25), “Henrique Alves de Mesquita (1830-1906) foi compositor, trompetista, organista e maestro no Rio de Janeiro”. Além disso,

[...] ele foi o primeiro estudante brasileiro a receber uma bolsa da realeza para estudar composição e trompete no Conservatório de Paris (1857-1862) com François Emmanuel Bazin (1816-1878) e François Georges Auguste Dauverné (1799-1874) (MIRANDA, 2016, p. 25).

O que posso constatar, até aqui, é que Henrique Alves de Mesquita foi o primeiro professor de trompete a dar aulas desse instrumento em uma instituição formal de ensino de música no Brasil. Além disso, sua metodologia e forma de abordar

o ensino do instrumento eram baseadas na Escola Francesa, tendo em vista que ele estudou com Desidério Dorison⁷⁹ – o qual, segundo Rolfini (2009), era músico da Orquestra da Capela Imperial – e, posteriormente, com Georges Auguste Dauverné⁸⁰ no Conservatório de Paris.

Acredito que esse marco tenha sido significativo para a história do ensino de trompete no país, pois, a partir dessa mudança, outros conservatórios passam a ofertar a disciplina desse instrumento, fazendo com que ele ganhe mais um espaço de ensino-aprendizagem, além do ensino particular e nas bandas de música que continuavam acontecendo.

Quando percebi que, no Período Republicano, o Instituto Nacional de Música ofertava a disciplina de ensino de trompete através do Decreto n. 143, de 12 de janeiro de 1890 (BRASIL, 1890), resolvi analisar os conservatórios apontados por Silva (2019), na tentativa de investigar se estes também ofereciam aulas do instrumento. Apesar da dificuldade para encontrar documentos que tratassem especificamente sobre cada conservatório, por meio da análise de algumas teses, dissertações e artigos, encontrei pesquisas que contribuíram para uma compreensão mais apurada acerca do assunto.

Os trabalhos encontrados sobre os conservatórios oficiais brasileiros criados até o fim da Primeira República foram os de Vieira (2000), *A construção do Professor de Música: o modelo conservatorial na formação e na atuação do professor de Música em Belém do Pará*; de Mendes (2012), *Uma história do Conservatório de Música da Bahia (1897-1917): seu processo fundacional, funcionamento e impacto social*; de Silva (2019), *Ensino de Música em conservatórios de Bagé – Rio Grande do Sul (1904-1927): uma sociologia dos processos músico-pedagógicos na Primeira República*; de Morila (2010), *Antes de começarem as aulas: polêmicas e discussões na criação do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo*; de Winter (2009), *O Conservatório de Música do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul: primeiros anos (1908-1912)*; de Porto (2009), *A Memória do Conservatório na Imprensa: análise dos artigos*

⁷⁹ Desidério Dorison foi um músico francês atuante no Rio de Janeiro e renomado trompetista, executante também de outros instrumentos. Pertencia àqueles músicos franceses que vieram jovens para o Brasil e atuaram como organizadores e diretores de orquestras de danças segundo a moda parisiense (BISPO, 2009).

⁸⁰ Georges Auguste Dauverné foi um músico francês e o primeiro professor de trompete no Conservatório de Paris. Informações disponíveis em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000045523>. Acesso em: 28 out. 2020.

e críticas musicais referentes ao Conservatório de Música de Pelotas no período de 1918 a 1923.

Em relação aos conservatórios fundados a partir da ação do Centro de Cultura Artística do Rio Grande do Sul, encontrei dois artigos falando sobre os conservatórios de Itaqui e Rio Grande: o de Fuchs (2019), *O Conservatório de Música de Itaqui/RS e a influência das ações do Centro de Cultura Artística do Rio Grande do Sul*; e o de Goldberg (2008), *O Conservatório de Música do Rio Grande no Jornal O Tempo: abordagens preliminares*. Além desses dois, encontrei um *blog*⁸¹ sobre os possíveis instrumentos que eram ensinados no Conservatório de Cachoeira do Sul e um *site*⁸² da FUNDARTE que menciona o Conservatório de Montenegro. Não foram encontrados, até o presente momento, documentos que tratassem sobre os conservatórios de Alegrete, Livramento, Jaguarão e São Leopoldo. No que se refere ao conservatório de Belo Horizonte, encontrei a tese de Aubin (2015), *A música erudita na conformação de espaços na cidade: Belo Horizonte de 1925 a 1950*.

De todos os trabalhos analisados, apenas a tese de Vieira (2000) faz menção ao ensino de metais. Essa pesquisa faz um recorte histórico sobre o conservatório de Belém do Pará no Período Republicano e as disciplinas ofertadas, destacando que havia ensino de instrumentos de metais. Acredito que seja importante ressaltar que, tanto na República como nos períodos Colonial e Imperial, era comum existir um professor para ensinar diversos instrumentos. Sendo assim, é possível considerar que o ensino de trompete estava presente nessa instituição. No entanto, não encontrei documentos que falassem sobre a metodologia utilizada e o professor responsável por tal.

Nos outros trabalhos, não encontrei referência ao ensino de trompete, apenas ensino de instrumentos de sopro, o que caracterizava, na maioria das vezes, o ensino de flauta transversal e instrumentos congêneres, assim como acontecia no Conservatório Imperial de Música no período do Império, em que a disciplina de ensino de instrumentos de sopro era voltada para a flauta transversal.

Mesmo com o crescimento do ensino conservatorial no Período Republicano, a partir da oferta de mais conservatórios no país, é perceptível que o ensino de trompete teve pouquíssimos espaços nessas instituições. De qualquer forma, é

⁸¹ Disponível em: <https://historiadecachoeiradosul.blogspot.com/search?q=conservat%C3%B3rio+de+cachoeira>. Acesso em 1 out. 2020.

⁸² Disponível em: <http://www.fundarte.rs.gov.br/fundarte-2/historia/>. Acesso em: 1 out. 2020.

importante compreender o porquê de isso acontecer na época. Para Pereira (2013, p. 6), os instrumentos de metais eram “considerados menos nobres que o piano e o violino” e essa maneira de hierarquizá-los está relacionada com o contexto social da época. Como já colocado aqui, tanto no Período Colonial como no Imperial, na maioria das vezes, quem aprendia a tocar esses instrumentos eram pessoas negras escravizadas, o que acabava tornando o trompete e os instrumentos da família dos metais instrumentos de menos prestígio. Quem tinha acesso a instrumentos como piano, violino, flauta transversal e canto eram famílias que podiam pagar por aulas particulares.

Na República, como se pode notar, não era muito diferente. Ainda assim, não posso deixar de considerar que um dos maiores espaços de formação de trompetistas nesse período eram as bandas. Nessa época, houve um crescimento no surgimento de bandas de música e, conseqüentemente, no ensino de instrumentos que compunham a sua formação. Segundo Serafim (2014, p. 28):

[...] data de meados do século XIX o surgimento das primeiras bandas de música escolares, que viriam, a partir daí em conjunto com as filarmônicas, com as bandas militares e com aquelas vinculadas às instituições religiosas, ampliar consideravelmente o ensino de instrumentos de sopro no Brasil.

Sobre o ensino específico de trompete em bandas de música no Período Republicano, não se encontrou informações. Contudo, Serafim (2014, p. 30) descreve as práticas pedagógicas musicais das bandas filarmônicas⁸³ do Recôncavo Baiano do final do século XIX, descrevendo que:

Nas bandas filarmônicas, o método de ensino, baseado na instrução musical, se concretizava através de aulas tutoriais, com o objetivo de transmitir conhecimentos musicais de variados gêneros e estilos, com a intenção de manter a prática de execução musical nessas sociedades civis. Alguns maestros se valiam de um arcabouço teórico e utilizavam uma metodologia baseada no ensino coletivo, para realizar, de forma eficaz, a transmissão de conhecimentos musicais e manter o contínuo funcionamento de suas bandas.

Sabendo-se que o trompete é um dos instrumentos que compõem a formação de bandas de música, é possível imaginar que, diferentemente do conservatório, no

⁸³ As bandas filarmônicas são aquelas mantidas por uma entidade própria, normalmente uma associação sem fins lucrativos, compostas por músicos profissionais ou amadores. A maioria das bandas filarmônicas tem como objetivo a participação em diversos eventos e cuidar da educação musical da comunidade em que está inserida. Em muitos casos, essa é a única instituição que realiza tal ação.

qual prevalecia o ensino voltado à música europeia, nas bandas o repertório e as práticas de ensino eram mais abrangentes, como apontado por Serafim (2014).

Basicamente, o que se pode constatar do ensino de trompete no Período Republicano é que pouco se sabe sobre as metodologias de ensino dessa época, sendo difícil afirmar como era ensinado o instrumento e que métodos eram utilizados. O que constato, através das evidências documentais, é que, dentro dos conservatórios, prevaleciam os métodos europeus/franceses, como vimos até aqui, por meio da própria formação de Henrique Alvez de Mesquita, que foi o primeiro professor de instrumentos de metais/trompete em uma instituição formal de música. Nota-se que muitos desses professores não tocavam apenas um instrumento e, em sua maioria, eram multi-instrumentistas. Além disso, existiam poucas alternativas para aprender trompete: ou era em bandas de música, ensino particular ou nos únicos dois conservatórios que ofertavam aula do instrumento no Brasil, um localizado no Rio de Janeiro e outro na Bahia. Mas e hoje? Onde os trompetistas estão aprendendo o instrumento? Que locais de ensino-aprendizagem de trompete existem em nosso país? E, atualmente, será que carregamos esse marco histórico no ensino de trompete?

4.5 O ENSINO DE TROMPETE EM INSTITUIÇÕES DE ENSINO SUPERIOR NOS DIAS ATUAIS

Em 2001, o Dr. Nailson Simões escreveu um artigo para a revista *Debates: Caderno da Revista de Pós-Graduação em Música* do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), descrevendo a influência da escola de trompete de Boston no Brasil. No trabalho, além de abordar questões sobre a técnica para tocar trompete, Simões (2001) descreve que o ensino desse instrumento enfrentava diversas dificuldades no Brasil, tendo poucos professores com capacitação e insuficiente número de universidades ofertando cursos do instrumento, além da falta de cursos de reciclagem. A partir disso, busquei compreender o ensino de trompete nos dias atuais, mapeando as universidades públicas e particulares que oferecem o ensino do instrumento. Foi possível notar que, apesar de o número de cursos superiores voltado ao instrumento ter aumentado, o ensino de trompete no país ainda continua enfrentando problemas.

Antes de iniciar a busca em *sites* oficiais do governo, fiz um breve levantamento das universidades federais que possuíam cursos de licenciatura ou bacharelado com ênfase em trompete, para a formatação do projeto intitulado *Trajetórias Formativas de Trompetistas Atuantes no Cenário Musical de Porto Alegre*⁸⁴, para apresentação em um colóquio. Nesse primeiro momento, encontrei em torno de dez cursos, entrando em *sites* de universidades federais e verificando o projeto pedagógico de tais instituições. Após o colóquio e dando sequência ao trabalho, procurei por cursos de trompete no *site* do Ministério da Educação (MEC). Entrando na página, coloquei em consulta textual e, na sequência, o nome do curso, escrevendo a palavra “trompete”. Apareceram os seguintes cursos:

Figura 13 – Cursos de trompete disponíveis no *site* do MEC

Instituição (IES)	Sigla	Nome do Curso	Grau	Modalidade	Índices	Data Início
(17) UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA	UFU	(1444) MÚSICA	Licenciatura	Presencial	CC: 5(2014) CPC: 3(2009) ENADE: 3(2009) IDD: 4(2009)	01/02/1958
(17) UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA	UFU	(301444) MÚSICA	Bacharelado	Presencial	CC: 5(2014) CPC: 3(2009) ENADE: 3(2009) IDD: 4(2009)	01/02/1958
(54) UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS	UNICAMP	(47408) MÚSICA	Bacharelado	Presencial	CC: - CPC: - ENADE: - IDD: -	01/03/1998
(54) UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS	UNICAMP	(60781) MÚSICA	Bacharelado	Presencial	CC: - CPC: - ENADE: - IDD: -	17/02/2003
(54) UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS	UNICAMP	(92106) MÚSICA	Bacharelado	Presencial	CC: - CPC: - ENADE: - IDD: -	06/03/2006
(158) CONSERVATÓRIO BRASILEIRO DE MÚSICA - CENTRO UNIVERSITÁRIO BRASILEIRO DE EDUCAÇÃO	CBM-UNICBE	(82510) MÚSICA	Bacharelado	Presencial	CC: - CPC: - ENADE: - IDD: -	05/01/1944
(55) UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO	USP	(1404431) MÚSICA COM HABILITAÇÃO EM INSTRUMENTO DE SOPRO - ÊNFASE EM TROMPETE	Bacharelado	Presencial	CC: - CPC: - ENADE: - IDD: -	Não iniciado
(586) UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO	UFRJ	(45127) MÚSICA - TROMPETE	Bacharelado	Presencial	CC: - CPC: 3(2009) ENADE: 3(2009) IDD: 3(2009)	21/01/1847

Fonte: MEC⁸⁵ (2020, n.p.).

Nota-se que, na Figura 13, há 5 cursos cadastrados, sendo que um deles foi registrado como extinto. Tanto o sinal verde como o amarelo são legendas do *site*, em que verde quer dizer “em atividade” e amarelo “em extinção”. É importante reiterar que na aba em que está escrito “nome do curso”, os cursos aparecem como música e só nas duas últimas aparece o nome do instrumento. Isso faz com que esse cadastro não fique claro se o curso é de música com ênfase em trompete ou, por exemplo, outros instrumentos.

⁸⁴ Após o colóquio e na sequência da pesquisa, o título acabou sofrendo alterações, sendo modificado para *Trajetórias Formativas de Trompetistas: um estudo de caso com três profissionais atuantes no cenário musical de Porto Alegre*.

⁸⁵ Disponível em: <https://emec.mec.gov.br/>. Acesso em: 3 nov. 2020.

Após essa pesquisa inicial, voltei a fazer o levantamento dos cursos através da busca em *sites* de universidades federais, estaduais e particulares. Para isso, utilizei o buscador do Google, em que é possível, através da utilização das palavras-chave “universidade em (nome do estado)”, encontrar todas as universidades que tenham *sites* disponíveis no estado pesquisado. Depois, minha tarefa foi entrar em cada uma delas e pesquisar possíveis graduações que oferecessem o curso de trompete.

A seguir, apresento um quadro com os cursos superiores com ênfase em trompete, tanto licenciaturas quanto bacharelados, que foram encontrados até o presente momento em que escrevo esta dissertação.

Quadro 2 – Lista de universidades com cursos de trompete disponíveis contendo, estado, cidade, nome da instituição, sigla, nome do curso e grau

Estado	Cidade	Instituição	Sigla	Nome do Curso	Grau
Rio Grande do Sul	Santa Maria	Universidade Federal de Santa Maria	UFSM	Bacharelado em trompete	Bacharel em Trompete
Paraná	Curitiba	Universidade Estadual de Curitiba	UNESPAR	Bacharelado em Instrumento e Licenciatura em Música	Bacharel e Licenciado(a) em Trompete
Goiás	Goiânia	Universidade Federal de Goiás	UFG	Música – Ensino de Instrumento Musical	Bacharel e Licenciado(a) em Trompete
Goiás	Brasília	Universidade de Brasília	UNB	Música – Bacharelado	Bacharel em Trompete
São Paulo	São Paulo	Universidade de São Paulo	USP	Bacharelado em Trompete	Bacharel em Trompete
São Paulo	São Paulo	Centro Universitário UniSant’Anna	UNISANT’ANNA	Música – Bacharelado	Bacharel em Trompete
São Paulo	Campinas	Universidade Estadual de Campinas	UNICAMP	Música Erudita: Instrumentos	Bacharel em Trompete
Rio de Janeiro	Rio de Janeiro	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro	UFRJ	Graduação em Música – Trompete	Bacharel em Trompete
Rio de Janeiro	Rio de Janeiro	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro	UNIRIO	Música – Bacharelado – Hab. Instrumento trompete	Bacharel em Trompete
Rio de Janeiro	Rio de Janeiro	Centro Universitário Brasileiro de Educação	CBM-UNICBE	Bacharelado em Música/ Instrumento	Bacharel em Trompete

Estado	Cidade	Instituição	Sigla	Nome do Curso	Grau
Espírito Santo	Vitória	Faculdade de Música do Espírito Santo	FAMES	Bacharelado em Música	Bacharel em Trompete
Minas Gerais	Belo Horizonte	Universidade Federal de Minas Gerais	UFMG	Bacharelado Hab. Trompete	Bacharel em Trompete
Minas Gerais	Belo Horizonte	Universidade do Estado de Minas	UEMG	Música – Instrumento e Canto	Bacharel e Licenciado(a) em Trompete
Minas Gerais	Uberlândia	Universidade Federal de Uberlândia	UFU	Graduação em Música	Bacharel e Licenciado(a) em Trompete
Minas Gerais	Ouro Preto	Universidade Federal de Ouro Preto	UFOP	Graduação em Música	Licenciado(a) em Trompete
Minas Gerais	São João Del Rei	Universidade Federal de São João Del Rei	UFSJ	Graduação em Música	Licenciado(a) em Trompete
Bahia	Salvador	Universidade Federal da Bahia	UFBA	Graduação em Música	Licenciado(a) e Bacharel em Música Popular e Instrumento de Orquestra
Pernambuco	Recife	Universidade Federal de Pernambuco	UFPE	Curso de Música/ Trompete	Bacharel em Trompete
Paraíba	João Pessoa	Universidade Federal da Paraíba	UFPB	Curso de Música	Bacharel e Licenciado(a) em Trompete
Rio Grande do Norte	Natal	Universidade Federal do Rio Grande do Norte	UFRN	Bacharelado em Música	Bacharel em Trompete
Pará	Belém	Instituto Estadual Carlos Gomes	IECG	Bacharelado em Música	Bacharel em Trompete
Amazonas	Manaus	Universidade do Estado do Amazonas	UEA	Licenciatura e Bacharelado em instrumento	Bacharel e Licenciado(a) em Trompete

Fonte: Organizado pelo autor (2021).

Partindo da análise do Quadro 2, pode-se observar que o ensino de trompete no Brasil vem sendo cada vez mais difundido em instituições regulamentadas pelo MEC. Ao total, foram encontrados 22 cursos espalhados pelo país. Das 27 unidades federativas pesquisadas, 13 possuem ensino de trompete. Além disso, nota-se, também, que dos 22 cursos que oferecem graduação em trompete, 16 são em capitais. Isso aponta que o ensino do instrumento é, por sua vez, centralizado nos grandes centros urbanos. Sendo assim, pessoas que vivem em regiões geralmente mais afastadas, como, por exemplo, regiões interioranas, precisam se deslocar de

uma cidade para outra para poder estudar, não tendo, muitas vezes, a oportunidade de qualificação no local onde residem. Constatou-se, também, que a tabela do MEC está desatualizada e, ao contrário do que ela mostra, o curso de trompete na UNICAMP continua ativo, segundo informações obtidas no *site* da universidade.

Outra questão importante a ser abordada sobre o quadro é que se percebe que há mais ofertas de curso de Bacharelado em Trompete do que Licenciatura, havendo 20 universidades oferecendo Bacharelado e 09 oferecendo Licenciatura. Com isso, o que parece é que os programas estão mais preocupados em formar *performers* do que professores de música/trompete. Além disso, encontrei apenas duas universidades particulares que oferecem graduação no instrumento, o Centro Universitário UniSant'Anna e o Centro Universitário Brasileiro de Educação, mostrando a importância das universidades federais e estaduais no oferecimento de cursos voltados para áreas das artes. Não foram encontrados cursos de graduação no instrumento nos seguintes estados: Santa Catarina, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Ceará, Piauí, Maranhão, Alagoas, Tocantins, Amapá, Sergipe, Roraima, Rondônia e Acre. Isso demonstra que ainda pode-se ampliar o ensino em ambiente universitário desse instrumento em vários estados brasileiros.

Com esse mapeamento, observou-se que o ensino de trompete no Brasil está crescendo ao longo do tempo, diferentemente da perspectiva apresentada por Simões (2001) há alguns anos. Porém, ainda não temos um amplo ensino do instrumento no país em instituições de nível universitário, havendo espaços em diversos estados para abertura de cursos de licenciatura e bacharelado. Além disso, existem outros espaços de ensino de trompete, como bandas escolares, projetos sociais, igrejas, conservatórios e institutos federais, mas, como o objetivo deste subcapítulo é mostrar um breve panorama do ensino universitário do instrumento no país, não irei estender o mapeamento para as outras organizações.

4.6 O ENSINO DE TROMPETE NA CIDADE DE PORTO ALEGRE

Após um breve panorama sobre o ensino superior de trompete no Brasil, apresento, agora, o ensino de trompete na cidade de Porto Alegre. Como o trabalho trata de compreender as trajetórias formativas de trompetistas atuantes no cenário musical de Porto Alegre, é importante desvelar em que espaços ocorrem a formação de trompetistas na cidade.

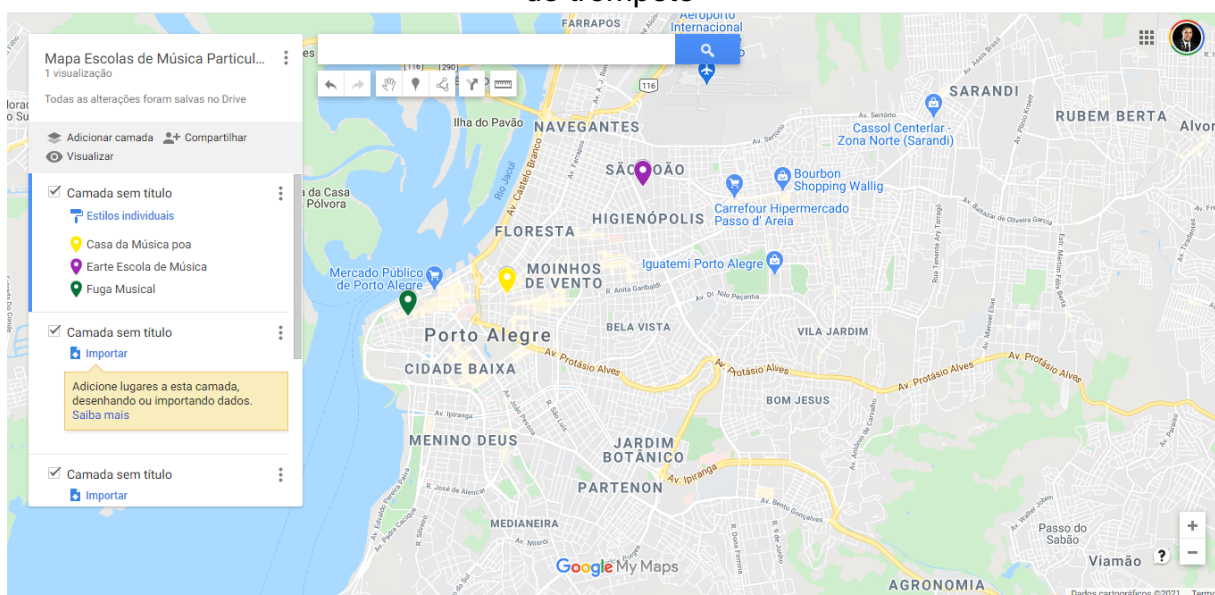
Apesar de Porto Alegre ser uma capital, como já colocado neste trabalho, ainda não temos curso de graduação em trompete na UFRGS e nem no IFRS Campus Porto Alegre. Por isso, trago aqui possíveis espaços em que ocorre o ensino do instrumento, para uma compreensão mais ampla de como esses trompetistas vêm se formando ao longo do tempo.

Para esse mapeamento, utilizei o Google, redes sociais e matérias em mídia como ferramenta de busca. Procurei por instituições que oferecessem o ensino de trompete em seus *sites* e páginas. Sendo assim, foram encontrados anúncios de escolas de música particulares, plataformas *online*, projetos sociais, bandas escolares e um conservatório de música.

4.6.1 Escolas de música particulares que oferecem ensino de trompete

As escolas de música particulares com as quais tive acesso e que têm em sua oferta o ensino de trompete, foram: Casa da Música, Earte Escola de Música e Fuga Musical. No mapa abaixo, é possível visualizá-las a partir das legendas: em amarelo, Casa da Música; em roxo, Earte; e, em verde, Fuga Musical.

Figura 14 – Localização de escolas particulares de Porto Alegre que ofertam ensino de trompete



Fonte: Google Maps (2021).

Nota-se que, apesar da distância entre elas, tanto a Casa da Música quanto a Fuga Musical ficam localizadas na região central e a Earte fica na Zona Norte da

cidade. No trabalho de Sabedot (2019), é possível observar que há um número considerável de escolas de música particulares em Porto Alegre. Nesse caso, é questionável pensarmos por que temos poucas escolas que oferecem ensino do instrumento e por que duas das três escolas encontradas estão localizadas na região central. Sabedot (2019, p. 35) explica que:

[...] esses espaços tendem a se concentrar na região central da cidade, onde está localizada a maior parte dos bairros cuja população tem um maior poder aquisitivo. Assim, pode-se supor que o ensino de música pago é destinado às classes econômicas mais altas.

Esse fato apresentado por Sabedot (2019) traz uma reflexão sobre a análise do mapa: além de termos poucas escolas particulares de música oferecendo ensino de trompete, há uma questão sobre quem tem condições de pagar pelas aulas e ter acesso a elas. Pode-se levar ainda em consideração o valor do instrumento. Normalmente, as marcas mais baratas variam entre R\$ 700 e R\$ 1.500⁸⁶, sendo, muitas vezes, instrumentos importados e considerados de baixa qualidade. Entretanto, penso que esse valor seja alto em vista da realidade brasileira das classes econômicas mais baixas, em que um salário-mínimo atualmente é de R\$ 1.045 (G1, 2020), resultando que o ensino seja acessível a quem tem condições de pagar.

4.7 PLATAFORMA SUPERPROF

Encontrei uma plataforma chamada Superprof⁸⁷, na qual professores de segmentos variados oferecem aulas em diversas regiões do Brasil e do mundo, de forma *online* ou presencial. O *site* funciona como uma espécie de anunciante, em que os professores ficam em um banco de dados e, quando alguém procura por aulas de violão no Google, por exemplo, é direcionado para essa plataforma.

Dentro da plataforma, foram encontrados cinco professores oferecendo aulas de trompete em Porto Alegre. Os valores variam de 50 a 100 reais a hora, sendo que o valor do serviço não se diferencia pela formação de quem está ofertando o trabalho.

⁸⁶ Através de uma análise de preços, na plataforma Mercado Livre, foi possível constatar os valores de trompetes mais baratos de marcas menos reconhecidas. Disponível em: [https://lista.mercadolivre.com.br/trompete#D\[A:trompete](https://lista.mercadolivre.com.br/trompete#D[A:trompete). Acesso em: 20 out. 2020.

⁸⁷ Disponível em: <https://www.superprof.com.br>. Acesso em: 9 dez. 2021.

Há professores com mestrado oferecendo aulas com valores mais baixos do que professores com ou sem graduação.

Figura 15 – Registro do *site* Superprof contendo valor de hora-aula de professores de trompete

Nossa seleção de professores de trompete em Porto Alegre

- 50R\$/h · 1ª aula gratuita. ...
- 90R\$/h · 1ª aula gratuita. ...
- 40R\$/h · 1ª aula gratuita. ...
- 80R\$/h · 1ª aula gratuita. ...
- 100R\$/h · 1ª aula gratuita. ...

Fonte: Superprof (2020, n.p.).

Na Figura 15, observamos os valores das aulas. Aqui, optei por manter em sigilo os nomes e bairros, para não haver possível identificação dos professores.

4.8 PROJETOS SOCIAIS QUE OFERTAM O ENSINO DE TROMPETE EM PORTO ALEGRE

Enquanto pesquisava e tentava encontrar projetos sociais que oferecessem o ensino de trompete em suas instituições, percebi que não há qualquer tipo de levantamento sobre projetos que trabalham com educação musical em Porto Alegre. Sendo assim, a partir do meu conhecimento empírico⁸⁸ sobre o campo e com pesquisas na internet, foi possível mapear os projetos sociais existentes na cidade. Vale ressaltar que, como explicam Souza *et al.* (2014, p. 6):

Os projetos sociais são destinados a pessoas que são excluídas ou “menos visíveis” para a sociedade, como pessoas idosas, jovens, crianças, mulheres, negros, integrantes da comunidade LGBT, trazendo questões de gênero, raça, geração, entre outras. Assim, as concepções pedagógicas presentes nos projetos sociais passam a considerar a diversidade e a heterogeneidade como regra e não como exceção.

⁸⁸ Segundo Fachin (2006, p. 14), “O conhecimento empírico é adquirido independentemente de estudos, pesquisas, reflexões ou aplicações de métodos. Em geral, é um conhecimento que se adquire na vida cotidiana e, muitas vezes, ao acaso, fundamentado apenas em experiências vivenciadas ou transmitidas de uma pessoa para outra, fazendo parte das antigas tradições. Esse conhecimento também pode derivar das experiências casuais, por meio de erros e acertos, sem a fundamentação dos postulados metodológicos”.

Tendo isso em vista, fiz um levantamento de projetos sociais que trabalham com educação musical na região de Porto Alegre e encaixam-se na concepção apresentada por Souza *et al.* (2014). Dentro dessa perspectiva, foram encontrados dez projetos localizados, em sua maioria, em regiões periféricas da cidade. Abaixo, segue um quadro com os nomes, instrumentos ofertados e locais de atuação de cada instituição.

Quadro 3 – Síntese dos projetos sociais de Porto Alegre que oferecem ensino de trompete

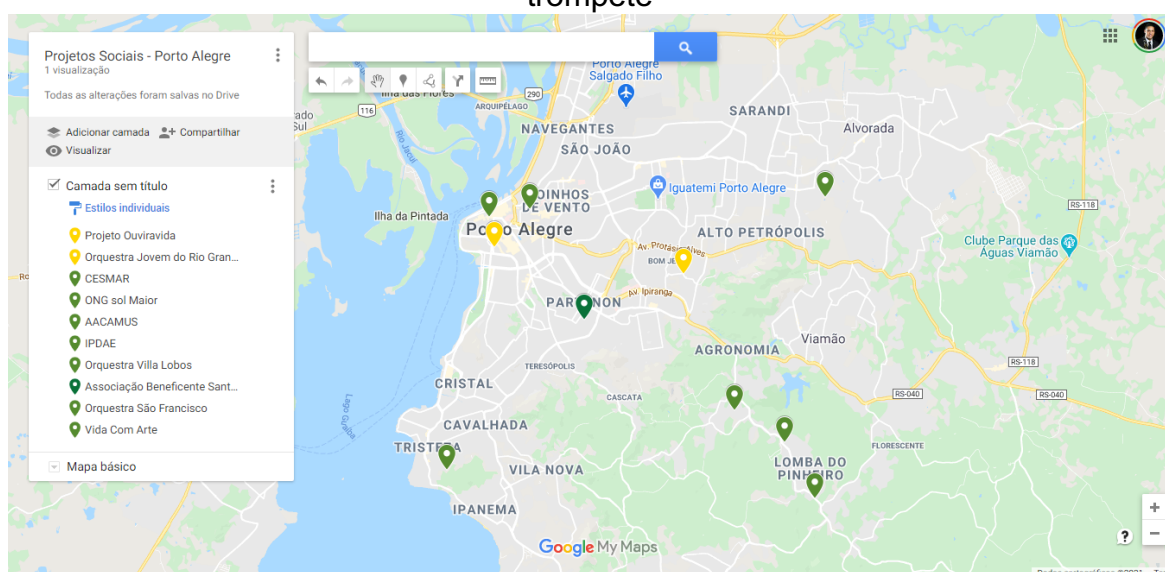
Nome	Instrumentos Ofertados	Bairro
Projeto Ouviravida	Aulas de flauta doce, canto coral, percussão, trompete, flauta transversal, acordeom, teclado e violão.	Bom Jesus
Orquestra Jovem do Rio Grande do Sul	Aulas de instrumento de cordas, madeiras e metais de orquestra e musicalização.	Cidade Baixa
CESMAR	Banda marcial, musicalização e percussão.	Rubem Berta
ONG Sol Maior	Violão, cavaquinho, bandolim, teclado, flauta, percussão, bateria e canto coral.	Centro Histórico
AACAMUS	Instrumentos de corda de orquestra, flauta doce, cavaquinho e grupo vocal.	Independência
IPDAE	Instrumentos de cordas de orquestra, flauta doce, canto coral e piano.	Lomba do Pinheiro
Orquestra Villa Lobos	Instrumentos de corda de orquestra, percussão, flauta doce, violão, teclado e canto coral.	Vila Mapa
Associação Beneficente Santa Zita de Lucca	Instrumentos de corda de orquestra, flauta doce, flauta transversal, percussão e canto coral.	Partenon
Orquestra São Francisco	Instrumentos de corda de orquestra, flauta doce e percussão.	Lomba do Pinheiro
Educando com arte	Instrumentos de corda de orquestra, flauta doce e percussão.	Tristeza

Fonte: Organizado pelo autor (2021).

No Quadro 3, podemos notar que a grande maioria desses projetos sociais trabalha com ensino de flauta doce, percussão, canto coral e instrumentos de corda

de orquestra⁸⁹. Os dois únicos projetos encontrados que ensinam instrumentos da família dos metais e têm ensino de trompete foram a Orquestra Jovem do Rio Grande do Sul e o Projeto Ouviravida, um localizado na região central e outro em uma região periférica de Porto Alegre. No CESMAR, há uma banda marcial, porém, não encontrei nada que falasse sobre o ensino de instrumentos de metais ou trompete no *site* e na página do Facebook da instituição. Neste mapa, podemos perceber a distância que há entre eles, além de observamos a localização de cada projeto:

Figura 16 – Localização de projetos sociais de Porto Alegre que ofertam ensino de trompete



Fonte: Google Maps (2021, n.p.).

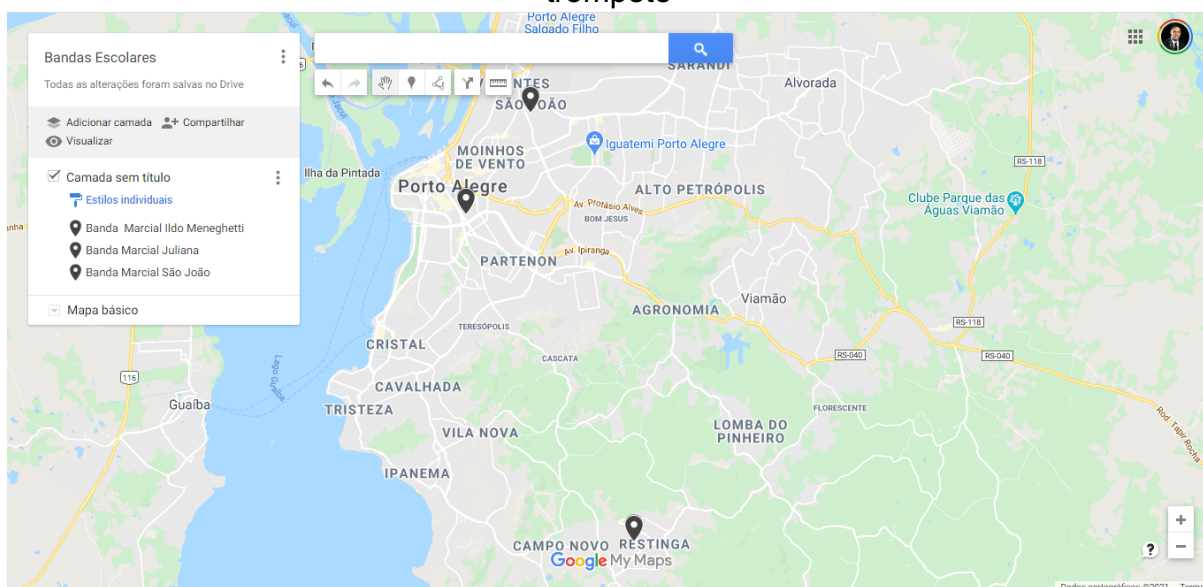
Sabendo-se da importância desses projetos na democratização do ensino de música, é visível que o ensino de trompete ainda é pouco praticado por essas instituições na cidade de Porto Alegre. Suponho que pode haver algumas razões para isso. Em primeiro lugar, o preço do instrumento é considerado caro, se comparado, por exemplo, a uma flauta doce ou mesmo à prática de canto coral, fazendo com que diminua o acesso de número de alunos; e, em segundo, é um instrumento que leva certo tempo para obter resultado musical. Pensando na realidade desses projetos, que precisam obter um resultado musical imediato e necessitam de um alto número de alunos para comprovar sua “eficiência” e angariar verbas para se sustentar, é compreensível que ter aulas de trompete torna-se um pouco complicado.

⁸⁹ Utilizei o termo “corda de orquestra” para referir os seguintes instrumentos: violino, viola, violoncelo e contrabaixo.

4.9 BANDAS ESCOLARES QUE OFERTAM ENSINO DE TROMPETE EM PORTO ALEGRE

Como já relatado, quando eu era adolescente, tive a oportunidade de participar da banda da minha escola e, nessa época, através dos concursos e festivais, conheci algumas bandas escolares tradicionais de Porto Alegre e do Rio Grande do Sul. Recordo-me que havia um número extenso de bandas escolares não só na cidade de Porto Alegre, mas também no estado. Por isso, quando comecei a pesquisar, me surpreendi, pois encontrei apenas três, sendo elas: Banda Marcial Ildo Meneghetti, Banda Marcial Juliana e Banda Marcial São João. No mapa, podemos ver a localização de cada uma delas:

Figura 17 – Localização de bandas escolares de Porto Alegre que ofertam ensino de trompete



Fonte: Google Maps (2021, n.p.).

Lima (2005, p. 3) explica que as bandas escolares

[...] geralmente são fanfarras tradicionais, administradas de uma forma mais fechada no âmbito de cada escola mantenedora, atendendo alunos de uma única escola, sem iniciativa para a busca de patrocínios de empresas e/ou recursos alternativos, com o poder de decisão submisso (ou quase totalmente submisso) à administração da escola que a sedia.

Das três bandas encontradas, duas se enquadram no conceito de Lima (2005): a Banda Marcial Ildo Meneghetti e a Banda Marcial Juliana. A Banda Marcial São João

nasceu no colégio La Salle São João e ficou instalada durante anos nessa instituição; todavia, no ano de 2020, teve que mudar o local de sua sede, perdendo o vínculo com a escola⁹⁰. Apesar desse acontecimento, eles mantêm, tanto em seu *site* quanto em sua página no Facebook, a oferta de ensino de música/metals. Já a Banda Ildo Meneghetti não possui informações em suas redes sociais e não possui *site*. No que se refere à Banda Marcial Juliana, há, em seu Instagram⁹¹, um anúncio ofertando o ensino de trompete.

As bandas escolares têm um importante papel na formação e profissionalização dos músicos de metals. Diversos trabalhos, como os de Barbosa (1996), Campos (2008) e Silva (2014), abordam essa questão. Fico pensando em quantas pessoas poderiam ter acesso ao ensino de trompete e outros instrumentos utilizados em bandas se tivessem investimentos na formação de bandas escolares em Porto Alegre, ou mesmo no Rio Grande do Sul. Infelizmente, como podemos observar; isso não acontece.

4.10 O CONSERVATÓRIO DA CIDADE

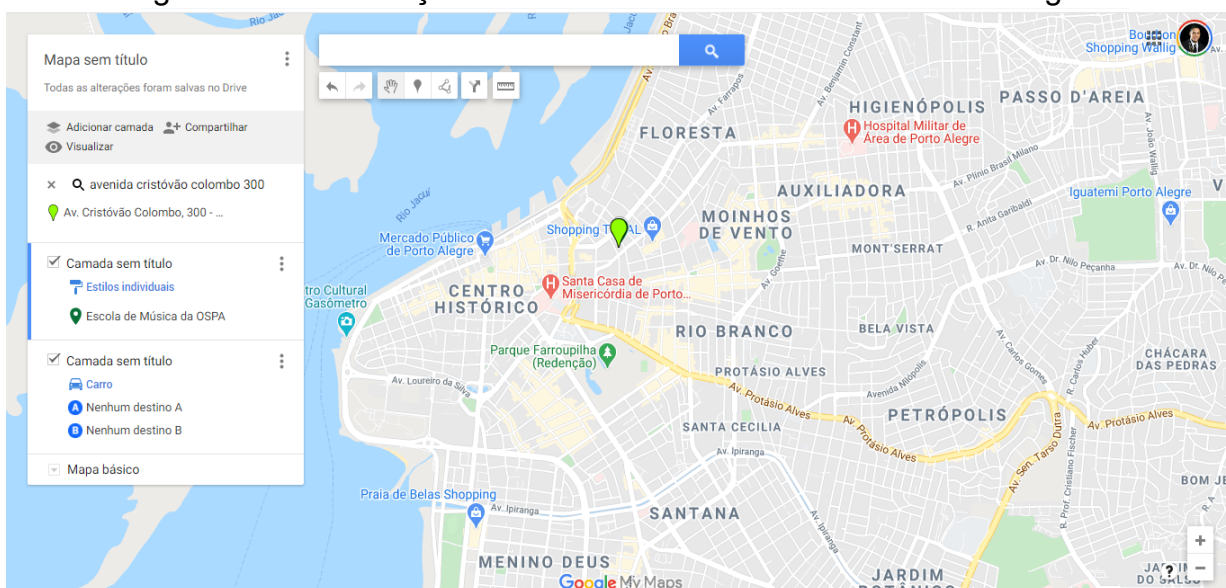
Na cidade de Porto Alegre, há apenas um conservatório que fica localizado no Bairro Floresta, região central de Porto Alegre. Essa instituição é conhecida como Escola de Música da OSPA; porém, seu nome oficial é Conservatório Pablo Komlós. Esse nome teve como propósito homenagear o maestro húngaro Pablo Komlós, que regeu a OSPA de 1950 (ano de sua fundação) até 1978⁹². Dentre todos esses espaços que foram mostrados até agora, este é o único que oferece ensino profissionalizante com o foco em música de concerto.

⁹⁰ Informações obtidas em: <https://www.facebook.com/bandasaojoao>. Acesso em: 20 jan. 2021.

⁹¹ Informações obtidas em: https://www.instagram.com/p/BT_XG8XgEH0/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em: 20 jan. 2021.

⁹² Informações obtidas em: <http://www.ospa.org.br/institucional/fundacao-pablo-komlos/>. Acesso em: 8 fev. 2021.

Figura 18 – Localização do conservatório da cidade de Porto Alegre



Fonte: Google Maps (2021, n.p.).

No regimento interno do conservatório Pablo Komlós, é possível encontrar, no artigo 2º, seu objetivo:

Art. 2º - O objetivo precípua da Escola de Música da OSPA consiste em formar músicos profissionais de alta qualificação nos instrumentos que compõem uma orquestra sinfônica, tal como a OSPA e outras, para compor o mercado de trabalho local, regional, nacional e internacional (OSPA, 2017, p. 1).

Dentro dessa proposta, o ensino de trompete é contemplado, como consta no artigo 3º:

Art. 3º - A Escola de Música da OSPA oferecerá cursos nas seguintes áreas:
 a) Nos instrumentos que compõem uma orquestra sinfônica, como: Violino, Viola de Arco, Violoncelo, Contrabaixo, Flauta, Oboé, Clarinete, Fagote, Saxofone, Trompete, Trompa, Trombone, Eufônio, Tuba, Tímpano e Percussão, Harpa, entre outros. b) Prática de Orquestra e Conjuntos Orquestrais. c) Prática de Canto em Coro de Câmara (OSPA, 2017, p. 2).

O ensino de música no conservatório é gratuito, o que, de certa forma, oportuniza acesso às camadas menos favorecidas financeiramente. Entretanto, para ingressar, é necessário fazer uma prova de aptidão musical. Para isso, existem níveis estabelecidos pelo conservatório, como enfatizado no artigo 4º:

Art. 4º - Os cursos de instrumento ministrados serão oferecidos em quatro níveis: básico, intermediário, avançado e profissional, sendo que somente no

nível básico será permitido o ingresso de aluno sem conhecimento musical prévio (OSPA, 2017, p. 2).

Nesse caso, observa-se que, para ingresso em outros níveis, é necessário ter conhecimento musical, o que, de certo modo, exclui aqueles que possam ter interesse em estudar música. Ainda há exigência de idade, como aparece no artigo 6º:

Art. 6º - O ingresso de alunos nos cursos disponibilizados pela Escola de Música da OSPA dar-se-á mediante Edital Público e deverá obedecer aos seguintes critérios etários:

a) Alunos de Instrumento:

- nível básico: idade mínima de 8 anos e idade máxima de 14 anos;
- nível intermediário: idade mínima de 10 anos e idade máxima de 18 anos;
- nível avançado: idade mínima de 14 anos e idade máxima de 25 anos;
- nível profissional: sem idade limite;

b) Alunos de Prática de Canto em Coro de Câmara:

idade mínima de 8 anos e idade máxima de 20 anos [...] (OSPA, 2017, p. 3).

Levando em consideração a exigência de idade mínima, é possível notar que, para ingressar com mais de 14 anos de idade no conservatório, é necessário que o candidato demonstre certa aptidão musical. Dessa forma, mesmo que o ensino de trompete exista nessa instituição, ainda não é para todos. Obviamente, esses critérios que estão institucionalizados pelo conservatório foram pensados para seus objetivos e necessidades. No entanto, pensando que ele funciona como uma instituição do Estado, isso não anula sua responsabilidade social.

Neste capítulo, procurei trazer questões referentes ao instrumento trompete, contextualizando sobre sua história e seu ensino no Brasil e na cidade de Porto Alegre/RS. Nos capítulos que sucedem, apresento as entrevistas com os trompetistas colaboradores desta pesquisa, organizadas e analisadas qualitativamente, mostrando suas trajetórias sob o olhar dos objetivos propostos para este trabalho.

5 RENATO NUNES

5.1 O INÍCIO DA TRAJETÓRIA MUSICAL

Renato de Oliveira Nunes Júnior nasceu em 31/03/1998, na cidade de Porto Alegre/RS, e teve seu início de descobertas musicais dos treze para os catorze anos na banda marcial da Escola Mário Quintana, localizada na cidade de Alvorada/RS. O convite para participar da banda surgiu quando ele estava na sétima série do Ensino Fundamental através do professor que era responsável pelo trabalho. Ele analisa que “*foi bem atípica*” sua entrada para a banda, porque nenhum de seus colegas de escola se interessou em entrar e explica que eles falavam: “*o que é que tu quer⁹³ indo a isso? Meio estranho a banda, meio brega...*” (CE-RENATO, 2019, p. 2). Mesmo assim, contrariando a opinião de seus colegas, Renato conta que logo que entrou para o grupo, apesar de não fazer ideia do que estava fazendo, pois “*não conhecia nenhum instrumento e nem suas possibilidades*”, sabia que queria muito fazer parte daquilo (CE-RENATO, 2019, p. 2).

Antes dessa experiência, Renato, em sua infância, tinha um gosto musical diferente das crianças de sua idade com as quais convivia, pois, desde os sete anos, gostava de Tim Maia e Raul Seixas. Seu padrasto tocava violão e sua família sempre o estimulou a escutar variados estilos musicais, sendo algo comum em sua casa. Além disso, acredita que essas vivências de escuta possam ter despertado a curiosidade e o desejo de aprender música. Conforme já abordado, Bozzetto (2015) explica que a família ajuda na construção de gostos musicais através da apresentação de referências. Por isso, o interesse musical de Renato pela banda de música da escola não é algo aleatório. Como apresentado no relato, nota-se que, em sua casa, o ambiente musical com repertórios, ao que parece, não tão convencionais no local onde Renato vivia também contribuiu para despertar seu interesse pela música.

5.2 DESCOBRINDO O TROMPETE

Quando Renato iniciou seus estudos musicais na banda, não havia sido definido que instrumento tocaria; além disso, conta que, ao pegar o trompete pela

⁹³ Optei por utilizar a maneira informal da fala gaúcha de conjugar os verbos na segunda pessoa misturados com a terceira pessoa do singular para manter a fidedignidade da fala dos entrevistados.

primeira vez, não tinha noção do que era o instrumento e de como funcionava, afirmando que *“não conhecia o instrumento antes, não fazia ideia do que era o trompete, não sabia o nome ‘trompete’ também”* e *“não sabia como funcionava o trompete”* (CE-, RENATO, 2019, p. 4) e revelando ainda que:

[...] tanto que eu lembro uma vez que eu soprei de brincadeira na banda, não tinha ainda ganhado o instrumento. Tinha dois instrumentos em cima da mesa com o bocal, eu soprei os dois, simplesmente botei ar pra dentro e não saiu nada. Eu falei: “nossa, que estranho, dois instrumentos quebrados” (CE-RENATO, 2019, p. 4).

Ainda sobre sua noção em relação ao instrumento, Renato explica que os trompetes não estavam quebrados, como conta:

[...] eram dois trompetes que funcionavam, mas eu não sabia, não fazia ideia de como fazer som naquele instrumento. Eu tinha uma ideia vaga de saxofone, que é aquela coisa que as pessoas não conhecem muito instrumento de sopro, mas o saxofone sempre parece que fica na cabeça delas, então, na realidade, quando eu entrei na banda, eu tinha essa ideia de tocar saxofone; talvez, foi a primeira ideia que me ocorreu; e, uns dois meses depois, eu vim a saber que em banda marcial não tem saxofone, somente em banda musical, mas eu já estava imerso na banda, já estava dentro do grupo, já tinha feito amizades e continuei. Então, o instrumento trompete foi me apresentado dentro da banda (CE-RENATO, 2019, p. 4).

A partir dessa primeira experiência com o trompete, Renato não teve vontade de tocar outros instrumentos e afirma que o trompete foi imposto a ele, pois era o que tinha no momento de acordo com as necessidades da banda. O entrevistado descreve que o professor gostou muito dele e disse: *“vou te dar o instrumento que eu toco, porque tu tens as características, parece até comigo”* (CE-RENATO, 2019, p. 5). Depois dessa fala do professor, Renato pedia todos os dias um trompete, porque, segundo ele, ficou três meses sem ter o instrumento para estudar em casa:

[...] queria levar pra casa, porque levar pra casa era o ápice, tu levar pra casa o instrumento pra estudar... E eu lembro que eu fiquei ansioso esperando chegar o tal do trompete, ele [o professor] ia buscar o trompete pra mim (CE-RENATO, 2019, p. 5).

Após grande insistência de Renato com o professor para conseguir um instrumento que pudesse levar para casa a fim de estudar, seu pedido foi atendido. Ele descreve a sensação do primeiro contato com o trompete que levaria consigo:

[...] quando peguei o instrumento na mão, eu lembro como se fosse hoje aquela sensação, era como se eu tivesse pegando uma barra de ouro, uma coisa preciosa, uma coisa única, e me arrepio todas as vezes que eu conto esse relato, me vem a sensação. Me lembro a sensação de levar pela primeira vez pra casa, e a primeira semana com o trompete foi aquele amor, aquela paixão, aquele fogo à primeira vista e eu nunca senti vontade de trocar. Eu acho que foi uma boa escolha, é um instrumento que eu amo, que eu gosto muito do som; no entanto, isso não me priva de gostar de outros sons, de gostar de outros instrumentos e um dia eu querer aprender outros instrumentos (CE-RENATO, 2019, p. 5).

Essa descrição de Renato revela uma grande paixão inicial pelo instrumento, parecendo uma descoberta única e importante em sua vida. Sobre o gosto por outros instrumentos, Renato gostava muito do som do eufônio e até chegou a tentar tocar algumas vezes, afirmando que não era nada muito sério, porém, o professor da banda não gostava e queria que ele ficasse no trompete.

Após levar o trompete para casa, as primeiras semanas e os primeiros meses foram complicados para Renato, porque o som que ele fazia não era nada agradável no início e, apesar do apoio que davam, seus familiares ficavam um pouco incomodados com a situação. Renato descreve:

[...] as primeiras semanas eu lembro que tinha uma kombi no fundo do meu pátio, e eles não aguentaram, daí o meu padrasto, que era mais rígido, falou: “Por favor, quer estudar trompete? Não tem problema nenhum, pode estudar; Quer estudar de noite? Não tem problema, mas tu vai estudar lá na kombi lá no fundo do pátio”. Daí as minhas primeiras semanas foram dentro da kombi estudando. Eles gostavam da ideia, me apoiavam, mas não era uma coisa que eu poderia ficar dentro de casa o tempo todo soprando [...] à noite, quando o meu padrasto chegava e queria descansar, mas durante o dia era um pouco mais tranquilo (CE-RENATO, 2019, p. 6).

Em sua descoberta sobre o trompete, Renato diz que a banda de música da escola exerceu um papel importante para que continuasse buscando seu aprimoramento musical:

No início, era tudo baseado na curiosidade e na brincadeira da banda, mas eu sempre levei muito a sério, eu gostava daquela coisa séria, daquela coisa de banda marcial que se tinha. Talvez pela minha vontade de criança que eu tinha de servir o exército quando era mais novo, eu via esse reflexo já na banda. Então, talvez aquilo, no meu subconsciente, pudesse ser uma preparação pra depois ir pro exército, eu simpatizava com aquilo. Então, no início, foi muita curiosidade, eu diria; depois, com o passar do tempo na banda, começaram as competições, e eu sempre gostei de ir pros concursos com a banda, sempre gostei de ter um papel importante, de assumir papéis importantes dentro daquele grupo, de ser um líder de certa forma. Então, o trompete começou a me mostrar que com ele eu poderia ser um líder, poderia ajudar, poderia estar com outras pessoas, poderia fazer coisas interessantes, viagens, coisas diferentes (CE-RENATO, 2019, p. 8).

Renato considerava a banda de sua escola como sua família, porque passava grande parte do tempo em atividades com esse grupo. Segundo ele:

[...] existiam dias [em] que acordava, ia pra banda e voltava de noite pra casa em preparação pra concursos e pra festivais. Então, teve esse lado social com os amigos, que realmente formei amigos que eu tenho certeza de que estarão comigo pra vida toda naquele grupo, assim como se fosse parte da minha família: eu tratei a banda como se fosse parte da minha família enquanto eu estive dentro dela (CE-RENATO, 2019, p. 8).

Todas essas vivências que Renato teve fizeram com que seu gosto pelo estudo e fazer musical fossem aumentando, levando-o a pensar que o trompete poderia ser uma alternativa de trabalho. Além disso, é possível perceber que a banda de música da escola foi um espaço importante de socialização musical para Renato.

5.3 SOBRE A RELAÇÃO FAMILIAR COM A PROFISSÃO MÚSICA

Quando iniciou seus estudos na banda de música da escola, Renato começou a cogitar que estudar música poderia vir a se tornar uma profissão. Nesse sentido, sua família teve algumas objeções, dúvidas e medos em relação a ele seguir essa área. Relata que, nos primeiros anos, até tomar uma decisão sobre sua carreira, sua família dizia que era necessário ele ter uma outra opção junto com a música. Além disso, acreditavam que seu interesse pela música seria passageiro e que, com o passar do tempo, Renato escolheria outra coisa para fazer.

Sendo assim, ele explica que, como cresceu em uma família que tinha aproximação com ferramentas e carros, foi, então, matriculado em um Curso Técnico em Mecânica com duração de dois anos. Renato conta que, ao mesmo tempo em que fazia esse curso, também participava de um projeto social que ofertava aulas de boxe e mantinha suas atividades musicais na banda da escola. Entretanto, relata que começou a ficar pesado manter todos esses compromissos, pois saía da escola, ia direto para o curso técnico e, à noite, seguia para a banda, sendo todo esse trajeto feito de bicicleta, o que gerava um desgaste físico.

Renato descreve que, na época, alguns dos seus colegas da banda de música da escola estavam estudando no conservatório e, como nas conversas eles comentavam sobre o funcionamento da instituição, isso começou a gerar certo interesse e curiosidade. Renato então começou a conversar com seus pais, dizendo

que não queria mais seguir no curso técnico e queria estudar música, pois sentia que a banda já não estava mais suprimindo todas as suas necessidades musicais. No entanto, seus pais diziam: “Não. Tu tem que ter uma segunda opção! Nós queremos que tu tenha uma segunda opção” (CE-RENATO, 2019, p. 7). A partir da conversa com seus pais, teve de tomar uma decisão e relata:

[...] ali acho que foi um dos momentos em que decidi pela música. Eu era bem novo, mas realmente fui incisivo naquilo que queria e falei: “não, eu quero a música e eu vou mostrar, eu vou provar de alguma forma que vai ser isso que vou fazer” (CE-RENATO, 2019, p. 7).

A forma que Renato encontrou de mostrar que a música seria a sua profissão e que realmente seguiria esse caminho foi intensificando seus estudos no instrumento, mas, mesmo assim, continuou fazendo o curso de mecânica. É interessante notar que, logo após sua decisão de seguir na carreira musical, abriu edital de seleção para a Escola de Música da OSPA, na qual foi aprovado. A partir disso, novas portas foram se abrindo e, além de estudar no conservatório, trabalhos começaram a surgir, fazendo com que sua família tivesse mais confiança nele.

Como havia essa preocupação da família em como ele iria sobreviver trabalhando com música, Renato começou a pensar nas possibilidades que poderia ter para ganhar dinheiro com isso. Então, logo após iniciar seus estudos no conservatório, surgiu uma proposta para estagiar na Banda Municipal de Nova Santa Rita. Esse foi o seu primeiro trabalho remunerado com a música. Sobre essa experiência, Renato analisa:

[...] foi essa necessidade de mostrar realmente pra eles [sua família] a minha escolha que foi onde eu tive que realmente começar a ganhar dinheiro com a música, foi na banda de Nova Santa Rita, que foi uma experiência muito boa, foi logo no início do meu estudo, da minha formação e da minha carreira. Então, acho que foi superimportante esse estágio que eu fiz lá e foi aí onde começou a necessidade. E uma vez que tu começou a ganhar dinheiro, começou a trabalhar, tu precisa achar outras formas, não pode regressar. Então, após isso, tive que buscar outras maneiras, outras formas de estar sempre tocando e evoluindo pra que eu [conseguisse] mais oportunidades e mais trabalhos (CE-RENATO, 2019, p. 9).

Após essa série de eventos, Renato explica que essa escolha em se tornar trompetista é algo muito mais profundo. Em suas palavras:

[...] [foi] uma série de coisas que me fizeram e ainda me fazem querer escolher o trompete, porque eu acredito que é uma escolha, não só única, mas é uma escolha que se dá muitas vezes na vida, porque é uma vida que tu dedica à música, é uma vida que tu dedica ao instrumento. Eu tenho que escolher o trompete hoje, eu tenho que escolher amanhã, estar com o trompete, porque, se eu não escolher, no momento que eu parar de estudar, as coisas não acontecem mais na nossa vida musical, simplesmente você vai perdendo seu rendimento até acabar. Então, acho que é uma escolha que a gente segue escolhendo a música, segue escolhendo o instrumento (CE-RENATO, 2019, p. 8).

5.4 PERÍODO DE FORMAÇÃO

Renato não tinha formação acadêmica no período em que estava sendo entrevistado. Ele teve três professores específicos de trompete que acredita terem contribuído para que se tornasse trompetista. Considera como seu primeiro professor o mestre da banda de música da escola, que era trompetista militar. Renato descreve que a relação dos dois era muito boa desde o início, mas também percebe que existiram etapas em sua formação que não foram bem construídas: teve problemas de embocadura, porque queria tocar e não tinha noção de como fazer, de como estudar, de como se produzia o som e utilizava o ar. Ele aprendia observando, através do visual e, com isso, acabou criando alguns vícios que considera não benéficos para tocar, de modo que, com o passar do tempo, precisou corrigir problemas técnicos.

Explica que, apesar das questões técnicas relatadas terem dificultado seu processo de aprendizagem, isso era pequeno perto dos aprendizados que teve dentro da banda de música da escola. Em sua concepção, *“formação técnica você senta na cadeira com uns bons conceitos e forma novos hábitos e você aprende as coisas”* (CE-RENATO, 2019, p. 12); mas, na banda, ele aprendeu sobre união de grupo, colaboração e considera essas experiências *“coisas únicas que supriram essa falta, no caso técnica pra tocar”* (CE-RENATO, 2019, p. 12).

Em seus relatos, Renato considera seu primeiro professor *“um grande mestre, uma grande pessoa e que busca cada vez mais conhecimento e cada vez mais passar coisas boas pra crianças, pois mudou a vida das crianças do bairro”* (CE-RENATO, 2019, p. 12). Para completar, ele coloca que o início da carreira de seu primeiro professor foi parecido com o da sua, começando na banda de música escolar até tornar-se trompetista militar.

Após ingressar no conservatório, Renato teve um segundo professor, que era primeiro trompete da OSPA e, por isso, considera essa fase um marco, porque tratava-

se de um professor que teve de estudar muito o trompete e tinha grande embasamento em relação ao instrumento. Sobre esse professor, relata:

[...] meus primeiros anos com ele (o professor) foram magníficos, foi um marco! Não só pra minha vida de trompetista, mas minha vida como estudante. Aprendi muito, sempre tive boa relação com ele tecnicamente e musicalmente. Ele é um músico que busca excelência e isso faz com que os alunos cresçam bastante; é bem rigoroso também; então, não é fácil ter aulas com ele, mas é uma pessoa que se importa muito com a música acima de tudo, não só com os alunos, mas com ele mesmo, eu vejo isso (CE-RENATO, 2019, p. 13).

Após essas experiências com o professor da banda de música da escola e do conservatório, Renato teve a oportunidade de, no ano de 2018, ir estudar na Bélgica com o professor Dominique Bodart⁹⁴. Ele passou o período de seis meses fazendo um curso particular no país. Para que isso fosse possível, foi organizada, através do conservatório, uma campanha de financiamento coletivo. Entretanto, segundo seu relato, a experiência não foi tão positiva no sentido do que havia sido apresentado como grade curricular do curso. Sobre isso, Renato não quis dar mais detalhes, porém destaca que o lado positivo foi a parte musical, que diz ter sido enriquecedora, pois, como detalha:

[...] eu tive oportunidade de tocar em inúmeros grupos, fiquei seis meses, todos os dias da semana praticamente, eu tinha uma folga, eu tocava em grupos diferentes, então meu crescimento e meu amadurecimento musical lá foram muito grandes, tirando esse pequeno problema que tive (CE-RENATO, 2019, p. 14).

Entre essas experiências de aprendizagem apontadas em seu depoimento, Renato também considera a escuta como forma de absorção de conhecimento, afirmando: *“Eu acho de imensa importância na formação durante a carreira a gente escutar outros trompetistas, e ouvir pra mim sempre foi uma forma de aprendizado”* (CE-RENATO, 2019, p. 10). Além disso, na banda de música da escola, quando ele

⁹⁴ Dominique Bodart é um trompetista belga nascido em Namur conhecido por ter ganhado diversos prêmios pelo Conservatório de Bruxelas e por ser diretor artístico do concurso internacional Theo Charlier para trompetistas. Para mais informações, acesar: <https://www.b-and-s.com/en/artist/dominique-bodart/>. Acesso em: 23 ago. 2021.

começou, escutava muito Arturo Sandoval⁹⁵ e Wynton Marsalis⁹⁶, porém, com o passar do tempo, foi conhecendo outros e escutando estilos diferentes, tais como Maurice André⁹⁷, Timofei Dokshizer⁹⁸, Pacho Flores⁹⁹ e seu professor do conservatório. Quando questionado sobre os estilos que gosta de ouvir, Renato descreve:

Eu gosto de escutar os concertos que estudo, os concertos principais pra trompete, mas também não me limito só a escutar as músicas de concerto, eu gosto de escutar outras coisas também; acho importante, não só trompete como outros instrumentos, gosto muito de escutar piano, Beethoven, Chopin, mas eu escuto o trompete em outros estilos, como na salsa, acho muito interessante a música cubana... dobrado, música marcial... nunca escutei muito assim, gosto, mas não escuto tanto. Eu acredito que eu escuto de tudo um pouco no meu dia a dia (CE-RENATO, 2019, p. 10).

Renato acredita que esses trompetistas e os estilos que escuta “são superimportantes para criar conceitos de som” (RENATO, 2019, p. 11). Além disso, explica que, quando estuda um concerto ou algo novo, tenta buscar a melhor referência daquele trabalho e acredita que isso ajuda bastante na hora de

⁹⁵ Arturo Sandoval é considerado um dos grandes trompetistas da atualidade. Nascido em Cuba, é fundador do grupo Irakere e naturalizou-se nos Estados Unidos. Ganhou diversos prêmios importantes, tais quais Grammy, Billboard e Emmy, além de ter uma discografia extensa com gravações solas e participações. Para mais informações, acessar: <http://arturosandoval.com>. Acesso em: 23 ago. 2021.

⁹⁶ Wynton Marsalis é um músico, compositor e líder de banda aclamado internacionalmente, um educador e um dos principais defensores da cultura americana. Ele criou e executou uma vasta gama de música para *big bands*, conjuntos de música de câmara a orquestras sinfônicas e sapateado a balé, expandindo o vocabulário para *jazz* e música clássica com um trabalho vital que o coloca entre os melhores músicos e compositores do mundo. Para mais informações, acessar: <https://wyntonmarsalis.org>. Acesso em: 23 ago. 2021.

⁹⁷ Maurice André nasceu em 21 de maio de 1933 na cidade de Ales, na França. É um renomado trompetista e foi professor de trompete no Conservatório Nacional Superior de Música de Paris. Fez sua carreira principalmente como solista. Ganhou prêmios importantes, como o Concurso Internacional de Genebra, na Suíça, e o Concurso Internacional de Munique, na Alemanha. Ademais, gravou mais de 250 discos e um total de 1728 registros realizados. André inspirou muitas inovações em seu instrumento e contribuiu para a popularização do trompete, tendo falecido em 25 de fevereiro de 2012. Para mais informações, acessar: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/191275/silva_fgp_dr_ia.pdf?sequence=3&isAllowed=y. Acesso em: 23 ago. 2021.

⁹⁸ Timofei Dockshizer foi um grande trompetista ucraniano nascido em 13 de dezembro de 1921, na cidade de Nezhin, que atuou durante 28 anos na orquestra do Teatro Bolshoi, na Rússia, e ganhou concursos importantes, como o Concurso Internacional de Praga, na República Tcheca. Além disso, participou de inúmeras gravações para rádio, TV e gravadoras de sua época. Timofei possui 13 discos gravados, tendo falecido no dia 16 de março de 2005. Para mais informações, acessar: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/191275/silva_fgp_dr_ia.pdf?sequence=3&isAllowed=y. Acesso em: 23 ago. 2021.

⁹⁹ Francisco Colmenares Pacho Flores nasceu em São Cristóvão, na Venezuela, no dia 23 de outubro de 1981. Pacho ganhou o primeiro prêmio no Concurso Internacional de Trompete Philippe Jones, na França, e ganhou o primeiro prêmio no 6º Concurso Internacional de Trompete Maurice André, que acabou lhe abrindo muitas portas. Atualmente, tem três discos gravados: *Cantar* (2013), *Entropia* (2017) e *Fractales* (2018). Para mais informações, acessar: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/191275/silva_fgp_dr_ia.pdf?sequence=3&isAllowed=y. Acesso em: 23 ago. 2021.

compreender as intenções e o fraseado da obra. Por fim, Renato traz um exemplo de como faz esse tipo de estudo, explicando que, no momento da entrevista, estava estudando o concerto para trompete em Mi bemol de Hummel e, como referência, escutando a interpretação do trompetista Maurice André. Ele analisa ser *“incrível a leveza, tudo no lugar, é uma coisa única”* (CE-RENATO, 2019, p. 11) e, por essa razão, escuta muito esse repertório, no momento, por exemplo, em que está estudando, o que o ajuda bastante. Renato acrescenta que gosta muito de ouvir jazz por achar *“muito interessante”* e que tem *“cada vez mais buscado abrir [sua] mente, embora [...] estude o clássico no conservatório, acha importante escutar e tocar também outras coisas diferentes”* (CE-RENATO, 2019, p. 11), e conclui:

[...] porque aquela frase que sempre as pessoas falam: “não somos só trompetistas, somos músicos e temos que pensar musicalmente e buscar tocar tudo, tocar música, não simplesmente um estilo” (CE-RENATO, 2019, p. 11).

Em determinado momento da entrevista, perguntei para Renato se os trabalhos dos quais participava tinham relação com os estudos que fazia no conservatório. Nesse sentido, ele acreditava que tinha relação e explica:

[...] se eu não tiver uma boa base, uma boa formação técnica com meu instrumento, eu não vou conseguir nem tocar as coisas clássicas, as coisas eruditas, nem as coisas populares, mas eu não quero ser um músico – isso eu tenho certo –, não quero ser um músico onde eu diga eu sou músico clássico, eu sou um músico popular, eu quero ser um músico, quero tocar música independente do que seja (CE-RENATO, 2019, p. 25).

Completa explicando que, nos eventos que faz, não são tocadas as mesmas músicas que estuda no conservatório, pois acaba tocando músicas mais conhecidas pelo público. Através desses relatos, nota-se que Renato tem, em suas práticas de estudo, o *“ouvir analítico”*¹⁰⁰, sempre ouvindo estilos e trompetistas diferentes e, dessa forma, aprendendo maneiras de tocar e interpretar.

¹⁰⁰ No artigo intitulado *Maneiras de ouvir música: uma questão para a educação musical com jovens*, as professoras Jusamara Souza e Maria Cecília Torres definem esse termo colando que esse tipo de escuta *“decorre de uma experiência mais atenta de audição musical em direção a uma escuta analítica”* (SOUZA; TORRES, 2009, p. 55), ou seja, uma escuta na qual se reflete, analisa e conseqüentemente se aprende sobre o que se está ouvindo.

5.5 FORMAS DE ESTUDAR

Além de utilizar a forma de ouvir analítica como maneira de aprendizado, Renato tem uma rotina de estudos bem intensa, como pode ser observado em seu relato:

[...] eu estudo no Conservatório de Música da OSPA. Acredito que faz um ano mais ou menos que estudo aqui todos os dias, de segunda a sexta. Nos finais de semana, estudo onde moro. Antes disso, sempre estudei em casa, mas o conservatório tem sido um bom local pra estudar, tem uma boa sala e um bom espaço. E tenho minha rotina, como eu disse, sigo em formação; então, tenho acompanhamento do professor, toda semana nós temos aula. Sendo assim, tem métodos que preciso estudar para apresentar. Meu estudo varia de dia para dia, de semana para semana, dependendo do que eu tenho para apresentar, dependendo do meu objetivo. Meu próximo objetivo, por exemplo... Agora, tô estudando pra um concurso interno, então tenho que preparar dois concertos. Existem dias que trabalho muito a minha base, muito a minha rotina, meus fundamentos e existem dias [em que] eu trabalho um pouco menos meus fundamentos e mais os concertos. Busco sempre o equilíbrio entre o meu estudo, entre os fundamentos, a base, a técnica e a música, os concertos, ou seja, as músicas que eu tô estudando (CE-RENATO, 2019, p. 15).

Para estudar, Renato utiliza um material elaborado pelo seu professor em formato de apostila, o qual contém diversos métodos compilados com o propósito de trabalhar diariamente os fundamentos que considera necessários para tocar trompete. Ele descreve a rotina, explicando que:

Ela começa com um breve aquecimento, um breve aquecimento corporal: você se alonga após fazer um exercício de respiração somente pra despertar o corpo, e o corpo entender que ele vai começar a fazer um trabalho, vai começar até respirar de uma forma mais eficiente, eu diria, do que o normal, um pouco mais expandido do que a nossa forma de respirar para nos mantermos vivos e, após isso, existem exercícios de emissão, uma série de exercícios de flexibilidade, expandindo do mais básico até um pouco mais complexo, expandindo o registro também. Após isso, trabalho um pouco de articulação, inicio com exercícios um pouco mais simples e depois expando, tanto registro quanto articulação simples até articulação tripla, e o final normalmente faço exercício de Stamp¹⁰¹, do método chamado Stamp, de notas pedais pra dar uma relaxada. Esse é meu aquecimento base (CE-RENATO, 2019, p. 16).

Após essa rotina, relatou que faz uma pausa e segue estudando exercícios

¹⁰¹ James Stamp foi um importante trompetista estadunidense tendo atuado por 17 anos na Orquestra Sinfônica de Minneapolis e escrito o método Warm-Ups + Studies para trompetistas. Mais informações podem ser acessadas em: https://en.wikipedia.org/wiki/James_Stamp. Acesso em: 13 set. 2021.

técnicos utilizando métodos específicos do instrumento, tais como Arban's¹⁰², Clarke¹⁰³ e Stamp. Além desses materiais, Renato tem uma agenda com um cronograma semestral na qual faz anotações diárias dos seus estudos e de quantas horas e minutos foram estudados semanalmente. Ele considera que:

[...] isso faz uma diferença muito grande no estudo. Se tenho que estudar mais de um concerto no dia, normalmente faço um aquecimento mais breve, mais rápido, reduzo cada aspecto, depois estudo o concerto. Basicamente é isso, varia, em números varia bastante o tempo de estudo, de uma a três horas, três horas e meia por dia, pode variar, depende da minha rotina realmente (CE-RENATO, 2019, p. 16).

Para Renato, o mais importante de estudar no trompete são os fundamentos e criar bons hábitos. Nesse sentido, explica que os bons hábitos:

[...] são coisas saudáveis, bons hábitos é ter uma boa organização, é fazer o melhor sempre naquele exercício e ter o hábito de fazer aquele exercício da melhor forma possível ou buscar a melhor forma possível e simplesmente não deixar jamais entrar no piloto automático (CE-RENATO, 2019, p. 17).

Ele acredita que, se “*entrar no piloto automático*” nos estudos, ou seja, estudar sem refletir sobre sua prática, pode vir a criar maus hábitos; além disso, pensa que:

[...] o respeito com a música é muito importante, tratar sempre teu estudo como um novo dia, um dia a ser explorado, um dia a tu conquistar, um dia a tu fazer o teu melhor naquele dia. Então acho que os fundamentos e estar sempre cultivando os bons hábitos são as coisas principais pra mim nesse momento (CE-RENATO, 2019, p. 17).

Renato utiliza os livros originais dos métodos que citou e fala que quer aumentar sua lista; porém, reconhece que, no Brasil, esses materiais custam caro e que só conseguiu comprar os que tem quando estava estudando na Bélgica. Além disso, descreve que utiliza um trompete B&S em Si bemol, 1331, um trompete em Dó da marca Bach, um bocal 3C da mesma marca e três surdinas, sendo elas uma

¹⁰² Joseph Jean Batiste Laurent Arban nasceu em Lion, na França, em 28 de fevereiro de 1825. Foi um brilhante cornetista do seu tempo e escritor do *Célebre Método Completo para Cornet*, muito utilizado até hoje em classes de trompete no mundo inteiro. Mais informações podem ser acessadas em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Jean-Baptiste_Arban. Acesso em: 13 set. 2021.

¹⁰³ Herbert Lincoln Clarke foi um cornetista de sua época, certamente o mais célebre. Ele não era apenas um virtuoso cornetista, mas um excelente compositor, violinista e arranjador. Além disso, ele escreveu vários livros de estudo para cornet que ainda são usados hoje. Mais informações podem ser acessadas em: <https://www.bac-lac.gc.ca/eng/discover/films-videos-sound-recordings/virtual-gramophone/Pages/herbert-clarke-bio.aspx>. Acesso em: 13 set. 2021.

straight e *cup* da marca Bonna e uma *harmon*, sem marca, que ganhou de presente.

Nas reflexões geradas através de questões referentes a essa pesquisa, percebi que Renato tem uma concepção do que pensa ser a forma ideal de estudar e progredir no instrumento, trazendo conceitos e formas de ver mundo a partir das instâncias pelas quais tem sido socializado ao longo de sua trajetória.

5.6 SOBRE O QUE É SER TROMPETISTA

Um dos questionamentos que tive quando estava elaborando as perguntas do roteiro para a entrevista era o de como os trompetistas entrevistados se viam como trompetistas, ou seja, que concepções eles traziam para explicar o que era ser trompetista. Sobre isso, Renato afirmou que:

[...] ser trompetista, ser músico no nosso cenário atual é... é amor, tu precisa amar essa profissão, tu só precisa amar o instrumento e tu precisa ser corajoso. São algumas coisas, coragem, amor, disciplina, porque se você não tem isso fica muito difícil apostar nessa carreira. Se você não tem um objetivo, ou algo forte dentro de você que você sente que te dá prazer, te dá felicidade, é muito fácil de você desistir ou de você nem entrar (CE-RENATO, 2019, p. 18).

Além disso, Renato acredita que a maioria das pessoas busca por um emprego com o objetivo de ganhar dinheiro e ter algum *status* social; no entanto, acredita pensar diferente, pois “*embora precisasse trabalhar e ter renda com a música, não era pela renda que fazia música*”; conclui dizendo que a música “*é uma carreira diferente, uma carreira que precisa ter amor, ter vontade e te dar felicidade*” (CE-RENATO, 2019, p. 18).

Na perspectiva de Renato, a carreira musical é pensada como uma profissão que pode trazer satisfação, prazer e realização para além de questões financeiras, ou seja, a profissão de músico/trompetista está relacionada a sua vida como algo que lhe traz mais do que uma remuneração.

5.7 SOBRE O CENÁRIO DE ATUAÇÃO NO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL/PORTO ALEGRE

Quando questionado sobre os possíveis espaços de atuação musical na cidade de Porto Alegre, Renato enfaticamente responde que é “*um mercado difícil, um*

mercado sem grandes possibilidades pros estudantes e pra quem tem uma formação” (CE-RENATO, 2019, p. 19). Completa afirmando que:

[...] os trabalhos são escassos e existem pessoas qualificadas pra fazer os trabalhos. Normalmente, quando você tá dentro de um círculo de amizades, de influências, fica muito mais fácil de você conseguir um trabalho (CE-RENATO, 2019, p. 19).

Renato percebe que faltam projetos subsidiados pelo governo e que promovam e estimulem o fazer artístico, gerando mais trabalhos para os músicos. Ele conhece apenas uma orquestra jovem que remunera os participantes no estado e pensa que isso deveria ser mais explorado, pois instigaria jovens músicos a seguir a profissão. Completa explicando que teve a sorte de, no início da carreira, conseguir ser remunerado, mas explica que, se não *“tivesse conseguido, não saberia como provar para os seus pais que poderia viver de música”* (CE-RENATO, 2019, p. 19). Mesmo com todas essas dificuldades relatadas, Renato consegue trabalhar fazendo cachês em eventos de grupos corporativos, de empresas e casamentos na região de Porto Alegre.

Uma das preocupações que tive ao organizar o roteiro de questões era compreender os lugares em que esses trompetistas que colaboraram para esta pesquisa vinham se formando, mas, além disso, compreender como eles viam o ensino de instrumento no seu espaço de atuação. Nesse sentido, Renato relata que temos poucos lugares para se aprender trompete no Rio Grande do Sul, mais especificamente em Porto Alegre. Em sua perspectiva, *“nós temos grandes mazelas no ensino do instrumento”* (CE-RENATO, 2019, p. 20). Explica que as bandas de música escolares estão acabando, porque não há investimentos do governo e, conseqüentemente, as escolas não têm verba suficiente para manter esse tipo de trabalho. Renato também manifesta sua preocupação em relação a gerações futuras, questionando sobre como novos músicos de sopro podem surgir caso um dia as bandas de música acabem.

Renato ressalta a importância das bandas de música, colocando que as bandas ajudam *“a despertar e dão aquele fogo, aquela chama pra ti buscar tua formação”* (CE-RENATO, 2019, p. 21). Além disso, ele acredita que existem *“poucos conservatórios”* e que isso *“deveria ser mais explorado”*, levando-se em conta que ele tem *“a sorte junto com o mérito de estar num bom conservatório com um bom*

professor, mas existem pessoas com o mesmo potencial que infelizmente não têm essa oportunidade” (CE-RENATO, p. 21).

Além dessa questão, Renato crítica o fato de existirem poucas universidades no estado “*para nossa formação*”, opinando:

[...] em uma universidade como a UFRGS, que é uma grande universidade, uma universidade com grandes cursos, não tendo curso de trompete, eu vejo como inadmissível, porque a capital do estado deveria ter. Se um dia passar a ter, seria um marco pro nosso instrumento aqui, seria tudo muito mais fácil, porque tá... está difícil. Não temos muito, mas nós temos pelo menos algumas bandas, temos algumas possibilidades, temos o Conservatório da OSPA que é aqui na capital Porto Alegre, mas e depois? Se você tivesse uma universidade como a UFRGS, que é uma grande universidade, já com o curso de trompete, tudo seria diferente, seria muito mais fácil (CE-RENATO, 2019, p. 21).

Renato diz sentir-se triste em alguns momentos por não poder fazer toda sua formação específica no trompete em Porto Alegre, colocando que teria de ir para “*Santa Maria ou ir pra um lugar mais longe, sendo que poderia ter toda formação aqui*” (CE-RENATO, 2019, p. 21). Ainda sobre a formação, Renato apresenta uma comparação com as possibilidades de capacitação que ele vivenciou na Europa/Bélgica com as possibilidades no Rio Grande do Sul/Porto Alegre. Segundo ele:

Lá [na Europa] eles são assim muito metódicos, e o sistema deles, eu acredito que funciona muito bem, tanto que os amadores... Eu morei todo meu período lá na casa de um músico trompetista amador, mas ele fez conservatório quando jovem, teve toda sua formação musical, mas ele optou por ser um músico amador¹⁰⁴, mas ele tem muito mais métodos originais, muito mais trompetes do que eu. O nível que ele tocava, o som ou a leitura à primeira vista, ele poderia ser inserido facilmente no mercado de trabalho aqui como profissional, e ele era amador na Europa, no caso, onde eu estive na Bélgica. Então, o sistema lá funciona, não sei se é por conta da... historicamente, porque lá foi o berço da música clássica ou, enfim, espero que um dia a gente chegue nesse nível, porque, antes de tu entrar no conservatório lá, tu já tem uma... Eu me esqueci agora o número de anos, mas são muitos anos que tu precisa estudar solfejo por muitos anos antes de entrar no conservatório. Só um exemplo, que seja cinco anos, mas você estuda cinco anos de solfejo antes de entrar no conservatório e, quando você entra no conservatório, eles já estão muito adiantados musicalmente (CE-RENATO, 2019, p. 22).

Para Renato, isso acontece na Bélgica por ter incentivo financeiro do governo para as artes e conclui que, no Brasil, também poderia ser assim, pois acredita que

¹⁰⁴ Nessa frase, Renato referiu-se ao colega com quem morou como “músico amador” no sentido de ele não ganhar dinheiro (seu sustento) com música, tendo outra profissão e exercendo o papel de trompetista apenas por prazer, fruição.

temos potencial.

5.8 PROJEÇÕES DE FUTURO

Sobre projeções para o futuro em relação a sua carreira, Renato segue estudando e quer chegar sempre mais longe com seu instrumento; por isso, continua buscando “*evoluir musicalmente*” (CE-RENATO, 2019, p. 23). Além disso, pretende fazer faculdade e explica que, quando esteve na Bélgica, pôde ampliar sua visão de mundo; porém, quando voltou, sentiu que não se teve muitas possibilidades de trabalho em Porto Alegre, o que acabou gerando dúvidas sobre o futuro.

Quando é questionado sobre o futuro, relatou sentir falta de perspectiva mais ampla, e isso gera certa angústia e tristeza. Em sua fala, pode-se perceber como ele vê essa questão:

É muito triste porque eu dedico minha vida toda pra música, toda pra estudar trompete e é difícil quando as pessoas me perguntam, me fazem esse questionamento e eu não consigo dar grandes perspectivas da minha carreira pra minha família, para as pessoas, porque não me é apresentada grandes perspectivas onde eu estou (CE-RENATO, 2019, p. 23).

Renato acredita que deve sair do Rio Grande do Sul para buscar novas perspectivas. Cogita a hipótese de ir para outros estados ou até mesmo outro país. Ao mesmo tempo, dentro dessa angústia que ele vive, fala que se sente feliz em estar estudando em Porto Alegre e ter um bom professor no conservatório. Dentro de sua busca por possibilidades, Renato tem ouvido e tocado repertórios que não são apenas de música de concerto e, para minha surpresa, explicou que, naquele momento, estava se preparando para fazer uma viagem pelo Brasil e que iria começar viajando para o Rio de Janeiro, passando em seguida por São Paulo e, por último, pela Região Nordeste. Essa viagem tem como objetivo conhecer novos lugares, trompetistas, escutar músicas diferentes e ver o que está acontecendo em outros estados em termos de trabalho.

5.9 O TROMPETE É A MINHA VOZ

Ao final da entrevista, havia uma pergunta com o objetivo de extrair o mais íntimo sentimento sobre o que o instrumento trompete representava na vida de

Renato. Ele respondeu da seguinte forma:

O trompete, para mim, tá associado com a música, e o trompete é a minha voz dentro da música, com ele eu posso fazer música, foi meu meio que eu achei de fazer música. Acho que o instrumento é o meio que nós achamos para estar inserido naquele meio, seja o instrumento que for, o trompete, a voz, o violão, [a] flauta... O instrumento é o meio pra tá dentro daquilo, e daí, se você for me perguntar o que é a música pra mim, a música, do momento, eu não posso falar que ela é outra coisa que não seja minha vida, porque a minha vida tá baseada na música faz algum tempo já. Fazer música, estudar música, sabe, então, para mim, a música tem sido vida, e eu acredito que a música tem um poder muito grande, um poder que é capaz de mudar a realidade de pessoas, seja pra quem estuda ou pra quem ouve, a música mudou, ajudou foi uma das coisas que ajudou a mudar minha realidade. Cresci num bairro bem pobre, bem humilde, de uma realidade bem difícil e, hoje em dia, eu consigo morar em um bom bairro, consigo ter uma qualidade de vida melhor, realmente diferente das pessoas que ainda estão lá. Então, pra mim, a música tem o poder, a música, o trompete teve o poder transformador assim, e eu acredito que não tem só nas pessoas que estudam ou que tocam, mas em todas aquelas pessoas que estão de coração aberto, mente aberta pra receber o poder da música, seja escutando no fone de ouvido, voltando pra casa do trabalho, ou seja dentro de uma sala de concerto. A música boa, a música que toca, a música que passa bons sentimentos ou passa boas energias, essa música tem o poder transformador, basta eu acreditar, a pessoa estar aberta a receber essa música. Então, eu diria que trompete é o meu meio pra tá dentro da música, e a música é tudo isso que eu acabei de te dizer (CE-RENATO, 2019, p. 27).

Por meio do relato de Renato, é possível notar o valor que ter aprendido a tocar trompete e ter a possibilidade de viver de música têm em sua vida. Como ele descreve, a música o transformou abrindo novas perspectivas e melhorando sua condição financeira, tirando-lhe de uma realidade pobre enfrentada pela grande maioria dos brasileiros e mostrando novos caminhos possíveis em sua trajetória. Entretanto, não posso deixar de lembrar que sua escolha em se tornar trompetista nos mostrou até aqui que não foi algo nato no sentido de ter nascido para isso. A sociologia trata essa questão, como explica Setton (2010, p. 22):

[...] as opções por uma prática ou outra não são consideradas neutras ou naturalizadas. Isto é, como produtos de uma história social, todas as escolhas ou pré-disposições são resultado de condições de socialização específicas que traduzem o pertencimento a uma dada estrutura social.

Através da concepção trazida por Setton (2010) e da análise da entrevista de Renato, percebi que todas as instâncias pelas quais ele passou o ajudaram a enxergar possibilidades dentro da carreira de músico, como também o formaram ao longo do tempo, fazendo com que sua visão de mundo se ampliasse e o fizesse buscar novas possibilidades dentro das condições em que nasceu.

6 TIAGO LINCK

6.1 O INÍCIO DA TRAJETÓRIA MUSICAL

Tiago Gomes Linck nasceu em 16/09/1987, na cidade de Porto Alegre/RS e, ao falar sobre sua trajetória, se recorda de momentos que considera ter tido seu primeiro contato, de forma consciente, com música. Aos cinco anos, seu irmão, que era 12 anos mais velho, já tocava trompete e trabalhava em bandas de escola como maestro, na cidade de Gravataí/RS. Em casa, através de brincadeiras, seu irmão o estimulava a reproduzir ritmos.

Seus pais não tocavam nenhum instrumento, porém relembra que seu tio, que também era seu padrinho, era músico, tocava gaita e violão, e tinha bastante contato com ele. Ele passava *“muito tempo”* com o tio, *“passava um bom tempo na casa dele, finais de semana”* (CE-TIAGO, 2019, p. 3). Lá, ele convivia com os *“primos que tinham a mesma idade”* e *“tinha bastante contato com a música gaúcha”*, pois era, *“basicamente”*, o que o tio fazia (CE-TIAGO, 2019, p. 3). Quando perguntei se essa memória era da época em que ele tinha cinco anos, ele respondeu que era de antes, já que a gaita fazia parte da vida de seu tio, reforçando que seu tio *“tocava o tempo inteiro”* (CE-TIAGO, 2019, p. 3).

Como observado na trajetória de Renato¹⁰⁵, na qual o padrasto apareceu como figura importante na relação de criação de seu gosto musical quando criança, aqui também se pode considerar a relação musical de Tiago estabelecida com seu tio. Como propõe Nanni (2000, p. 124): “entre as infinitas informações que a partir do nascimento adquirimos por mérito do ambiente físico e social em que vivemos, naturalmente algumas dirão respeito, em modo mais ou menos direto, à música”.

Além disso, Nanni (2000, p. 124) completa, afirmando que, “neste caso, os conhecimentos que a pessoa absorve sem uma instrução explícita são muitos”. Ou seja, Tiago já estava aprendendo música, mesmo que de forma difusa, sem uma sistematização, e isso deve ser considerado.

Nesse mesmo período, Tiago gostava muito de ver os desfiles do feriado de Sete de Setembro; lembra-se de que sua mãe o levava para assistir a seu irmão tocando com a banda da escola e que esses momentos marcaram bastante sua

¹⁰⁵ Ver subcapítulo 5.1 “O início da trajetória musical”.

infância. Conta também que, certa vez, seu irmão resolveu fazer um teste com ele, que consistia em seu irmão tocar ritmos e ele repetir. A ideia era ver se ele tinha ritmo e se “*levava jeito*” (CE-TIAGO, 2019, p. 6). Tiago acredita que, por conta desse teste, começou a participar da banda de música do Colégio Cenecista, em Gravataí/RS, com seu irmão, e o primeiro instrumento que tocou foi a caixa-clara. No trecho a seguir, ele explica como foi esse processo:

[...] naquela semana, ele [o irmão] tinha ensaio com a banda, ele já falou com o maestro da banda, então ele comentou de mim – “meu irmão leva jeito e tudo mais” – e acabou me levando. Acho que talvez naquela mesma semana ele me levou para banda, e aí eu aprendi caixa, o primeiro instrumento foi a caixa, tocando na banda (CE-TIAGO, 2019, p. 4).

Nesse período, o irmão de Tiago estudava na Escola de Música da OSPA e tinha contato com a orquestra; por conta disso, “*já sabia como as coisas funcionavam*” (CE-TIAGO, 2019, p. 4). Ademais, seu irmão comentava sobre como era a percussão sinfônica, e Tiago sentia-se atraído por isso. Tiago lembra que seu irmão, “*desde cedo*”, sempre o incentivava a estudar:

*Eu levava a caixa da banda pra casa e estudava aquelas coisas bem simples da banda, os ritmos e tudo mais; mas, mesmo assim, ele me estimulava a estudar, ele ficava falando: *olha, se tu continuar estudando, pode tocar numa orquestra, e numa orquestra tu não vai tocar só caixa, vai tocar um monte de instrumento ao mesmo tempo.* E eu lembro que gostava daquilo (CE-TIAGO, 2019, p. 8).*

Tiago conta que, quando entrou na banda da escola para aprender a tocar caixa-clara, devido à pouca idade, sua mãe sempre o levava para os ensaios. Com o passar do tempo, ela foi se envolvendo com questões do grupo e, com isso, começou a trabalhar na escola para eles. Sua mãe “*passava todos os dias ali [na banda] à tarde*” e, “*muitas vezes*”, ele “*ia pra lá, ou porque tinha aula, tinha ensaio, ou às vezes ia pra estudar as coisas da banda, pra ficar dando uma praticada*” (CE-TIAGO, 2019, p. 5).

6.2 DESCOBRINDO O INSTRUMENTO: “*EU BRINCAVA COM O TROMPETE*”

No período em que tocou caixa, na banda, Tiago ainda não estava aprendendo a tocar trompete. A relação com o instrumento aconteceu de outra forma. Ele conta que seu irmão começou a trabalhar como trompetista militar e, logo em seguida,

comprou um trompete da marca Bach. Com isso, Tiago relata que seu irmão “estava todo empolgado” e que “quando ele ia para o quartel não levava o trompete” (CE-TIAGO, 2019, p. 6). Nessa época, o irmão de Tiago “estudava na Escola da OSPA, e ele estudava sério, ele tinha pretensões. Só que quando ia pro quartel, ele usava o trompete do quartel e deixava esse em casa” (CE-TIAGO, 2019, p. 6).

O fato de seu irmão deixar o trompete em casa instigava a curiosidade de Tiago. E, assim, ele teve suas primeiras experiências com o instrumento por volta dos sete anos:

Eu já estava na banda, tocava percussão, mas pegava o trompete por brincadeira. E uma vez eu peguei o trompete dele, eu não lembro o que foi, se eu mexi nos pistos, e eu virei os pistos, aí quando eu fui tocar não saía som, estava virado. E eu me apavorei, eu me escondi num canto e desandei a chorar porque eu achei que tinha estragado o trompete dele. E aí, passei uma tarde inteira esperando até ele chegar pra ele me dizer que não tinha problema nenhum, que era só virar o pisto, mas aí, enfim, é só uma historinha. A questão é que eu brincava com o trompete, eu pegava, eu soprava (CE-TIAGO, 2019, p. 6).

Nessa brincadeira com o trompete, Tiago soprava e saíam apenas ruídos. Porém, como gostava muito de bandas de música, pegava o trompete e saía marchando dentro de sua casa, tocando o instrumento do seu jeito. Quando o questionei sobre o que o encorajara a pegar o instrumento de seu irmão escondido, ele respondeu:

Não tenho uma certeza pra dizer agora, mas a única resposta que tenho é a relação com as bandas, porque é que nem eu te falei: as lembranças que tenho era de pegar o trompete e marchar junto com o trompete, eu não pegava ele e soprava num canto, as lembranças que tenho era sempre de pegar e caminhar, tentar marchar pela casa com ele, tentando imitar as marchas, os dobrados, as coisas que eu ouvia nos desfiles, por exemplo. Eu imagino que seja isso. Eu digo que imagino porque não lembro realmente qual era minha motivação; nesse momento, o que eu gostava era da percussão, e o trompete eu acho que era aquela coisa porque estava ali em casa, estava disponível e eu queria mexer, eu ouvia o meu irmão tocar (CE-TIAGO, 2019, p. 7).

Sobre essa relação com o irmão, Tiago fala que isso pode ter o influenciado:

Eu ouvia o meu irmão tocar. Isso é uma coisa que querendo ou não influencia, porque o meu irmão sempre foi bem estudioso. Então, mesmo ele tendo a rotina do quartel o dia inteiro, ele chegava em casa, ia pro banheiro, às vezes meu pai não gostava muito, e mesmo assim ele ia pro banheiro e ficava, tocava, tocava, também aquele som, querendo ou não me chamava um pouco a atenção (CE-TIAGO, 2019, p. 7).

Tiago relata que, como sua mãe e seu irmão viram que ele gostava do instrumento, foram falar com o maestro da banda da escola para que trocasse a caixa-clara pelo trompete. Ele não gostava tanto do trompete, só pegava para brincar. Em suas palavras:

A verdade é que eu não queria tocar trompete, não foi uma coisa que: “Ah! Eu gosto do trompete”. Eu brincava com ele em casa, mas era brincadeira, eu não tinha pretensão nenhuma... Imagina! Oito anos... Só que aí teve um dia que eu não sabia de nada, a minha mãe chegou pro maestro da banda e falou: “Olha, o Tiago tá pegando o trompete em casa, eu acho que ele gosta” (CE-TIAGO, 2019, p. 8).

Sobre o trompete, Tiago conta: “só estava pegando, mas eu não gostava”. Porém, sua mãe e irmão o ajudaram nessa decisão, pois “foram as pessoas que sempre o incentivaram e o empurraram” (CE-TIAGO, 2019, p. 7).

O maestro da banda da escola disse para a mãe de Tiago que, se ele estava gostando do trompete, era melhor se dedicar a esse instrumento, porque, nas palavras do maestro, “ele teria muito mais futuro” (CE-TIAGO, 2019, p. 8). Entretanto, contrariado, Tiago revela:

Eu fui meio que empurrado pro trompete, eu realmente, no primeiro dia que ela me falou, eu não queria, não queria de jeito nenhum, mas, enfim, foi... Aí continuei na banda, mas passei pro trompete e comecei a fazer aulas lá na banda (CE-TIAGO, 2019, p. 8).

Com oito anos, Tiago começou a fazer aulas com um professor específico, mas que era trompista e não tocava trompete, chamado Roberto Menegotto. Esse professor foi contratado para ensinar os instrumentos da família dos metais e atendia à maior parte dos componentes da banda no período da tarde, tendo apenas dois alunos pela manhã, Tiago e outro colega. O professor tinha o hábito de trabalhar questões específicas do instrumento e “não passava músicas, dava método”; segundo Tiago, “apesar de ele ser trompista, a base não mudava muito” (CE-TIAGO, 2019, p. 9).

Após iniciar na banda da escola e começar a estudar, as amizades de Tiago foram sendo construídas, e isso também o motivava a seguir tocando trompete. Ele tinha um amigo que tocava na banda e o ajudava, pois tocavam lado a lado e estavam sempre juntos. A partir desse laço, Tiago foi “pegando gosto pelo instrumento”, e esse colega o “ensinou algumas músicas”; Tiago “aprendia de ouvido no início” (CE-TIAGO,

2019, p. 7).

Após aprender a tocar, Tiago comenta que seu irmão tinha o hábito de “*passar os exercícios iniciais e duetos do Arban’s com ele*” (CE-TIAGO, 2019, p. 11). Ele se recorda da primeira vez que tocou um dueto com seu irmão, descrevendo o episódio:

Lembro direitinho a cena lá em casa: a casa dos meus pais tinha uma área que hoje fizeram uma churrasqueira, era um espaço pra deixar coisas e tudo mais, era ali que a gente tocava pra ficar um pouquinho fora do resto da casa. Ele montou a estante, colocou o Arban, e a gente começou a tocar esse dueto. Eu lembro que eu ri, a primeira vez eu não consegui terminar de tocar porque eu comecei a rir, eu tava achando tão bom, tão bonito, tão gostoso tocar aquilo que eu lembro que comecei a rir, ele falou: vamos de novo! E a gente foi tocando, enfim, uma lembrança bem bonita (CE-TIAGO, 2019, p. 11).

O irmão de Tiago era 12 anos mais velho que ele e, através dos relatos, pode-se notar que tinha consciência e conhecimento sobre o instrumento e o meio musical. O fato de Tiago usar a palavra “passar” em seu relato, no sentido de estar tocando com o irmão sem muitas preocupações, ou como se fosse uma brincadeira, mostra que ele não considerava esses encontros como aulas; porém, com a visão que exerço em meu trabalho como pesquisador, não posso deixar de considerar tais instantes como momentos de extrema aprendizagem. Por isso, mesmo que, para Tiago, talvez parecesse mais diversão do que um estudo sério do trompete, a Sociologia nos mostra que esses encontros provocam grandes processos de troca, de socialização.

6.3 O APOIO DA FAMÍLIA

Tiago descreve que seus familiares sempre lhe deram suporte. Eles o acompanhavam em apresentações e o levavam para a banda da escola. Recorda também que seu irmão o apoiava incondicionalmente e que, quando seu irmão percebeu que ele tinha potencial e estava estudando o instrumento, abriu mão do trompete que havia comprado, dando-o para ele. Seu irmão havia se esforçado bastante para poder comprar aquele instrumento, e esse gesto significou muito para Tiago.

O entrevistado explica que, apesar de seu irmão e sua mãe o apoiarem, seu pai era um pouco mais distante, e acredita que isso acontecesse, talvez, por não compreender sobre o universo musical. Entretanto, salienta que, apesar disso, ele nunca foi contra, e acrescenta falando sobre sua família: “*eles sempre o apoiaram*

muito, até porque eles viam isso, eles percebiam de certa forma que existia um potencial que poderia dar em alguma coisa” (CE-TIAGO, 2019, p. 12). Nesse sentido, Bozzetto (2015, p. 62) explica que, dentro do processo de socialização musical, “a família exerce um papel como interlocutora do projeto dos seus filhos em aprender música”. Até aqui, percebe-se que Tiago, inconscientemente ou não, “comprou” a ideia de sua família em se tornar músico, pois, como percebemos em seu relato e veremos mais adiante, as ações familiares em apoio a Tiago carregavam, de certa forma, alguma expectativa.

Tiago acredita que seu irmão desempenhou um importante papel em sua formação como músico/trompetista, pois *“ele era muito rigoroso”* (CE-TIAGO, 2019, p. 12). Quando entrou na Escola de Música da OSPA, Tiago *“não tinha folga do trompete”* (CE-TIAGO, 2019, p. 12) e tinha a obrigação de prática diária:

Era todo dia... Quando [seu irmão] estava no quartel, ele deixava a minha mãe de guarda pra cuidar se eu estava estudando e, final de semana, quando ele tava em casa, porque nesse período ele ainda morava com meus pais, era ele cuidando, eu tentava disfarçar, eu dava uma disfarçada, “hoje é domingo, vou ficar aqui”, daqui a pouco ele só me ouvia: “o que tá fazendo aí?” Aí eu já sabia (CE-TIAGO, 2019, p. 12).

O pai de Tiago era alfaiate e trabalhava em um cômodo da casa para onde, nos finais de semana, quando estava todo mundo em casa, seu irmão mandava-o para estudar. Segundo Tiago, *“tinha que ficar lá a tarde inteira estudando”* (CE-TIAGO, 2019, p. 12). Ainda sobre essa questão, ele confessa:

[...] não posso mentir, era obrigado, tinha vezes que eu gostava, mas a verdade é que a maioria das vezes eu pensava: “nossa, não queria tá tocando agora”, sabe? Mas foi graças a ele, eu agradeço muito a ele (CE-TIAGO, 2019, p. 13).

Tiago reconhece a importância da cobrança do irmão para ter se desenvolvido musicalmente, apesar de ter consciência de que aquilo, de certa forma, não era algo fácil para uma criança.

6.4 SOBRE A ESCOLHA DE TORNAR-SE TROMPETISTA

Em determinado momento da entrevista, perguntei para Tiago o que acreditava ter feito ele se tornar músico/trompetista. Essa pergunta trouxe à tona questões

profundas sobre sua escolha em seguir tal carreira.

Tiago sempre foi “viciado” em ouvir trompetistas, e o som do instrumento chamava sua atenção. Relembra que seu irmão comprava coleções de revistas com CDs de compositores como Beethoven, Mozart e Tchaikovsky. Ele conta com detalhes sobre a primeira vez que ouviu uma sinfonia:

Lembro que uma das primeiras coisas que eu ouvi, eu tenho até hoje esses CDs, foi a Quinta Sinfonia de Tchaikovsky e a Terceira [Sinfonia] de Beethoven. A Terceira eu já gostei bastante, e essa é uma imagem que eu tenho bem clara: eu não lembro quantos anos eu tinha, foi nessa época, eu já tocava trompete, entre oito e dez anos por aí, e aí eu peguei aquele CD da Quinta de Tchaikovsky, eu fui ouvir. Aí ouvia o primeiro movimento, legal, tinha umas coisas assim quando vinham os fortes, legal; o segundo movimento também, era mais calmo; o terceiro, quando vinha o quarto movimento que os trompetes vinham o tempo inteiro, eu lembro que eu pulava da cama, era bem bonito, eu sei que é um pouco engraçado até, mas eu tenho muita clareza assim, o final da sinfonia, aquela melodia dos trompetes [solfeja a melodia], furando a orquestra, eu lembro que me emocionei ouvindo aquilo, ficava arrepiado e eu começava a vibrar em cima da cama, eu falava: “Nossa, é muito bom!”. Eu tenho muito claro isso até hoje (CE-TIAGO, 2019, p. 13).

Ele acredita que os estímulos do seu irmão a tornar-se músico faziam com que Tiago tivesse mais vontade de seguir tocando o instrumento. Em sua casa, seu irmão tinha o hábito de ouvir trompetistas de renome. Tiago se lembra de uma vez em que ele colocou uma fita cassete do Wynton Marsalis e ouviram a peça *Carnaval de Veneza* juntos, acompanhando a partitura da música com o método Arban’s ao lado. Tiago descreve:

Ele me mostrava o Arban, mostrava as variações: “ouve e tenta ir aqui junto”. E aí eu ficava: “nossa, o cara tocando esse monte de coisa, monte de nota, perfeito”. Aí eu lembro dele dizendo assim: “Tu gostou? Se tu estudar muito, todo dia, tu vai ser que nem ele. Quer ser que nem ele? Ele é o melhor do mundo!”. Ele falava assim. Eu falei: “eu quero”, eu lembro de ter bastante certeza e ficar feliz, a minha resposta sempre foi a felicidade que esses momentos traziam (CE-TIAGO, 2019, p. 14).

O fato de seu irmão tê-lo estimulado fez com que ele imaginasse que poderia vir a se tornar um grande trompetista, e isso o “*motivou muito*”, fazendo-o querer ainda mais o trompete (CE-TIAGO, 2019, p. 14).

Tiago conta sobre outros dois episódios que o fizeram pensar, cada vez mais, que aquilo era o que ele iria querer fazer da sua vida. Certa vez, seu irmão o levou para assistir a um concerto da OSPA, como descreve:

Eu não lembro o que é que estava tocando, mas o que eu lembro era do som da orquestra, porque a gente chegou um pouquinho depois, já tinha começado o concerto, daí a gente subiu lá no mezanino, e a gente foi subindo, e aquele som acontecendo e foi muito bonito, porque, na verdade, foi a primeira vez que eu vi uma orquestra sinfônica. Já tinha ouvido nas fitas dele, tudo mais, mas a primeira vez que eu vi foi aquela que ele me levou e isso foi uma coisa que me marcou muito, porque aquele som também me tocou... “E nossa, uma orquestra ao vivo! Olha que bonito como que soa”. E aí também eu já prestei atenção nos trompetes e tudo mais (CE-TIAGO, 2019, p. 15).

Aos 12 anos de idade, outro fato marcante aconteceu na vida de Tiago. Seu irmão trabalhava na Orquestra de Sopros de Novo Hamburgo, que trouxe o trompetista francês André Henry para solar. Nesse dia, Tiago passou a tarde com seu irmão no quartel e, à noite, foram para o ensaio em que estaria o trompetista. Quando chegou, ele ouvia o som do trompete de longe e descreve sua sensação:

Subindo as escadas, aquele som ia aumentando, os ensaios eram lá no Aliança¹⁰⁶, a orquestra ensaiava lá, e aí tem aquela escadaria, tu vai subindo até o salão. E aí o meu irmão chegou lá, estacionou o carro, e a gente ouviu um trompete de longe, estava lá em cima ensaiando, e aí a gente foi subindo, foi entrando e o som foi aumentando, aumentando, aí quando a gente terminou o último lance de escadas, deu de cara com a porta, a orquestra estava lá no fundo e estava o André [Henry] tocando, e era o Brandt número dois, e era um som lindíssimo (CE-TIAGO, 2019, p. 15).

Tiago nunca se esqueceu desse momento; diz que ouvir aquele trompetista influenciou em sua maneira de tocar e que, após o concerto, começou a pensar:

Eu quero tocar que nem esse cara, quero soar que nem esse cara, porque foi uma coisa que eu realmente fiquei, não sei o que dizer, fiquei encantado, fiquei emocionado, fiquei feliz, um monte de coisa... Aquele som, aquela maneira de tocar vibrato, tudo, tudo e uma música tão bonita como aquela, eu lembro que eu fiquei assim: “Nossa!” (CE-TIAGO, 2019, p. 16).

O impacto desses acontecimentos foi tão forte que lhe fez refletir que ser trompetista seria o que ele faria de sua vida, pois “*não estava disposto a pensar em fazer outra coisa*” (CE-TIAGO, 2019, p. 16).

No momento da entrevista, ele dizia ter a convicção de que “*se expressar através do instrumento é o que ele precisava fazer*” e, para Tiago, o trompete é a “*melhor forma de dizer tudo que ele tem*” (CE-TIAGO, 2019, p. 13).

¹⁰⁶ A Sociedade Aliança é um clube de amigos que oferece infraestrutura para eventos sociais e práticas esportivas. Disponível em: <https://pt-br.facebook.com/sociedadealianca.denh/about/>. Acesso em: 20 out. 2021.

6.5 PERÍODO DE FORMAÇÃO

Sobre sua formação, Tiago considera o irmão como seu primeiro professor, pois “foi ele que o ensinou a tocar” e, através dele, teve aprendizados importantes que carrega até os dias atuais (CE-TIAGO, 2019, p. 19). Segundo Tiago, “o principal ensinamento foi ter disciplina”; o irmão o ensinou a ter “disciplina no estudo do trompete” (CE-TIAGO, 2019, p. 19). Ele sempre o estimulava a estudar, como explica:

Era aquela coisa, muitas vezes, ou algumas das vezes, era obrigatório, eu não queria, era uma criança e não tava muito a fim naquele dia, mas ele dizia que eu tinha que estudar todos os dias. Então, desde cedo, eu entendi – às vezes na marra –, que eu tinha que estudar trompete todo dia pra poder tocar num bom nível (CE-TIAGO, 2019, p. 19).

Tiago reafirma que seu irmão “sempre foi uma inspiração” e que ele o “levava para tudo que é canto” (CE-TIAGO, 2019, p. 20). Tiago relembra que seu irmão não media esforços para lhe proporcionar uma boa formação. Conta que, certa vez, ele o levou para assistir a uma *masterclass* em São Leopoldo/RS, com o grande trompetista Fred Mills¹⁰⁷, e descreve:

[...] fazia pouco tempo que eu tocava [...]. O Fred Mills estava dando uma masterclass. E o meu irmão... ele é muito cara de pau, sabe? Aí ele foi e já falou com o organizador do evento, e disse: “Olha, tem o meu irmão aqui, eu quero que ele toque pra ele [Fred Mills]”. Eu lembro que a gente tocou uns duetos também, eu e o Fred Mills, toquei um pouco pra ele, graças ao meu irmão, ele que foi lá e realmente me enfiou ali naquela massa. É claro que os mais velhos têm um pouco mais de vergonha e não querem se expor, eu não tinha noção nenhuma, então eu ia (CE-TIAGO, 2019, p. 20).

Após algum tempo tendo as vivências na banda da escola e com seu irmão, Tiago ingressou na Escola de Música da OSPA. Sobre o conservatório, conta que ficou um ano fazendo aulas de teoria musical, porque o professor José Maria Barrios, que ensinava trompete na época, não tinha horário para atendê-lo no turno que ele tinha disponível. Então, no ano seguinte, Tiago mudou de escola para conseguir fazer as aulas de trompete.

Ao entrar no conservatório e iniciar as aulas de trompete, em pouco tempo, seu professor lhe encarregou de solar com a orquestra, tocando o *Concertino* de Handel.

¹⁰⁷ Fred Mills foi um renomado trompetista professor e *performancer* fundador do quinteto de metais Canadian Brass. Disponível em: <https://news.uga.edu/uga-music-fred-mills-dies/>. Acesso: 26 ago. 2021.

Sobre esse momento, Tiago explica:

[...] todo o período que eu estive na escola, eu sempre solava com a OSPA, várias vezes no ano; e, também, no naipe, mas foram bem poucas experiências, na verdade, tocando no naipe... Até porque tinha pessoas mais velhas e mais experientes naquele tempo, já estava o Leandro, eu lembro que a Elisa ainda tocava trompete, também estava no naipe, e eu era muito novo. Então, ele me colocava nessa situação de solo, mas a experiência foi essa, nesse momento (CE-TIAGO, 2019, p. 10).

No período em que Tiago estudou na Escola de Música da OSPA, seu professor lhe apresentou novos métodos e trompetistas que ele ainda não conhecia (Timofei Dokschitzer e Clarke), porém ressalta que a experiência não foi tão positiva.

Por Tiago demonstrar facilidade para tocar o instrumento (facilidade essa que foi sendo construída no seu processo de socialização ao longo do tempo), seu professor começou a lhe dar diversas peças para tocar e o inscreveu no concurso interno do conservatório. Ele explica que foi nesse momento que teve o concurso Jovens Solistas da OSPA, o qual acabou ganhando.

Após o concurso, o professor de Tiago começou a exigir mais e pediu para ele preparar o *Concerto em Mi bemol* de Neruda para tocar com a orquestra, sendo que antes ele estava tocando o *Concertino* de Handel, que era algo mais simples. Para tocar essa peça, houve uma mobilização de sua família, pois os pais de Tiago tiveram que comprar um trompete específico na afinação de Mi bemol para que ele pudesse trabalhar a música.

Para estudar o Concerto de Neruda, Tiago recorreu a estratégias e pediu ajuda para os colegas que, na época, compravam CDs de concertos para trompete, pois, segundo ele, não lembra de ter tido alguma aula sobre como tocar aquela peça com seu professor. Ouvindo as referências que tinha disponíveis, Tiago foi desbravando a música sozinho.

Após a preparação para o concerto, o professor de Tiago resolveu organizar um recital de trompete e piano antes de ele encarar a orquestra. Nesse recital, Tiago relata que “*ficou muito nervoso*”, porque não sabia lidar com aquela situação e tinha a sensação de que as pessoas que o assistiam estavam o julgando; no momento que estava tocando, o nervosismo o atrapalhou de tal forma que “*ele parou de tocar*” (CE-TIAGO, 2019, p. 22). Tiago descreve a situação de aflição:

Eu parei, estava o público assistindo, o professor estava junto, e eu parei, eu olhei pra pianista, fiz assim com a cabeça e saí, depois eu fui chorar e tudo mais, ele tentou conversar comigo, aí depois ele insistiu, mas de uma maneira talvez não tão saudável, ao invés de voltar um pouco os passos, me dar coisas como no início, pelo menos eu entendo assim (CE-TIAGO, 2019, p. 22).

Apesar da experiência negativa, Tiago revela que, como professor, tem outra visão, dizendo que *“hoje, tem uma aluna de dez anos com um grande potencial, mas não irei colocar ela pra tocar com o piano uma coisa que não está à altura dela”* (CE-TIAGO, 2019, p. 22). De certa forma, sua experiência não tão positiva no passado o fez refletir sobre sua prática como educador no presente. Penso também que o fato de seu professor ter agido dessa forma revela que era a maneira como ele pensava o ensino do instrumento, o que, neste trabalho, não cabe julgar. De qualquer forma, pelo relato apresentando, vale a reflexão para nós, educadores musicais, sobre o que queremos em relação às vivências de nossos alunos com o aprendizado de música.

Após o momento traumático, o professor de Tiago pediu que ele fizesse o mesmo concerto com a orquestra, o que resultou em mais um momento de dificuldade e trauma:

Em seguida, ele me colocou pra tocar o mesmo concerto com uma orquestra e aí aconteceu de novo, porque eu já estava traumatizado e, durante o concerto, eu parei. Então, aquilo me deixou realmente bem traumatizado, bem frustrado, e foi um período que eu meio que não queria saber mais do trompete, porque aquilo não me trazia prazer, óbvio, eu não estava gostando (CE-TIAGO, 2019, p. 22).

Tiago começou a pensar em desistir do instrumento e lembra-se de sua família não interferir, apenas perguntar o que ele sentia. Como entrevistador, fico imaginando que esse momento deve ter sido de conflito e preocupação para sua família que, até então, vinha investindo de forma incondicional em sua formação. Tiago falava *“que não queria mais estudar na escola da OSPA”* e que *“não gostava mais das aulas com o professor”*, porque *“sentia-se pressionado e aquilo não estava fazendo bem para ele”* (CE-TIAGO, 2019, p. 22).

Em meio a esses fatos, seu irmão continuava estudando trompete e conhecia um professor que recém havia voltado da França e feito especialização em trompete em Bordeaux, chamado Evandro Matté. Seu irmão começou a fazer aulas particulares com esse professor e, a partir disso, conversou com ele sobre a possibilidade de Tiago fazer aulas também. Tiago explica:

Ele conversou com ele sobre a minha situação e de certa forma fez essa ligação pedindo para Evandro se, por acaso, ele acharia interessante que eu passasse a estudar com ele, já que eu não queria mais estudar na escola da OSPA, mas eu queria ser um trompetista, eu gostava de tocar (CE-TIAGO, 2019, p. 22).

Então, aos 13 anos, Tiago resolveu sair da Escola de Música da OSPA e iniciar aulas com o novo professor no projeto de extensão da UNISINOS chamado Sinos Acorda. Essa oportunidade de estudar no projeto com esse professor ajudou Tiago a superar muitas barreiras. Segundo ele:

Esse foi um momento bem importante, porque fui fazer aula com o Evandro e estava com todas essas barreiras psicológicas, eu realmente não conseguia tocar em público, até continuava tocando trompete, mas, se falava pra mim, “Tiago, tem que apresentar”, na hora que ouvia isso, eu já paralisava. E o Evandro me ajudou muito nisso (CE-TIAGO, 2019, p. 23).

A primeira mudança que Tiago teve com esse professor, em relação à sua forma de estudar, foi o estabelecimento de uma rotina organizada. Ele “*chegava em casa e sabia o que é que tinha que estudar*” (CE-TIAGO, 2019, p. 23). Antes, quando estava na Escola de Música da OSPA, isso não acontecia, pois o “*professor anterior não organiza o material de estudo*” (CE-TIAGO, 2019, p. 23).

Após o seguimento das aulas com esse novo professor, novas oportunidades foram acontecendo. Logo em seguida, Tiago começou a trabalhar em uma orquestra de sopros chamada Eintracht, na cidade de Campo Bom/RS. Esse grupo era formado por estudantes de música; e, em cada naipe, havia um professor responsável pela primeira parte, que normalmente exige mais responsabilidades. No naipe de trompetes, todos os participantes eram alunos do Evandro; logo, todos eram colegas e amigos próximos, e isso ajudou bastante Tiago.

O entrevistado relembra que, após um período sem fazer apresentações em público, seu professor montou uma estratégia, pois, compreendendo seu histórico, sabia como poderia ajudá-lo:

Lembro que a primeira experiência como aluno dele tocando em público foi um quarteto de trompetes, e ele me colocou pra fazer o primeiro, mas hoje, sempre digo hoje, porque, na época, não tinha consciência disso, mas hoje tenho consciência que foi pensado, claro, ele não me colocou direto pra tocar com o piano sozinho, que ele sabia que aquilo não ia dar certo; ele colocou num grupo maior, ele deu uma responsabilidade, mas, ao mesmo tempo, não tão grande assim; ele colocou como primeiro trompete, mas tinha mais três pessoas pra me socorrer, digamos assim. Porque o meu problema maior quando eu tava sozinho, eu ia pro palco, pensava: “eu vou parar, eu vou

parar”, foi o que aconteceu duas vezes. Só que naquela situação foi tal que eu tava muito nervoso, extremamente nervoso, mas, ao mesmo tempo, “se eu parar os outros três continuam”, então não é tão traumatizante assim (CE-TIAGO, 2019, p. 23).

A partir disso, Tiago retomou a vontade de tocar trompete e explica que o professor utilizou outras estratégias:

Lembro que ele [o professor] fazia eu tocar muito pra classe, que é uma coisa que a gente faz aqui na Escola da OSPA, que eu trouxe isso dele, querendo ou não. Lembro que, depois de um certo tempo estudando muita técnica, me aperfeiçoando muito, comecei a tocar o Arutunian¹⁰⁸. Toda semana tinha que tocar o Arutunian de cor do início ao fim pra toda a turma, e aquilo me ajudou muito. Chegou o momento que tive que tocar com o piano e aí já era de novo uma coisa natural pra mim. Eu sabia que ia tocar porque não era a primeira vez que estava tocando, tinha tocado aquilo 20 vezes na frente de outras pessoas, então isso foi uma coisa que ajudou bastante (CE-TIAGO, 2019, p. 24).

Após esse período, Tiago prestou concurso para a OSPA e, até ser nomeado, parou de fazer aulas regulares, porém participou de diversos festivais com outros professores em formato de *masterclasses*.

Quando Tiago foi convocado para trabalhar na OSPA, ele teve condições financeiras de ir estudar na França com dois professores que considera extremamente importantes em sua formação, Patrick Carceller¹⁰⁹ e Pierre Dutot¹¹⁰. Com Patrick, ele estudou no Conservatório de Nice, e esse professor mostrou que “*ele poderia tocar mais*” e o “*tirou da zona de conforto*” (CE-TIAGO, 2019, p. 24). Ele fez Tiago trabalhar muito mais sua técnica e aumentou sua resistência para tocar o instrumento. Tiago descreve que esses dois professores eram “*rigorosos*”:

Então, realmente, às vezes, era grito, era dizer: “Como é que tu faz uma coisa dessas? Eu não te reconheço! Tu não pode tocar desse jeito! Já te vi tocando melhor!”, sabe, essas coisas... Mas funcionou. Na época, eu tinha 24 anos, já estava tocando na OSPA há algum tempo, eu tinha mais cabeça pra lidar com isso (CE-TIAGO, 2019, p. 24).

¹⁰⁸ O *Concerto para Trompete* de Alexander Arutunian em Lá maior é a sexta principal obra do compositor armênio, uma “peça virtuosa” composta em 1950.

¹⁰⁹ Patrick Carceller é professor de trompete na Academia de Música de Estrasburgo, bem como no Conservatório Regional de Estrasburgo. Mais informações em: https://fr.yamaha.com/fr/artists/p/patrick_carceller.html. Acesso em: 26 ago. 2021.

¹¹⁰ Pierre Dutot foi um renomado professor que atuou durante 22 anos no Conservatório Nacional Superior de Música de Lyon, na França. Além disso, participou em banca de diversos concursos de trompete e de gravações de mais de 80 CDs. Mais informações em: https://pt.yamaha.com/pt/artists/p/pierre_dutot.html. Acesso em: 26 ago. 2021.

Apesar de não ter um diploma acadêmico, ou seja, não ter feito graduação, Tiago considera todos esses professores importantes em sua formação. Na França, recebeu um diploma pelo tempo de estudo no conservatório, mas, no momento da entrevista, ainda não havia conseguido validá-lo no Brasil.

6.6 O CENÁRIO DE ATUAÇÃO

Sobre o cenário de atuação, Tiago percebe que existem poucas orquestras para se trabalhar no estado do Rio Grande do Sul e, particularmente, em Porto Alegre, e explica que, até alguns anos, ainda havia algumas orquestras além da OSPA, “*porque hoje a orquestra que restou, sinfônica, ou seja, com uma formação grande, com uma quantidade considerável de músicos aqui no estado é a OSPA, uma orquestra profissional*” (CE-TIAGO, 2019, p. 26).

Tiago comenta que, ao longo do tempo, algumas orquestras do estado sofreram reduções, acabaram e outras são mais voltadas para estudantes. Menciona também que existem poucas bandas sinfônicas, que seriam mais uma possibilidade de trabalho para instrumentistas de sopros.

Ele acredita que seus alunos que estudam na Escola de Música da OSPA têm o desejo de tocar em uma orquestra ou em uma banda sinfônica no estado; porém,

Atualmente, infelizmente não é fácil, não é nada fácil, porque a própria OSPA, usando o exemplo da OSPA, como uma orquestra pública, é muito difícil que aconteçam concursos pra novos músicos seguido. O último que a gente teve foi em 2014 e agora existe uma possibilidade de um novo, mas, por enquanto, são boatos, não tem nada confirmado. Mesmo assim, o naipe de trompete, por exemplo, é um naipe relativamente jovem, então não vai abrir uma vaga pra nenhuma das pessoas que está ali, né? Porque elas não vão sair tão cedo, e aí quando sai alguém, isso não é só aqui... Aqui, talvez, é um pouco pior por isso, porque as provas não acontecem a todo momento; mas, em qualquer lugar do mundo, na verdade, quando abre uma vaga, seja pra qual for o instrumento, vai ter 50 pessoas lá pra aquela fila. Então, não é fácil, eu não falo isso pra desestimular não, eu vejo assim pelos menos (CE-TIAGO, 2019, p. 27).

Questionado sobre o ensino de trompete no estado e em Porto Alegre, Tiago acredita que ainda “*falta informação*”; em sua opinião, “*tem bastante gente dando aulas, mas, infelizmente, é difícil encontrar alguém que tá passando uma informação de qualidade*” (CE-TIAGO, 2019, p. 28).

Tiago é convidado para dar *masterclasses* em diversos lugares do estado e

nota que os trompetistas que ele atende aparecem com dificuldades técnicas. Sobre isso, detalha:

A gente tem muita banda de escola, e eu vim de banda de escola, isso é muito bom, mas também se a gente for falar do ensino de instrumento, de uma boa iniciação, pra que um aluno iniciante, desde o início, saiba realmente o que ele tem que fazer com aquele instrumento, a banda ainda não consegue suprir isso. Eu sinto assim, porque geralmente um professor de banda, pode ser que ele toque trompete, mas, às vezes, alguém toca um outro instrumento, a técnica daquele outro instrumento não tem relação nenhuma com o trompete (CE-TIAGO, 2019, p. 28).

Tiago também fala sobre o que ele vê de positivo acontecendo no ensino de trompete no estado, afirmando que “se alguém tem vontade de aprender, existem possibilidades” (CE-TIAGO, 2019, p. 29). Como exemplos, ele cita a Escola de Música da OSPA e o curso da Universidade Federal de Santa Maria. Tiago acredita que há lugares para se aprender o instrumento, porém ressalta que “o interessado tem que ir atrás” (CE-TIAGO, 2019, p. 29). Ele traz uma comparação a partir de sua experiência empírica sobre a forma de ensino da banda em relação a grupos de igreja:

Tenho a impressão de que na igreja, eu não sei por que, mas o que vejo, parece que existe um pouco mais de informação, não sei por que, ou é coincidência... mas sempre quando vou, esse de Viamão, ele foi promovido pela Assembleia de Deus de Viamão; e, no geral, os alunos tinham mais ideias, sabe, tinham uma noção melhor assim; e, na banda de escola, geralmente é bem mais difícil, bem mais complicado (CE-TIAGO, 2019, p. 29).

6.7 CARREIRA

No período da entrevista, Tiago atuava como trompetista da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre e professor no Conservatório Pablo Komlós. Sobre seu trabalho na orquestra, ele alerta que:

[...] ser trompetista em uma orquestra é bastante desafiador, exige muito, porque, no caso dos instrumentos de metais, cada músico é um solista, porém não significa que tenham solos o tempo todo, mas acabam ficando expostos na maioria das vezes (CE-TIAGO, 2019, p. 30).

Acrescenta explicando que:

[...] o trompete e o trombone são os únicos instrumentos da família dos metais que têm a campana projetada para frente, ou seja, direcionada para o público

e [o] maestro, pois a tuba é para cima e a trompa para trás (CE-TIAGO, 2019, p. 30).

Sendo assim, “*tudo que sai da campana para frente, se percebe*” (CE-TIAGO, 2019, p. 30). Por isso, segundo Tiago, é uma “*posição muito delicada*” e, no seu caso, atuando como primeiro trompete, “*ainda mais, porque, nas obras da literatura que têm solos para primeiro trompete, elas são quase sempre difíceis*”, e comenta que “*é uma pressão bem grande de todos os lados, pois tem a cobrança pessoal; depois, a dos colegas e do maestro*” (CE-TIAGO, 2019, p. 30).

Para Tiago, apesar da pressão, existe um prazer relacionado ao desafio de tocar o instrumento de maneira satisfatória e existem certas peculiaridades da prática de tocar o trompete em orquestra:

[...] trompete em orquestra... A gente passa muito tempo contando pausa. Isso é um outro problema, porque o instrumento tá frio, os lábios, o corpo de maneira geral; a gente tem que também manter um foco, uma concentração pra quando colocar o instrumento; a gente tem que tá na mesma afinação que a orquestra tá vindo e, obviamente, não pode errar; então, não é uma posição fácil, mas também não vou falar como se fosse um fardo pesado. É muito prazeroso, tem toda uma preparação por trás disso, mas, pessoalmente, eu me dou bem com desafios, eu gosto daquele momento do concerto, seja concerto ou ensaio. São relações diferentes, eu acho, porque, no ensaio, como eu disse agora há pouco, existe aquela cobrança, em primeiro lugar pessoal, depois os colegas, os maestros, tá todo mundo se analisando o tempo todo; e depois do concerto com o público, tá sendo compartilhado, eu sei que o principal objetivo é compartilhar nossa arte, claro, mas, querendo ou não, tem uma pressão que, ela não é negativa, pelo menos pra mim, ela é positiva, é desafiador; não é fácil, mas é muito prazeroso (CE-TIAGO, 2019, p. 30).

Ainda sobre as particularidades de ser trompetista de orquestra, ele descreve sua sensação trazendo como exemplo a Quinta Sinfonia de Mahler, bem conhecida por iniciar apenas com o trompete enquanto toda a orquestra faz silêncio: “*a orquestra afina, tem aquele barulho, aquele som, um pouco da orquestra, um pouco do público, e aí do nada, para tudo, silêncio, só ouve os passos do maestro e aí depois é contigo*” (CE-TIAGO, 2019, p. 31).

Ele explica que é um momento bem desafiador e que sente certo nervosismo antes de iniciar, mas, quando finaliza o concerto e recebe os aplausos, sente-se satisfeito com o trabalho executado.

Tiago mostra ter consciência da responsabilidade que exerce em sua função, pois sua relação com o instrumento não é mais a mesma de quando era uma criança. Sua “*relação com o trompete é muito séria e de respeito*” e acredita “*ser um*

prolongamento de suas emoções”; além disso, vê o instrumento como uma “*forma de comunicação com o público*” (CE-TIAGO, 2019, p. 18).

Nesse sentido, é quase como se o instrumento ganhasse vida nas mãos de Tiago, ele estabelece, como citado em outros capítulos desta dissertação, uma relação de simbiose com seu trompete. Sobre Tiago ter a relação séria com o instrumento, pergunto-me, quando nós, músicos, deixamos de ter aquela relação inicial de descontração e brincadeira com a música e tornamos isso algo tão sério? Será que é quando nos damos conta de que iremos ganhar nosso sustento com isso? Ou o ambiente acaba nos moldando a ponto de perdemos essa relação com a música/instrumento? Não tenho a resposta para esses questionamentos, mas deixo aqui minhas reflexões.

6.8 A ROTINA DE ESTUDOS

Tiago tem uma rotina de estudos e de preparação para os concertos organizada. Costuma estudar “*na sala de trompete da Escola da OSPA e na sala da música da Casa da OSPA*” (CE-TIAGO, 2019, p. 31). Além disso, costuma estudar pouco em casa, por ter esses espaços a sua disposição.

O espaço e a rotina de estudos de Tiago variam de acordo com suas demandas semanais:

Na OSPA, trabalho uma semana sim e a outra é de preparação pra próxima semana. Então, quando tô na orquestra, essa rotina, que seria minha rotina de fundamentos, trabalhar o básico do instrumento, ela acontece antes dos ensaios. Então, eu faço, obviamente, naquela semana, esse trabalho sempre lá no local de ensaio do concerto da orquestra. Nas semanas que não tô na orquestra, é mais fácil que faça isso aqui, é mais provável, quer dizer, que eu faça aqui na Escola da OSPA ou em casa, depende bastante, na verdade, ou eventualmente se tá viajando também, claro, tem que se adaptar, mas não existe lugar fixo pra fazer a minha rotina. E, como felizmente a maior parte do que estudo já está memorizado, não tenho a dependência de andar com materiais sempre embaixo do braço, só preciso de um espaço e obviamente de um instrumento pra fazer as coisas (CE-TIAGO, 2019, p. 32).

Sobre como organiza seus estudos, Tiago explica que depende do que está programado em relação a sua agenda de eventos e concertos e a divide em momentos:

Tenho o primeiro momento que é trabalhar os fundamentos, isso é a parte mais importante pra mim, porque é realmente onde vou despertar as ações

necessárias pra tocar o trompete, onde vou também desenvolver, obviamente, melhorando coisas, mantendo, melhorando, e é o que vai me deixar realmente pronto, preparado pra o que vier ao longo do dia. Então, tenho essa primeira sessão de fundamentos que [...] dura entre 50 minutos e uma hora, mais ou menos. Também posso adaptar ela, às vezes dura um pouco menos, 40 minutos, mas sempre por aí. Isso eu tô dizendo quando eu tenho um dia livre, o que é bem difícil, mas quando tem um dia que não tem nenhum compromisso – nem ensaio, nem aula –, a rotina seria essa, fundamentos. Aí, depois, tem uma parte central que é onde eu vou trabalhar coisas, se eu julgar necessário, aspectos da minha técnica ainda mais específicos, se eu sinto que tô com alguma deficiência, faz tempo que eu não trabalho determinada coisa, eu vou focar nesse momento. Sei lá... Se a minha agilidade, se a minha digitação não tá boa, eu vou dedicar esse período a fazer Clarke, por exemplo, ou Vizzutti, qualquer coisa que seja desafiadora em relação à digitação, enfim, só pra dar um exemplo. Se as minhas flexibilidades não estão boas, eu vou focar nisso e aí por diante, e aí depois eu teria, claro que, entre cada uma dessas sessões, procuro fazer uma pausa bem grande também, justamente porque a gente tá falando de instrumento que exige muito fisicamente, então eu preciso sempre descansar bastante (CE-TIAGO, 2019, p. 32).

Com o passar dos anos, Tiago desenvolveu certa consciência sobre seus limites: a ideia desse primeiro momento de prática é que ele se “*sinta bem*”; por isso, quando termina a rotina, dá uma pausa de “*no mínimo uma ou duas horas, não menos que isso até iniciar a próxima sessão*” (CE-TIAGO, 2019, p. 33).

Após fazer essa parte de rotina que Tiago considera como central, ele destina um tempo para trabalhar obras da literatura do instrumento, tanto trechos orquestrais como peças solo. Normalmente, consegue fazer isso quando não tem um dia com muitas atividades.

Com todo esse rigor em sua maneira de estudar, Tiago considera que a parte técnica mais importante de ser trabalhada é a sonoridade. Explica que, “*independente do método que esteja estudando*”, sua “*preocupação constante*” é produzir um bom som no instrumento; procura perceber o “*som da forma mais pura possível, sem nenhum tipo de interferência*” e “*não tocar coisas muito rápidas ou que exijam muita digitação*” (CE-TIAGO, 2019, p. 33).

Além de toda preparação, Tiago precisa ter o material adequado para exercer sua função na orquestra. Ele utiliza um “*trompete em Si bemol e um trompete em Dó da marca B&S, que é uma marca alemã, um trompete piccolo da Scherzer*¹¹¹” (CE-TIAGO, 2019, p. 34). Para tocar esses instrumentos, são necessários bocais diferentes. No trompete em Si bemol e Dó, ele utiliza um bocal Bach ¼ - 2224, para o

¹¹¹ Segundo o entrevistado, a Scherzer e a B&S funcionam na mesma fábrica, na Alemanha, mas a Scherzer é responsável pela parte de rotores e a B&S, dos pistos.

piccolo um Bach 7E e no *flugelhorn* um B&S 5C.

O investimento em instrumentos é constante. Naquele momento da entrevista, Tiago “*estava esperando chegar um trompete natural que encomendou com o objetivo de abrir novas possibilidades*” (CE-TIAGO, 2019, p. 32).

Além dos equipamentos descritos, Tiago explica que, dependendo do repertório trabalhado, precisa ter surdinas adequadas, porque, normalmente, algumas obras exigem mudanças de timbres. Sendo assim, comenta que tem as principais surdinas, *straight*, da marca Jo-ral e Tom Crown; *Cup*, da marca Marcus Bonna; Denis Wick, Truncor e Humes & Berg e Harmon, da marca Jo-ral e Weril. Utiliza também uma Tom Crown para trompete *piccolo*, uma “*velvet que é aquela que vai por fora da campana*” e uma *plunger*, que, segundo Tiago, “*nada mais é que um desentupidor de pia de borracha*” (CE-TIAGO, 2019, p. 35).

6.9 SOBRE A ATUAÇÃO PROFISSIONAL

Sobre sua atuação profissional, Tiago tem o trabalho fixo na OSPA como primeiro trompete da orquestra, como professor do conservatório e descreve que, eventualmente, toca com outras orquestras como músico extra e convidado. Além disso, ele procura fazer “*pelo menos um recital, trompete e piano*” e “*dois, três por ano*” com outros músicos e instrumentos (CE-TIAGO, 2019, p. 36).

Tiago tem investido em compartilhar seu conhecimento e, além das atividades como professor do conservatório, recebe convites para lecionar em festivais e encontros de trompetistas. Esses eventos e sua função como professor têm o estimulado a seguir estudando e, por isso, “*busca cada vez mais formas eficientes de transmitir o que sabe sobre o instrumento*” (CE-TIAGO, 2019, p. 37).

Para Tiago, as redes sociais têm sido aliadas para o seu trabalho de ensinar e transmitir seu conhecimento e, apesar de utilizar pouco o YouTube, possui alguns vídeos tocando em seu canal. No entanto, as redes sociais que mais utiliza são o Instagram e o Facebook.

A partir de um começo despretensioso nessas mídias, compartilhando vídeos tocando alguns trechos dos concertos de que participa, Tiago notou que houve uma repercussão positiva em relação ao seu conteúdo. Além de postar os vídeos, ele criou o hábito de comentar sobre, explicando o que pensa e como fez para solucionar uma possível dificuldade. Assim, “*o pessoal começou a interagir, perguntar coisas*”, e Tiago

percebeu que poderia realmente utilizar aquela ferramenta para passar adiante seu conhecimento (CE-TIAGO, 2019, p. 38).

6.10 PROJEÇÃO DE FUTURO

Sobre seu futuro, Tiago pretende prestar outros concursos para orquestras, ao longo dos próximos dez anos, e se vê como “*músico de orquestra, mas talvez em outras orquestras, em outra orquestra*” (CE-TIAGO, 2019, p. 38). E, em relação ao ensino do instrumento, espera tornar-se professor universitário e acredita que o ideal seria “*ver a universidade federal e o conservatório trabalhando juntos como acontece com os outros instrumentos*” (CE-TIAGO, 2019, p. 38).

Além disso, pensa que poderia haver um “*bom trabalho de base*” no conservatório para que os alunos cheguem “*no curso superior podendo realmente trabalhar o artista*”, pois viu que isso acontece em outros países e que, no Brasil, os alunos chegam com dificuldades básicas na graduação (CE-TIAGO, 2019, p. 39). Nesse sentido, penso que a fala do Tiago traz uma visão de que os alunos precisariam chegar prontos, ou com o mínimo de informação para o curso de Música. No entanto, deixo como reflexão algumas perguntas: o que se espera de um músico ao iniciar a graduação? O que seria tornar-se artista? Que concepções cada um de nós têm sobre o que é ser artista?

Por último, sobre o que o trompete representa em sua vida, Tiago responde:

Nunca consegui imaginar o meu mundo sem o trompete, e claro, quando eu comecei a tocar, quando eu comecei a estudar e pude me expressar, o trompete pra mim, ele é, talvez tu perceba e ouvindo as gravações depois tu vai ver que eu não sou a melhor pessoa falando, talvez não sou claro às vezes, desvio um pouco o assunto, mas com o trompete, isso não é arrogância da minha parte, mas com o trompete eu sei que eu posso ser claro, eu sei que eu consigo tocar as pessoas do jeito que eu quero tocar elas, né? Mas essa questão é o trompete, é a ferramenta por onde eu posso melhor me expressar, colocar aquilo que eu sinto, pelo menos pra mim, tem essas pessoas que tem essa habilidade que é fantástica, mas eu não tenho essa capacidade de colocar em palavras tudo que eu sinto, mas com o trompete eu consigo. Não porque alguém me diz ou porque as pessoas dão um retorno também, mas principalmente porque eu sinto que o que sai, o que vem de mim e é colocado pro instrumento, é muito mais verdadeiro do que as minhas palavras, como eu falei aqui, o que eu não consigo traduzir em palavras, não sei se eu tô sendo claro, mas o trompete pra mim é isso, é o meio por onde eu consigo para expressar da maneira mais clara e mais profunda possível (CE-TIAGO, 2019, p. 39).

7 JORGINHO DO TROMPETE

7.1 O INÍCIO DA TRAJETÓRIA MUSICAL

Jorge Alberto de Paula, conhecido no meio musical como “Jorginho do trompete”, nasceu em 26 de junho de 1967, na cidade de Porto Alegre/RS. Ele conta que sua trajetória musical começou aos três anos de idade, pela relação com seu pai, que era sargento da banda do Exército, conhecido como sargento “Carlos Trompetista”. Ele conta, também, que o ouvia tocar em casa “*desde o berço*” (CE-JORGINHO, 2020, p. 3) e, ainda, que ele o estimulava a soprar no trompete. Jorginho descreve:

[...] o pai colocava o trompete em cima do banquinho assim: “quer ver que ele vai vir soprar?”. Eu vinha, botava a boca e tirava uma nota Dó no trompete. Ele ficava olhando, os amigos do pai diziam pra ele: “Olha aí, Carlos, mais um músico na família! Esse menino vai ser músico! Pior que vai mesmo...”, e aí saí músico (CE-JORGINHO, 2020, p. 4).

Quando Jorginho tinha por volta de cinco anos, seu pai tocava em uma orquestra e costumava levá-lo junto de seu irmão, Miguel, para assistir aos concertos: “*Nós ficávamos lá ouvindo o pessoal tocar e eu louco. No intervalo, ia no meio da bateria. Batia, pegava o trompete do pai e soprava*” (CE-JORGINHO, 2020, p. 2).

Jorginho tem poucas lembranças desse período. Porém relembra que, por volta de seus oito anos, começou a despertar nele o desejo de querer aprender um instrumento musical, então falou para seu pai que estava com vontade de experimentar o trombone. Seu pai falou com um amigo chamado Tavares, que “*tocava baixo na banda da Brigada, mas na orquestra tocava trombone de pisto*” (CE-JORGINHO, 2020, p. 3). Tavares se dispôs a ensinar Jorginho a tocar trombone. Entretanto, após duas aulas, Tavares começou a apresentar problemas de alcoolismo e, na terceira aula, sua esposa falou para Jorginho que ele estava muito mal devido à bebida. Após esse incidente, Jorginho desistiu do instrumento.

Jorginho sabia que seu pai deixava o trompete embaixo da cama; então, toda vez que ele saía para fazer alguma coisa, Jorginho “*pegava o trompete escondido e ficava tocando*” (CE-JORGINHO, 2020, p. 4). Certa vez, seu pai chegou, o viu “*soprando o trompete*” e lhe disse: “*‘Bah, filho, tu tá tirando um som legal no trompete!’.* ‘Bah, pai, agora eu quero o trompete, não quero mais trombone’. Aí o pai disse assim:

‘Já que tu quer trompete, de agora em diante esse trompete é teu’ (CE-JORGINHO, 2020, p. 4).

Jorginho conta que, após seu pai notar que ele gostava do instrumento, disse-lhe: *“Ó, vou te dar o trompete e tu vai aprender trompete onde tu quiser”* (CE-JORGINHO, 2020, p. 4). Jorginho sabia que perto de sua casa havia uma escola chamada Alberto Pasqualini, na Vila Cecília, em Viamão/RS, que possuía uma banda de música. Ao entrar para a banda, em pouco tempo, já estava tocando o repertório: *“Em um mês de trompete, estudando trompete, estava tocando já umas 15 músicas. Eu era muito esforçado”* (CE-JORGINHO, 2020, p. 8). Por motivos que Jorginho não soube explicar, essa banda durou apenas um ano; devido a isso, os componentes do grupo migraram para outra.

Jorginho começou a participar da Banda Isabel da Espanha, localizada na mesma cidade. Ele tinha nove anos de idade nesse período e iniciou tocando quarto e, posteriormente, terceiro trompete nesse grupo. Normalmente, são partes mais fáceis de se fazer do que as de segundo e primeiro, que possuem mais notas agudas e solos.

Na Banda Isabel de Espanha, Jorginho revela que era uma criança mais quieta, mais tímida, e que, por esse motivo, *“sofria muito bullying”* (CE-JORGINHO, 2020, p. 5). Sofrer *bullying* fez com que Jorginho se dedicasse ainda mais ao instrumento. Ele começou a estudar – além das partes que tinha que tocar –, as dos colegas também. Segundo Bauman e May (2010, p. 38), *“as maneiras como agimos e nos percebemos são conformadas pelas expectativas dos grupos a que pertencemos, o que se manifesta de vários modos”*. Nessa perspectiva, parece-me que o fato de Jorginho ter sofrido esse tipo de humilhação por, de certa forma, não estar dentro do padrão do grupo ao qual pertencia o fez tentar provar cada vez mais seu valor. Dessa maneira, a solução que encontrou foi tocando as partes dos outros trompetistas da banda. Em minha análise, entendo que era quase como se ele falasse com seu instrumento, dizendo: *“Estou aqui, me vejam, eu tenho valor”*.

Jorginho explica em relação à banda que havia aulas coletivas e que também aprendia observando os colegas, trocando informações e se dedicando com afinco ao estudo do instrumento:

Eu dormia com o trompete do meu lado, pra tu ter ideia. Eu era encarnado pra caramba. Eu chegava, acordava de manhã pra ir para a escola, voltava da escola, almoçava e ia pro trompete. Aí tinha ensaio da banda cinco, seis

da tarde; chegava em casa oito, oito e meia da noite e ia pro quarto, ficava direto ali, ia até onze e meia, meia-noite, meia-noite e meia, uma hora da manhã. Minha mãe dizia: “Vai dormir guri! Vai dormir que tu tem aula amanhã, tem colégio amanhã!”. “Tá mãe já vou!”. Era uma hora da manhã, eu tava lá no quarto, eu era muito encarnado (CE-JORGINHO, 2020, p. 8).

Jorginho relata que, em sua “*época, se decoravam as músicas*”, porque “*tocavam muito nas ruas e nos concursos de banda*” (CE-JORGINHO, 2020, p. 5). Como estudava bastante, começou a decorar as partes dos colegas de primeiro e segundo trompete. Um dia, a banda tinha uma apresentação importante para fazer e um dos trompetistas, que era responsável pela parte de primeiro, precisou faltar, e Jorginho então se prontificou a tocar a parte dele. O maestro da banda ficou surpreso, porque não imaginava que uma criança de nove anos de idade pudesse tocar aquela música, pois o grupo dividia-se em alunos “grandes e pequenos”, e Jorginho fazia parte do grupo dos menores. Então, o maestro disse a ele: “*Música tal; sente ali na primeira cadeira*” (CE-JORGINHO, 2020, p. 5).

Após esse fato, outros colegas precisaram faltar, e Jorginho estava sempre disposto a substituí-los. O maestro ficou surpreso, porque não entendia como ele fazia aquilo, chegando a questioná-lo. Isso mostra que Jorginho, apesar da pouca idade, apresentava certa maturidade musical; por isso, o maestro começou a lhe dar mais responsabilidades, incumbindo-o de fazer sempre a parte de primeiro trompete. Essa maturidade musical está ligada justamente a esses processos socializadores que vinham acompanhando a trajetória de Jorginho, pois, como explica Lahire (2015, p. 1399), “são então todas as disposições sociais que fazem com que nunca se chegue totalmente por acaso em um domínio de atividade ou em uma prática”. Ou seja, os esforços e a dedicação de Jorginho, combinados aos ambientes nos quais estava inserido, começavam a apresentar resultados.

Jorginho descreve que seu pai estava sempre observando sua relação com o trompete e que, muitas vezes, de forma rigorosa, cobrava-lhe questões musicais. Ele explica que, na banda, não se tinha o hábito de ler música e que, em alguns momentos, tocavam pela numeração dos pistos, como acontece na flauta doce, no teclado e em outros instrumentos. Então, certa vez, seu pai viu que ele mantinha esse hábito e teve uma conversa com ele. Jorginho recorda:

Na época, a gente não lia muito, lia um pouquinho, então eu tinha um caderno lá em casa com número e meu pai dizia assim: “Quem toca por número não tem valor. Músico tem que tocar por música!”. Às vezes, ele chegava, tirava

o caderno de mim, rasgava, jogava fora e falava: “Eu quero te ver dividir, quero te ver na formiguinha!”. E eu, com dez anos, fui estudar música valendo, no colégio, aí larguei os números, mas eu tinha papelada ainda lá em casa. De vez em quando, eu pegava e ficava tocando, mas ficava estudando música, só música (CE-JORGINHO, 2020, p. 7).

De vez em quando, Jorginho queria brincar, como qualquer criança da sua idade, mas seu pai cobrava que ele estudasse. Jorginho fala sobre esses momentos, contando que, certa vez, ele estava *“chutando bola na parede”* e seu pai lhe disse: *“Venha cá, guri, me dá essa bola aqui. Faz um som pra mim: Dó, Ré, Mi, Fá, Ré, Mi, Fá, Sol, Mi, Fá, Sol, Lá”* (CE-JORGINHO, 2020, p. 8). Aqui, percebe-se que Jorginho e Tiago tiveram algo em comum em suas trajetórias em relação à socialização familiar. Assim como Tiago teve a orientação de seu irmão por um longo tempo na maneira de tocar trompete, Jorginho teve seu pai. Esses processos educativos familiares revelam como isso os marcou; pois, se pensarmos como educadores musicais, qual seria o problema de nossos alunos terem a experiência de aprenderem formas de leitura musical alternativa? Será que isso dificultaria o processo de leitura musical tradicional? Como veremos adiante, no caso específico de Jorginho, o estudo mostra que isso não afetou sua formação musical.

O pai de Jorginho era conhecido como um bom trompetista entre os músicos de sua época e, por esse motivo, havia também cobranças externas. Jorginho descreve que *“Os caras diziam: teu pai tocava bem, tu fica enrolando com essa corneta aí, teu pai que era o cara. Vê se toca, pô! Não toca nada [risos]”* (CE-JORGINHO, 2020, p. 8).

Apesar das cobranças em casa, Jorginho recebia apoio da família para seguir na música. Em relação a isso, ele descreve: *“O pai e a mãe sempre me deram muita força e diziam: ‘Já que tu quer música, meu filho, o pai e a mãe vão te apoiar, te ajudar’”* (CE-JORGINHO, 2020, p. 9). Além disso, sua casa tinha um ambiente muito musical. Sua família tinha uma banda em casa, na qual seu irmão tocava surdo e trombone, sua mãe cantava e tocava cubana, seu pai cantava, tocava gaita e pandeiro, Jorginho tocava trompete e um amigo da família tocava violão. Apesar de ter acesso a outros instrumentos, Jorginho conta que nunca quis trocar o trompete e então, com o passar dos anos, aprendeu a tocar teclado, violão e pandeiro.

7.2 PERÍODO DE FORMAÇÃO

Quando perguntei para Jorginho sobre quem foram seus professores, ele respondeu: *“Olha, eu não tive sorte assim de ter professores. O professor que eu tive de trompete, que eu posso falar, era música erudita, era o professor Barrios. Estudei três anos com o Barrios”* (CE-JORGINHO, 2020, p. 14). Jorginho entrou com 13 anos na Escola de Música da OSPA, porém relata que teve dificuldades em se adaptar à proposta do conservatório: *“Olha, foi bom, eu aprendi umas coisinhas, foi bom pra mim, porém ele ficava muito no meu pé, na maneira que eu tocava”* (CE-JORGINHO, 2020, p. 14).

Jorginho explica que o professor *“pegava no seu pé”* devido ao formato de sua embocadura para tocar o instrumento e ao fato de ele já estar trabalhando com música. Com o tempo, isso começou a incomodá-lo, a ponto de voltar para casa desanimado e falar para seu pai que não queria mais seguir estudando na Escola de Música da OSPA.

No período de três anos em que estudou na OSPA, Jorginho nunca tocou com a orquestra e acredita ter ficado *“devendo”*, pois pensa que teria sido importante *“aprender música erudita”* (CE-JORGINHO, 2020, p. 16). Em sua concepção, a música popular e erudita deveria caminhar juntas. Ele defende: *“Não tem essa coisa de quem toca erudito não toca popular; quem toca popular não toca erudito; pode sim, deve tocar; não só pode como deve”*.

Pelo relato de Jorginho no subcapítulo anterior, nota-se que houve outros professores em sua formação. Entretanto, dentro de um sistema formal como o conservatório, ele teve apenas o professor Barrios. Sobre a faculdade, Jorginho relata que não conseguiu concluir seus estudos e, por esse motivo, não pôde fazer faculdade. Ele ainda acrescenta: *“A minha faculdade é a faculdade da vida. Quando comecei a tocar na noite, saía pra dar canja na noite... Eu sempre fui grandão. Entrava nos lugares pra dar canja”* (CE-JORGINHO, 2020, p. 16).

Na noite, Jorginho aprendia por cada lugar que passava e, para conseguir tocar, fugia de seus pais. Além disso, opina *“que uma das melhores escolas é a noite”*, pois é boa para *“pegar maldade, pegar ouvido, tocar de ouvido”* (CE-JORGINHO, 2020, p. 16).

Jorginho aprendeu fazendo, indo tocar nos lugares e pegando muitas coisas de ouvido. Ele teve grandes mestres em sua formação, pois ouvia muitos trompetistas

jazzistas, como Wynton Marsalis, Arturo Sandoval, Chet Baker¹¹², Clifford Brown¹¹³, Lee Morgan¹¹⁴, Fats Navarro¹¹⁵. Das referências brasileiras, Jorginho cita Márcio Montarrojos¹¹⁶, Paulinho Trompete¹¹⁷, Gil da Banda Mantiqueira¹¹⁸ e Daniel de Alcântara¹¹⁹. Jorginho acrescenta:

Também escuto outros instrumentos, não ouço só trompete, acho que tudo é música. Claro que dou a prioridade pra trompete, porque sou trompetista, então ouço mais o meu instrumento, mas o estudo da música é uma coisa só, sabia? Eu ouço pianista, ouço guitarrista, baixista, enfim, tudo que é tipo de música, tudo que é instrumento, acho que tudo vale, tudo acrescenta no meu aprendizado musical (CE-JORGINHO, 2020, p. 12).

Jorginho tinha o hábito de tirar o solo desses trompetistas, relatando que “Quería tirar solo de Márcio Montarrojos. Ouvía, tirava de ouvido as coisas, ficava feliz

¹¹² Chesney Henry “Chet” Baker Jr. (1929 - 1988) foi um trompetista e vocalista de jazz americano conhecido por grandes inovações dentro do subgênero do cool jazz, o que o levou a ser apelidado de “príncipe do cool”. Mais informações em: <https://chetbakeronline.com/biography>. Acesso em: 28 ago. 2021.

¹¹³ Clifford Brown (1930 - 1956) foi um trompetista de jazz estadunidense da década de 1950 que ficou conhecido pela sua virtuosidade no estilo *Be-Bop*. Mais informações em: <https://www.bluenote.com/artist/clifford-brown/>. Acesso em: 28 ago. 2021.

¹¹⁴ Lee Morgan (1938 - 1972) foi um trompetista e compositor de jazz norte-americano. Mais informações em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Lee_Morgan. Acesso em: 28 ago. 2021.

¹¹⁵ Theodore (Fats) Navarro (1923 - 1950) foi um trompetista de jazz norte-americano. Foi um dos pioneiros do Be-Bop e do jazz de improvisação, nos anos 1940. Sua carreira teve curta duração, mas teve influência em vários músicos, como Clifford Brown. Mais informações em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Fats_Navarro. Acesso em: 28 ago. 2021.

¹¹⁶ Márcio Montarrojos (1948 - 2007) foi um músico brasileiro reconhecido por ter gravado com músicos como Tom Jobim, Milton Nascimento, Ella Fitzgerald e Sarah Vaughan, além de ter participado de gravações para trilha sonora de TV e cinema. Mais informações em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Márcio_Montarrojos. Acesso em: 28 ago. 2021.

¹¹⁷ Paulo Roberto de Oliveira (1950 - 2019), mais conhecido como Paulinho Trompete, foi um trompetista brasileiro, conhecido por ser o compositor de temas de vários especiais da TV Globo, como das atrações Som Brasil, Criança Esperança, Gonzaguinha, Elis Regina e Fama, entre outros, além do tema de abertura do programa *Studio Jazz* da TVE. Mais informações em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Paulinho_Trompete. Acesso em: 28 ago. 2021.

¹¹⁸ Walmir Gil começou a tocar trompa ainda criança. Logo passou para o trompete. Mudou-se para a cidade de Santos, onde começou sua carreira profissional. De volta a São Paulo, passou a integrar bandas como a do Maestro Branco e 150 Night Club, no Hotel Maksoud Plaza, onde teve oportunidade de acompanhar importantes nomes do cenário mundial. Participou de turnês no Brasil e no exterior, tocando com César Camargo Mariano, Fafá de Belém e Caetano Veloso, entre outros. Integra a orquestra do cantor Roberto Carlos, a banda de Djavan e a Banda Mantiqueira, da qual é um dos fundadores. Mais informações em: <https://www.instrumentalsescbrasil.org.br/artistas/walmir-gil>. Acesso em: 28 ago. 2021.

¹¹⁹ Daniel de Alcântara (1974 -) é bacharel em Trompete pela Universidade de São Paulo (ECA-USP), iniciou seus estudos musicais com seu pai, o trompetista Magno D'Alcântara. Atualmente, leciona na Escola de Música do Estado de São Paulo – Tom Jobim (EMESP), Faculdade Souza Lima/Berklee. É integrante da Soundscape Big Band Jazz, grupo com o qual gravou três CDs (*Maybe September*, *Uncle Charles* e *Cores Vol. 1*). De 2009 a 2014, foi trompetista solista da Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo. Como professor, lecionou em importantes eventos musicais, incluindo o Festival de Inverno de Campos do Jordão (2000), Curso de Verão de Brasília, Festival de Inverno de Tatuí/SP, Oficina de Música de Curitiba, Festival Choro e Jazz de Jericoacoara/CE. Mais informações em: <http://emesp.org.br/daniel-dalcantara/>. Acesso em: 28 ago. 2021.

da vida: *‘Olha aqui, pai, mãe! Quer ver uma coisa?’*. Botava ali e tocava junto” (CE-JORGINHO, 2020, p. 12). Jorginho considera como algo normal tirar solo de trompetistas, reforçando o hábito que estava naturalizado para ele.

Para ouvir, Jorginho conta que seu pai comprava discos, que tinha *“altos clássicos em casa”* e que os *“ouvia um monte”* (CE-JORGINHO, 2020, p. 13). Ressalta que não havia os recursos e o acesso de hoje; então, não tinham método, e uma das formas de estudar era escutar os discos e ir tirando os solos.

Jorginho conta que, a partir dos discos e das fitas que ouvia, os trompetistas que mais influenciaram na sua maneira, postura e forma de tocar foram Marcio Montarroyos e Paulinho Trompete.

Até aqui, percebe-se, na fala de Jorginho, que o seu gosto pelo *jazz* e pela música brasileira se relaciona com os hábitos de seu pai, que ouvia esses músicos através do investimento na compra de discos na época. Nessa perspectiva, Setton (2010, p. 28, grifos do autor) afirma que *“as práticas de cultura traduzem uma tendência de gosto, podendo e devendo ser pensadas como expressão de um conjunto de disposições de habitus construído pelo e no processo de socialização”*; ou seja, o gosto musical de Jorginho foi se constituindo ao longo de seu processo de socialização, indo ao encontro do gosto de seu pai, que, por conseguinte, acabou contribuindo para sua formação musical para o resto de sua vida.

7.3 O CENÁRIO DE ATUAÇÃO

Na perspectiva de Jorginho, viver de música em Porto Alegre está muito difícil. Ele destaca que a época de seu pai era melhor para quem queria trabalhar na área: *“Hoje em dia, a gente não tem muito onde trabalhar”* (CE-JORGINHO, 2020, p. 17), porém acredita

[...] que a gente tem que lutar, estar sempre lutando por um lugar bom para tocar, tocar com músicos bons, procurar fazer bem-feito o trabalho para assim tu ser chamado. É importante a gente fazer o nosso trabalho bem-feito. Ainda mais para quem vive disso, nosso ganha-pão é isso (CE-JORGINHO, 2020, p. 17).

Além de falar sobre a dificuldade de se trabalhar com música/trompete, Jorginho também não vê muitos lugares onde se possa aprender o instrumento. Entretanto, explica que hoje existe a possibilidade de se fazer aulas *online*. Para ele,

“a forma como tu vai estudar não interessa, o importante é estudar” (CE-JORGINHO, 2020, p. 17). Jorginho tem um aluno, mas, devido à pandemia, eles precisaram se adaptar e começaram a fazer as aulas por videochamada. Ele explica:

O guri vem aqui em casa sempre, esse menino aí. Só que com esse negócio da pandemia... eu sou grupo de risco, sou diabético, eu tenho diabetes, pressão alta também. Sou velhinho, cara, tenho 53 anos. Não me sinto velho, cara, mas a minha idade é de risco já. Por essa razão, eles não estão vindo aqui em casa. Estou dando [aula] só por chamada de vídeo (CE-JORGINHO, 2020, p. 17).

7.4 DA BANDA SENZALA PARA O MUNDO: O INÍCIO DA PROFISSIONALIZAÇÃO

Jorginho conta que, quando tinha 14 anos, um músico da banda do Terceiro Regimento de Cavalaria de Guardas, conhecido também como “RCG”, o convidou para ir a um ensaio da banda do quartel, pois queria conversar com ele. Sobre isso, ele comenta:

Um dia, o César foi lá na Banda Isabel da Espanha e eu tava tocando, eu já tinha 14 anos [...]. O César tava falando com o Marcos, que era maestro da banda: “O neguinho que tem lá no colégio, o Jorginho, o negãozinho lá, toca legal, esforçado pra caramba, pô, conheço esse guri”. Aí, um dia, o César foi lá na banda, e o Marcos me apresentou pra ele... Tô tocando lá, o suor começando, o Marcos: “Jorginho”, “Sim, maestro”, “Vem cá”. Aí fui lá, larguei o trompete, fui lá: “Esse é meu irmão, o César, da banda da cavalaria”. Então, o César começou a conversar comigo, ficamos amigos. Ele falou: “Vai lá na banda do quartel um dia, no ensaio da banda lá, na cavalaria”, e eu já ia no batalhão¹²⁰, ali na Bento Gonçalves, e eu fui na cavalaria conhecer o pessoal, os músicos amigos dele lá [...]. Aí, o César falou: “Quero te apresentar pro Senzala”¹²¹ (CE-JORGINHO, 2020, p. 19).

Na conversa, César disse que queria apresentá-lo a outro trompetista, chamado Azambuja, para que ele conhecesse o Grupo Senzala. Após a conversa e o interesse demonstrado por Jorginho em conhecer a banda, César ligou para que ele fosse assistir a um ensaio do grupo. Ele conta que César o levou para o ensaio e, ao chegar,

[Jorginho] estava com o trompete. Eles estavam ensaiando. Estava ouvindo o ensaio. Aí, o Azambuja falou pra mim: “Ah, neguinho, tu é famoso aqui!”. O Azambuja, na época, tinha cabelo preto ainda, aí o César falou assim: “Acho

¹²⁰ O batalhão ao qual Jorginho se refere é o 8º Batalhão Logístico, localizado na Avenida Bento Gonçalves, na cidade de Porto Alegre/RS.

¹²¹ Segundo Jorginho, Senzala era um grupo de *swing music* da década de 1980 que se apresentava nas noites de Porto Alegre/RS.

que hoje vai vir trompete¹²², hein?” Eu já tava começando a ler umas coisinhas, nada assim estrondoso... “Ô, neguinho, chega aí!”. O Azambuja sempre foi reto pra caramba: “Ô, neguinho, chega aí, toca uma música aqui”. Aí, ele foi lá pro trompete... “Toca aqui, Jorginho, com a gente aqui (CE-JORGINHO, 2020, p. 19).

Jorginho explica que, nesse dia do ensaio, não foi pensando em tocar com a banda, porém Azambuja comentou que *“estava a fim de sair do grupo”* (CE-JORGINHO, 2020, p. 19) e, no intervalo do ensaio, o chamou para ensaiar algumas músicas. Jorginho descreve: *“Fui pegando as músicas, toquei umas duas músicas, consegui tocar, consegui ler, mas me aliviaram”* (CE-JORGINHO, 2020, p. 19).

Quando o ensaio terminou, Azambuja falou para Jorginho entrar para a banda; entretanto, em suas palavras: *“Eu fiquei com medo e comecei a tremer. Cara, vai acabar com a banda, vocês tão tocando pra caramba, a banda é boa”* (CE-JORGINHO, 2020, p. 20). Azambuja, então, perguntou se ele queria de fato fazer parte do grupo, e Jorginho respondeu: *“Não, eu posso estudar isso aí, depois que eu estudar, que preparar, talvez eu entre”* (CE-JORGINHO, 2020, p. 20).

Jorginho explica que, nessa época, o cantor Bebeto¹²³, compositor da música *Menina Carolina*, fazia parte do grupo, e que em suas composições e nas músicas que o grupo tocava havia bastante arranjo para naipe de metais. Conta, ainda, que Azambuja o preparou durante três meses até que ele ficasse pronto para substituí-lo.

[...] comecei a ensaiar com o Senzala toda terça e quinta. Aí, depois de um mês, dois meses... na verdade, ele demorou pra sair da banda, três meses até eu ficar pronto, eu tocava com eles (CE-JORGINHO, 2020, p. 20).

Nesse período de ensaios com a banda, Jorginho intensificou seus estudos no trompete e conta que o chamavam de louco, porque *“dormia com o trompete debaixo do braço”* (CE-JORGINHO, 2020, p. 20). Ele ainda revela que, pela manhã, quando ia para a escola, *“já estava pensando em trompete”*, e que quando chegava do colégio, sua família já estava almoçando, mas ele ia direto para o seu quarto estudar o instrumento, como descreve na fala de sua mãe: *“Você sabe que o Beto [apelido dado por sua mãe] é comilão, não tá nem ligando mais pra comida, só quer trompete”* (CE-

¹²² Nesta expressão *“hoje vai vir trompete”*, César quis se referir ao fato de acreditar no potencial de Jorginho, querendo dizer que aquele ensaio seria bom pelo fato de ele estar presente.

¹²³ Roberto Tadeu de Souza (São Paulo, 7 de setembro de 1947), mais conhecido pelo pseudônimo Bebeto, é um cantor e compositor brasileiro. Foi um dos grandes fomentadores do subgênero samba-rock nas décadas de 1970 e 1980. Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Bebeto_\(cantor\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Bebeto_(cantor)). Acesso em: 20 out. 2021.

JORGINHO, 2020, p. 20).

A família de Jorginho não sabia que ele estava ensaiando com o grupo e que iria começar a tocar com eles. Então, os músicos da banda precisaram ir conversar com seus pais:

Chegou cinco caras lá em casa pra pedir pro pai e pra mãe pra tocar no Senzala. Meu pai não entendeu nada, chegou lá em casa, ninguém sabia de nada, pra pedir pra tocar no Senzala, no Evolução. Aí entraram lá, foram pra cozinha fazer cafezinho, os caras tomaram, coisa e tal, e eu tô na sala conversando com o pai e eles ali, né? E o Azambuja: “Que bom falar com o senhor!”. O Azambuja sempre foi ligado, “Seu filho tá na banda já, só a senhora que não sabe. Ele estudou na banda, aprendeu, ensaiou. Eu pedi pro seu filho entrar na banda porque eu vou sair e ele vai ficar no meu lugar, aí se o senhor deixar...”. Aí a mãe veio com um cafezinho, deu um cafezinho pra eles tomarem, e eles pediram pro pai, e o pai disse assim: “Não, mas ele é novo, é uma criança, não pode!”. Depois de um certo tempo, o pai falou assim, uns quarenta minutos, quase uma hora: “Tá, tudo bem, o guri vai tocar, mas com uma condição: depois que terminar, levar o guri até Bento Gonçalves, botar o guri no ônibus pra ir embora pra casa”. Aí ficaram com essa incumbência, essa missão. Aí sempre tinha um que me levava pra ir embora pra casa de manhã (CE-JORGINHO, 2020, p. 21).

Após sua família aceitar que ele seguisse tocando na noite, Jorginho começou a trabalhar com o grupo toda semana. Ele recorda que: *“Tocava com o Senzala sexta e sábado, era a noite toda, da meia-noite até as duas da manhã. Tinha um intervalo de meia hora, e aí comecei a tocar na banda, já me sentindo, tô tocando pra caramba”* (CE-JORGINHO, 2020, p. 21). Além disso, Jorginho escrevia e tirava músicas para a banda. A respeito desse processo, ele explica: *“Eu escrevia música, botava no papel, tirava do disco e botava no instrumento [solfeja uma melodia]. Ouvia aquilo ali quatro, cinco, seis vezes... às vezes errava, né?”* (CE-JORGINHO, 2020, p. 21). Jorginho acredita que esse processo foi importante para ele, pois

É importante aprender de ouvido primeiro, porque você exercita seu ouvido. A pessoa que aprende direto por música, não é culpa dela, ela não sabe se é certo aprender de ouvido nem por música, porque tem músico que toca muito bem, mas só no papel. Tirou o papel, terminou a música (CE-JORGINHO, 2020, p. 21).

Jorginho tocou no Grupo Senzala por 17 anos. Contudo, não ficou todo esse tempo apenas na banda, ele também tocou no Clube da Saudade, na Cidade Baixa, bairro de Porto Alegre, com outros grupos. Por isso, teve idas e vindas no Senzala, tendo saído e voltado três vezes. No entanto, explica que essas experiências fizeram com que ele realmente quisesse seguir na carreira:

De lá pra cá, não parei mais. Comecei a tocar minha vida com música. Eu sou feliz de fazer o que eu gosto, graças a Deus. Eu amo a música, e nada melhor que fazer o que você gosta. Tu faz com amor, faz com vontade e deve ser um vacilo muito grande fazer o que não gosta. Não adianta ganhar bem... Tem gente que ganha bem, mas faz o que não gosta. Eu prefiro ganhar menos fazendo o que eu gosto que ganhar bem fazendo o que eu não gosto (CE-JORGINHO, 2020, p. 22).

7.5 FORMAS DE ESTUDAR

Jorginho mantém uma rotina de estudos em que utiliza métodos tradicionais da literatura do instrumento, como Arban's e Amadeu Russo¹²⁴, mas não segue um cronograma de estudos. Dentro do seu aquecimento, faz “*notas graves, notas longas até o Fá susenido, notas ligadas e, por último, estudo de métodos*” (CE-JORGINHO, 2020, p. 22).

Jorginho descreve que sua forma de estudar inclui compor músicas e que, dentro desse processo, já tem 50 composições próprias. Além disso, ele tem o hábito de tirar solos de trompetista de *jazz* até hoje, mas busca colocar “*sua personalidade e características*” dentro desses solos (CE-JORGINHO, 2020, p. 23). Ele atribui essa forma de praticar ao fato de “*não ter tido um professor*” e explica que essa maneira de estudar deu certo para ele, pois “*consegue se safar bem*” (CE-JORGINHO, 2020, p. 23). Ao mesmo tempo, diz que sente falta e gostaria de ter tido um professor regular, como muitos outros trompetistas tiveram. Contudo, nota-se que isso não foi um impedimento para que ele se tornasse um trompetista, pois desenvolveu, a partir de suas experiências, maneiras de estudar que lhe fizeram progredir como músico ao longo do tempo.

Ele mostra certa preocupação com pessoas que o procuram para estudar, e por não seguir um cronograma – como ele mesmo relatou –, procura organizar um para seus alunos. Sobre esse aspecto, ele comenta:

[...] tô dando aula pra um menino aqui, o guri é muito bom, aqui perto de casa, o Lucas. Pra ele, tem uns cronogramas direitinho. Eu estudo assim, mas quando vou passar alguma coisa pra alguém, eu passo direitinho, tem já dois anos (CE-JORGINHO, 2020, p. 23).

Sobre sua forma de estudar, Jorginho demonstra preocupação em manter sua

¹²⁴ Amadeu Russo é um método muito utilizado no Brasil, lançado pela editora Irmãos Vitale para trompete, instrumentos de metais e saxofone.

técnica em dia e, por isso, estuda com regularidade. Em sua concepção, é preciso ter “*um bom staccato, uma boa flexibilidade*”, e acrescenta explicando que se quiser “*tocar nota aguda, tem que tirar nota grave. Quanto mais grave você tirar, melhor vão ser os agudos*” (CE-JORGINHO, 2020, p. 24).

Dentro de sua prática, Jorginho tem um estudo que “*faz por uma hora só do Dó pra baixo*”, junto com “*exercícios de língua*”, e sente que, dessa maneira, as “*notas do registro agudo*” ficam mais fáceis (CE-JORGINHO, 2020, p. 25).

7.6 SOBRE A ATUAÇÃO PROFISSIONAL

Jorginho é músico da Banda Municipal de Porto Alegre e exerce a função de trompetista em um cargo público – o que lhe assegura certa estabilidade financeira. Ele entrou para o serviço público em 1999 e, nessa época, já atuava tocando em diversos grupos. No momento em que eu o entrevistava, Jorginho fez questão de contar como funcionou o processo do concurso:

Vi aquele anúncio do concurso da Banda Municipal... eu fui o último a me inscrever, quase não entro na Banda, entrei na Banda não sei por quê. Eu fui no último dia fazer a minha inscrição. Me inscrevi e fui pagar a taxa no banco, faltavam dez para as quatro. Dez minutos para fechar o banco. Eu cheguei, o cara estava fechando a porta, o guarda, eu digo: “Bah, eu vim pagar uma taxa rapidinho do concurso que vou fazer aí”. “Bah, não dá mais, acabou”, “Não, não, hoje é o último dia, não tem [...]”. E foi o que me restou, cara, foi o meu trabalho (CE-JORGINHO, 2020, p. 28).

Em relação à prova, Jorginho escolheu a música *Carinhoso* para apresentar, mas não conseguiu ensaiar com o pianista que o acompanhou, e eles acabaram tocando a peça sem ensaio. Ele descreve:

O Giovanni era um cara louco demais. Ele tocou a parte de piano para me acompanhar. Tudo que é música que ele acompanhou, tudo na hora. Aí, eu cheguei na parte do piano, falei assim – ele usava um óculos –: “Aí, meu gurí, a parte aqui, quer dar uma olhadinha?”. “Não, não, já está olhado” [risos]. Aí ele me acompanhou (CE-JORGINHO, 2020, p. 28).

Após o processo do concurso, Jorginho ficou em primeiro lugar na colocação. Ele comenta: “*A parte teórica eu não fui tão bem. A parte teórica eu tirei nove. Mas na parte musical eu tirei dez. Foi o que me salvou, meu trabalhinho, né? Graças a Deus, meu ganha-pão está aqui*” (CE-JORGINHO, 2020, p. 29). Uma questão que fica visível

aqui é o fato de Jorginho, em seu processo de concurso, relatar como se fosse um “passe de mágica”, pois, mesmo sem ensaio ou sem o pianista olhar a partitura da música antes, eles tocaram tão bem que isso o fez ser aprovado. Ressalto aqui, mais uma vez, que tanto o pianista quanto Jorginho passaram por processos de socialização musical, e isso os permitiu chegar e, mesmo sem um ensaio, tocar como se “já se conhecessem”.

Jorginho compreende a importância desse trabalho para se manter ativo na profissão. Comenta que está difícil ter trabalhos com *shows*, pois, no período que o entrevistei, já estávamos vivendo a pandemia da COVID-19, e isso complicou ainda mais para que houvesse eventos públicos. Por esse motivo, Jorginho tem feito renda extra através das aulas *online*.

Para trabalhar na Banda Municipal de Porto Alegre, Jorginho precisa ter equipamentos adequados e diz que utiliza um trompete Bach Stradivarius 72 e um trompete da marca Jupiter, que é emprestado pela banda. Sobre o bocal, ele explica que utiliza um Bobby Shew Yamaha Lead e que esse bocal o ajuda a tocar no registro agudo do instrumento.

Ainda sobre a atuação profissional, Jorginho comenta que, além de seu trabalho fixo na Banda Municipal de Porto Alegre, tem os *freelancers* que ele faz de vez em quando, e que, em tempos normais, ele é contratado para tocar em casamentos. Sobre isso, explica que existe uma “panela” entre alguns músicos do seguimento da música erudita e, por esse motivo, ele acredita tocar menos do que poderia tocar.

O dinheiro que Jorginho ganha com música garante sua sobrevivência e mostra que esses trabalhos esporádicos são importantes para complementar sua renda mensal:

Já toquei em casamento para caramba. Olha, teve mês aí que eu salvei meu mês foi com casamento. Bah! Têm uns que eu toquei aí que... bah, está bom, dá para pagar as continhas, água, luz. É aquela coisa, cara. Toca hoje para comer amanhã. O dinheiro não para na carteira. Agora, vou tocar com o Guinga lá, o cachezinho já tem destino, já tem endereço certo (CE-JORGINHO, 2020, p. 30).

7.7 “TU TENS QUE ESTUDAR”: SOBRE ESTAR PREPARADO PARA OS DESAFIOS

Jorginho acredita que, na profissão de trompetista, sempre há desafios, que o

músico precisa estar ativo em seus estudos para se manter preparado, e que tudo o que estudou no passado têm relação com o músico que ele é hoje.

Em sua fala, Jorginho faz uma crítica aos seus colegas de profissão quanto aos estudos, explicando que isso o incomoda e que sua relação com o trabalho é séria: acredita que estar preparado é ter respeito pelo próximo.

Quando tu pega um troço para tocar difícil, que tu não consegue, tu estuda, tu estuda... “Bah, eu vou tocar isso, um dia vou tocar”. Mas é ruim, tu sabe que é ruim. Mas têm umas coisas que tu não toca, porque tu não estuda. A pior coisa que existe, que pode existir para mim... desculpa estar falando nisso, mas é importante falar nisso, é tu não estudar, cara. Porque se tu estudar, tu vai resolver o problema fácil. Se tu estudar em vez do ensaio ser da uma às cinco, vai ser da uma às três. Óbvio que dá para ir até as cinco horas. Tu vai ter o respeito do teu colega que estudou. Eu sempre gostei... Eu não posso me atualizar se eu não estudo. Porque se eu estou tocando contigo, tu estudou a tua parte, legal, aí eu vou começar a tocar na hora e vou começar a trincar. Estou te atrapalhando. Tu está deixando de produzir por minha causa. Entendeu? Essa questão que eu gosto de falar (CE-JORGINHO, 2020, p. 32).

Jorginho se define dizendo que está sempre preparado para os trabalhos para os quais o chamam e que desde o seu “*primeiro dia de trompete até hoje, tudo que se propôs a fazer musicalmente, ele fez*” (CE-JORGINHO, 2020, p. 32). Além disso, ele conta:

[...] me chamaram para tocar numa gravação. Aí, chamaram uns caras para tocar trompete... Não vou dizer quem eram os caras, não precisa, não tem necessidade, e me chamaram para gravar de novo. “Está... mas já tem coisa gravada, cara”. “Não, Jorginho, não está legal”. E realmente não ficou legal. Chamaram os caras, pagaram os caras, e os caras não fizeram legal. Para não ficar uma situação constrangedora, o cara fez o que tinha que fazer, o cara pagou e tal. Chamou eu e o Boquinha, o Boquinha do trombone, para gravar depois no lugar dos caras, para arrumar a gravação. Tapar buraco (CE-JORGINHO, 2020, p. 32).

Jorginho relata que, em todos esses anos, nunca teve problemas de não chegar preparado para algum tipo de trabalho e diz que se espelha no trompetista cubano Arturo Sandoval, que aconselha os jovens músicos a estarem sempre estudando e sempre preparados para possíveis trabalhos.

7.8 SOBRE A UTILIZAÇÃO DAS REDES SOCIAIS COMO FERRAMENTA DE TRABALHO

Quanto à utilização das redes sociais para divulgação de seu trabalho, Jorginho usa, principalmente, o Youtube, onde possui um canal. Mais recentemente, também começou a utilizar o Instagram, onde pretende postar suas composições. Além disso, quer montar um estúdio em sua própria casa, para fazer gravações com mais qualidade.

Na sua opinião, as redes sociais podem ser um local para possíveis críticas em relação ao seu trabalho, porém adverte:

Tu faz um solo, tu gostou, um gosta, outro não gosta, mas faz parte... Um solo é um solo. Inclusive, eu não peço para ninguém gostar dos meus solos, quem tem que gostar sou eu. Eu digo para os guris: “Bah, cara, seguinte, para tu gostar ou não gostar tem que fazer, e melhor do que o cara está fazendo ali”. Se eu for falar mal de ti, eu tenho que fazer melhor que tu para poder falar mal de ti. Mas têm esses caras que não fazem. Sabem nem como vão largar, como vão chegar e querem ficar criticando. Isso aí que eu acho ruim. Isso que eu critico. Pô, uma composição que tu fez, uma música tua, tu mostrou para um amigo teu uma música tua. Não precisa o cara dizer que está legal. Gostou? Gostei. “Bah, porque eu acho...”. Têm uns caras que não compõem um compasso, conheço cara que não compõe nenhum compasso mesmo, mas fala do troço que tu criou, um troço que eu criei. Eu acho o procedimento errado (CE-JORGINHO, 2020, p. 34).

7.9 PROJEÇÕES PARA O FUTURO

Perguntei para Jorginho o que ele esperava do futuro, que pretensões tinha em relação à sua carreira, e ele respondeu:

Olha, cara, minha pretensão... é que eu consiga ter trabalho. Meu trabalho eu já tenho, graças a Deus. Sempre tenho onde tocar, um trabalhinho aqui, um trabalhinho ali. Eu não tenho muitas pretensões. Até porque eu já tenho uma idade, né? Já com 53 anos. Eu não me sinto velho, cara. Não dá para ter pretensões no Rio Grande do Sul, não se tem muita coisa para fazer aqui, não. Eu estou te falando o que eu acho. Se estivesse no Rio, em São Paulo, teria mais chance, com certeza. Eu acho que com tudo que está ruim... no Rio está ruim de trabalhar, São Paulo também. Salvador é muito bom, sabia? Salvador, assim, olha... Eu conheço um monte de gente em Salvador, amigos meus músicos lá. Conheço o pessoal da Ivete Sangalo, conheço o pessoal que toca com a Cláudia Leite. “Se você estivesse em Salvador, tu ia trabalhar para caramba”, eles falaram para mim. Agora, em Porto Alegre, quando eles estiveram aí... Fui lá no show e tal, mas eu não tenho muitas pretensões, não, cara. Aqui não tem muita coisa para fazer. Está cada vez ficando pior, sabe? Não está tendo trabalho. Não se pode falar muito em pretensão (CE-JORGINHO, 2020, p. 30).

Mesmo mostrando falta de perspectiva, Jorginho gostaria de gravar mais coisas referentes ao seu trabalho e diz que, daqui a cinco ou 10 anos, pretende ter mais um CD produzido e um estúdio em casa, para poder dar aulas de música. Além disso, quer montar “*um grupo de trompetes, com dois ou três trombones para tocarem suas composições e arranjos*” (CE-JORGINHO, 2020, p. 35).

Ao final da entrevista, perguntei o que o trompete representava em sua vida, e ele respondeu da seguinte maneira:

O trompete representa coisa boa, representa alegria, representa minha profissão, uma coisa muito boa. Eu não sei, como eu já falei, se eu não tocasse trompete, eu não sei se eu saberia fazer outra coisa. Representa uma coisa muito boa, representa... O trompete é tudo para mim. Eu se não tocasse... Se um dia eu não puder mais tocar trompete, eu prefiro morrer. Entendeu? É uma coisa muito boa. Representa muita coisa, eu vivo lembrando do meu pai, o meu irmão, o falecido Miguel, que tocava na Brigada... tudo para mim é uma grande lembrança, representa várias coisas boas que aconteceram comigo na minha vida (CE-JORGINHO, 2020, p. 36).

Nota-se que o trompete tem forte significado na vida de Jorginho, assim como na dos outros trompetistas entrevistados. Utilizando uma metáfora, é quase como se o trompete se tornasse parceiro dele, como se ganhasse vida em suas mãos.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa buscou compreender as trajetórias formativas de três trompetistas atuantes no cenário musical de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul. Na atuação desses músicos, foram consideradas as atividades de dar aulas, tocar em orquestras, grupos de câmara, bandas, eventos e/ou fazer *shows*. Sendo assim, foram discutidas as especificidades do ser trompetista, ou seja, suas formas de apropriação do conhecimento musical ao longo do tempo, que caminhos levaram os profissionais à escolha dessa profissão, os percalços encontrados no trajeto e as motivações e inspirações para continuarem seguindo em frente. Além disso, foi trazida uma visão mais ampla em relação às especificidades do ser trompetista, mostrando desde o funcionamento do instrumento e sua história até os possíveis espaços de aprendizagem no país e no *locus* de pesquisa. Nesse sentido, este trabalho foi ao encontro da necessidade da área de Educação Musical de compreender as diferentes formas de aprender e ensinar música, mostrando isso por meio de relatos dos colaboradores.

Na revisão de literatura, pôde-se constatar que, apesar de existirem trabalhos sobre trajetórias formativas de músicos, especificamente no Brasil, temos poucos estudos que discutem formação de trompetistas ou como se aprende e se ensina a tocar trompete. Além disso, pesquisas relacionadas ao instrumento, no geral, estão mais preocupadas em mostrar formas de tocar determinados repertórios, revelando uma inclinação maior dos estudos para a *performance* do instrumento. Já na literatura internacional, foram encontrados mais trabalhos sobre trajetórias de trompetistas, em artigos, livros e teses, conforme foi descrito no subcapítulo 1.3.3.

Para compreender os processos de apropriação de conhecimento e como isso levou os colaboradores deste trabalho a tornarem-se trompetistas, apoiei-me em autores da Sociologia contemporânea, utilizando suas fontes para construir o referencial teórico desta pesquisa. Autores da Sociologia, como Bauman e May (2010), da Sociologia da Educação, como Lahire (2015) e Setton (2005, 2009, 2010, 2016), e da Sociologia da Educação Musical, como Nanni (2000) e Bozzetto (2015, 2019), trouxeram luz às minhas reflexões, apontando um direcionamento em relação à construção do ser social por meio de seus processos de socialização.

A metodologia utilizada foi o estudo de caso, por meio de entrevistas semiestruturadas em uma abordagem qualitativa. Considerando que os casos

estudados são as trajetórias formativas dos trompetistas, buscou-se compreender como, dentro de uma trama de construções sociais, o ser humano torna-se o trompetista.

Para as entrevistas, organizei, previamente, um roteiro com questões referentes ao foco da pesquisa, o qual pude experimentar com um colega trombonista, verificando possíveis melhorias em minha abordagem como entrevistador. A partir disso, fui a campo e, a cada trompetista entrevistado, pude aperfeiçoar o roteiro de questões com base em indagações que foram surgindo de uma entrevista para outra.

Com relação ao ensino de trompete no Brasil, o estudo revelou que o ensino do instrumento vem acontecendo no país desde a chegada dos portugueses e do processo de colonização. Entretanto, apesar da importância social do instrumento para os eventos governamentais e militares, notou-se que, tanto no Período Colonial quanto no Período Imperial, o ensino de trompete não era institucionalizado, ou seja, o processo de aprendizagem acontecia com professores particulares ou em bandas de música populares, e, normalmente, o instrumento era ensinado às camadas consideradas mais pobres da sociedade da época. Por esse motivo, o ensino do instrumento só ganhou espaço em cursos profissionalizantes no Período Republicano, quando houve um movimento de aberturas de conservatórios em todo o Brasil, possibilitando que o trompete passasse a ocupar esses espaços.

Compreendendo o ensino de trompete no passado, notou-se que, ao longo dos anos, seu ensino foi ganhando cada vez mais espaço, tendo hoje um total de 22 cursos de Ensino Superior, espalhados pelo país. Foi possível perceber, no entanto, que temos mais cursos voltados à *performance* do que à formação de professores do instrumento, tendo sido analisadas 20 universidades com cursos de bacharelado e 09 com cursos de licenciatura¹²⁵. O mapeamento também mostrou que ainda existe espaço para a abertura de novos cursos voltados ao instrumento, pois estados como Santa Catarina, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Ceará, Piauí, Maranhão, Alagoas, Tocantins, Amapá, Sergipe, Roraima, Rondônia e Acre ainda não ofereciam cursos de trompete até o momento de finalização desta pesquisa. Além disso, percebeu-se que os cursos se encontram, em sua maioria, centralizados nas grandes capitais, o que faz com que quem queira estudar e more em regiões interioranas tenha mais dificuldade de acesso para aprender ou se aperfeiçoar no instrumento.

¹²⁵ Esse número se dá porque existem cursos que ofertam licenciatura e bacharelado no mesmo programa.

No *locus* de pesquisa, Porto Alegre (RS), por meio de um mapeamento, foi possível perceber que há um número considerável de espaços de ensino de trompete. Entre eles, estão três escolas particulares, dois projetos sociais, duas bandas escolares de música, uma plataforma com professores oferecendo aulas particulares e um conservatório mantido pelo estado. Percebeu-se, também, no entanto, que a cidade carece de cursos voltados à formação profissional regulamentados pelo MEC, como, por exemplo, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul e no Instituto Federal de Porto Alegre.

Com relação às entrevistas e sua análise, percebeu-se que os três trompetistas que colaboraram trouxeram aspectos que convergem a respeito de suas trajetórias e dos ambientes em que foram socializados. Apesar de estarem em momentos diferentes de vida, Renato, Tiago e Jorginho mostraram ter sua base de formação na família, como primeira instância socializadora. Seus relatos mostram que, no seio familiar, a música estava presente desde cedo, em forma de escuta ou com alguém da família que já tocava. Além disso, notou-se que, mesmo que muitas vezes a família não tivesse condições financeiras, o apoio e o suporte foram importantes para que o desejo de se tornar trompetista fosse despertado e para que seguissem na área da música. Percebeu-se, ainda, que os trompetistas tiveram, inicialmente, uma relação de brincadeira com o instrumento, o que me trouxe a reflexão sobre a importância de se pensar uma iniciação com o trompete de forma lúdica e divertida, sem perder a seriedade e o comprometimento do ensino.

Outra instância socializadora apresentada pelos entrevistados foi a banda de música escolar. Todos eles passaram pela banda e contaram experiências que os foram transformando em trompetistas ao longo do tempo. Especificamente para Renato, a banda de música foi o ponto de descoberta do trompete, diferentemente de Tiago e Jorginho, que tinham familiares trompetistas. Além disso, dentro da banda, todos passaram por experiências que, de alguma forma, os impulsionaram a seguir no instrumento. Renato e Tiago descreveram a importância das amizades que foram construídas e como essas relações tornavam a banda mais atrativa. Jorginho fala sobre o *bullying* que sofreu, mostrando que o ambiente não é inocente. Apesar disso, o *bullying* parece ter tido efeito contrário em Jorginho, pois, em seu relato, ele mostra que, a partir daquilo, em uma possível tentativa de provar seu valor ou ser aceito, passou a estudar ainda mais, o que o colocou em uma posição de responsabilidade no grupo.

Os três colaboradores entrevistados passaram pelo Conservatório Pablo Komlós (Escola de Música da OSPA). Tiago e Jorginho tiveram experiências que não foram tão positivas, pois, como vimos nos relatos de Jorginho, o professor não aceitava sua forma de tocar e o fato de já estar trabalhando com música. Já Tiago teve traumas que quase o fizeram desistir de tocar trompete. Renato, por ser de uma época diferente, não relatou o mesmo problema. Dessa forma, o conservatório também se mostrou como uma instituição de socialização para os trompetistas que vivem na cidade de Porto Alegre.

Os espaços onde os trompetistas atuaram profissionalmente também os socializaram e transformaram. Em seu relato, Renato diz que, ao entrar na Banda Municipal de Nova Santa Rita, teve a oportunidade de ganhar dinheiro com música, o que ajudou a reforçar sua ideia de seguir na área. Tiago comenta sobre o momento em que entrou na Orquestra de Sopros Eintracht, onde vivenciou diversas apresentações, o que fez com que a relação com o público e o palco se tornassem mais habituais. Jorginho fala da relação com o Grupo Senzala, colocando que, nesse espaço, aprendeu diversas questões musicais, além de ter tido experiências em estúdios de gravação, que, neste trabalho, também são considerados como locais de aprendizagem.

Sobre a forma de estudar, os entrevistados relataram escutar analiticamente trompetistas. Tanto Tiago como Jorginho explicaram que, desde a infância, tinham o hábito de imitar os trompetistas que ouviam e tirar solos. Já Renato, apesar de não ter tido a oportunidade de começar com o trompete na família, também relatou que costuma escutar trompetistas e considera isso uma forma de aprendizado. Além disso, todos apresentaram ter algum tipo de rotina de estudos, porém, cada um com seu formato, de acordo com suas demandas.

Com relação ao *locus* de pesquisa, em seus relatos, os trompetistas apontaram que há poucas oportunidades de trabalho e poucos lugares para se aprender a tocar o instrumento. Ademais, tanto Renato como Tiago comentaram sobre o fato de a Universidade Federal do Rio Grande do Sul não oferecer o ensino de trompete. Houve também uma falta de perspectiva em relação ao crescimento profissional na cidade de Porto Alegre.

Por último, penso que, a partir do que foi analisado até aqui, o ensino de trompete em Porto Alegre encontra dificuldades no aspecto de profissionalização. Dos três trompetistas entrevistados, nenhum possui ensino superior formal no instrumento

ou graduação em Música. Esse dado mostra que precisamos pensar sobre essa questão, pois, apesar de esses músicos terem encontrado estratégias para se tornarem profissionais, o fato é que não temos oferta de qualificação certificada pelo MEC na cidade. Além disso, tanto na UFRGS como no IFRS *Campus* Porto Alegre, existem cursos voltados para instrumentos, como, por exemplo, bacharelado e licenciatura em violino e curso técnico em flauta doce. Acredito que a existência desses cursos é de suma importância para a qualificação profissional de futuros musicistas, porém, a questão que fica é: por que não temos o curso de trompete e instrumentos congêneres? Será que pode ser um resquício histórico do passado, como apontado neste trabalho, quando os instrumentos da família dos metais não eram contemplados nos conservatórios da época por serem parte das camadas mais pobres e não terem o mesmo prestígio social como o piano, o violino, a flauta transversal, entre outros?

Ainda sobre o ensino de trompete na cidade de Porto Alegre, percebe-se que os projetos sociais aparecem como locais de ensino-aprendizagem de trompete, ofertando aulas do instrumento. Nenhum dos trompetistas entrevistados, entretanto, passou por essa instância, o que sugere que mais pesquisas podem ser iniciadas nesse campo. Acredito que deveríamos ter mais investimentos em projetos como esses, pois, como a banda de música escolar, esses locais também podem apresentar um forte ambiente de socialização musical, como Bozzetto (2015) nos mostra em seu estudo.

Por fim, esta pesquisa mostrou como três trompetistas formaram-se ao longo do tempo dentro da cidade de Porto Alegre, mostrando especificidades relativas ao *locus* do estudo. A partir disso, penso que possa haver outras pesquisas abordando, por exemplo, como trompetistas em outras cidades do Brasil estão se formando ou como as universidades abordam o ensino do instrumento e quais são as propostas de currículos atuais. Além disso, especificamente sobre Porto Alegre, poder-se-ia pesquisar como funcionam as aulas de trompete/instrumentos da família dos metais dentro dos projetos sociais ou como se dá o ensino do instrumento nas bandas escolares e escolas particulares de música da cidade. Outra possibilidade seria compreender como se formam trompetistas que iniciam seus estudos musicais em igrejas. Neste trabalho, esse assunto não foi abordado, porém, Tiago questionou esse aspecto em determinado momento da entrevista, colocando que, em sua visão, não entendia o motivo de alguns trompetistas que vinham das igrejas terem mais

informações que outros. Dessa forma, teríamos mais trabalhos pensando nos processos de ensino-aprendizagem do instrumento, o que fortaleceria a importância de compreender como se aprende e se ensina música.

Para concluir, ter a oportunidade de fazer mestrado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob orientação da Profa. Dra. Jusamara Souza, e pesquisar a trajetória formativa dos colaboradores deste trabalho trouxe-me diversas reflexões sobre o que é ser trompetista e ajudou-me a compreender de fato que as trajetórias são distintas e que não existe um único caminho a ser seguido. Ouvir as histórias dos entrevistados, suas dores, sucessos e como foram constituindo-se ao longo do tempo me fez enxergar minha própria trajetória com mais sensibilidade. Acredito que este trabalho contribuirá para a área da Educação Musical, mostrando as especificidades do ser trompetista para futuros músicos/trompetistas que queiram seguir na área, pois compreendendo a trajetória do outro podemos compreender nosso próprio caminho.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Alda Judith. A “Revisão da Bibliografia” em teses e dissertações: meus tipos inesquecíveis. **Cadernos de Pesquisa**, São Paulo, n. 81, p. 53-60, maio. 1992.
- AMARAL, Gerson. **Desafio XIV Para Trompete e Piano de Marlos Nobre: Uma Abordagem Interpretativa**. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2013.
- AUBIN, Ribeiro Myrian. **A música erudita na conformação de espaços na cidade: Belo Horizonte de 1925 A 1950**. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.
- AUGUSTO, Antonio. A civilização como missão: o Conservatório de Música o Império do Brasil. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 1, p. 67-91, 2010.
- BAPTISTA, Paulo. **Metodologia de Estudo para Trompete**. Dissertação (Mestrado em Música), Departamento de Música, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- BARBOSA, Joel. **An adaptation of American band instruction methods to Brazilian music education using Brazilian melodies**. Tese (Doutorado em Artes Musicais) – University of Washington, Seattle, 1994.
- BARBOSA, Joel. Considerando a viabilidade de Inserir Música Instrumental no Ensino de Primeiro Grau. **Revista ABEM**, v. 3, n. 3, p. 39-49, 1996.
- BAUMAN, Zygmunt; MAY, Tim. **Aprendendo a pensar com a sociologia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- BISPO, Antonio Alexandre. Henrique Alves de Mesquita (1830-1906) e o milieu da Closerie des Lilas: Sobre Une nuit au chateau e/ou Noivado em Paquetá. **Revista Brasil-Europa**, n. 121, v. 4, n.p., 2009.
- BITENCOURT, Eron Matheus. **A música nos aldeamentos jesuítcos**. São Paulo: Pateo do Collegio, 2017.
- BOGDAN, Robert C.; BIKLEN, Sári Knopp, **Investigação qualitativa em educação: uma introdução à teoria dos métodos**. Porto: Porto Ed., 1994.
- BONI, Valdete; QUARESMA, Sílvia. Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em Ciências Sociais. **Revista Eletrônica dos Pós-Graduandos em Sociologia Política da UFSC**, v. 2, n. 1(3), p. 68-80, jan. 2005.
- BOZZETTO, Adriana. Família como interlocutora do projeto musical dos filhos: um estudo a partir da socialização musical de crianças e jovens em uma orquestra. **Cadernos CERU**, v. 26, n. 2, p. 51-65, dez. 2015.

BOZZETTO, Adriana. Uma leitura dos usos e compreensões do conceito de socialização em periódicos da educação musical (2005-2017). **Opus**, v. 25, n. 3, p. 383-401, set./dez. 2019.

BRASIL. **Decreto n. 496, de 21 de janeiro de 1847**. Rio de Janeiro: Palácio Imperial, 1847. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-496-21-janeiro-1847-560284-publicacaooriginal-83004-pe.html>. Acesso em: 18 nov. 2021.

BRASIL. **Decreto n. 143, de 12 de janeiro de 1890**. Rio de Janeiro: Palácio Imperial, 1890. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-143-12-janeiro-1890-520576-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 18 nov. 2021.

BRUMER, Anita *et al.* A elaboração de projeto de pesquisa em Ciências Sociais: *In*: PINTO, Céli Regina Jardim; GUAZELLI, Cesar A. Barcellos (org.). **Ciências humanas: pesquisa e método**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2008. p. 125-148.

CAMPOS, Frank Gabriel. **Trumpet Technique**. New York: Oxford Press, 2005.

CAMPOS, Nilceia. O aspecto pedagógico das bandas e fanfarras escolares: o aprendizado musical e outros aprendizados. **Revista ABEM**, v. 16, n. 19, p. 103-111, 2008.

DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna S. **O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens**. Porto Alegre: Artmed, 2006.

DISSENHA, Fernando. **Os trompetistas e o repertório da OSESP nas temporadas de concerto de 1977 a 1980**. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

DUST, Tom. The Amazing Life of “Mountie” Trumpeter Fred Bagley. **Vents canadiens, Canadian Winds**, p. 21-24, 2015.

ELDREDGE, Niles. A Brief History of Piston-valved Cornets. **Historic Brass Journal**, v. 14, p. 337-361, 2002.

ELY, Mark; DEUREN, Amy. **Wind Talk for Brass: A Pratical Guide to Understanding and Teaching a Brass Instruments**. New York: Oxford University Press, 2009.

ESCOLA DE MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO (UFRJ). **Histórico**. 2010. Disponível em: https://musica.ufrj.br/index.php?option=com_content&view=article&id=45&itemid=64#:~:text=O%20Conservat%C3%B3rio%20de%20M%C3%BAsica%20instalou,%C3%A0%20Academia%20de%20Belas%20Artes.&text=Sua%20primeira%20sede%20pr%C3%B3pria%20foi,da%20Rua%20Luz%20de%20Cam%C3%B5e. Acesso em: 18 nov. 2021.

FACHIN, Odila. **Fundamentos de Metodologia**, 5. ed. São Paulo: Saraiva, 2006.

FARIAS, Maria Amélia Benincá. **Formação, atuação e identidades musicais de tecladistas de instrumentos eletrônicos**: um estudo de caso. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Mini Aurélio**. 8 ed. São Paulo: Positivo, 2018.

FUCHS, Igor Hardok. O conservatório de música de Itaqui/RS e a influência das ações do Centro de Cultura Artística do Rio Grande do Sul. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 29., 2019. **Anais [...]**. Pelotas: UFPel, 2019.

G1. **Salário-mínimo sobe para R\$ 1.045 a partir deste sábado**. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/economia/noticia/2020/02/01/salario-minimo-sobe-para-r-1045-a-partir-deste-sabado.ghtml>. Acesso em: 15 out. 2020.

GIBBS, Graham. **Análise de dados qualitativos**. Porto Alegre: Artmed, 2009.

GOLDBERG, Luiz Guilherme Duro. **O conservatório de Música do Rio Grande no Jornal O Tempo**: Abordagens preliminares. Academia.edu, 2008. Disponível em: https://www.academia.edu/3165238/O_Conservatório_de_Música_do_Rio_Grande_no_jornal_O_Tempo_abordagens_preliminares. Acesso em: 9 dez. 2021.

GROGAN, David. The Chief of Entertainers: trumpet virtuoso Dizzy Gillespie was a jazz prophet, a musical genius, and a scatterbrained whirlwind. **The American Scholar**, nov. 2008. Disponível em: <https://theamericanscholar.org/dizzy/>. Acesso em: 12 nov. 2021.

HENRIQUE, Luís C. **Acústica Musical**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

HICKMAN, David R. Trumpet Intonation and Acoustics. *In*: HICKMAN, David R. **Trumpet Pedagogy**: A Compendium of Modern Teaching Techniques. Arizona: Hickman Music Editions, 2006. p. 945-965.

HICKMAN, David; LAPLACE, Michel; TARR, Edward. **Trumpet Greats**: a biographical dictionary. Chandler: Hickman Music Editions, 2013.

HOLLER, Marcos. Os instrumentos musicais no processo de expulsão dos jesuítas do Brasil em 1789. **Em Pauta**, Porto Alegre, v. 16, n. 27, p. 49-74, jul./dez. 2005.

HOPINKS, Mark. Interview with Robert Gibson. **Canadian Winds, Vents Canadiens**, p. 5-7, 2013.

KAHN, Ashley. **Kind of Blue**: a história da obra-prima de Miles Davis/Ashley Kahn. São Paulo: Editora Barracuda, 2007.

KATER, Carlos. O que podemos esperar da educação musical em projetos de ação social. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 12, n. 10, p. 43-51, mar. 2004.

KRAEMER, Rudolf, Dieter. Dimensões e funções do conhecimento pedagógico-musical. **Em Pauta**, Porto Alegre, v. 11, n. 16-17, p. 50-73, 2000.

LAHIRE, B. A fabricação social dos indivíduos: quadros, modalidades, tempos e efeitos de socialização. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 41, n. esp., p. 1393-1404, dez. 2015.

LEME, Mônica. Impressão Musical no Rio de Janeiro (Séc XIX): Modinha e Lundus para “IAIÁS” e “Ioiôs”. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 15., 2005. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: ANPPOM, 2005.

LIMA, Marco. **A banda estudantil em um toque além da música**. Tese (doutorado em educação) – Faculdade de Educação, Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2005.

LOCATELLI, Nikola. **Concerto Para Trompete e Orquestra de Cordas de Alfredo Dias: Perspectivas Interpretativas**. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.

MED, Bohumil. **Teoria da Música**. 4. ed. Brasília: Musimed, 1996.

MENDES, Moisés Silva. **Uma história do Conservatório de Música da Bahia (1897-1917): Seu Processo fundacional, funcionamento e Impacto Social**. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

MIRANDA, Clayton Juliano Rodrigues. **The Inception of Trumpet Performance in Brazil and Four Selected Solos for Trumpet and Piano, Including Modern Performance Editions: Fantasia for trumpet (1854) by Henrique Alvez de Mesquita (1830-1906); vocalize-estude (1929) by Heitor Villa-Lobos (1887-1959); Invocation and point (1968) by Osvaldo Costa Lacerda (1927-2011); and Concerto for trumpet and piano (2004) by Edmundo Villani-Côrtes (B. 1930)** – Tese (Doctor of Musical Arts) – North Dakota State University, North Dakota, 2016.

MORATO, Cíntia, Thais. **Estudar e trabalhar durante a graduação em música: construindo sentidos sobre a formação profissional do músico e do professor de música**. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

MORILA, Ailton Pereira. Antes de começarem as aulas: polêmicas e discussões na criação do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 21, p. 90-96, 2010.

MOTA JÚNIOR, Pedro Francisco. **Dois Estudos de Caso do Trompete no Choro: Flamengo de Bonfiglio de Oliveira e Peguei a Reta de Porfírio Costa**. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação Em Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

- MOURA JUNIOR, Nivaldo Camargo de. **Agrupamentos de Notas**: aplicação do Conceito Interpretativo na Obra Estudo para Trompete em Dó, de Camargo Guarnieri. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.
- NANNI, Franco. Mass media e socialização musical. **Em Pauta**, v. 11 n. 16-17, p. 108-143, 2000.
- OLIVEIRA, Alda de Jesus. A Educação Musical no Brasil: ABEM. **Revista ABEM**, v. 1. n. 1. p. 35-40, 1992.
- ORIGEM DA PALAVRA. Disponível em: <https://origemdapalavra.com.br/palavras/trajetoria/>. Acesso em: 9 dez. 2021.
- ORQUESTRA FILARMÔNICA DE PORTO ALEGRE (OSPA). **Regimento Interno**. 2017. Disponível em: <https://www.ospa.org.br/wp-content/uploads/2017/12/REGIMENTO-INTERNO-FINAL-ESCOLA-DA-OSPA.pdf>. Acesso em: 9 dez. 2021.
- PENNA, Maura. **Construindo o primeiro projeto de pesquisa em educação e música**. Porto Alegre: Sulina, 2015.
- PEREIRA, Avelino Romero. Uma República Musical: música, política e sociabilidade no Rio de Janeiro oitocentista (1882-1899). *In*: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 27., 2013. **Anais** [...]. Natal: ANPUH, 2013.
- PEREIRA JÚNIOR, Almendra Wilson. **As Bandas de Música na Formação do Músico Instrumentista Profissional de São Luís/MA**. Monografia (Licenciatura em Música) – Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2014.
- PINTO, Céli Regina Jardim; GUAZZELLI, Cesar A. Barcellos. **Ciências humanas: Pesquisa e Método**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2008.
- POLINIAK, Susan. Bravo! Tony Kadleck. **Teaching Music**, v. 26, n. 4, p. 64, abr. 2019.
- PORTO, Patrícia Pereira. **A Memória do Conservatório na Imprensa**: Análise dos artigos e críticas musicais referentes ao Conservatório de Música de Pelotas no período de 1918 a 1923. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Universidade Federal de Pelotas, 2009.
- QUEIROZ, Andréa Matias. **Experiências Formativas de Jovens Instrumentista**: um estudo a partir de entrevistas narrativas. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-graduação em música, Universidade Federal de Brasília, Brasília, 2015.

RAUBER, Gustavo Luís. **Percursos de aprendizagem de músicos multi-instrumentista**: uma abordagem partir da história oral. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

ROLFINI, Ulises. **Um Repertório Real e Imperial para os Clarins**: Resgate para a História do Trompete no Brasil. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

SABEDOT, Rodrigo. **Socialização profissional de professores de música**: um estudo de caso em uma escola de música em Porto Alegre. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

SCHEFER, Jorge. **Desenvolvimento da percepção auditiva na aprendizagem do trompete**: avaliação de estudos coletivos adotados pelo projeto GURI. Dissertação (Mestrado em Música – Educação Musical), Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2012.

SERAFIM, Leandro. **Modelos pedagógicos no ensino de instrumentos musicais em modalidade a distância**: Projetando o ensino de instrumentos de sopro. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

SERAFIM, Leandro Libardi; SERAFIM, Magali Fátima Bielski. O ensino coletivo de instrumentos de sopro na formação de licenciandos em música. **Revista Musifal**, Maceió, n. 4, p. 31-48, 2019.

SETTON, Maria da Graça Jacinto. **Socialização e Cultura**: ensaios teóricos. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2016.

SETTON, Maria da Graça Jacinto. Processos de Socialização, Práticas de Cultura e Legitimidade Cultural. **Estudos de Sociologia**, Araraquara, v. 15, n. 28, p. 19-35, 2010.

SETTON, Maria da Graça. A socialização como fato social total: notas introdutórias sobre a teoria do *habitus*. **Revista Brasileira de Educação**, v. 14, n. 41, p. 296-307, maio/ago. 2009.

SETTON, Maria da Graça. A particularidade do processo de socialização contemporânea. **Tempo Social**, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 335-360, 2005.

SEVERIANO, Rafael. Música indígena e valores culturais guerreiros: aspectos musicais da sociedade Tupinambá no Brasil Colonial. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 25., 2015. **Anais [...]**. Vitória: ANPPOM, 2015.

SILVA, Elder Thomaz da. **Música Brasileira para Grupos de Trompetes:** Possibilidades para Interpretação de Quatro Técnicas Estendidas Seleccionadas. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música e Artes cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016.

SILVA, Flávio. **A Construção de um Solista:** Um estudo multicasos com trompetistas solistas internacionais. Tese (Doutorado em Música), Departamento de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2019.

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

SILVA, Janaina Giroto da. **O Florão mais belo do Brasil:** O Imperial Conservatório de Música do Rio de Janeiro/1841-1865. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

SILVA, Rafael Rodrigues. **Ensino de música em conservatórios de Bagé – Rio Grande do Sul (1904-1927):** uma sociologia dos processos músico-pedagógicos na Primeira República. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Educação Musical, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

SIMÃO, Fábio Augusto Silva. **A História do Trompete.** Monografia (Graduação em Música) – Faculdade Santa Marcelina, São Paulo, 2007.

SIMÕES, Nailson. A Escola de Trompete de Boston e sua Influência no Brasil. **Debates:** Caderno do Programa de Pós-Graduação em Música, n. 5, p. 18-43, 2001.

SOUZA, Jusamara Vieira (org.). **Aprender e ensinar música no cotidiano.** Porto Alegre: Sulina, 2008.

SOUZA, Jusamara *et al.* **Música, educação e projetos sociais.** Porto Alegre: Tomo Editorial, 2014.

SOUZA, Jusamara; TORRES Maria Cecília de Araújo. Maneiras de ouvir música: uma questão para a educação musical com jovens. **Música na Educação Básica,** Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 46-59, out. 2009.

STAKE, R. E. **Investigación con studio de casos.** 4. ed. Madrid: Ediciones Morata, 2007.

TARR, Edward Hankins. **The Trumpet.** 30. ed. Arizona: Hickman Music Editions Chandler, 2008.

TAVARES, Thiago. A retórica e a educação musical no Brasil Colônia. *In:* COLÓQUIO DE PESQUISA DO PPGM/UFRJ, 12., 2013. **Anais [...].** Rio de Janeiro: UFRJ, 2013.

TOURINHO, Cristina. Ensino Coletivo de Instrumentos Musicais: crenças, mitos, princípios e um pouco de história. *In: ENCONTRO NACIONAL DA ABEM*, 16., 2007. **Anais** [...]. Salvador: UFBA, 2007.

TSAI, Shao. **Biographies of the Most Influential Twentieth Century Trumpet Players in Asia**. Tese (Doutorado em Música) – Arizona State University, Phoenix, 2016.

VECHIA, Fabrício. **Iniciação ao trompete, trompa, trombone, bombardino e tuba**: processos de ensino-aprendizagem dos fundamentos técnicos na aplicação do método da capo. Dissertação (Mestrado em Música), Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

VIEIRA, Alexandre. **Trajetórias formativas profissionais em música**: um estudo com estudantes do Curso Técnico em Instrumento Musical do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará – Campus Fortaleza. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

VIEIRA, Lia Braga. **A construção do Professor de Música**: o modelo conservatorial na formação e na atuação do professor de música em Belém do Pará. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.

WALLACE, John; MCGRATTAN, Alexander. **The Trumpet**: The Yale Musical Instrument Series. New Haven: Yale University Press, 2011.

WEISS, Douglas Rodrigo Bonfante; LOURO, Ana Lúcia de Marques. A formação e atuação de professores de acordeom na interface de culturas populares e acadêmicas. **Revista da ABEM**, Londrina, v. 19, n. 26, p. 132-144, jul./dez, 2011.

WINTER, Leonardo Loureiro. O Conservatório de Música do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul: Primeiros Anos (1908-1912). **Revista Eletrônica de Musicologia**, v. 12, n.p., 2009.

WITTMANN, Luisa Tombini. **Flautas e maracás**: música nas aldeias jesuíticas da América portuguesa (séculos XVI e XVII). Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

WOOLWORTH, William. **A biography of Adolph S. Herseth**: his performance and pedagogical contributions. Tese (Doutorado em Música) – Arizona State University, Phoenix, 1993.

YAMAHA. **YTR-948FFMS**. [n.d.]. Disponível em: https://br.yamaha.com/pt/products/musical_instruments/winds/trumpets/rotary_trumpets/ytr-948/index.html. Acesso em: 21 maio 2021.

YAMAHA. **The tone is affected by the material.** [n.d.]. Disponível em: https://www.yamaha.com/en/musical_instrument_guide/horn/selection/. Acesso em: 7 dez. 2021.

YIN, Robert K. **O Estudo de caso: Planejamento e métodos.** 3. ed. Porto Alegre: Bookman, 2005.

APÊNDICE A – ROTEIRO DE QUESTÕES 1

Nome:

Idade no momento da entrevista:

Data de nascimento:

O início da trajetória

1. Como você começou na música?
2. Havia alguém, em sua família, que era músico ou tocava algum instrumento?
3. Teve contato com outros instrumentos ou apenas com o trompete?
4. Na infância, você teve oportunidade de fazer parte de algum grupo musical? (Ex.: Banda escolar, grupo da igreja, grupo na escola etc.). Caso tenha participado, como esse grupo te influenciou?
5. Como o trompete apareceu em sua vida? Você conhecia o instrumento?
6. Sobre essa escolha: você nunca quis trocar? Ficou contente com a escolha do trompete?
7. Como a família viu essa escolha? Você teve apoio? Houve objeções ou sugestões de instrumentos diferentes?
8. Por qual motivo você acredita ter escolhido tocar trompete?
9. Como ou quando você decidiu que seguiria a carreira como músico/trompetista?

Período de formação

1. Você costumava ouvir trompetistas? Se sim, quais? Que estilos você costuma ouvir? Em que medida esses trompetistas te influenciaram no modo de tocar e em sua postura?
2. Você teve professor? Se sim, como foi essa relação e que marcas ela deixou? Se não, como conseguiu aprender e que estratégias utilizou?
3. Você tem alguma formação acadêmica? Se sim, qual?

Carreira

1. Como ou quando você decidiu que seguiria carreira como músico/trompetista?
2. Você tem alguma rotina de estudo do instrumento? Se sim, em que lugar ou lugares você costuma estudar e o que você faz nessa rotina, por quanto tempo você estuda? Que métodos utiliza? Pode descrevê-la para mim?

3. Tecnicamente, o que você acha mais importante de estudar no trompete?
4. Que tipo de equipamento você utiliza? (Marca de trompete, surdinas, bocais, *kits* de limpeza etc.).
3. Como você define a profissão de músico/trompetista?
4. O que é ser trompetista para você?
5. Aqui no estado do Rio Grande do Sul, como você vê as questões relacionadas ao trabalho para o trompetista?
6. Como você atua no cenário musical com o trompete? Você toca, dá aulas, produz? Se você atua tocando, qual é a regularidade dos grupos que você participa?
7. O que você acha do ensino de trompete no Rio Grande do Sul?
8. Nos dias atuais, qual é sua pretensão com o trompete?
9. Você costuma tocar em eventos?
10. A música que você toca tem relação com o que você estudou ou estuda?
11. Você tem canal no YouTube?
12. Você utiliza redes sociais para divulgação do seu trabalho? Se sim, como?
13. Como você vê sua carreira daqui a 10 anos? Quais são suas expectativas? O que espera alcançar?

Para o final:

1. O que o trompete representa na sua vida?
2. Você se definiria como trompetista? Você se identifica quando as pessoas dizem que você é trompetista?

APÊNDICE B – ROTEIRO DE QUESTÕES 2 (UTILIZADO COM RENATO NUNES)

Nome:

Idade no momento da entrevista:

Data de nascimento:

O início da trajetória

1. Como você começou na música? Com quantos anos?
2. Havia alguém, em sua família, que era músico ou tocava algum instrumento?
3. Teve contato com outros instrumentos ou apenas com o trompete?
4. Na infância, você teve oportunidade de fazer parte de algum grupo musical? (Ex.: Banda escolar, grupo da igreja, grupo na escola etc.). Caso tenha participado, como esse grupo te influenciou?
5. Como o trompete apareceu na sua vida? Você conhecia o instrumento?
6. Sobre essa escolha: você nunca quis trocar? Ficou contente com a escolha do trompete?
7. Como a família viu essa escolha? Você teve apoio? Houve objeções ou sugestões de instrumentos diferentes?
8. Por qual motivo você acredita ter escolhido tocar trompete?
9. Como ou quando você decidiu que seguiria carreira como músico/trompetista? Que episódios ou o que contribuiu para sua decisão de seguir a carreira como músico/trompetista?

Período de formação:

1. Você costumava ouvir trompetistas? Se sim, quais? Que estilos você costuma ouvir? Em que medida esses trompetistas te influenciaram no modo de tocar e em sua postura?
2. Você teve professor? Se sim, como foi essa relação e que marcas ela deixou? Se não, como conseguiu aprender e que estratégias utilizou?
3. Você tem alguma formação acadêmica? Se sim, qual?

Carreira:

1. Como ou quando você decidiu que seguiria carreira como músico/trompetista?
2. Você tem alguma rotina de estudo do instrumento? Se sim, em que lugar ou lugares você costuma estudar e o que você faz nessa rotina, por quanto tempo você estuda? Que métodos utiliza? Pode descrevê-la para mim?
3. Tecnicamente, o que você acha mais importante de estudar no trompete?
4. Que tipo de equipamento você utiliza? (Marca de trompete, surdinas, bocais, *kits* de limpeza etc.).
5. Como você define a profissão de músico/trompetista?
6. O que é ser trompetista para você?
7. Aqui no estado do Rio Grande do Sul, como você vê as questões relacionadas ao trabalho para o trompetista?
8. Como você atua no cenário musical com o trompete? Você toca, dá aulas, produz? Se você atua tocando, qual é a regularidade dos grupos que você participa?
9. O que você acha do ensino de trompete no Rio Grande do Sul?
10. Nos dias atuais, qual é sua pretensão com o trompete?
11. Você costuma tocar em eventos?
12. A música que você toca tem relação com o que você estudou ou estuda?
13. Você tem canal no YouTube?
14. Você utiliza redes sociais para divulgação do seu trabalho? Se sim, como?
15. Como você vê sua carreira daqui a 10 anos? Quais são suas expectativas? O que espera alcançar?

3.1 Para o final:

1. O que o trompete representa na sua vida?
2. Você se definiria como trompetista? Você se identifica quando as pessoas dizem que você é trompetista?

APÊNDICE C – ROTEIRO DE QUESTÕES 3 (UTILIZADO COM TIAGO LINCK)

Nome:

Idade no momento da entrevista:

Data de nascimento:

O início da trajetória

1. Como você começou na música? Com quantos anos?
2. Havia alguém, em sua família, que era músico ou tocava algum instrumento?
3. Teve contato com outros instrumentos ou apenas com o trompete?
4. Na infância, você teve oportunidade de fazer parte de algum grupo musical? (Ex.: Banda escolar, grupo da igreja, grupo na escola etc.). Caso tenha participado, como esse grupo te influenciou?
5. Como o trompete apareceu na sua vida? Você conhecia o instrumento?
6. Sobre essa escolha: você nunca quis trocar? Ficou contente com a escolha do trompete?
7. Como a família viu essa escolha? Você teve apoio? Houve objeções ou sugestões de instrumentos diferentes?
8. Por qual motivo você acredita ter escolhido tocar trompete?
9. Que episódios ou o que contribuiu na sua decisão de seguir a carreira como músico/trompetista?

Perguntas específicas sobre o irmão de Tiago:

10. Seu irmão ainda toca?
11. Qual idade seu irmão tinha quando lhe apresentou o trompete?

Período de formação:

1. Você costumava ouvir trompetistas? Se sim, quais? Que estilos você costuma ouvir? Em que medida esses trompetistas te influenciaram no modo de tocar e em sua postura?
2. Você teve professor? Se sim, como foi essa relação e que marcas ela deixou? Se não, como conseguiu aprender e que estratégias utilizou?
3. Você tem alguma formação acadêmica? Se sim, qual?

Carreira:

1. Você tem alguma rotina de estudo do instrumento? Se sim, em que lugar ou lugares você costuma estudar e o que você faz nessa rotina, por quanto tempo você estuda? Que métodos utiliza? Pode descrevê-la para mim?
2. Tecnicamente, o que você acha mais importante de estudar no trompete?
3. Que tipo de equipamento você utiliza? (Marca de trompete, surdinas, bocais, *kits* de limpeza etc.).
4. Como você define a profissão de músico/trompetista?
5. O que é ser trompetista para você?
6. Aqui no estado do Rio Grande do Sul, como você vê as questões relacionadas ao trabalho para o trompetista?
7. Como você atua no cenário musical com o trompete? Você toca, dá aulas, produz? Se você atua tocando, qual é a regularidade dos grupos que participa?
8. O que você acha do ensino de trompete no Rio Grande do Sul?
9. Nos dias atuais, qual é sua pretensão com o trompete?
10. Você costuma tocar em eventos?
11. A música que você toca tem relação com o que você estudou ou estuda?
12. Você tem canal no YouTube?
13. Você utiliza redes sociais para divulgação do seu trabalho? Se sim, como?
14. Como você vê sua carreira daqui a 10 anos? Quais são suas expectativas? O que espera alcançar?

3.1 Para o final:

1. Você se definiria como trompetista? Você se identifica quando as pessoas dizem que você é trompetista?
2. O que o trompete representa na sua vida?

APÊNDICE D – TERMO DE CONSENTIMENTO

No início de 2019, iniciei a pesquisa *As Trajetórias Formativas de Trompetistas Atuantes no Cenário Musical de Porto Alegre*, no Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS, sob orientação da Prof.^a Dra. Jusamara Souza. A pesquisa tem por objetivo compreender as trajetórias formativas de trompetistas atuantes no cenário musical de Porto Alegre. A metodologia baseia-se em entrevistas com trompetistas que tenham atuação como professores, tocando em orquestras, fazendo *shows* e tocando com grupos de câmara. As entrevistas serão registradas em áudio, assim como por meio de anotações do pesquisador durante sua estada em campo. As entrevistas serão usadas para fins unicamente acadêmicos. As entrevistas não têm fins comerciais, jornalísticos ou midiáticos. Cada entrevistado terá direito a uma cópia digital e transcrita da(s) entrevista(s) realizada(s).

Para atender à exigência do Comitê de Ética, necessito do seu consentimento expresso no documento abaixo.

CONSENTIMENTO DE PARTICIPAÇÃO DA PESSOA COMO SUJEITO

Eu, _____, abaixo-assinado, concordo em participar do estudo como sujeito. Fui devidamente informado e esclarecido pelo pesquisador sobre a pesquisa e os procedimentos nela envolvidos. Foi-me garantido o sigilo das informações e que posso retirar meu consentimento a qualquer momento, sem que isso leve a qualquer penalidade. Assino este termo de consentimento ciente de que:

- 1) Foi-me garantido que a pesquisa não oferece riscos nem expõe os participantes a situações constrangedoras;
- 2) Estou livre para interromper, a qualquer momento, a minha participação na pesquisa;
- 3) Os dados pessoais dos participantes da pesquisa serão mantidos em sigilo, e os resultados obtidos serão utilizados apenas para alcançar os objetivos do trabalho e estudo da temática;
- 4) Os resultados da pesquisa serão divulgados através de publicações em periódicos especializados e apresentados em eventos acadêmicos da área de Música e áreas afins;
- 5) Poderei entrar em contato com o pesquisador pelo telefone (51) 99879-2309 ou pelo e-mail isac_miles@yahoo.com.br sempre que julgar necessário;
- 6) Este termo de consentimento é feito em duas vias, sendo que uma delas permanecerá em meu poder e a outra com o pesquisador responsável.

Pesquisador: Isac Costa Soares

Entrevistado:

Local e data: