

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO
INSTITUTO DE ARTES

SAMUEL ANDRÉ POMPEO

**ESTUDO DE SONORIDADE EM SAXOFONE:
MAPEAMENTO E APRIMORAMENTO DE TÉCNICAS**

SÃO PAULO
2016

SAMUEL ANDRÉ POMPEO

**ESTUDO DE SONORIDADE EM SAXOFONE:
MAPEAMENTO E APRIMORAMENTO DE TÉCNICAS**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como exigência parcial para a obtenção do grau de mestre em Música, área de concentração: Musicologia/ Etnomusicologia / Educação musical.

Linha de pesquisa: Abordagens históricas, estéticas e educacionais do processo de criação, transmissão e recepção da linguagem musical.

Orientadora: Prof. Dr. Sonia Regina Albano de Lima.

SÃO PAULO

2016

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

P788e Pompeo, Samuel André, 1972-

Estudo de sonoridade em saxofone : mapeamento e aprimoramento de técnicas / Samuel André Pompeo. - São Paulo, 2016.

154 f. : il.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Sonia Regina Albano de Lima
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Saxofone. 2. Respiração. 3. Diafragma. 4. Instrumentos de sopro. 5. Música – Estudo e ensino. I. Lima, Sonia Regina Albano de. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 788.7

SAMUEL ANDRÉ POMPEO

**ESTUDO DE SONORIDADE EM SAXOFONE
MAPEAMENTO E APRIMORAMENTO DE TÉCNICAS**

Dissertação aprovada como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Música, área de concentração: Musicologia/ Etnomusicologia / Educação musical.

Linha de pesquisa: Abordagens históricas, estéticas e educacionais do processo de criação, transmissão e recepção da linguagem musical.

Prof. Dr. Sonia Regina Albano de Lima
UNESP – Orientador

Prof. Dr. Carlos Afonso Sulpício
FACULDADES SANTA MARCELINA

Prof. Dr. Flávio Apro
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ - UEM

São Paulo, 29 de junho de 2016

À minha mulher, Karin Pompeo, por todo amor, suporte e paciência, sem os quais seriam impossíveis a realização e a conclusão deste projeto.

Agradecimentos

Meus mais sinceros agradecimentos e minha profunda admiração à minha orientadora, Profa. Dra. Sonia Albano, e a todos os Senhores Professores com os quais tive o prazer e o privilégio de conviver e estudar nesse período.

RESUMO

Esta pesquisa tem o objetivo de identificar a importância e os benefícios do estudo dirigido para a sonoridade nos instrumentos de sopro. O intuito desse tipo de estudo é obter melhor desempenho performático, podendo ser aplicado tanto por saxofonistas quanto por outros instrumentistas de sopro. A investigação também apurou a origem das técnicas relacionadas à sonoridade, notadamente à respiração. Os procedimentos metodológicos concentraram-se em descrever a apostila pedagógica elaborada pelo pesquisador, voltada para o estudo da sonoridade; realizar um levantamento bibliográfico dos métodos e livros destinados aos instrumentistas de sopro, principalmente aos saxofonistas; encontrar subsídios teóricos envolvendo as questões ligadas à respiração e à emissão de ar; realizar uma pesquisa-ação com alunos da Escola Municipal de Música; e entrevistar músicos profissionais ligados ao mundo popular e erudito para checagem do conhecimento relativo aos estudos e informações sobre respiração e emissão sonora. Isso possibilitou traçar um panorama do entendimento da sonoridade que músicos e professores possuem e da abordagem dada por autores de livros e métodos ao estudo da sonoridade – cabe ressaltar que os músicos e professores participantes deste estudo são, particularmente, da cidade de São Paulo. Os resultados mostram que as técnicas de respiração usadas pelos instrumentistas de sopro possuem sua origem nas técnicas do canto. Além disso, constatou-se que a adoção da prática específica e contínua para o desenvolvimento da sonoridade apresenta benefícios para o praticante, como ganho de volume e uniformidade de timbre em todas as regiões do instrumento. A dissertação contempla, além do capítulo Introdutório e das Conclusões Finais, quatro capítulos que descrevem a metodologia pedagógica empregada pelo pesquisador para o estudo da sonoridade, a fundamentação teórica da pesquisa, a pesquisa-ação e a discussão dos resultados.

Palavras-chave: Sonoridade. Saxofone. Métodos para instrumento de sopro. Respiração. Diafragma. Aparelho respiratório.

ABSTRACT

This research aims to identify the importance and benefits of a study routine focused on sonority in wind instruments. The objective of that kind of study is to obtain better performance development and could be adopted by saxophonists and other wind players as well. The investigation also found out the origins of sonority techniques, notably the ones related to the breathing process. The research method concentrates on describing the pedagogical sonority workbook developed by this researcher; reviewing workbooks and handbooks that target wind musicians, especially saxophonists; finding theoretical basis encompassing questions related to breathing process and air emission; conducting an action research with students from Escola Municipal de Música; and interviewing professional musicians, both popular and classical, to verify their knowledge regarding study practices, breathing information and sound emission. That allowed me to delineate a general perspective regarding the comprehension by musicians and instructors and the approach given by book authors to sonority studies—it is worth mentioning that musicians and instructors participants in this study are mainly from São Paulo. The results show that breathing techniques used by wind performers originate from singing techniques. Additionally, results demonstrate that the adoption of the practice dedicated to sonority development offers benefits to the practitioner, as volume enhancement and timbre uniformity through all instrument regions. This dissertation includes, besides Introduction and Final Conclusions, four chapters that describe simultaneously the pedagogy applied by this researcher in studying sonority, the theoretical foundation of the research, the action research and the results discussion.

Keywords: Sonority. Saxophone. Wind instruments teaching guide. Breathing. Diaphragm. Respiratory system.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – A pronúncia das articulações.....	21
Figura 2 – Nota de referência.....	22
Figura 3 – Estudo das Articulações da Apostila Básica de Sonoridade.....	25

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Proposta para rotina para estudos.....	23
Tabela 2 – Desempenho geral dos estudantes.....	56

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. Problemática.....	13
2. Objetivo	15
2.1. Objetivo principal	15
2.2. Objetivo secundário	15
3. Metodologia da pesquisa e procedimentos metodológicos.....	15
4. Descrição dos capítulos.....	16
CAPÍTULO I.....	18
A apostila básica de sonoridade: função pedagógica e utilização no ensino da sonoridade....	18
CAPÍTULO II.....	26
Fundamentação teórica para a elaboração da pesquisa.....	26
1. A origem das técnicas de respiração e sua assimilação pelos instrumentistas de sopro.....	26
2. O estudo da sonoridade no saxofone	33
3. Estudo da sonoridade em outros instrumentos de sopro	40
4. A necessidade de um olhar interdisciplinar no estudo da sonoridade	42
4.1. O fenômeno da respiração avaliada sob o viés da biologia e da fisioterapia.....	43
CAPÍTULO III.....	50
A pesquisa-ação	50
CAPÍTULO IV.....	58
Entrevistas realizadas e discussão dos resultados coletados	58
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	69
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	73
APÊNDICE A	76
APÊNDICE B	77
APÊNDICE C.....	78
APÊNDICE D	79
APÊNDICE E.....	80
APÊNDICE F.....	81
APÊNDICE G	82
APÊNDICE H.....	83
APÊNDICE I.....	84
ANEXO J (Entrevistas)	85
Carina Leal da Fonseca Ladeira	85
Carlos Alberto Alcântara.....	88
Carlos Sulpício.....	93
Daniel Salles D’Alcântara Pereira	99
Eduardo Pecci (Lambari).....	102
Maurício de Souza Roberto	111
Nailor Azevedo Proveta.....	118
Ovanir Buosi	121
Rafael Galhardo Caro.....	127
Sérgio Burgani.....	134
Sidnei Burgani	142

Vitor Alcântara Brecht.....	149
ANEXO K (CD).....	154

INTRODUÇÃO

1. Problemática

Como a maioria dos jovens profissionais de música em início de carreira, em meados da década de 1990 iniciei meu trabalho de docência musical, ministrando aulas de saxofone no interior do Estado de São Paulo. A partir de 2006, minha docência se estendeu para a Escola Municipal de Música de São Paulo (EMSP). Inicialmente, adotei os mesmos livros, métodos e metodologia de ensino empregados pelo meu professor, o saxofonista Eduardo Pecci, incluindo os seus ensinamentos ligados à sonoridade.

Particularmente, de 1988 a 1990, desenvolvi nos meus estudos diários um trabalho de aproximadamente duas horas e meia voltado para a sonoridade, dividido entre a execução de notas longas e o ataque de língua. Em ambos os casos, esses exercícios eram praticados em toda a extensão do instrumento e estavam baseados nas poucas informações, principalmente aquelas ligadas a respiração, advindas da apostila utilizada por Nailor de Azevedo Proveta, em seu curso ministrado no ano de 1988, na extinta escola de música “Novo Tempo”.

Após esse período, minhas práticas ligadas ao aprimoramento da sonoridade não foram abandonadas: elas ocupavam aproximadamente uma hora dos meus estudos diários e visavam a manutenção dos conceitos ligados a esse tópico.

Entretanto, em 2009, já como professor da Escola Municipal (EMSP), observei que boa parte dos meus alunos apresentavam dificuldades técnicas na execução de alguns exercícios do Método Completo para Todos os Saxofones, de H. Klosè. Inicialmente, associei a problemática à falta de um estudo técnico mais apurado por parte desses alunos. Porém, aos poucos, percebi que o problema se concentrava quase que exclusivamente em questões ligadas à emissão sonora. Notei que não bastava ao aluno digitar corretamente as notas ou frases musicais para obter uma performance instrumental perfeita, mas sim emitir um som adequado no instrumento, a fim de atingir maior qualidade performática.

Detectada a origem do problema, resolvi trabalhar com as questões circunscritas à emissão sonora, tanto no saxofone como nos demais instrumentos de sopro, entre elas: a respiração, o posicionamento dos lábios (embocadura) e a execução de notas longas.

Os resultados foram surpreendentes. Trechos musicais e exercícios, anteriormente problemáticos para os alunos, puderam ser executados sem maiores dificuldades a partir do acréscimo do estudo e da prática mais aprofundada na maneira como o som no saxofone é emitido. Dessa forma, deduzi que o estudo da sonoridade deveria ser incorporado à minha

prática docente com maior intensidade e que os alunos, necessariamente, precisavam dedicar mais horas a esse quesito.

Realizei uma análise dos livros e métodos utilizados naquele período (2009) visando localizar as informações envolvendo o estudo da sonoridade e, assim, repassá-las com maior clareza aos meus alunos. Os métodos avaliados foram os seguintes:

- Método Completo para Todos os Saxofones, de H. Klosè;
- Developing Jazz Concepts, Lennie Niehaus;
- Technique of the Saxofone – Scale Studies (Vol.1), de Joseph Viola;
- Technique of the Saxofone – Chord Studies (Vol.2), de Joseph Viola;
- Creative Reading Studies for Saxophone, de Joseph Viola.

Os livros *Developing Jazz Concepts*, de Lennie Niehaus, *Technique of the Saxophone – Scale Studies (Vol.1)*, *Technique of the Saxophone - Chord Studies (Vol.2)*, e *Creative Reading Studies for Saxofones*, de Joseph Viola, não apresentavam nenhuma citação quanto ao estudo da sonoridade. O Método Completo para Todos os Saxofones, de H. Klosè, apresentava informações superficiais sobre os conceitos de sonoridade.

Em nenhum dos métodos consultados foram encontrados exercícios dirigidos a prática, fixação e desenvolvimento da sonoridade em quantidade proporcional àqueles dirigidos ao aprimoramento técnico dos estudantes. Dessa forma, pude observar o quanto os instrumentos de sopro não contemplavam a emissão sonora como quesito fundamental na obtenção de um bom aprimoramento técnico, além da aquisição de uma performance satisfatória e adequada.

Tais constatações me levaram inevitavelmente a lembrar a forma como eu havia praticado os estudos de sonoridade quando estudante – pelo menos, aqueles que tive acesso. Isso me trouxe muitos questionamentos que deveriam ser avaliados. Entre eles, destaco:

1. Qual seria a importância do ensino da sonoridade para os instrumentistas de sopro, principalmente, para os saxofonistas?
2. Qual impacto teria a ausência do estudo da sonoridade para os instrumentistas de sopro, incluindo os saxofonistas?
3. Quais os benefícios do estudo da sonoridade para esses instrumentistas?

4. Quanto tempo deveria ser destinado ao estudo da sonoridade em relação ao trabalho técnico veiculado para os instrumentistas de sopro, mais diretamente aos saxofonistas?

5. Poderia haver discrepâncias entre o tempo destinado ao estudo da sonoridade e aquele destinado ao estudo técnico?

Foram esses questionamentos que me levaram a realizar esta pesquisa e traçar os seus objetivos.

2. Objetivo

2.1. Objetivo principal

O objetivo central da pesquisa é identificar a importância e os benefícios advindos de um estudo dirigido para a sonoridade que poderia ser aplicado tanto para os saxofonistas como para outros instrumentistas de sopro, visando obter melhor desenvolvimento performático.

2.2. Objetivo secundário

Como objetivo secundário, a investigação concentrou-se em verificar a origem das técnicas ligadas a sonoridade, notadamente aquelas ligadas à respiração.

3. Metodologia da pesquisa e procedimentos metodológicos

Para cumprir os objetivos propostos foram realizados os seguintes procedimentos metodológicos que serão detalhados um a um nos capítulos subsequentes:

- i. Descrição do método elaborado para os alunos da EMSP, nos anos de 2010 a 2012, contendo informações e exercícios voltados para o desenvolvimento da sonoridade para os saxofonistas;
- ii. Levantamento bibliográfico de métodos e livros destinados aos instrumentistas de sopro, principalmente os saxofonistas, com o intuito de verificar como é trabalhada esta temática;
- iii. Fundamentação teórica da pesquisa, envolvendo questões ligadas à respiração e à emissão de ar;

- iv. Detalhamento da pesquisa-ação realizada com alunos da EMSP (Escola Municipal de São Paulo) desde 2013;
- v. Entrevistas para qualificação do conhecimento relativo aos estudos e informações sobre respiração e emissão sonora de músicos profissionais ligados ao mundo popular e erudito.

4. Descrição dos capítulos

Este trabalho será apresentado em quatro capítulos, assim divididos:

- Capítulo I: A apostila básica de sonoridade: função pedagógica e utilização no ensino da sonoridade;
- Capítulo II: Fundamentação teórica para a elaboração da pesquisa;
- Capítulo III: A pesquisa-ação; e
- Capítulo IV: Entrevistas realizadas e discussão dos resultados coletados.

No primeiro capítulo será apresentada a Apostila Básica de Sonoridade, assim como uma breve explanação do contexto e das informações que formaram a base para o início desta pesquisa.

O segundo capítulo cuidará da exposição das informações que fornecerão a estrutura da fundamentação teórica desta pesquisa, com a apresentação dos seguintes tópicos:

1. A origem das técnicas de respiração e sua assimilação pelos instrumentistas de sopro;
2. O estudo da sonoridade no saxofone;
3. Estudo da sonoridade em outros instrumentos de sopro; e
4. A necessidade de um olhar interdisciplinar no estudo da sonoridade
 - 4.1. O fenômeno da respiração avaliada sob o viés da biologia e da fisioterapia.

Por meio desses tópicos serão abordadas as questões que, desde o início da minha formação musical, foram as fontes das maiores controvérsias dentro da minha rotina de estudos ao saxofone. Pretende-se ainda a obtenção de informações que possibilitem o

estabelecimento das origens das técnicas respiratórias utilizadas pelos instrumentistas, bem como uma possível definição do grau de importância a ser atribuído à respiração durante a execução dos instrumentos de sopro.

No capítulo seguinte, intitulado *A pesquisa-ação*, será realizada a descrição das ferramentas metodológicas adotadas com o propósito de averiguação dos resultados obtidos.

O quarto capítulo deste trabalho tratará da discussão em torno das informações colhidas por meio de entrevistas realizadas junto a músicos profissionais, assim como das percepções dos alunos submetidos às informações contidas na *Apostila Básica de Sonoridade*.

CAPÍTULO I

A apostila básica de sonoridade: função pedagógica e utilização no ensino da sonoridade.

Mesmo antes da realização desta pesquisa, eu já havia constatado que os livros e métodos musicais comumente utilizados no ensino do saxofone apresentavam seções dedicadas ao entendimento e aprimoramento da sonoridade muito menores do que aquelas dedicadas ao estudo técnico. A partir desta constatação, de 2010 a 2012, criei um método complementar voltado exclusivamente para o estudo da sonoridade intitulado *Apostila Básica de Sonoridade*. Esse método foi dividido em duas partes:

- a. Na primeira parte constam os capítulos relativos à história do saxofone, aos acessórios mais utilizados na execução, informações básicas de teoria musical e o dedilhado necessário para a execução das notas no instrumento. Aqui não foram inseridos exercícios, mas informações detalhadas do instrumento e a forma de utilizá-lo. Seguem os títulos dos capítulos: *Uma breve história do saxofone*, *Acessórios básicos*, *Noções básicas de teoria musical* e *O dedilhado do saxofone*;
- b. Na segunda parte estão os exercícios e as informações necessárias para que o aluno obtenha um desenvolvimento sonoro eficaz. Os capítulos aqui referendados intitulam-se: *Conceitos de sonoridade*, *Como articular as notas*, *A execução das notas*, *Sonoridade*, *Rotina de estudos*, *Estudos de sonoridade*, *Articulações* e *Estudo das articulações*.

A apostila tem um cunho iminentemente pedagógico e a sua publicação no ano de 2014 teve a intenção de salvaguardar a autoria do meu trabalho pedagógico realizado na EMSP (Escola Municipal de Música de São Paulo), além de auxiliar meus alunos a obterem conhecimentos gerais sobre sonoridade e executar uma série de exercícios que considerei prioritários para o melhor desenvolvimento performático.

O relato produzido foi embasado na minha vivência como músico e professor e em consultas realizadas na internet sobre o tema, sem nenhum cunho científico. Não houve da minha parte a preocupação de fundamentar as informações com relatos de pesquisadores

envolvendo a temática. Tais embasamentos e considerações serão apresentados no capítulo II deste trabalho.

A seguir, farei a apresentação dos capítulos e seções contidas na segunda parte do meu método, a *Apostila Básica de Sonoridade*.

1. Conceitos de Sonoridade

Neste capítulo são apresentados conceitos básicos sobre a sonoridade, assim como minhas percepções e experiências pessoais sobre o tema. São abordados também aspectos ligados à respiração, à epiglote e à embocadura, que serão apresentados a seguir.

1.1. **Respiração:** nessa seção apresento informações básicas ligadas ao funcionamento e a utilização do aparelho respiratório durante o processo de execução do saxofone, bem como aquelas ligadas ao funcionamento do diafragma. Considerando-se as controvérsias existentes em relação a esse músculo, foram acrescentadas imagens informando a localização e o formato do diafragma no corpo humano, assim como descrições sobre sua utilização calcada em ações realizadas no cotidiano das pessoas. Posso citar, como exemplos, os atos de tossir, espirrar e evacuar, situações nas quais o uso do diafragma ocorre de forma involuntária. Procurei também disponibilizar informações que desconstruíssem determinados equívocos ligados à participação do diafragma na respiração, tais como o que vincula o correto uso do diafragma ao de envio de ar para a barriga.

1.2. **Epiglote:** essa espécie de lingueta de cartilagem, que funciona como uma válvula e fica localizada logo acima da entrada da laringe, é uma fonte constante de controvérsias entre os músicos.

Seu mau posicionamento pode trazer desconforto durante a execução do instrumento. Para checar esse posicionamento, as referências necessárias serão novamente encontradas em procedimentos cotidianos do nosso corpo. Quando uma pessoa boceja, ela abre bem a sua boca, permitindo a inalação de uma grande quantidade de ar. Durante o bocejo, pode-se notar uma abertura adicional da epiglote e esse é o detalhe que nos interessa (POMPEO, 2014, p. 14).

As instruções contidas nessa seção são simples e diretas, descrevendo de forma resumida os benefícios da simples observação e adoção do posicionamento sugerido para a garganta durante o processo de execução instrumental.

1.3. **Embocadura:** de maneira semelhante às seções apresentadas anteriormente, foram inseridas imagens dos músculos da face envolvidos na embocadura, bem como as noções ligadas ao correto posicionamento dos lábios:

O conceito de embocadura aqui descrito está baseado em diversos pontos de vista sobre esse assunto. Trata-se de um padrão (e não um conjunto de regras) com o qual a maioria das pessoas que procuram esclarecimentos sobre esse assunto conseguem bons resultados. Em primeiro lugar, deve-se esclarecer que a embocadura nada mais é do que o posicionamento dos lábios na boquilha, servindo de elo para a passagem do ar que vem dos pulmões e que deverá passar pelo conjunto boquilha-palheta, provocando a vibração da palheta e, conseqüentemente, produzindo o som do saxofone. Devemos imaginar nossos lábios como uma espécie de “canalizador” para a passagem do ar (POMPEO, 2014, p. 14).

Nessa seção, procurei enfatizar a importância da observação e da utilização de determinadas informações sobre o posicionamento dos lábios durante a execução do saxofone embasadas no meu entendimento e percepção pessoal sobre o assunto.

2. Como articular as notas


Nesse capítulo são feitas considerações sobre o uso de determinadas sílabas durante o ataque das notas. Trata-se de um conceito amplamente discutido e adotado pelos músicos, entretanto, sem esclarecimentos satisfatórios acerca dos motivos pelos quais essas sílabas devem ser usadas na execução das articulações.

Usualmente, toma-se uma sílaba como referência para o movimento que será usado durante a articulação das notas. Sua variação decorre de alguns fatores, mas de forma geral, as sílabas mais comuns são aquelas que se iniciam com as letras *n*, *d* e *t*, pouco importando a vogal que as seguirá. A ênfase na letra inicial da sílaba que será usada se deve ao fato dessas letras determinarem o movimento que será efetuado pela língua ao pronunciá-las, sendo esse o item que deverá ser observado. Procure recriar exatamente esses movimentos quando for realizar as articulações no instrumento. Cada uma das sílabas aqui descritas produz um determinado tipo de som ao serem pronunciadas (POMPEO, 2014, p. 16).

Para mim, o uso dessas sílabas está ligado aos diferentes movimentos realizados pela língua durante a pronúncia de cada uma delas. Assim, sugiro aos estudantes a prática de um

exercício específico a fim de possibilitar a observação dos movimentos da língua durante a pronúncia das letras acima descritas.

Figura 1 – A pronúncia das articulações



The image shows a musical staff in 4/4 time with a treble clef. The staff contains 16 'x' marks, one in each measure, representing articulation points. Below the staff, the syllables 'nu', 'du', and 'tu' are listed in three rows, each with 16 syllables corresponding to the 'x' marks on the staff.

nu nu nu nu nu nu nu nu nu nu nu nu nu nu nu nu
 du du du du du du du du du du du du du du du du
 tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu

Fonte do autor

Recomenda-se aos estudantes a prática do exercício com todas as notas da extensão do saxofone.

3. A execução das notas

Durante o período da elaboração do meu método notei que, apesar de muitos estudantes compreenderem as informações apresentadas sobre os assuntos expostos (respiração, epiglote e embocadura), havia algum empecilho adicional à aplicação desse conteúdo no momento da execução.

Minhas observações me levaram a constatar que os estudantes simplesmente esqueciam de considerar todos esses itens antes de executar as notas no saxofone. Surgiu assim a ideia de propor a realização de um *check list* desses itens, antes da execução de cada nota, através da observação de cinco tópicos, a saber:

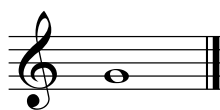
- Respiração
- Postura da garganta
- Embocadura
- Pronúncia
- Execução

Para cada um dos itens sugeridos foram oferecidas informações complementares a fim de estreitar as possibilidades de dúvidas durante os estudos.

4. Sonoridade

Feita a apresentação sob meu ponto de vista dos conteúdos necessários a uma correta execução das notas, são introduzidos nesse capítulo os primeiros exercícios nos quais os estudantes terão a oportunidade de checar na prática a eficácia dessas informações. Após uma breve consideração sobre a importância do estudo de sonoridade, através das notas longas, apresento aos estudantes o conceito da *nota de referência*.

Figura 2 – Nota de referência



Fonte do autor

Trata-se da utilização da nota Sol (figura 2) da extensão do saxofone, localizada numa região de fácil execução, que deverá ser executada sem uma duração determinada. Recomenda-se, ainda, a averiguação de todas as informações relacionadas aos quesitos respiração/embocadura/emissão do ar, de acordo com as propostas apresentadas no capítulo *Sonoridade*, antes e durante a execução da *nota de referência*.

A realização desses exercícios produz mudanças imediatas (e positivas) no resultado sonoro dos estudantes, sendo sugerido aos mesmos a adoção dessa referência de execução para todas as demais notas do instrumento.

5. Rotina de estudos

Segundo Castro (2015), qualquer projeto bem-sucedido tem como principal requisito o estabelecimento de uma disciplina constante de estudos. “Ninguém ganha o jogo ou as medalhas de ouro treinando só quando dá vontade. É preciso continuidade. Melhor dito, é preciso disciplina pessoal” (p. 43). Pessoalmente, posso afirmar que o estabelecimento de uma disciplina, através de uma rotina de estudos contínua, propiciou (e ainda propicia) grandes ganhos ao meu desenvolvimento musical.

Entretanto, ainda hoje, muitos estudantes de música apresentam dificuldades de entendimento em relação à necessidade da adoção de tais práticas. A fim de fornecer alguns parâmetros aos alunos acerca desse assunto, foi elaborado o capítulo *Rotina de Estudos*.

Após a exposição de breves considerações sobre a necessidade e os benefícios da adoção de uma rotina de estudos constante, apresento aos estudantes a tabela 1.

Tabela 1 – Proposta para rotina para estudos

Tempo sugerido de estudo	Procedimento	Descanso/Pausa
45 a 50 minutos	Sonoridade	10 a 15 minutos
45 a 50 minutos	Estudos de Articulação	10 a 15 minutos
45 a 50 minutos	Estudos de Sonoridade	10 a 15 minutos

Fonte do autor

Pode-se notar na tabela 1 uma sugestão de estudo baseada nos assuntos abordados em meu método. Porém, meu principal intuito é oferecer aos estudantes a possibilidade de uso de uma ferramenta pela qual será possível organizar e estabelecer, de maneira simples e eficiente, uma disciplina de estudos eficaz sobre quaisquer que sejam os assuntos abordados.

6. Estudos de sonoridade

Os 49 exercícios presentes no capítulo intitulado *Estudos de sonoridade* foram elaborados em tonalidades contendo, no máximo, três sustenidos ou bemóis (Dó, Fá, Si bemol, Mi bemol, Sol, Ré e Lá maior); compostos com distâncias intervalares que partem de graus conjuntos (diatônicos) até os intervalos de oitava entre as notas que compõem suas linhas melódicas (vide anexos A, B, C, D, E, F e G).

Com a prática desses exercícios, espera-se eliminar um equívoco recorrente, que vincula a necessidade de alterações na forma de execução das notas de acordo com sua localização na tessitura do instrumento. Devemos entender por alterações determinadas mudanças na pressão da embocadura e/ou no posicionamento do maxilar.

São comuns, por exemplo, relatos de alunos que julgam necessário um aumento da pressão dos lábios inferiores na palheta para uma correta execução das notas localizadas na região aguda do saxofone¹. Outra alteração, normalmente associada à correta execução das notas localizadas na região grave do saxofone, diz respeito à necessidade de afrouxamento da embocadura e/ou mudança de posicionamento do maxilar para a execução de tais notas. Sob

¹ Algo em torno da nota Dó 5 à nota Lá 5 (*in concert*).

meu ponto de vista, tais alterações são consequência da má utilização do aparelho respiratório durante a execução do instrumento.

Devido à dificuldade usualmente encontrada em retirar dos estudantes a percepção da necessidade de utilização dessas alterações, não são trabalhados nos exercícios aspectos ligados à interpretação musical, tais como: dinâmicas, mudanças de andamentos e articulações (*tenuto*, *stacatto*, *sforzando* e etc.). Tal fato teve por propósito oferecer ao estudante a possibilidade de um trabalho exclusivamente direcionado à fixação das informações e conceitos utilizados durante a emissão sonora e que são apresentados no capítulo *A execução das notas* do meu método.

7. Articulações

Durante minha carreira tive a oportunidade de atuar em projetos ligados às áreas erudita e popular e, para tanto, busquei informações que possibilitassem uma correta execução das articulações presentes nesses respectivos repertórios. Na transição por esses dois gêneros musicais, notei uma similaridade de articulações, ou seja, a presença de articulações comuns aos dois gêneros, assim como algumas contradições relacionadas às suas execuções.

Sendo assim, no capítulo *Articulações* procurei fornecer aos estudantes, por meio de informações sucintas, noções claras dos conceitos presentes na execução de cada uma das articulações aqui apresentadas, a saber: notas ligadas, notas articuladas, *staccato* e, por fim, as notas acentuadas.

8. Estudos de articulação

Até 2012, as articulações eram trabalhadas em meu curso basicamente através das informações presentes em três livros: *Método Completo para Todos os Saxofones*, de H. Klosè (19--?), *Developing Jazz Concepts: for saxophone (and other instruments)*, de Lennie Niehaus (19--?) e *Technique of the Saxophone – Chord Studies Vol.2*, de Joseph Viola (1963). Porém, a constatação das dificuldades na execução de determinados estudos do livro de Klosè (19--?) por parte de muitos estudantes, levou-me a considerar a criação de um capítulo dedicado à junção dos conceitos de sonoridade e de articulações. Devo esclarecer que um relato detalhado sobre as dificuldades de execução do livro de Klosè (19--?) será apresentado no item 2 do capítulo 2 (p. 33) deste trabalho.

Surgia assim o capítulo intitulado *Estudos de Articulações*, composto por vinte e dois estudos construídos sobre graus diatônicos de escalas maiores e menores (vide anexo H e I). A opção pela utilização de escalas com no máximo cinco acidentes – sustenidos ou bemóis, teve por objetivo evitar a exposição dos alunos a situações cujo foco de atenção estivesse distante do emprego correto da sonoridade. Cada um dos exercícios deve ser executado com as quatro articulações sugeridas: notas ligadas (nº 1), notas articuladas (nº 2), *staccato* (nº 3) e notas acentuadas (nº 4), como mostra a figura 3.

Figura 3 – Estudo das Articulações da Apostila Básica de Sonoridade

The figure displays four musical exercises on a single treble clef staff, each with its own vocalization below it. Exercise 1, labeled '1', shows a melodic line with a slur over the notes and the vocalization 'du'. Exercise 2, labeled '2', shows a similar melodic line with the vocalization 'du du du du du du du du du du du du du du du du du du'. Exercise 3, labeled '3', shows the same melodic line with the vocalization 'tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu'. Exercise 4, labeled '4', shows the same melodic line with the vocalization 'tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu', where each note has a small accent mark (v) above it.

Fonte do autor

CAPÍTULO II

Fundamentação teórica para a elaboração da pesquisa

1. A origem das técnicas de respiração e sua assimilação pelos instrumentistas de sopro

Investigar a origem das técnicas utilizadas pelos instrumentistas de sopro para obter uma boa sonoridade me pareceu a princípio uma tarefa complexa. Os informes eram bastante controversos. Alguns instrumentistas de sopro acreditavam que essas técnicas foram importadas do canto; outros admitiam que elas surgiram de leitura e interpretação dos poucos livros e métodos existentes no cenário musical aos quais os músicos brasileiros tinham acesso. Maurício de Souza, em entrevista por mim editada, assim se reporta ao fato:

Você lia o material de vários autores sobre o saxofone, franceses ou americanos e muitas vezes as informações se confrontavam, eram controversas. Um dizia pau e o outro dizia pedra. “Ah, faça isso e não faça aquilo”. O outro dizia “não faça isso e faça aquilo”. Então, você fica sem ter alguém realmente em quem confiar. Você nunca tinha uma informação precisa sobre a coisa. As pessoas aprendiam fazendo (informação verbal)².

Tal declaração ilustra o cenário encontrado no início dos meus estudos de saxofone em 1982, na Banda Municipal da cidade de Americana. Porém, a constatação sobre a imprecisão ou controvérsia nas informações ligadas ao estudo da sonoridade levantaram o seguinte questionamento: seriam as informações ligadas à respiração fruto de um aprendizado empírico ou elas poderiam ter alguma fundamentação teórica proveniente do canto?

A publicação intitulada “A Velha Escola Italiana de Canto: um guia teórico e prático” (*The Old Italian School of Singing: a theoretical and practical guide*), da pesquisadora Bloem-Hubatka³ (1946), apresenta um cenário contraditório ligado às melhores e/ou mais apropriadas técnicas a serem utilizadas pelos cantores.

² Entrevista realizada por Samuel André Pompeo com Maurício de Souza Roberto na Escola Municipal de Música de São Paulo (EMSP) em 2014.

³ Professora e cantora lírica, autora do livro *The Old Italian School of Singing - a theoretical and practical guide*, sendo considerada uma das maiores pesquisadoras das técnicas utilizadas pelos antigos professores de canto italianos.

Descobri que os livros dos antigos mestres geralmente coincidem no método de cantar, assim inspirando confiança e verdade em suas instruções, enquanto suas contrapartes mais modernas oferecem uma ideia muitas vezes conflitante sobre cantar⁴ (BLOEM-HUBATKA, 1946, p.3, tradução nossa).

As ideias conflitantes às quais Bloem-Hubatka se reporta podem ser observadas no capítulo dedicado à respiração, do livro *Complete Handbook of Voice Training*, de Richard Alderson (1979). Nele, Alderson (1979) apresenta nada mais que seis diferentes tipos de respiração, que se contrapõem ao conceito de informações simples e diretas atribuídas a publicação de Bloem-Hubatka (1946). Quais seriam os conceitos simples e diretos atribuídos a essa escola?

Esses conceitos estão relacionados ao desenvolvimento das técnicas ligadas à respiração e ao posicionamento da glote a partir de observações cotidianas desenvolvidas de forma empírica pelos mestres dessa escola. Os primeiros registros históricos do *Bel Canto* (Bem Cantar) estão ligados à Velha Escola Italiana de Canto e datam do final do século XVI e início do século XVII.

Obtive essas informações ao participar da disciplina da Pós-Graduação em Música do IA-UNESP intitulada “A Metamorfose da Palavra”, ministrada pelo Prof. Dr. Marcos Pupo Nogueira, em 2014. Nos textos analisados em sala de aula, constatei que o *Bel Canto* e os autores que estudaram esse assunto poderiam subsidiar parte de minha pesquisa em relação ao estudo da respiração e emissão do ar, trazendo uma fundamentação teórica significativa para o meu trabalho.

Foram muitas as personalidades relevantes que atuaram na Velha Escola Italiana de Canto. Contudo, a fim de obter os resultados pretendidos nessa pesquisa, vou me ater a dois nomes: Martin Agricola e Manuel Garcia.

Martin Agricola⁵ (1486 – 1556), cujo nome original era Martin Sore, nasceu em Schwiebus, na Silesia (atual Polônia) e morreu em Magdeburg (Alemanha). Foi Arcebispo de Magdeburg, compositor, professor e escritor, tendo sido um dos primeiros músicos a se preocupar com as necessidades das Igrejas Reformadas e a publicar tratados musicais em língua vernácula. Para um perfeito entendimento da importância de Agricola nesta pesquisa, farei um breve relato do cenário musical da época.

⁴ I found that the books of the old masters generally agree on the method of singing, thereby inspiring confidence and trust by their instructions, whereas their more modern counterparts offer a variety of often conflicting ideas on singing.

⁵ Fonte: Enciclopédia Britânica: <http://www.britannica.com/biography/Martin-Agricola>. Acessado em 05/01/2016.

Nesse tempo, surgia na Europa um novo tipo de repertório com uma nova funcionalidade das palavras que exigia uma preparação cada vez maior dos seus executantes. Estávamos nos primórdios do estilo Barroco e do surgimento dos cantores solistas na polifonia renascentista.

Posso ainda citar outra transformação importante desse período: grupos de cantores amadores da aristocracia passaram a dar lugar a grupos formados por virtuosos cantores profissionais que não mais cantavam para seu próprio deleite, mas sim para uma audiência mais seleta.

Crônicas, cartas, prefácios para óperas e coleções de música, reminiscências, e outros tipos de evidências históricas fornecem um retrato da notável ascensão de uma nova classe de virtuosos cantores profissionais cujo talento vocal eclipsou coralistas amadores, e que estabeleceu os princípios do “bem cantar” que vieram a perdurar por séculos⁶ (STARK, 1938, p.190, tradução nossa).

Muitas das técnicas desenvolvidas para os cantores, devido à nova funcionalidade atribuída às palavras e à execução de um novo repertório, estenderam-se também para os instrumentistas, principalmente os de sopro. Porém, quais seriam as demandas às quais os instrumentistas estariam sujeitos nesse período (meados do século XVI e início do século XVII)?

Entre 1400 a 1600, a música instrumental passou por grandes transformações. Foi um período marcado pelo início do movimento de independência da performance instrumental em relação à música vocal.

O aparecimento das primeiras orquestrações com instrumentação definida pelos próprios compositores deu início ao uso de um recurso utilizado a exaustão nos séculos seguintes: a variedade e a mistura de timbres. Conforme mencionado por Sachs (1940), esse recurso de orquestração começou a ser bastante empregado:

⁶ Court chronicles, letters, prefaces to operas and songs collections, reminiscences, and others types of historical evidence provide a picture of the remarkable rise of a new class of professional virtuoso singers whose vocal prowess eclipsed amateur choristers, and who established principles of good singing what were to endure for centuries.

Isso comprova um crescente interesse por cores, que são o contraste e a mistura de timbres, que é uma parte vital da música. Orquestrações, que no início estavam a critério dos executantes, tornaram-se suficientemente importantes para serem indicadas pelos compositores; perto de 1600, Giovanni Gabrieli, em Veneza, fixa pela primeira vez os instrumentos necessários em cada parte, por escrito, nas suas partituras⁷ (SACHS, 1940, p. 298, tradução nossa).

A busca – e apreço – desse período por novos timbres (chamados por Sachs de cores) estimulou a criação de uma grande quantidade de novos instrumentos, que por sua vez acabaram mudando a percepção dos compositores com relação à utilização de uma instrumentação variada para obter maiores possibilidades timbrísticas. Essa nova importância atribuída à música instrumental acabou estimulando o surgimento de um número de tratados até então sem precedentes para o ensino dos instrumentistas.

Um sinal do crescente interesse do século XVI pela música instrumental foi a publicação de livros que descrevem instrumentos ou dão instruções sobre a forma de os tocar. A primeira obra desse tipo data de 1511, e muitas outras se seguiram, em número crescente, até o fim do século. Não deixa de ser significativo o facto de a maioria destes livros terem sido, desde o início, escritos em língua vernácula e não em latim; com efeito, não se dirigiam aos teóricos, mas sim aos executantes da música (GROUT; PALISCA, 1994, p. 254).

Entre os mais importantes, estão o tratado de Sebastian Virdung de 1511, escrito na língua do autor, o alemão, e concebido na forma de um diálogo ilustrado por muitas gravuras, e o tratado de Arnold Schlick, também de 1511 – a primeira monografia impressa sobre a construção de instrumentos. Entretanto, em 1528, foi publicado o livro *Musica Instrumentalis*, escrito por um certo cantor da Saxônia: “O livro foi lançado como *Musica instrumentalis deudsch*; o título completo, traduzido para o inglês é: “*Musica instrumentalis*” [...], que compreende um método de aprendizagem para tocar em vários instrumentos de sopro com base na arte de cantar [...]”⁸. (SACHS, 1940, p. 300, tradução nossa)

Trata-se de uma publicação escrita por Agricola (1528) que continha informações sobre os conceitos utilizados pelo *Bel Canto*, porém aplicados ao estudo dos instrumentos de sopro. Nota-se assim um evidente cruzamento entre as técnicas respiratórias originados no

⁷ This testifies to an increasing interest in color, that is, the contrast and blend of timbres, as a vital part of music. Orchestration, which at first was at the discretion of the performers, at last became important enough ‘to be indicated by the composer; about 1600, Giovanni Gabrieli in Venice first fixed the instrument required for each part in writing his scores.

⁸ The book came out as *Musica instrumentalis deudsch*; the full title, translated into English, is: “*Musica instrumentalis* in German, which comprises a method of learning to play on various wind instruments based on the art of singing (...).

canto e sua utilização pelos instrumentistas de sopro (desde o século XVI) de um método escrito por um cantor.

Uma vez constatada a origem das técnicas respiratórias utilizadas pelos instrumentistas de sopro, onde estaria então a origem das controvérsias ligadas a esse assunto apontadas no início desta seção? As evidências sobre tal fato foram encontradas na pesquisa da obra do segundo nome ligado a Velha Escola Italiana de Canto abordado por esse trabalho: Manuel Garcia.

Manuel Garcia (1805–1906), personagem de notória importância dentro da história do *bel canto*, é apontado por inúmeros pesquisadores como o último grande mestre da Velha Escola Italiana. Dentre as realizações a ele atribuídas, destacam-se as observações realizadas através do laringoscópio do aparelho vocal humano. Alguns historiadores creditam a Garcia a invenção desse aparelho, demarcando as primeiras observações clínicas realizadas com esse equipamento.

Muito além das suas criações e realizações, Garcia apresenta indícios sugerindo que as controvérsias ligadas às origens e utilização de determinadas informações relacionadas à respiração e à emissão do ar durante a performance dos cantores são muito mais antigas do que se pode supor:

No prefácio da edição de 1841 do seu *Traité*, ele escreveu, “Infelizmente, daquela época chegaram até nós somente vagos e incompletos documentos dessas tradições. Os trabalhos de Tosi, Mancini, Herbst, Agricola, algumas passagens dispersas na história de Bontempi, Burney, Hawkins, e Baini, nos deram somente uma aproximada e confusa ideia dos métodos que seguiam⁹ (GARCIA, 1984, xvii apud STARK, 1938, p. 5, tradução nossa).

Essa afirmação de Garcia em seu Tratado Completo da Arte do Cantar¹⁰, na edição de 1841, nos dá uma amostra das dificuldades encontradas naquele período para obtenção de informações precisas que propiciassem meios confiáveis de execução das técnicas e procedimentos desenvolvidos na Velha Escola Italiana de Canto.

As próprias afirmações de Bloem-Hubatka (1946) também acabam assumindo um caráter conflitante, quando comparadas às de Garcia (1841). Apesar de ambos concordarem em relação à eficácia dos métodos criados pelos velhos mestres da Escola Italiana de Canto,

⁹ In the preface to the 1841 edition of his *Traité*, he wrote, “Unfortunately, that epoch has left to us only some vague and incomplete documents of its traditions. The works of Tosi, Mancini, Herbst, Agricola, some scattered passages in the histories of Bontempi, Burney, Hawkins, and Baini, give us only an approximate and confused idea of the methods then followed.”

¹⁰ École de Garcia: *Traité complet de l’art du chant*.

Garcia (1841) considera as informações disponíveis sobre tais métodos escassas e confusas, gerando dúvidas em relação ao seu correto emprego. Porém, para Bloem-Hubatka (1946), essas mesmas informações não geram nenhum tipo de dúvida ou incerteza.

Essas informações difusas sobre o aparelho vocal, sua utilização (ou não utilização) e sua possível influência no resultado sonoro dos instrumentistas de sopro, ainda estão presentes no cotidiano de boa parte dos instrumentistas atuais.

Para se fazer ouvir você tem de arranjar um jeito de tocar e não se cansar, porque senão você não consegue tocar; usando uma respiração mais natural, fazendo com que o som saia, a garganta esteja livre, o som saia com o ar quente, que é o que deixa a garganta relaxada. O ar passa mais naturalmente, o som fica mais cheio, a parede do instrumento se completa através do ar. [...] eu não consigo te dizer de onde eu tirei essa informação. Pode ser que eu tenha lido, mas não me lembro exatamente a fonte, mas basicamente é na observação e na experimentação (informação verbal)¹¹.

Nota-se na declaração de Daniel D’Alcântara, no que se reporta à sonoridade, a obtenção de um aprendizado calcado em informações adquiridas de forma empírica. Esse empirismo também estava presente nos primórdios da Velha Escola Italiana, conforme já exposto. Continuando sua entrevista, D’Alcântara declara:

As vezes as pessoas diziam que eu precisava tocar com ar quente, mas eu me perguntava o porque disso. Daí em ficava na minha casa jogando ar quente e frio nas mãos. Qual seria a diferença? Você abre a garganta quando faz o ar quente e sua passagem fica mais livre (informação verbal)¹².

Essas dúvidas de D’Alcântara estariam ligadas a *coup de glotte* descrito por Manuel Garcia, em seu tratado de 1841? Vejamos as descrições de Garcia (1841) para a *coup de glotte*:

Depois que você está preparado e quando os pulmões estiverem cheios de ar, sem enrijecimento da garganta ou de qualquer parte do corpo, mas com calma e facilidade, ataque os sons muito distintamente com um golpe leve da glote em uma muito clara vogal “a”. O “a” deve ser feito bem no fundo da garganta [...], a fim de que nenhum obstáculo possa se opor a emissão do som. Nessas condições, os sons devem sair com circularidade [...] Isso é necessário para preparar o golpe de glote, fechando-o, parando e momentaneamente acumulando um pouco de ar na passagem; então, por mais que uma ruptura funcione como um meio de relaxamento, ela se abre com um golpe contundente e vigoroso, semelhante à ação dos lábios ao pronunciar a consoante “p”. Este golpe da garganta também se assemelha à ação que o arco palatino realiza no movimento necessário para a articulação da consoante “k” (GARCIA 1847, 1:25; 1984, 41-2 *apud* STARK, 1938, p. 13, tradução nossa).

¹¹ Entrevista realizada por Samuel André Pompeo com Daniel Salles D’Alcântara Pereira em 2014.

¹² Entrevista realizada por Samuel André Pompeo com Daniel Salles D’Alcântara Pereira em 2014.

Aparentemente, muitas descrições dadas por D'Alcântara para uma correta abertura da garganta durante a execução dos instrumentos de sopro coincidem com as definições da *coup de glotte* de Garcia (1841), a saber: (1) o estado de relaxamento da garganta e (2) a naturalidade na inspiração e expiração do ar: “A sílaba “rá” e “rô” faz com que você solte o ar [...] de maneira mais tranquila, mais relaxada e regular”.

Essa fala de D'Alcântara acerca do uso de vogais para determinados posicionamentos da garganta também foram encontradas em publicações de autores ligados ao canto, como exemplo, as descrições realizadas por Mathilde Marchesi, no livro *The Old Italian School of Singing - A Theoretical and Pratical Guide*, de Daniela Bloem-Hubatka (1946): “Sobre o exercício para o ataque da voz ela escreve que a glote tem que ser contraída antes de emitir a vogal "Ah".¹³”

Bloem-Hubatka (1946) descreve sua visão sobre o emprego das vogais: “Somente quando o canto sobre a vogal "ah" é resolvido e tenha atingido a flexibilidade por meio de exercícios de agilidade, podem ser introduzidas outras vogais, seguido de palavras, de preferência em italiano”¹⁴ (BLOEM-HUBATKA, 1946, p.18, tradução nossa).

Ainda no livro de Bloem-Hubatka (1946) foram encontrados alguns indícios da origem das informações apontadas por D'Alcântara, quanto a utilização das sílabas “rá” e “rô”: “Ambos, MacNeil e Hines, parecem empregar um "cantarolar ou ataque ofegante", também chamado de meio H. Não é um ataque "nas cordas, quase glotal", mas "um ataque relaxado, iniciado com esse pequeno sopro de ar, geralmente no início de uma frase”¹⁵ (BLOEM-HUBATKA, 1946, p. 19, tradução nossa).

Essas técnicas fazem parte do trabalho *Great Singers on Great Singing*, do baixo-barítono americano Jerome Hines; sua principal característica seria o uso da sílaba “H” no início de todas as frases. O ponto de intersecção entre essas informações, descritas por D'Alcântara e Hines (1982), passa pela sonoridade da vogal “H” em diferentes línguas.

Na língua inglesa, a letra “H” possui uma sonoridade similar a letra “R” da língua portuguesa. Com isso, tornam-se mais claras as fontes que podem ter originado o emprego de determinadas vogais na busca de um correto posicionamento da garganta.

¹³ Above the exercise for the attack of the voice she writes that the glottis has to be contracted before emitting the vowel “Ah.”

¹⁴ Only when the singing voice on the vowel “ah” is settled and has attained flexibility through agility exercises can other vowels be introduced, followed by words, preferably Italian.

¹⁵ Both MacNeil and Hines seem to employ a “crooning or breathy attack,” also called a half H. It is not an attack “on the cords, almost glottal” but “a relaxed attack, started with that little breath of air, usually at the start of a phrase.

É possível apontar a origem das falhas relacionadas à transmissão dos conceitos envolvidos no uso da respiração e do aparelho vocal pelos instrumentistas ao fato de não haver concordância sobre esses conceitos entre os próprios pesquisadores e professores do *bel canto*. Essa discordância de informações pode explicar, em parte, a forma como a sonoridade tem sido ensinada no saxofone e nos demais instrumentos de sopro.

2. O estudo da sonoridade no saxofone

Uma vez estabelecidas as prováveis origens das técnicas utilizadas durante a respiração e a emissão do ar pelos instrumentistas e, uma vez apresentada no capítulo anterior as possíveis origens das falhas na transmissão dos conceitos envolvidos no uso da respiração e do aparelho vocal, pareceu-me apropriado desenvolver uma investigação sobre a emissão sonora a ser produzida nos instrumentos de sopro junto aos métodos abaixo listados.

Tal investigação teve por propósito fornecer um retrato sobre a forma como outros autores abordam os assuntos ligados a emissão sonora, buscando ainda apontar eventuais falhas na abordagem dos assuntos analisados nesta pesquisa.

Sendo assim, foram inicialmente analisados os métodos que serviram de referenciais bibliográficos utilizados no meu curso de saxofone:

- Método completo para todos os saxofones, de H. Klosè;
- Developing Jazz Concepts: for saxophone (and other instruments), de Lennie Niehaus;
- Technique of the saxophone – Scale Studies (Vol.1), de Joseph Viola;
- Technique of the saxophone – Chord Studies (Vol.2), de Joseph Viola;
- Criative reading studies for saxophone, de Joseph Viola;

As únicas informações relacionadas à sonoridade foram encontradas no método de Klosè (19--?), p. 5, nos itens *Posição da boquilha na boca* e *Emissão do som*. Mesmo assim, eram instruções bastante superficiais:

Uma vez produzido o som o mesmo deve ser sustentado, mantendo a coluna de ar, tomando-se cuidado para que não fique na boca ou saia pelos cantos da mesma. Desta forma, a palheta trabalha livremente obtendo suas vibrações com toda facilidade. [...] O mais belo timbre é o que une a doçura ao brilhantismo; por ele temos que procurar, desde o princípio, obter sons cheios e suaves, dando-lhes ao mesmo tempo força e redondeza (KLOSÈ, [19xx?], p. 5).

Nota-se nesse trecho o uso das expressões “coluna de ar” ou mesmo de adjetivos (doçura, brilhantismo, cheio, suave) na tentativa de descrever a qualidade do som pretendida. Entretanto, nenhuma informação técnica ligada diretamente aos processos para obtenção dessa sonoridade foi encontrada. Tais adjetivos também foram observados nas declarações de Nailor Azevedo Proveta em entrevista a mim concedida: “Nada. A única pessoa que falou algo para mim sobre som foi meu pai. Ele falava para mim que o som era como uma gota de água, redonda e que eu tinha que tirar aquele som” (informação verbal)¹⁶.

No livro de Klosè (19--?, p.7-13) foi encontrada uma série de exercícios claramente destinados à prática da sonoridade. São quatorze exercícios com um grau de dificuldade técnica baixo, nos quais ele aborda, de forma progressiva, o distanciamento intervalar entre as notas da melodia. Mais uma vez as instruções relativas à correta execução desses exercícios são exíguas:

Os primeiros estudos do aluno devem ser dirigidos à emissão de sons firmes. É preciso atacar a nota por um golpe de língua seco, como querendo pronunciar a sílaba TU e sustentar constantemente o som com todo seu vigor sem ondulações, até terminar sua duração. [...] O som jamais deve interromper-se; deve conservar-se sempre com a mesma intensidade e mesma força, qualquer que sejam os intervalos existentes entre as notas (KLOSE, [19xx?], p. 6).

Devo ressaltar que as instruções de Klosè não são incorretas. Todavia, as informações ou os mecanismos técnicos necessários à obtenção desses resultados não foram encontrados em parte alguma do seu livro.

Outro questionamento veio à tona com relação a essa publicação: seriam quatorze exercícios realmente suficientes para um perfeito entendimento, assimilação e desenvolvimento da sonoridade? Os resultados apresentados por meus alunos de saxofone na Escola Municipal de São Paulo (EMSP) até 2010 indicavam que essa quantidade de exercícios era insuficiente para o desenvolvimento e a assimilação das informações ligadas à sonoridade do instrumento.

Esses indícios foram observados a partir das dificuldades apresentadas pelos alunos na execução dos exercícios localizados nas seções intituladas *15 exercícios sobre os intervalos com diversas articulações* (KLOSE, 19xx?, p. 14) e *30 pequenos solfejos fáceis* (KLOSE, 19xx?, p. 28). Nessas seções são acrescentadas articulações variadas (ligaduras, notas articuladas, *staccato* e notas acentuadas) e variações de dinâmica (*crescendo*, *decrecendo*, *p*, *f*) aos exercícios que ainda apresentam um baixo grau de dificuldade técnica. Porém, essas

¹⁶ Entrevista realizada por Samuel André Pompeo com Nailor Azevedo Proveta em 4 de setembro de 2014.

informações acrescentadas aos exercícios passaram a gerar um alto grau de dificuldade durante a execução dos alunos.

A princípio julguei que o problema estaria ligado à insuficiência de horas dedicadas à preparação daqueles estudos. Todavia, a recorrência dessas dificuldades (nessas seções) em um grande número de alunos acabou me levando a suspeitar que a origem do problema poderia ser de outra natureza. Após infrutíferas semanas recomendando maior empenho técnico dos alunos para obtenção de uma perfeita execução destes exercícios, resolvi repassar para eles todas as informações envolvidas na emissão do som no saxofone, tais como: respiração, embocadura e emissão do ar. Para minha surpresa, após poucas semanas relembando esses fundamentos, alguns exercícios que pareciam inexecutáveis passaram a soar perfeitamente.

Desde então, passei a recomendar de maneira enfática estudos notoriamente ligados à prática e ao desenvolvimento da sonoridade, tais como o estudo diário de notas longas e a observação dos conceitos relacionados a respiração e emissão do ar.

Os resultados no desempenho geral dos alunos foram animadores, porém, acabaram esbarrando num obstáculo: a falta de regularidade no estudo dos itens acima citados.

A leitura dos livros *Developing Jazz Concepts*, de Lennie Niehaus (1981), *Technique of the saxophone – Scale Studies (Vol.1)*, *Technique of the saxophone – Chord Studies (Vol.2)* e *Creative reading studies for saxophone*, de Joseph Viola (1965, 1963, 1982), não continham nenhuma informação ou estudo direcionado ao aprimoramento ou desenvolvimento da sonoridade. Esse fato levou-me à constatação da escassez de material didático e estudos direcionados especificamente à sonoridade.

Em 2014, depois de realizadas as entrevistas com alguns músicos brasileiros do cenário da música popular e erudita, entrei em contato com novos livros e métodos de saxofone que foram por mim avaliados¹⁷, a saber:

- Método Completo de Saxofone, de Amadeu Russo;
- O Saxofone – Técnica e Sonoridade (Vol. 1), de Demétrio S. Lima¹⁸;

¹⁷ Nesta ocasião foram entrevistados Nailor Azevedo (Proveta), Sergio Burgani, Ovanir Buosi, Rafael Galhardo, Maurício de Souza Roberto, Vitor Alcântara, Daniel D'Alcântara, Carlos Sulpício, entre outros.

¹⁸ Iniciou sua vida profissional trabalhando do Rio de Janeiro e São Paulo em *night clubs*, tendo integrado grandes orquestras de baile e televisão. Foi flautista da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo sob a regência de Eleazar de Carvalho, tendo ainda acompanhado em shows e gravações grandes nomes da música brasileira, entre os quais Tom Jobim, Miúcha, Vinícius de Moraes, Chico Buarque, Toquinho, Geraldo Vandré, Jair Rodrigues, João Gilberto, Elis Regina, Roberto Carlos, Milton Nascimento, entre outros. Participou ainda

- *Enseignement du Saxophone*, de Marcel Mule¹⁹;
- *Saxophone Exercises*, de Sigurd M. Rascher²⁰;
- *The Art of Saxophone Playing*, de Larry Teal²¹;
- *Desenvolvendo uma Sonoridade Pessoal no Saxofone*, de David Liebman²²;
- *Daily Studies for All Saxophones*, de Trent Kynaston²³;
- *Playing the Saxophone*, de Bob Mintzer²⁴;
- *Melodic Structures*, de Jerry Bergonzi²⁵.

como músico convidado das orquestras de Ray Coniff, Les Elgart, Sammy Davis Jr., Nanci Wilson, Lionel Hampton e Michel Legrand. Fonte: Yumpu (<https://www.yumpu.com/pt/document/view/12695271/saxofone-reflexoes-sobre-a-aprendizagem-e-a-pratica-deste-free/69>). Acessado em 8 de junho de 2016.

¹⁹ Marcel Mule foi mundialmente conhecido como um dos maiores saxofonistas eruditos, com muitas peças escritas por ele e para ele, lançadas por ele e arranjadas para ele. Muitas dessas peças tornaram-se essenciais dentro do repertório erudito do saxofone. É considerado o fundador da Escola Francesa de Saxofone e o maior representante solista do saxofone erudito do seu tempo, sendo uma figura fundamental no desenvolvimento do instrumento. Fonte: Wikipedia (https://en.wikipedia.org/wiki/Marcel_Mule). Acessado em 29 de novembro de 2015.

²⁰ Sigurd Manfred Rascher faleceu em 25 de fevereiro de 2001. Suas contribuições para o desenvolvimento do saxofone foram de grande importância. Tendo crescido rodeado pela música dos mestres tanto em casa como na escola, esse parecia um caminho natural para Rascher tendo sido prontamente admitido na classe do ilustre clarinetista Philipp Dreisbach, na Academia de Música de Stuttgart. Foi o pioneiro na expansão da extensão do saxofone. Já na década de 1930 era um dos mais aclamados saxofone solistas da Europa, recebendo peças especialmente escritas para ele, de compositores como Hindemith, Glazounov, Milhaud, entre tantos outros. Fonte: Musical Pioneer and Beacon of Idealism: Sigurd M. Rascher, de John-Edward Kelly (2001).

²¹ Doutor em música pela *Detroit Institute of Music* manteve uma intensa carreira tanto no jazz quanto na música erudita, atuando inclusive como primeiro flautista e clarinetista da *Detroit Symphony Orchestra* de 1943 a 1964. Em 1953 foi convidado para integrar o corpo docente da *Michigan-Ann Arbor University*, tendo sido o primeiro professor de saxofone contratado em regime integral por uma universidade nos Estados Unidos da América. Teal permaneceu na *Michigan-Ann Arbor University* até sua aposentadoria em 1974, ocasião em que foi agraciado com o título de Professor Emérito da Universidade. Fonte: Wikipedia (https://en.wikipedia.org/wiki/Larry_Teal). Acessado em 14 de julho de 2015. Até a presente data não tenho conhecimento de uma tradução em português para o livro de Teal analisado nesse trabalho.

²² David Liebman é considerado um dos maiores músicos do jazz em atividade, com uma carreira de mais de 40 anos. Atuou junto a muitos dos mestres do jazz tais como Miles Davis, Elvin Jones, Chick Corea, John McLaughlin, McCoy Tyner e outros mais, sendo ainda o autor de inúmeros artigos, livros e métodos dedicados ao saxofone ou a história do jazz. Seu livro *Developing a Personal Saxophone Sound* ganhou uma versão traduzida para o português em 2014. Fonte: David Liebman Official Website (<http://davidliebman.com>). Acessado em 14 de julho de 2015.

²³ Trent Kynaston é um reconhecido saxofonista tanto na música clássica quanto no jazz. Já se apresentou nos Estados Unidos, Canadá, Europa, América Central, América do Sul, África e Ásia. É professor emérito da Western Michigan University, onde ele se aposentou recentemente, após 39 anos de ensino. Fonte: Trent Kynaston Biography (<http://www.trentkynaston.com/biography.php>). Acessado em 30 de novembro de 2015.

²⁴ Bob Mintzer destaca-se em várias áreas da música. É membro do premiado grupo Yellowjackets (Grammy) há 20 anos, lidera sua própria premiada big band (Grammy), é titular da cadeira de estudos de jazz na Universidade do Sul da Califórnia, em Los Angeles, realiza oficinas em todo o mundo, é autor de inúmeros livros sobre jazz e arranjos e composições para as mais variadas formações instrumentais. Mantém ainda uma intensa agenda de shows com seu próprio quarteto, além de tocar com inúmeras bandas ao redor do mundo. Escreveu mais de 200 arranjos de big bands e diversas formações sinfônicas, entre as quais, Tito Puente, Buddy Rich, Thad Jones-Mel Lewis, Orquestra Sinfônica Nacional, Orquestra Metrópole dos Países Baixos, WDR Big Band em Colônia e HR Big Band em Frankfurt. Fonte: Bob Mintzer Website (<http://www.bobmintzer.com/about.php>). Acessado em 30 de novembro de 2015.

²⁵ Jerry Bergonzi é sax-tenor jazzista, compositor e educador. Ganhou projeção na década de 1970 como artista convidado nos grupos e gravações de Dave Brubeck, ocupando ainda o posto de saxofonista no quarteto de Dave

O livro de Russo (1997) é possivelmente um dos mais antigos métodos de saxofone ao alcance dos músicos brasileiros. Porém, até a conclusão deste trabalho, foram encontradas poucas informações sobre a vida desse autor, inclusive sobre a data correta da primeira publicação do seu método. Apesar das escassas informações, o livro apresenta um número razoável de informações ligadas ao instrumento (posicionamento do corpo, das mãos, dos dedos, da palheta e da embocadura).

Na seção *Primeiros Estudos* foram localizados exercícios com características propícias ao estudo da sonoridade, mas não foram encontradas instruções que direcionassem tais estudos. Foram encontrados breves relatos sobre a emissão do som, ligados à emissão das notas agudas, na seção *Exercício para a emissão dos sons do registro agudo*. Em ambas as seções, os exercícios rapidamente adquirem características de aprimoramento técnico e não de desenvolvimento da sonoridade.

O livro do saxofonista Demétrio S. Lima, um dos mais atuantes músicos da cena musical paulistana das décadas de 1960 a 1990, apresentou informações claras sobre a anatomia do corpo humano durante a execução do saxofone, entretanto, suas descrições sobre a correta emissão do ar são escassas.

Para se conseguir uma emissão livre e relaxada, ter um som claro e rico em harmônicos, é preciso fazer estes exercícios com disciplina e consciência, observando com atenção alguns pontos: 1º - Deixe o tórax completamente relaxado; 2º - Tome cuidado com a pressão excessiva dos lábios; 3º - Sempre pronuncie a sílaba “Hoo...”, deixando que a coluna de ar passe livremente, sem interferências; 4º - Respire calmamente (LIMA, 19xx?, p.3).

Mais uma vez encontramos instruções precisas misturadas a outras não muito claras. Como exemplo dessa imprecisão, vemos a instrução “Deixe o tórax completamente relaxado”, para qual não foram encontradas explicações sobre os motivos da adoção desse procedimento, além da menção à forma de execução ligada ao posicionamento da garganta durante a execução da palavra “Hoo” (Lição 1, p. 3), comumente adotada por trompetistas e já citada anteriormente neste trabalho (capítulo 1, item 1, p. 19). Não foram encontradas instruções claras sobre a forma e a quantidade de tempo indicadas para a prática desses estudos no livro de Lima (19--?).

Brubeck de 1979 a 1982. É professor no Conservatório New England of Music em Boston e autor de uma série de livros sobre improvisação publicados pela Advance Music e pela Jamey Aebersold Jazz. Fonte: Wikipedia (https://en.wikipedia.org/wiki/Jerry_Bergonzi). Acessado em 30 de novembro de 2015.

Nos livros de dois saxofonistas – Mule e Rascher – ligados aos primórdios da escola do saxofone dentro da música erudita, não foram encontradas citações e exercícios direcionados de maneira específica ao estudo da sonoridade.

Foi encontrada na primeira página do livro de Mule (1948) uma menção à palavra som, o que nos leva a crer que o autor se preocupava com esse tema, porém, nesse mesmo trecho, o autor revela que o principal objetivo dos exercícios ali contidos seria obter um bom desenvolvimento técnico, não priorizando o estudo da sonoridade.

Com essas escalas e arpeggios, o saxofonista não terá somente aprendido o essencial de uma sólida técnica, mas estará apto a manter um bom som mesmo na mais difícil das passagens. Deve-se ressaltar que essas escalas e arpeggios devem ser praticados *legato* realçando as várias articulações e ritmos. Tudo isso deve resultar numa perfeita igualdade de dedos e som²⁶ (MULE, 1948, p. 1, tradução nossa).

Pesquisei ainda os conteúdos em *The Art of Saxophone Playing*, de Larry Teal, e *Desenvolvendo uma Sonoridade Pessoal no Saxofone*, de David Liebman, onde foram encontrados capítulos contendo explicações diretas sobre todo os processos envolvidos na emissão do som.

Nesses dois casos, os capítulos que tratavam da respiração, embocadura e do aparelho vocal apresentavam informações extremamente detalhadas, com um grande número de ilustrações, repletas de dados técnicos que buscavam demonstrar com objetividade todos os músculos, membros e ações envolvidas na execução do saxofone.

O livro de Teal (1963) apresenta um significativo número de capítulos dedicados às informações ligadas ao instrumento e à sua execução, a saber: O instrumento (*The instrument*, p. 13), A boquilha (*The mouthpiece*, p. 17), A palheta (*The reed*, p. 21), Posicionamento do corpo durante a execução (*Playing position*, p. 31), A técnica de respiração (*The Breathing Technique*, p. 33), A embocadura (*The embouchure*, p. 37) e A qualidade do som (*Tone quality*, p. 45). Todos esses capítulos apresentam vários subcapítulos com informações importantes e detalhadas acerca de cada um desses assuntos. Entretanto, as únicas menções à prática de sonoridade foram observadas no capítulo *The Release* (O ataque), no qual encontramos oito exercícios dedicados de maneira específica à essa finalidade (p. 81).

²⁶ With these scale and arpeggio, the saxophonist will not only learn the essentials of a solid technique but will be able to maintain a good tone even in the most difficult of passages. It should be stressed that they are to be practiced legato while not neglecting to bring out the various articulations and rhythms. All of this should result in a perfect equality of fingers and tone.

Uma situação similar foi encontrada no livro de Liebman (2014). O autor apresenta informações detalhadas acerca do funcionamento do aparelho respiratório nos capítulos 1 (*Visão geral do mecanismo da sonoridade*), capítulo 2 (*Respiração*) e capítulo 3 (*Laringe*), com ilustrações e informações expressivas sobre as articulações e posicionamento da língua, a embocadura e sobre as palhetas e boquilhas (capítulos 5, 6 e 7, respectivamente). Entretanto, não foram encontrados estudos especificamente direcionados à sonoridade. No capítulo 4 do livro, intitulado *Exercícios de harmônicos (Overtones)*, nota-se a presença de exercícios de oitavas descendentes e notas da série harmônica que poderiam sugerir se tratar de estudos de sonoridade, contudo, em suas instruções, Liebman (2014) deixa claro que o foco desses estudos deve permanecer sobre o correto entendimento do funcionamento da laringe, assim como, eventuais movimentos dos lábios na boquilha, em diferentes regiões da extensão do instrumento.

Finalmente, foram analisados os livros *Daily Studies for All Saxophones*, de Trent Kynaston (1981), *Playing the Saxophone*, de Bob Mintzer (1994) e *Melodic Structures*, de Jerry Bergonzy (1994). Neles não foi encontrado nenhum tipo de menção ou apresentação de estudos direcionados ao trabalho e/ou aprimoramento da sonoridade, e nem informações ligadas aos conceitos de respiração e emissão do ar.

Sendo assim, foram identificados dois procedimentos distintos entre os autores até aqui analisados:

1º) autores que não trazem nenhum tipo de informação sobre emissão sonora, não trabalham os meios para sua fixação e aprimoramento e nem produzem estudos direcionados para o desenvolvimento sonoro;

2º) autores que, apesar de tratarem de maneira satisfatória os temas ligados ao conceito de sonoridade, acabam destinando um número desproporcional de exercícios destinados à fixação e ao aprimoramento de tais informações, frente ao número de exercícios destinados ao desenvolvimento técnico.

Diante desta realidade decidi ampliar meu levantamento para trabalhos realizados por autores de outros instrumentos que não fossem o saxofone.

3. Estudo da sonoridade em outros instrumentos de sopro

Na seção anterior, pudemos identificar vestígios de uma deficiência na maneira como os autores pesquisados abordam o estudo da sonoridade. Vimos que, em alguns casos, os conceitos ligados a esse tema nem sequer são citados.

Com essa nova pesquisa pude averiguar a forma como outros instrumentistas de sopro trabalham com o conceito de sonoridade, a saber:

- Método de Flauta Transversal, de César Albino.
- *Metodo Completo per Clarinetto*, de H. Klosè;
- *Vade-Mecum du Clarinettiste*, de Paul JeanJean;
- *416 Studies*, de Fritz Kroepsch;
- *Complete Method for Clarinet*, de C. Baermann;
- *Foundation to Flute Playing - An Elementary Method*, de Carl Fischer;
- *Méthode Complète de Flute*, de G. Gariboldi;
- *Méthode Complète de Flute*, de Paul Taffanel e Philippe Gaubert;
- *Flute technique*, de F.B. Chappman.

O *Método de Flauta Transversal*, do saxofonista e flautista César Albino, traz uma série de exercícios dedicados ao estudo da sonoridade. As instruções são detalhadas no que tange à questão da frequência com que esses estudos devem ser praticados. Porém, suas explicações sobre a respiração são um tanto obscuras.

Prolongue o máximo que conseguir a nota indicada com a fermata (símbolo da fermata). Esvazie todo o pulmão antes de buscar ar novamente. Ao inspirar, faça um bocejo, relaxando toda a musculatura, com calma, levando o ar para a região abdominal. Essa respiração é mais indicada porque você pode controlar mais essa musculatura, e verá também que se pode armazenar uma quantidade maior de ar ali. Esses exercícios devem ser praticados em torno de dez minutos ao dia, todos os dias por pelo menos três semanas, sempre bem devagar, caso contrário o efeito não será sentido (ALBINO, 2005, p. 35).

Não foram encontrados os motivos pelos quais seria necessário fazer um bocejo no momento da inspiração, relaxar a musculatura e levar o ar para a região abdominal. Também não foram localizadas as informações sobre qual musculatura deveria ser relaxada e de que forma pode-se levar o ar para o abdômen.

Nos livros *Metodo Completo per Clarinetto*, de H. Klosè (1956), *Vade-Mecum du Clarinettiste*, de Jean-Jean (1927) e *416 Studies*, de Kroepsch (1957), não foram encontradas menções a estudos direcionados à sonoridade.

Baermann (1918) apresenta uma série de capítulos em seu livro *Complete Celebrated Method for Clarinet* nos quais a respiração, um dos quesitos ligados à sonoridade, é tratada de maneira superficial. Não foram encontradas informações que explicassem de forma clara o funcionamento do aparelho respiratório durante a execução do clarinete. Nos capítulos *How to Hold the Instrument* (p. 5), *Embouchure* (p. 6), *Explanatory Remarks on Breathing* (p. 11) e *Additional Remarks as to the Necessary Requieriments of Clarinet-playing: Tone Production on the Reed*, (p. 12), Baermann associa a respiração a uma condição única e exclusivamente fraseológica:

A primeira regra a respeito disso é que a respiração deve ser regulada de acordo com o comprimento da passagem a ser reproduzida; o executante deve ter o fôlego que lhe permita continuar com facilidade até o próximo ponto de respiração²⁷” (BAERMANN, 1918, p. 11, tradução nossa).

As análises dos livros escritos por flautistas, ou para os flautistas, apresentaram resultados similares àqueles encontrados nos livros escritos para clarinetistas.

As citações no livro *Foundation to Flute Playing - An Elementary Method*, de Carl Fischer (1918), que poderiam estar relacionadas aos conceitos de sonoridade foram encontradas nas seções *Breathing e Tuning* (p. 7).

Assim como Baermann (1918), Fischer (1918) associa a respiração à execução das frases ou à afinação; porém, em nenhum momento o autor apresenta informações sobre procedimentos e/ou estudos que pudessem auxiliar o desenvolvimento ou a fixação dos conceitos ligados à respiração durante a execução. Informações com características semelhantes foram encontradas no livro *Méthode Complète de Flute*, de Paul Taffanel e Philippe Gaubert: “Isso leva a dizer que a respiração pode ser tomada não por necessidade física, mas para pontuar uma frase musical²⁸” (TAFFANEL; GAUBERT, 1958, p. 53, tradução nossa).

²⁷ The first rule as to this point is that the breathing should be regulated according to the length of the passage to be played; the player should take so much breath as to enable him to continue with ease till the next breathing place comes.

²⁸ This leads to saying that a breath can be taken, not through physical necessity, but in order to punctuate a musical sentence.

No livro *Méthode Complète de Flute*, de Giuseppe Gariboldi (1955), não foram encontradas informações ligadas ao estudo da sonoridade. Entretanto, no livro *Flute Technique*, de F.B. Chapman (1973), foi encontrado um capítulo dedicado exclusivamente à respiração.

As seções *The meaning of the breath control I* (p. 1), *The conditions for obtaining and maintaining an adequate air supply* (p. 1), *The action of the diaphragm in controlling the air supply* (p. 1) e *The management of the air supply in flute playing* (p. 2), Chapman apresenta informações relevantes sobre postura corporal na respiração e no funcionamento do diafragma. Apesar da presença de informações detalhadas sobre a respiração, não foram localizados exercícios que pudessem auxiliar na fixação e/ou desenvolvimento deste tópico.

Nota-se, após a análise desse material, uma evidente falha na forma como o estudo da sonoridade é abordado nos livros escritos para diversos instrumentos de sopro. Concluímos, então, que existe uma discrepância em relação a atenção dada pela maioria dos autores aos estudos técnicos, versus a atenção dada ao estudo da sonoridade.

Essa constatação apoia-se nos seguintes fatos: 1) nos livros onde foram encontrados exercícios com características propícias ao estudo da sonoridade, sua quantidade era exponencialmente menor aos dedicados ao estudo técnico e, 2) em muitos livros, não foram sequer encontrados exercícios ou informações destinadas ao desenvolvimento dos conceitos ligados à sonoridade.

Após essas conclusões, e uma vez que as questões ligadas ao entrelaçamento das técnicas utilizadas por cantores e instrumentistas de sopro foram esclarecidas, pareceu-me apropriado o acréscimo de informações que pudessem esclarecer algo primordial na execução de quaisquer instrumentos de sopro: entender o funcionamento do aparelho respiratório humano.

A seção seguinte será dedicada à apresentação dessas informações, com base em relatos produzidos por pesquisadores de outras áreas de conhecimento, entre eles, da biologia e das ciências da saúde, em especial, da fisioterapia.

4. A necessidade de um olhar interdisciplinar no estudo da sonoridade

Na seção anterior, a discordância nas informações dos professores e pesquisadores do *bel canto* pode explicar o motivo da multiplicidade de conceitos e ensinamentos que envolvem a respiração nos livros dedicados ao ensino dos instrumentos de sopro.

Vimos ainda que alguns autores vinculam a respiração a um conceito estritamente fraseológico, ou seja, a uma correta interpretação das frases musicais. O clarinetista aposentado da Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal de São Paulo e Professor da Escola Municipal de Música, Rafael Galhardo, já falecido, em entrevista realizada, assim se expressou quanto ao assunto: “Você tem de respirar sempre no lugar onde vai recomeçar a frase, não no meio da frase. No meio da frase é erro! A respiração é primordial, é a principal coisa (POMPEO, 2014, Parte de entrevista editada de Rafael Galhardo Caro).

Posso afirmar, segundo as evidências já apresentadas, que a respiração possui um papel bem maior do que o destinado a ser uma ferramenta interpretativa. Dadas as evidências, vimos que o conhecimento apropriado e o uso correto do aparelho respiratório durante a execução dos instrumentos de sopro é imprescindível para um bom desempenho. Contudo, muitos estudantes, ou mesmo músicos profissionais, possuem conhecimentos escassos sobre a respiração. Vejamos o relato do clarinetista Rafael Galhardo Caro:

Logo quando eu comecei a aprender se ensinava pelos pulmões, que é o ar frio. [...] analisando os métodos americanos que nós importamos, eles ensinavam o diafragma [...]. Quando você diz diafragma (está falando) de diafragma mesmo, não (de) tocar com os pulmões (informação verbal)²⁹.

A declaração de Caro nos dá um exemplo sobre os equívocos relacionados ao uso do diafragma. O uso desse músculo durante a execução dos instrumentos de sopro é um conceito largamente difundido entre os músicos brasileiros, mas usualmente tratado sem nenhum tipo de respaldo científico. Para muitos músicos, por exemplo, o ar que inspiramos deve ser armazenado na barriga para que haja o uso correto do diafragma. Não são poucos os instrumentistas que desconhecem a função desse músculo em nosso corpo.

Com o intuito de apresentar dados que permitam dizimar estes equívocos, apresentarei informações ligadas a respiração advindas da biologia e das ciências da saúde, em especial, da fisioterapia.

4.1. O fenômeno da respiração avaliada sob o viés da biologia e da fisioterapia.

Apesar da discrepância dos autores analisados nesse trabalho, quanto ao número de estudos dirigidos ao aprimoramento técnico versus aos de aprimoramento da sonoridade,

²⁹ Entrevista realizada por Samuel André Pompeo com Rafael Galhardo Caro na Escola Municipal de Música de São Paulo (ESMP) em novembro de 2014.

foram encontradas em alguns destes livros descrições detalhadas sobre o aparelho respiratório. Vejamos o que Larry Teal relata:

O tórax, ou na cavidade torácica, contém o coração, pulmões, esôfago e a traqueia. É cercada por uma estrutura óssea que consiste da espinha, do esterno e das costelas. Entre as nervuras existem muitos músculos pequenos conhecidos como intercostais, que funcionam de modo a expandir e contrair as costelas. A base da cavidade torácica é uma partição muscular conhecida como diafragma, que opera involuntariamente e é controlada pela ação dos músculos circundantes. O diafragma fecha completamente a cavidade torácica do abdômen. [...] os músculos intercostais funcionam de forma diferente, controlando de forma direta e voluntária a expansão e contração das costelas. [...] na extremidade superior está a laringe, que contém os órgãos que controlam a passagem do ar através da traqueia. O mais elevado destes órgãos é a epiglote, uma válvula que direciona os alimentos ao estômago e o ar para os pulmões³⁰ (TEAL, 1963, p. 33, tradução nossa).

As informações de Teal (1963) apresentam em detalhes os principais órgãos do aparelho respiratório, além de informações claras sobre o papel do diafragma nesse processo.

O caminho mais natural para mover o diafragma é empurrando o abdômen para frente. Essa é uma ação natural que acontece quando nós respiramos naturalmente. Qualquer um que veja uma pessoa dormindo poderá observar que o estômago se move, em vez do peito. Entretanto, quando se pede a uma pessoa normal para que ela respire profundamente, irá fazer exatamente o oposto. Ela vai expandir o seu peito enquanto inala e empurrar para fora o estômago durante a expiração³¹ (TEAL, 1963, p. 34, tradução nossa).

Devo ressaltar que informações similares às apresentadas por Teal (1963) foram encontradas somente em dois livros por mim analisados: em Chapman (1973) e em Liebman (2014). Todavia, mesmo entre os autores que abordam de forma direta a respiração, foram encontradas discordâncias sobre a forma como ela deve ser trabalhada.

³⁰ The thorax, or chest cavity, contains the heart, lungs, esophagus, and trachea (windpipe). It is surrounded by the bony structure consisting of the spine, breastbone, and the ribs (costals). Between the ribs there are many small muscles known as the intercostal, which function to expand and contract the ribs. The floor of the chest cavity is a muscular, membranous partition known as the diaphragm, that operates involuntarily and is controlled by the action of the surrounding muscles. The diaphragm completely shuts off the chest cavity from the abdomen. [...] The intercostal muscles function differently, as they are voluntary and directly control the expansion and contraction of the ribs. [...] At its upper extremity is the larynx, containing the organs which control the passage of the air through the windpipe. The uppermost of these organs is the epiglottis, a valve which directs food into the stomach and air into the lungs.

³¹ The most natural way to move the diaphragm is by pushing the abdomen forward. This is the action that takes place when we breathe naturally. Anyone who watches a sleeping person will observe that the stomach moves rather than the chest. The average person, however, when asked to take a deep breath, will do just the opposite. He will expand his chest as he inhales and push out the stomach during exhalation.

Não há exercícios respiratórios especiais a serem realizados pelo estudante na prática das linhas estabelecidas no próximo capítulo que, com o tempo, levam ao controle necessário do diafragma e, portanto, do suprimento de ar³² (CHAPMAN, 1973, p. 2, tradução nossa).

A declaração de Chapman (1973) se opõe frontalmente às de Teal (1963), que dedica um capítulo do seu livro ao aprimoramento da respiração.

Mudar seus hábitos respiratórios geralmente é um processo lento, e pode exigir paciência e atenção continuada. Em seu estágio de desenvolvimento, a respiração deve ser praticada longe do instrumento até que essa ação esteja sob controle³³ (TEAL, 1963, p. 34, tradução nossa).

Tais informações sugerem um possível novo ponto de discordância dentro desse assunto: as divergências sobre a respiração não ocorreriam somente em relação a forma como ela deve ser trabalhada, mas também em relação a sua real importância durante a execução dos instrumentos de sopro. Isto posto, pareceu-me apropriado um aprofundamento sobre o tema em busca de mais dados que pudessem atenuar tais contradições.

Os dados mais expressivos neste sentido surgiram da análise do livro *Aspectos Práticos e Teóricos para o Ensino e Aprendizagem da Performance Musical*, no capítulo intitulado *Aspectos Básicos no Desenvolvimento da Qualidade da Sonoridade no Saxofone*, escrito pelo professor e pesquisador Roberto Cremades Andreu³⁴, da Universidade Complutense de Madrid.

Nele, Andreu (2014) apresenta informações claramente direcionadas a compreensão e elucidação da importância da respiração. “Não se pode ser um bom cantor, orador ou

³² No special breathing exercises need be carried out by the student as practice on the lines laid down in the next chapter will, in time, lead to the requisite control of the diaphragm and therefore of the air supply.

³³ Changing one's breathing habits is usually a slow process, and may require patience and continued attention. In its developmental stage, breathing should be practiced away from the instrument until the action is well under control.

³⁴ Natural Aspe (Alicante) é doutor pela Universidade de Granada, com menção de "Doctor Europeus", Mestre em Educação Musical: Uma Perspectiva Multidisciplinar (UGR), professor de saxofone (Conservatório de Música "Oscar Espla" de Alicante) e é credenciado pela ANECA como professor adjunto na área de Ensino de Expressão Musical. Foi professor de Educação Secundária, Professor de Música e Artes Cênicas para o Ministério da Educação e da Ciência e professor no Departamento de Ensino Musical, Plástica e Corporal, na Faculdade de Educação e Ciências Humanas de Melilla (Universidade de Granada). Atualmente, é Secretário Acadêmico do Departamento de Musical e Expressão Corporal na Faculdade de Educação da Universidade Complutense de Madrid, onde leciona na graduação e pós-graduação. Também participa do programa "Doutorado em Educação" como orientador e diretor de várias teses de doutorado dentro da linha "Pesquisa Disciplinar no Ensino". Vem realizando pesquisas financiadas e ensinando em universidades nos Estados Unidos, Brasil, Portugal, México e Espanha.

instrumentista de sopro se não possui um bom controle da respiração. O estudo da respiração é a base da técnica instrumental³⁵ [...]” (ANDREU, 2014, p. 265, tradução nossa).

Foram também apresentados dados detalhados sobre variados tipos de respiração, a saber: a respiração de cintura escapular, a respiração torácica (costal-clavicular) e a respiração abdominal ou diafragmática. Após uma descrição sucinta sobre o funcionamento de cada uma das respirações citadas, Andreu (2014) apresenta uma nova evidência relevante.

Os instrumentistas de sopro utilizam em maior quantidade a respiração diafragmática para amplificar a respiração natural, de tal forma que o ar é direcionado para a parte inferior dos pulmões, que expande o diafragma para baixo e, portanto, aumenta a capacidade da caixa torácica e sua dimensão verticalmente, enchendo completamente os pulmões³⁶ (ANDREU, 2014, p. 266, tradução nossa).

Dadas as afirmações de Andreu (2014) e Teal (1963), é possível atribuir ao diafragma um papel central dentro da respiração. Vale ressaltar que tal caráter vem de encontro às informações defendidas por outro autor citado anteriormente nesse trabalho, Bloem-Hubatka (1946).

Os velhos mestres reconhecem o segundo tipo de respiração chamada torácica ou intercostal como a mais adequada ao canto, porque cantar é uma forma de atividade que precisa de um certo fornecimento de energia que torne desnecessário qualquer esforço na produção do som. Na respiração torácica, a ação necessária do diafragma é automaticamente incorporada, seguindo as leis da anatomia física³⁷ (BLOEM-HUBATKA, 1946, p.38, tradução nossa).

Cabe lembrar a relação existente entre as técnicas respiratórias utilizadas pelo canto e pelos instrumentistas de sopro e que foram apresentadas nesse trabalho no capítulo 2 (item 1, p. 26). Porém, Andreu (2014) nos apresenta mais uma nova informação a respeito do assunto, que confere um caráter científico ao uso da respiração diafragmática: “A capacidade

³⁵ No se puede ser u buen cantante, orador o instrumentista de viento si no se posee un buen control de la respiración. El estudio de la respiración es a base de la técnica instrumental [...].

³⁶ Los instrumentistas de viento utilizan en mayor medida la respiración diafragmática para amplificar la respiración natural, de forma que emplazando el aire en la parte inferior de los pulmones, esta se dilata, el diafragma baja y aumenta así la capacidad de la caja torácica y su dimensión en sentido vertical, llenando completamente los pulmones.

³⁷ The old masters recognized breathing of the second kind called thoracic or intercostal as best suited for singing because singing is a form of activity that needs a certain supply of energy to make the sound production effortless. In thoracic breathing, the necessary action of the diaphragm is automatically incorporated, following the physical anatomical laws.

pulmonar de um menino de 13 anos de idade utilizando-se desse tipo de respiração passa de aproximadamente 2,41 litros para 3,81 litros³⁸ (ANDREU, 2014, p. 266, tradução nossa).

Surgem assim informações que poderiam não somente atribuir a devida importância à respiração utilizada pelos instrumentistas de sopro, mas também comprovar com dados científicos todos os relatos até aqui expostos sobre o funcionamento do aparelho respiratório. Para tanto, vejamos quais seriam essas informações relativas à respiração sob a luz da biologia e da fisioterapia.

A respiração é feita via inalação através do nariz ou da boca como o resultado da contração e relaxamento do diafragma. Os principais músculos envolvidos na respiração são o diafragma e os músculos intercostais externos. [...] O diafragma é um músculo em forma de cúpula, com uma superfície superior convexa. Quando se contrai, ele se achata e amplia a cavidade torácica. Durante a inspiração, os músculos intercostais externos elevam as costelas e o esterno e, conseqüentemente, aumentam o espaço da cavidade torácica pela expansão no eixo horizontal. Simultaneamente, o diafragma se move para baixo e expande o espaço da cavidade torácica no eixo vertical. [...] Durante a expiração, os músculos intercostais externos e diafragma relaxam a cavidade torácica, que retorna ao seu volume pré-inspiratório³⁹ (MOUSSAVI, 2006, p. 1, tradução nossa).

A análise das descrições de Teal (1963), Moussavi (2006) e Andreu (2004) mostraram divergências em relação ao funcionamento do aparelho respiratório. Apesar de todos designarem um papel central ao diafragma durante a respiração, Teal (1963) vincula o estômago ao processo respiratório: “Essa é uma ação natural que acontece quando nós respiramos naturalmente. Qualquer um que veja uma pessoa dormindo poderá observar que o estômago se move, em vez do peito” (1963, p. 34). Por outro lado, não foram encontradas menções de Moussavi (2006) e Andreu (2004) à participação de outros órgãos no processo respiratório, como, por exemplo, do estômago. Entretanto, um ponto de convergência entre os autores chama a atenção: a participação dos músculos intercostais no processo respiratório, citados nos trabalhos de Bloem-Hubatka (1946) e Andreu (2004).

³⁸ La capacidad pulmonar utilizando este tipo de respiración en un niño de 13 años pasa de 2.41 litros a 3.81 litros, aproximadamente.

³⁹ The primary function of the respiratory system is supplying oxygen to the blood and expelling waste gases, of which carbon dioxide is the main constituent, from the body. This is achieved through breathing: we inhale oxygen and exhale carbon dioxide. Respiration is achieved via inhalation through the mouth or nose as a result of the relaxation and contraction of the diaphragm. [...] The diaphragm is a dome-shaped muscle with a convex upper surface. When it contracts it flattens and enlarges the thoracic cavity. During inspiration the external intercostal muscles elevate the ribs and sternum and hence increase the space of the thoracic cavity by expanding in the horizontal axis. Simultaneously, the diaphragm moves downward and expands the thoracic cavity space in the vertical axis. The increased space of the thoracic cavity lowers the pressure inside the lungs (and alveoli) with respect to atmospheric pressure. Therefore, the air moves into lungs. During expiration, the external intercostal muscles and diaphragm relax the thoracic cavity which is restored to its preinspiratory volume.

Em busca de mais esclarecimentos sobre o papel dos músculos intercostais na respiração, entrevistei a fisioterapeuta Carina Leal da Fonseca Ladeira⁴⁰, que trata elencos de musicais há mais de dez anos:

A respiração do músico não é basal, é a respiração forçada, inspiração e expiração forçada. Na respiração forçada nós acionamos alguns músculos extras além do intercostal e do diafragma. Usa-se o esternocleido, o trapézio e (músculos) mais profundos, como o transverso. Só que eles são acionados porque são músculos acessórios da respiração forçada e existe um limite para não os tencionar demais e com isso causar um problema (informação verbal)⁴¹.

As declarações de Fonseca Ladeira mais uma vez confirmam a participação dos músculos intercostais e do diafragma. Entretanto, pode-se notar o acréscimo de uma nova informação sobre a respiração durante a execução dos instrumentos de sopro com a introdução do termo *respiração forçada*.

Esse fenômeno ocorre quando o processo respiratório se dá fora de uma situação de repouso ou numa baixa atividade física do corpo humano. É comum durante a prática de atividades físicas pesadas, como bem expressam Powers e Howley (2009):

Durante a respiração calma normal, o diafragma realiza a maior parte do trabalho inspiratório. No entanto, durante o exercício, os músculos acessórios da inspiração são solicitados a entrar em ação. [...] durante o exercício e a hiperventilação voluntária, a expiração se torna ativa. Os músculos mais importantes envolvidos na expiração são aqueles encontrados na parede abdominal, dentre os quais os retos abdominais e os oblíquos internos. Quando eles se contraem, o diafragma é empurrado para cima e as costelas são puxadas para baixo e para dentro. Isto resulta num aumento da pressão intrapulmonar e ocorre a expiração (POWERS; HOWLEY, 2009. p. 182).

Através das informações fornecidas por Fonseca Ladeira e Powers e Howley (2009), assegura-se de forma incontestável a importância do diafragma e dos músculos intercostais durante a realização da respiração e a emissão do ar pelos instrumentistas de sopro. Essas informações também corroboram as descrições e explanações sobre a participação desses músculos nas descrições de músicos e autores de livros e métodos aqui analisados.

Porém, deve-se ressaltar o surgimento de um novo e relevante dado: a constatação, sob a ótica da biologia e das ciências da saúde, da utilização pelos instrumentistas de sopro de um

⁴⁰ Graduada pela UNIP, especialista em fisioterapia ortopédica e esportiva pela UNICID, especialista em tratamentos posturais (Iso-Stretching, RPG, Pilates, estabilização segmentar cervical, lombar e terapias manuais), hidroterapia (Bad Ragaz, Halliwick, Watsu, Rad e Ai Chi). Fisioterapeuta em elenco de musicais desde 2004. Ministra com Fabiana Oishi o curso “Tratamento das Disfunções da Coluna Vertebral”. Experiência no tratamento de bailarinos. http://physioartstudio.com.br/index_TELA_A_CLINICA_PROFSSIONAIS.htm acessado em 14 de junho de 2015.

⁴¹ Entrevista realizada por Samuel André Pompeo com Carina Leal da Fonseca Ladeira em 19 de março de 2015.

tipo de respiração usualmente associada a prática de atividades físicas pesadas, a respiração forçada. Trata-se, aparentemente, de uma nova informação não apresentada por nenhum dos autores analisados nesse trabalho.

Assim, faz-se necessário a apresentação das seguintes conclusões relacionadas ao papel da respiração para os instrumentistas de sopro:

1º) a respiração não possui um papel meramente fraseológico dentro da execução dos instrumentistas de sopro sendo, na realidade, imprescindível para um bom desempenho;

2º) o uso do diafragma é um conceito largamente difundido entre os músicos brasileiros, porém, usualmente tratado de maneira equivocada e sem nenhum tipo de respaldo científico;

3º) pode-se afirmar que a ausência de informações claras e calcadas em dados científicos são as fontes das discordâncias encontradas em relação a forma como a respiração deve ser trabalhada. Foram verificados em vários livros e métodos analisados a ausência total de informações ligadas ao assunto;

4º) apesar das variações encontradas nos nomes dos diferentes tipos de respiração, foi verificado um consenso em torno da utilização da respiração intercostal ou diafragmática pelos autores analisados;

5º) as informações fornecidas por Fonseca Ladeira e aquelas encontradas nos trabalhos de Moussavi (2006), Andreu (2014) e Powers & Howley (2009) forneceram as evidências e os embasamentos científicos sobre o funcionamento da respiração, além de apresentar um novo dado: o uso da respiração forçada pelos instrumentistas de sopro, sendo esse tipo de respiração normalmente associada a realização de exercícios físicos de alta performance.

As demais conclusões e sugestões ligadas ao aprimoramento e desenvolvimento das técnicas respiratórias serão apresentadas no capítulo *Considerações Finais* (p. 69).

CAPÍTULO III

A pesquisa-ação

Como nos informa Morin (2004, p. 220), a pesquisa-ação é um método de investigação que encara uma intervenção em um campo educativo ou social, por vezes de modo sistemático, por vezes de modo participativo e comporta, na maioria dos casos, processos de retroação ou de revisão. Seu emprego permite ao pesquisador ser ao mesmo tempo, um observador e um ator da pesquisa, utilizando um método dinâmico e ajustável de elaboração investigativa, conforme expressa Thiollent (2008). Ela tem como propósito explicar alguns aspectos da realidade, permitindo que o pesquisador possa agir/intervir sobre ela, identificando problemas, formulando, experimentando, avaliando e aperfeiçoando alternativas de solução, em situação real, com a intenção de contribuir para o aperfeiçoamento contínuo da realidade objeto de investigação (LIMA, 2008, p. 37).

Em artigo publicado na Revista Científica *Musica Hodie*, Albino e Lima (2009, p. 91) relatam que a aplicabilidade da pesquisa-ação no campo da educação tem sido relevante, uma vez que traz significados importantes e diferenciados nos processos de ensino/aprendizagem, sendo capaz de avaliar novas metodologias e situações pedagógicas microscópicas que por vezes não são valorizadas nas pesquisas tradicionais. Sendo assim, essa modalidade de pesquisa pareceu-me bastante adequada pois me permitiu captar as observações sobre a adequação da técnica de ensino de sonoridade por mim elaborada, moldando as ideias iniciais de forma a se testar e obter respostas sobre o seu bom ou mal desempenho.

Para cumprir os objetivos referendados por esse modelo de pesquisa foram observados os resultados performáticos de onze alunos da Escola Municipal de São Paulo (EMSP), admitidos entre o primeiro semestre de 2014 e o segundo semestre de 2015, e que tivessem cursado no mínimo dez aulas do curso de saxofone por mim ministrado. A fim de preservar a identidade desses alunos, eles foram identificados na investigação por uma numeração aritmética (estudante 1, estudante 2, etc.).

Devo ainda esclarecer que os alunos participantes possuíam diferentes níveis de desenvolvimento no saxofone, variando do estágio inicial ao intermediário, o que trouxe diferentes resultados em suas performances.

Os parâmetros utilizados para a classificação do desenvolvimento dos alunos se basearam em três quesitos: 1) averiguação, de forma oral, do volume de conhecimento adquirido em relação às informações ligadas aos conceitos de sonoridade (respiração e

emissão do ar), 2) capacidade de aplicação de tais conceitos, verificados através do resultado sonoro obtido e, 3) averiguação do desenvolvimento técnico.

Considerando esses parâmetros, foram estabelecidas três etapas para a apresentação da metodologia proposta, a saber:

1. Registro em áudio da primeira aula de todos os estudantes avaliados nesse período, disponibilizado neste trabalho em CD anexo;
2. Apresentação e utilização dos conceitos ligados a *nota de referência*, descritos no capítulo 1 (item 4, p. 22);
3. Início formal da utilização da *Apostila Básica de Sonoridade*.

Na primeira etapa, a gravação realizada em áudio na primeira aula teve por objetivo registrar e averiguar os efeitos provocados imediatamente após o contato com as informações ligadas a respiração e a emissão do ar contidas na *Apostila Básica de Sonoridade* no desempenho performático dos estudantes.

Para tanto, os registros em áudio foram executados em dois estágios: 1) a execução de uma nota ou escala logo no início da aula, tocada de acordo com os conceitos e/ou informações adquiridos sobre a emissão sonora pelos estudantes antes do acesso a minha metodologia e, 2) a execução da mesma nota ou escala ao final dessa mesma aula, tocada de acordo com os conceitos e/ou informações sobre a emissão sonora contidas na *Apostila Básica de Sonoridade*.

As análises das gravações foram promissoras, indicando mudanças significativas no desempenho dos alunos a partir da adoção das informações e conceitos propostos pela *Apostila Básica*. Foram verificadas mudanças relevantes em dois aspectos do resultado sonoro:

- Volume: as características mais proeminentes das falhas ou equívocos cometidos na respiração e na emissão de ar podem ser notadas tanto no volume sonoro produzido, como na percepção de desequilíbrio no volume de som entre as notas e/ou regiões do instrumento. Nesse sentido, foram observados maior equilíbrio no volume de som entre as notas e entre as diferentes regiões do instrumento (regiões grave, média e aguda), além do aumento significativo no volume do som;

- Timbre: trata-se de outro fator característico das falhas acima mencionadas, sendo muito comum a ocorrência de mudanças no timbre entre as regiões grave, média e aguda do instrumento. A partir da adoção da metodologia sugerida, foi verificada uma homogeneização do timbre durante a execução em todas as regiões do instrumento.

Nos registros em áudio disponibilizados no CD anexo, pode-se observar as mudanças acima descritas, porém, devo ressaltar que os efeitos mais contundentes foram observados nas gravações dos alunos em estágio inicial, havendo uma mudança considerável e imediata nos resultados obtidos.

A segunda etapa de apresentação da metodologia aos estudantes foi realizada na apresentação e utilização dos conceitos ligados à *nota de referência* descritos no capítulo 1 (item 4, p. 22). Após a apresentação do conceito da *nota de referência*, ou seja, o uso de uma nota como parâmetro para observação e aplicação das informações ligadas a respiração e a emissão do ar apresentadas na *Apostila Básica* e, uma vez constatadas as primeiras mudanças na sonoridade (tais como a diminuição ou desaparecimento de oscilações e/ou tremidos no som), foi indicado aos estudantes a aplicação diária das informações usadas na execução da *nota de referência* a um pequeno número de notas do instrumento, de acordo com os conceitos da prática deliberada⁴². Devo ainda destacar que todos os procedimentos e ações até aqui descritas ocorreram na primeira aula dos estudantes avaliados.

A execução da segunda etapa da metodologia ocorreu a partir da segunda aula e teve uma duração média de três a quatro aulas. Durante esse período, foi recomendado aos estudantes não somente a adoção de um trabalho diário dirigido exclusivamente à sonoridade por meio da aplicação do conceito da *nota de referência*, mas sua utilização em toda a extensão do instrumento.

A adoção deste período dedicado exclusivamente a fixação e aprimoramento das informações ligadas a sonoridade teve origem na observação dos problemas de execução de determinados estudos do livro de H. Klosè (19xx?) enfrentados pelos estudantes e que foram descritos neste trabalho no capítulo 2 (item 2, p. 33).

⁴² A prática deliberada é constituída por um conjunto de atividades e estratégias de preparação motora ou cognitiva, com metas bem elaboradas, objetivos específicos e um plano global de visão dos resultados, com a finalidade de aprimorar a performance musical. Muitas vezes buscando a opinião de experts, que possam ouvir os resultados e emitir suas opiniões, possibilitando assim pequenos ajustes e uma melhora efetiva na performance (FREIRE, 2012. p. 254).

Ao final desse período e, uma vez constatado um nível baixo (ou quase imperceptível) de interferências no som, usualmente identificadas por ondulações, tremidos e desequilíbrio de volume e timbre entre as notas, deu-se início a terceira e última etapa de aplicação da metodologia.

Nessa etapa, iniciou-se a utilização da Apostila Básica de Sonoridade apresentada no capítulo 1 (p. 18), com o intuito de aferir a eficácia no processo de fixação e desenvolvimento dos conceitos e informações ligadas a sonoridade por meio dos exercícios apresentados na apostila.

A partir desse ponto, as observações dos progressos dos estudantes passaram a ser efetuadas aula a aula, a partir dos quarenta e nove estudos do capítulo intitulado *Estudos de sonoridade* da primeira parte da *Apostila Básica* e dos vinte e dois estudos do capítulo *Estudo das articulações* da segunda parte da apostila, seguindo-se o critério de observância da presença ou ausência das características descritas no parágrafo anterior durante a execução dos alunos. A realização dessa etapa despendeu em média 22 aulas.

De acordo com minhas observações realizadas durante a segunda e terceira etapas, os primeiros três meses podem ser considerados o período mais crítico para a assimilação das informações propostas por esta metodologia pois, apesar da maioria dos alunos se encontrarem em um estágio básico, muitos trouxeram consigo uma bagagem de informações (usualmente incorretas ou incompletas, ou ambos os casos) relacionadas a execução do instrumento.

Foi notada também uma constante vinculação dada pelos alunos aos exercícios propostos na *Apostila Básica* ao desenvolvimento técnico do instrumento, ou seja, a aspectos ligados ao desenvolvimento e aprimoramento do caráter mecânico da execução. Tal associação contraria frontalmente todas as instruções para a realização dos estudos fornecidas no referido capítulo.

É importante enfatizar que o foco deve e precisa ser mantido na sonoridade, evitando dessa maneira a execução desses estudos em andamentos rápidos, assim como em andamentos muito lentos. Procure andamentos confortáveis – por exemplo, um *andante* (76 - 108 BPM) – para que, dessa forma, o centro das atenções durante a execução sejam os princípios necessários para a obtenção de uma sonoridade satisfatória (POMPEO, 2012, p. 19)

Devo enfatizar que essa ocorrência foi observada entre os alunos dos dois níveis avaliados, conforme a declaração abaixo.

Na apostila de Samuel Pompeo pude reparar que na verdade muito desses exercícios ainda estão ligados a sonoridade através da busca da igualdade do timbre; porém, apesar de aparecer algo óbvio (que estes exercícios visam o desenvolvimento da sonoridade), muitos de nós acabam perdendo o foco passando a se preocupar somente com a parte da digitação (informação verbal)⁴³.

Houve ainda a constatação de variações em relação ao tempo necessário para a fixação inicial das informações apresentadas sobre o conceito de sonoridade através da *nota de referência*. Verificou-se que tais variações de tempo não estavam relacionadas ao nível de desenvolvimento de cada estudante, mas sim ao grau de resistência à adoção da metodologia observada em cada indivíduo. Esse fator pôde ser constatado nas declarações espontâneas realizadas em sala de aula, dando conta da singularidade e, conseqüentemente, da incredulidade e relutância dos alunos em adotar as informações e a metodologia propostas.

Todavia, uma vez vencida a resistência à metodologia, foram observados avanços significativos na performance dos estudantes, de acordo com as declarações colhidas e que integram a presente pesquisa-ação.

Lá, ele vem abordando uma metodologia de ensino diferente de outros profissionais na área do saxofone [...], passando aos alunos o quão importante e eficaz é o estudo de sonoridade. Por meio desse ensino inovador obtive um grande progresso em meus estudos [...]. Se trata de um conteúdo que nos faz refletir sobre questões sonoras, ao invés de técnicas, obtendo assim um som muito melhor, com mais propagação e uma qualidade melhor (informação verbal)⁴⁴.

As melhorias verificadas não se limitaram às mudanças na qualidade sonora dos estudantes. Apesar dos resultados mais contundentes terem sido observados em alunos num estágio inicial, foram constatadas melhorias nos dois grupos analisados nesta pesquisa (iniciantes e intermediários).

Nos estudantes de nível iniciante, as percepções de mudanças e/ou melhorias obtidas pela adoção dos conceitos de sonoridade da *Apostila Básica* foram notadas ainda no final da primeira aula, através da rápida mudança e melhoria da qualidade sonora⁴⁵ e da diminuição drástica da presença de ondulações, tremidos e desequilíbrios de volume e timbre entre as notas.

Nos estudantes de nível intermediário, as percepções mais significativas de melhoria ocorreram a partir da seção *Estudo das Articulações* da *Apostila Básica*.

⁴³ Declaração fornecida pelo estudante nº 1 para presente pesquisa em 2015.

⁴⁴ Declaração fornecida pelo estudante nº 3 para presente pesquisa em 2015.

⁴⁵ CD anexo ao trabalho, faixas 1, 2, 6, 7, 8, 9 e 10.

Assim como no grupo dos estudantes iniciantes, foram observadas mudanças no resultado sonoro também no grupo de alunos de nível intermediários logo após a adoção dos conceitos de sonoridade⁴⁶, confirmada durante a realização dos quarenta e nove estudos presentes na primeira parte da apostila. Contudo, a introdução de novos elementos aos exercícios apresentados na seção *Estudos das Articulações* trouxe à tona uma outra situação: o surgimento de dificuldades de execução erroneamente associada a problemas técnicos ou a um tempo insuficiente de preparação.

Constatou-se que, devido ao mero acréscimo das articulações, muitos alunos voltaram a apresentar as deficiências de sonoridade verificadas antes da adoção da metodologia. Porém, uma vez alertados, os alunos suprimiram sem maiores problemas tais deficiências, aplicando os conceitos e as informações ali relatadas.

Com isso, pôde-se averiguar a eficácia da aplicação dos conceitos propostos na *Apostila Básica* no tocante à execução de estudos de maior complexidade. Algumas das declarações colhidas junto aos estudantes corroboram a eficácia das abordagens propostas:

Com toda essa técnica de sonoridade percebi que ao tocar temos que pensar em todos esses detalhes básicos que formam a sonoridade. Depois desse novo conceito passei a tocar com mais segurança, musicalidade e com som controlado (informação verbal)⁴⁷.

Outras declarações ilustraram os benefícios de um trabalho prolongado, específico e contínuo de sonoridade, que, como foi já observado, não foi a preocupação primeira dos autores dos métodos performáticos analisados anteriormente.

Após iniciar as aulas com o professor Samuel Pompeo, ele propôs um trabalho de sonoridade que consistia em trabalhar bastante a respiração e a emissão do ar utilizando bem o diafragma para que a coluna de ar fosse contínua e sem alterações. Propôs também a execução de toda a extensão do instrumento como se fosse uma única nota, a “nota de referência” (que no caso é o sol³). Comecei então a trabalhar esses aspectos e tenho colhido frutos surpreendentemente positivos (informação verbal)⁴⁸.

Dado o perfil socioeconômico dos estudantes atendidos pela EMSP, alguns dos estudantes observados nesta pesquisa se afastaram do curso antes da coleta das declarações aqui apresentadas, impossibilitando a apresentação de suas declarações, conforme consta na tabela anexa.

⁴⁶ CD anexo ao trabalho, faixas 3, 4, 5 e 11.

⁴⁷ Declaração fornecida pelo estudante nº 11 para presente pesquisa em 2015.

⁴⁸ Declaração fornecida pelo estudante nº 3 para presente pesquisa em 2015.

Tabela 2 – Desempenho geral dos estudantes (Samuel Pompeo)

Estudante	Nº aulas frequentadas	1ª parte apostila	2ª parte apostila
Estudante 1	11	CONCLUÍDA	CONCLUÍDA
Estudante 2	15	NÃO CONCLUÍDA	NÃO CONCLUÍDA
Estudante 3	17	NÃO CONCLUÍDA	NÃO CONCLUÍDA
Estudante 4	17	CONCLUÍDA	NÃO CONCLUÍDA
Estudante 5	33	CONCLUÍDA	CONCLUÍDA
Estudante 6	16	CONCLUÍDA	CONCLUÍDA
Estudante 7	19	CONCLUÍDA	NÃO CONCLUÍDA
Estudante 8	20	CONCLUÍDA	NÃO CONCLUÍDA
Estudante 9	31	NÃO CONCLUÍDA	NÃO CONCLUÍDA
Estudante 10	21	NÃO CONCLUÍDA	NÃO CONCLUÍDA
Estudante 11	32	CONCLUÍDA	CONCLUÍDA

Fonte do autor

Foram consideradas aulas elegíveis para esta pesquisa somente as aulas nas quais os estudantes trabalharam de forma direta o conteúdo da *Apostila Básica*, sendo desconsideradas as faltas dos estudantes, a realização de atividades de outra natureza tais como Masterclasses e Workshops, além de datas facultativas e/ou feriados.

Do total de estudantes avaliados, 63% concluíram a primeira parte da apostila composta pelos *Estudos de Sonoridade*, 36% concluíram a segunda parte (*Estudos das Articulações*) dentro de período estipulado para a avaliação, que foi do início do primeiro semestre de 2014 até o final do segundo semestre de 2015 e os desistentes somaram 27% dos estudantes avaliados.

Entretanto, dentre os estudantes que realizaram 100% das atividades propostas na apostila, o que corresponde a um total de 36% dos estudantes avaliados, foram observadas melhoras significativas em áreas da execução do instrumento usualmente não associadas à sonoridade:

Apesar de já estudar saxofone há quatro anos, antes meus estudos de sonoridade não tinham foco e consciência. Atualmente, estudo esse quesito de forma direcionada, sabendo o que quero buscar em relação ao timbre, volume, projeção, afinação e total clareza. Com tudo isso, hoje tenho a possibilidade de ter uma técnica mais clara, tendo um som definido, independentemente do trabalho musical sendo efetuado (informação verbal)⁴⁹.

A declaração acima remete-nos ao que foi relatado na introdução (item 1, p. 13) desta pesquisa, quando me referi aos ganhos performáticos que o estudante poderia obter após a realização de um estudo específico de sonoridade.

O levantamento bibliográfico realizado comprova que o estudo da sonoridade não foi priorizado nos métodos avaliados. Entretanto, os depoimentos e a performance obtida pelos estudantes e aqui apresentadas demonstram a sua necessidade e, principalmente, os ganhos obtidos pela adoção da metodologia: “O trabalho com este material foi de grande valia, pois trata-se de um conceito preciso e específico, propiciando um resultado gratificante e um som verdadeiro no saxofone” (informação verbal)⁵⁰.

A percepção das melhorias obtidas no resultado sonoro com a prática dos conceitos e exercícios propostos na *Apostila Básica* foram notados mesmo em estudantes que não atingiram o número mínimo de aulas a serem frequentadas para análise neste trabalho.

A emissão do som do instrumento tem sido feita sem dificuldade em qualquer região, mantendo o mesmo padrão de som em toda a extensão do instrumento. Ainda ressalto que estou usando uma boquilha genérica que veio com o instrumento e não tenho tido problemas com nenhuma marca de palheta até agora testada (informação verbal)⁵¹.

De maneira complementar aos depoimentos e ao levantamento bibliográfico realizado, foram ainda feitas entrevistas que comprovam a relevância da inserção no ensino dos instrumentistas de sopro de um estudo mais atento à sonoridade. Esse será o assunto tratado no próximo capítulo.

⁴⁹ Declaração fornecida pelo estudante nº 1 para presente pesquisa em 2015.

⁵⁰ Declaração fornecida pelo estudante nº 4 para presente pesquisa em 2015.

⁵¹ Declaração fornecida pela estudante de saxofone da Escola Municipal de Música de São Paulo César Augusto Ferreira da Silva considerado não apto a participar desta pesquisa, segundo os critérios aqui estabelecidos.

CAPÍTULO IV

Entrevistas realizadas e discussão dos resultados coletados

Os problemas ligados à sonoridade por mim enfrentados (Introdução, item 1, p. 13) e, anos mais tarde, a percepção dos mesmos problemas em muitos dos meus alunos de saxofone foram os principais fatores que me impulsionaram a realizar essa pesquisa.

Muitas dessas percepções (e, conseqüentemente dessas conclusões) estavam apoiadas em informações adquiridas de forma empírica, ou seja, calcadas em experiências e experimentações pessoais sobre o assunto. Dentre essas conclusões, devo destacar três tópicos: 1) a percepção sobre uma possível defasagem de relevância entre os estudos dedicados ao aprimoramento técnico e de sonoridade, 2) a percepção sobre possíveis deficiências na abordagem dos assuntos ligados ao aprimoramento da sonoridade nos livros e métodos comumente utilizados no ensino do saxofone e, 3) as possíveis contradições relacionadas à forma como as informações ligadas à sonoridade (particularmente, sobre a respiração) eram disponibilizadas aos estudantes de instrumentos de sopro.

Assim, procurei ferramentas que fornecessem à minha pesquisa dados que possibilitassem averiguar a visão de outros músicos sobre o tema e, dessa forma, checar se tais fatos poderiam encontrar eco na história de mais pessoas. Para tanto, concluiu-se que a melhor ferramenta para tal abordagem seria a realização de entrevistas junto a instrumentistas (saxofonistas, clarinetistas, trompetistas e trombonistas) ligados às diferentes áreas e gêneros da música. Desta forma, foram realizadas entrevistas com os seguintes músicos: Ovanir Buosi⁵², Maurício de Souza Roberto⁵³, Daniel D'Alcântara⁵⁴, Carlos Alberto Alcântara⁵⁵,

⁵³ Possui graduação em Bacharel em Saxofone pela Faculdade Mozarteum de São Paulo (1997). Atualmente é professor de saxofone da Escola Municipal de Música de São Paulo. Acompanhou artistas como Billy Eckstine, Lionel Hampton, Michel Legrand, Toshiko Akyoshi, Tom Jobim, Dianne Schurr, Natalie Cole, Les Elgart. Como arranjador, fez arranjos para Dave Liebman, Wallace Roney, Richard Galliano, David Sanchez, Ted Nash, Stanley Jordan, Janne Monheit, Carla Cook, Regina Carter, Lenny Andrade, Gal Costa, Miucha, Carlos Lyra, Fabiana Cozza, Toquinho, Daniela Mercury e etc. Grammy Nomineé pelo CD "Aldeia" da Banda Mantiqueira. Atuou como saxofonista, arranjador e produtor nos CDs "Uncle Charles", "Maybe September e Made In São Paulo" da Soundscape Big Band. Foi arranjador e chefe do naipe de saxofones da "Orquestra Jazz Sinfônica" desde a sua formação (1990) até março de 2014. Lionel Hampton, Michel Legrand, Toshiko Akyoshi, Tom Jobim, Dianne Schurr, Natalie Cole, Les Elgart. Como arranjador, fez arranjos para Dave Liebman, Wallace Roney, Richard Galliano, David Sanchez, Ted Nash, Stanley Jordan, Janne Monheit, Carla Cook, Regina Carter, Lenny Andrade, Gal Costa, Miucha, Carlos Lyra, Fabiana Cozza, Toquinho, Daniela Mercury e etc. Grammy Nomineé pelo CD "Aldeia" da Banda Mantiqueira. Atuou como saxofonista, arranjador e produtor nos CDs "Uncle Charles", "Maybe September e Made In São Paulo" da Soundscape Big Band. Foi arranjador e chefe do naipe de saxofones da "Orquestra Jazz Sinfônica" desde a sua formação (1990) até março de 2014.

Nailor Azevedo Proveta⁵⁶, Sergio Burgani⁵⁷, Carlos Sulpício⁵⁸, Rafael Galhardo Caro⁵⁹, Eduardo Pecci⁶⁰ (Lambari), Sidnei Burgani⁶¹ e Vitor Alcântara⁶².

⁵⁴ Bacharel em Trompete pela Universidade de São Paulo (ECA-USP), iniciou seus estudos musicais com seu pai, o trompetista Magno D'Alcântara. Lecionou em vários eventos musicais, incluindo o Festival de Inverno de Campos do Jordão (2000), Festival de Verão de Brasília (2000 e 2001), Festival de Inverno de Tatuí/SP (2002 e 2004) Oficina de Música de Curitiba (2006), além de ter feito parte do corpo docente do Conservatório Musical de Tatuí, como professor de trompete popular-MPB por cinco anos (1997-2002). Participou de turnês de rock no Brasil, com a banda Deep Purple e o cantor Alice Cooper, além de acompanhar grandes artistas nacionais como João Donato, Roberto Menescal, Ivan Lins, Leny Andrade, Joyce, Claudete Soares, Filó Machado, Rosa Passos, Milton Nascimento, Max de Castro, Pedro Mariano, Eugenia Melo e Castro. Participou do "Chivas Jazz Festival 2003", integrando o noneto do saxofonista americano Lee Konitz. Como solista convidado da Orquestra Jazz Sinfônica, participou de duas estréias mundiais, sendo uma em 2004, com a obra "Thaddeus", de Alexandre Mihanovich, e em 2005, no Festival de Inverno de Campos do Jordão, com a obra "Brasilianas No.4", de Cyro Pereira (sob a regência do próprio compositor). Atualmente leciona no Centro de Estudos musicais Tom Jobim (ULM), Faculdade Souza Lima/Berklee. Em 2007 participou da big band formada por músicos brasileiros para executar as obras da maestrina e compositora Maria Schneider (sob regência da própria) no Festival de Jazz de Ouro Preto-Minas Gerais. É integrante da "Soundscape Big Band Jazz". Fonte: Faculdade de Música Souza Lima (<http://www.souzalima.com.br/faculdade/index.php/pt/professores/25-professores/professores-convidados/118-danieldalcantara-pt>). Acessado em 27 de abril de 2016.

⁵⁵ O saxofonista é referência da música instrumental brasileira e considerado uma fonte de conhecimento por músicos de várias gerações. Participou de diversos movimentos da música popular brasileira no país e no exterior. Entre as inúmeras estrelas, de diversas gerações, com quem já tocou, estão Hermeto Pascoal, Elis Regina, Zimbo Trio, Gilberto Gil, Cauby Peixoto, Shirley Bassey, Tony Benetti, Jonny Mathis, Billy Eckstine, Samy Davis Jr, Ray Conniff, Arturo Sandoval. Tocou nas orquestras de Silvio Mazzuca, Carlos Piper, Osmar Milani, Maestro Zezinho, entre outras. E, hoje, faz parte da Banda Savana, Soundscape Big Band e Orquestra Jazz Sinfônica de SP.

⁵⁶ Líder da banda Mantiqueira desde 1991, participou de inúmeros festivais pelo mundo, entre eles o Centenário de Pixinguinha, Expo 98 em Portugal e o Free Jazz Festival. Foi nominada em duas ocasiões ao Grammy (1998 e 2006). Acompanhou vários renomados artistas nacionais e internacionais, tais como Vânia Bastos, Guinga, Joyce, Elza Soares, Mônica Salmaso, Sérgio Santos, Fabiana Cozza, César C. Mariano, Benny Carter, Anita Oday, Paul West, Joe Williams, e Natalie Cole. Em 2012 foi convidado por Winton Marsalis para concertos em NY com a cantora Luciana Souza no Jazz Lincoln Center.

⁵⁷ Começou seus estudos na Escola Municipal de Música de São Paulo (EMSP), bacharelou-se na Faculdade Carlos Gomes de São Paulo fez estudos de aperfeiçoamento na França com Guy Deplus e na Itália com Francesco Belli. Primeiro clarinetista na Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESF) e professor do Instituto de Artes da UNESP, é presença constante em importantes Festivais de Música como os de Curitiba e Campos do Jordão. Destacou-se no Ciclo Brahms ao lado de Antônio Meneses, Gilberto Tinetti, José Feghali, Paulo Ghori e do Quinteto de Cordas Bela Bartók, executando grande parte do repertório de câmara para clarinete. Como instrumentista, participou da gravação de mais de 20 álbuns de diversos artistas. Foi laureado em importantes concursos, destacando-se o Jovens Solistas de Piracicaba (SP), o Jovens Intérpretes da Música Brasileira (RJ), o Sul América - Jovens Concertistas Brasileiros I e II (RJ), o II Prêmio Eldorado de Música (SP) e o I Concurso Jovens Solistas EPTV-MG. Desde 1994, Burgani trabalha paralelamente com Luis Eugênio Afonso, Luca Raele, Nivaldo Orsi e Edmilson Nery no Sujeito a Guincho. O primeiro CD do grupo (gravadora Eldorado, 1995) recebeu o Prêmio Eldorado de Música e o Prêmio Sharp de Música para melhor álbum de grupo instrumental em 1996. Fonte: Wikipedia (https://pt.wikipedia.org/wiki/Sergio_Burgani). Acessado em 27 de abril de 2016.

⁵⁸ Doutor em música pela UNESP, Mestre em *Brass Performance* pela *Boston University, School for the Arts*, Bacharel em trompete pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Durante sua carreira, integrou diversas formações musicais nos Estados Unidos, entre elas *Civic Symphony of Boston*, *Lexington Sinfonieta*, *Boston University Symphony Orchestra* e *ALEA III*. No Brasil, Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal de São Paulo, Amazonas Filarmônica, Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto, Orquestra Filarmônica de São Bernardo do Campo e Bachiana Filarmônica. Participou do 1º Festival Internacional de Música em *Kyoto* no Japão em 1993. Atuou como solista na Orquestra Sinfônica da USP, Orquestra Filarmônica de São Bernardo do Campo, Amazonas Filarmônica, Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto e Orquestra Acadêmica da UNESP. Realizou inúmeras *premières* de compositores Brasileiros, incluindo a gravação do CD do Grupo Novo Horizonte o qual recebeu o prêmio da APCA de 1993. Atualmente é professor da Faculdade

Os depoimentos dos alunos avaliados não estarão anexados a este trabalho. Porém, tais documentos estão em minha posse para quaisquer eventuais necessidades comprobatórias.

Posso afirmar que, a partir das entrevistas realizadas, pude construir um pequeno retrato do ensino da música direcionado aos instrumentistas de sopro no Brasil durante uma boa parte do século XX, tendo em vista que a seleção dos entrevistados contemplou músicos de diferentes gerações. Das entrevistas realizadas foram colhidos três dados significativos:

1. A percepção sobre uma possível defasagem de relevância entre os estudos dedicados ao aprimoramento técnico e de sonoridade

Localizar as evidências da ocorrência desse fato junto a músicos profissionais parece-me relevante na busca de respostas que fundamentassem ainda mais a pesquisa. Atestar, frente aos músicos entrevistados, a importância de uma investigação dessa natureza, pareceu-

Santa Marcelina, da Escola de Música de São Paulo, do Instituto Baccarelli e músico convidado do Theatro Municipal de São Paulo.

⁵⁹ Natural de Serra Negra, no estado de São Paulo, teve uma longa e produtiva carreira como músico e professor. Atuou na Escola Municipal de Música de São Paulo (EMSP) por mais de 30 anos, tendo formado inúmeros clarinetistas de prestígio no Brasil, dentre os quais podemos destacar Sergio Burgani, Edmilson Nery e Nailor Azevedo Proveta. Multi-instrumentista, transitou com desenvoltura pelos gêneros erudito e popular. Foi clarinetista de Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal de São Paulo, tendo ainda acompanhado artistas de renome nacional e internacional tais como Elizete Cardoso, Nelson Gonçalves, Alcione, Roberto Carlos, Nancy Wilson, Michel Legrand, Billy Eckstine, Billy Vaughan e outros.

⁶⁰ Começou a carreira artística na década de 1950 e ingressou na orquestra de Sylvio Mazzucca. Foi integrante da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal de São Paulo e do grupo ClarinETC.

⁶¹ Natural de São Paulo, começou seus estudos de Trombone com Gilberto Gagliardi, na Escola Municipal de Música de São Paulo em 1977. Participou da Orquestra Sinfônica Jovem Municipal e da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo. Após obter seu Bacharelado em trombone pela Faculdade Marcelo Tupinambá, conseguiu uma bolsa de estudos pela Berklee College of Music para estudar jazz nos Estados Unidos, graduando-se em 1991 nos cursos de Performance e Jazz Composition. Lecionou no Festival de Inverno de Campos do Jordão, Ourinhos, Curitiba e Guarulhos, destacando-se ainda como músico de gravação para publicidade e artistas como Skank, J. Quest, Ivan Lins, Rosa Passos, Zizi Possi, entre outros. Participou do Chivas Jazz Festival (2003), sendo um dos brasileiros a completar o grupo de Lee Konitz/Talmot Nonet. Em 2008 participou de uma tournée com 28 concertos pelos Estados Unidos com a Orquestra Philharmonia Brasileira acompanhando Branford Marsalis. Foi integrante da Orquestra Sinfonia Cultura da Fundação Padre Anchieta e atualmente é integrante da Orquestra Jazz Sinfônica de São Paulo, professor de trombone da Faculdade Souza Lima/Berklee, Fundação Instituto Tecnológico de Osasco-SP e da Secretaria de Educação de Guarulhos.

⁶² Iniciou seus estudos de saxofone com Carlos Alberto Alcântara (Tio) e Nailor Azevedo, o “Proveta”, harmonia com Ricardo Brein e piano com Lilo Aguiar. Criado em família de grande tradição musical, Vitor Alcântara já tocou com grandes nomes da MPB tendo como principal foco a música instrumental, desenvolvendo trabalhos com vários artistas e grupos desde o início de sua carreira. Entre os artistas estão a Banda Mantiqueira, Vera Figueiredo, Celso Pixinga, Banda Savana, Magno Bissoli & Bissamblazz, Terra Brasil, Zéli Silva, Carlinhos Antunes, Zérró Santos, Sinequanon, Sambazz, Tulio Mourão, Chico Batera, Chico Medori, Arismar do Espírito Santo, Sizão Machado, Neels Neergaard, Bob Waytt, Brazilian Scandinavian Jazz Orchestra, Dave Liebman, Billy Cobhan, Orquestra Jazz Sinfônica, Amilson Godoy e Orquestra Arte Viva. Em 2003 esteve em Moscou acompanhando a cantora Ana Caran no Parliament Jazz Festival. Gravou em 1992 seu primeiro CD solo, “Válvula de Escape”, lançado pelo selo Cameratti. Fonte: Faculdade de Música Souza Lima (<http://www.souzalima.com.br/faculdade/index.php/pt/biografiaprofessores/32-vitoralcantara>). Acessado em 27 de abril de 2016.

me uma ação investigativa de importância tanto para os saxofonistas, como para os demais instrumentistas de sopro.

As declarações do clarinetista Sergio Burgani ilustram de maneira clara as possíveis defasagens de relevância e tempo destinado aos estudos dedicados ao aprimoramento técnico e ao aprimoramento da sonoridade:

Na minha infância, como eu te disse, a coisa principal não era a sonoridade e a afinação, mas sim a destreza ou a velocidade com que o músico tocava *Brasileirinho*, *Apanhei-te Cavaquinho*...esse era o melhor músico. Afinação, mais ou menos afinado, estava em segundo plano, quando deveria ser o contrário. Você tendo uma base de sonoridade e afinação sólida, mexer os dedos depois é consequência. Você vai poder tocar mais afinado ainda, porque técnica...não deixa de ser técnica também, você ter sonoridade, afinação (informação verbal)⁶³.

Tais declarações coincidem com o relato apresentado no capítulo 2 (itens 2 e 3) dedicado à análise dos livros e métodos escritos por outros autores e comumente utilizados no ensino de vários instrumentos de sopro (saxofone, clarinete e flauta).

De acordo com tais análises, vimos que as seções dedicadas ao aprimoramento técnico usualmente são maiores que aquelas dedicadas ao aprimoramento da sonoridade. Porém, algumas declarações dos entrevistados apresentam um dado revelador. Apesar da discrepância na quantidade de exercícios ou seções dedicadas a cada um desses aspectos (técnicos e sonoros) nos livros e métodos, foi constatada uma relevante atribuição de importância à prática e ao aprimoramento dos conceitos de sonoridade:

Então é fundamental o trabalho de sonoridade. Se você tem uma hora para estudar, deve-se começar estudando sonoridade e no tempo que sobrar estude as outras coisas. Se você tem duas horas deve fazer a mesma coisa e assim sucessivamente. Eu acho fundamental e primordial estudar sonoridade (informação verbal)⁶⁴.

Alguns músicos relataram a ocorrência de uma realidade completamente distinta daquela descrita por Alcântara. Foram observados casos nos quais a importância de um trabalho dirigido à prática dos conceitos de sonoridade foi descoberta somente após a sua saída do país: “Eu percebo que aqui no Brasil infelizmente isso (a sonoridade) não é uma coisa importante, mas só descobri isso quando fui para os Estados Unidos” (informação verbal)⁶⁵.

⁶³ Entrevista realizada por Samuel André Pompeo com Sérgio Burgani em 5 de novembro de 2014.

⁶⁴ Entrevista realizada por Samuel André Pompeo com Vitor Alcântara Brecht em 27 de janeiro de 2015.

⁶⁵ Entrevista realizada por Samuel André Pompeo com Carlos Sulpício na Escola Municipal de Música de São Paulo (EMSP) em 11 de novembro de 2014.

Dessa forma, é possível estabelecer uma relação entre as defasagens na quantidade de exercícios dirigidos ao aprimoramento técnico versus àqueles dirigidos ao aprimoramento da sonoridade como sendo um mero reflexo da percepção dos músicos e, conseqüentemente, dos professores e autores de livros e métodos sobre o que realmente é relevante no estudo dos instrumentistas de sopro.

Apesar da preocupação com a abordagem dos aspectos ligados à sonoridade por parte de alguns músicos e professores, os reais motivos para as discrepâncias apontadas no parágrafo anterior poderiam ter outra origem: “Na realidade os trompetistas até uma certa época, principalmente da escola popular, focavam em ter resistência e extensão” (informação verbal)⁶⁶.

Pode-se deduzir que o foco descrito por D’Alcântara no parágrafo anterior foi igualmente perseguido por músicos de outros instrumentos de sopro. Vemos assim, fortes evidências que podem ratificar as percepções acerca das defasagens de relevância e tempo entre os estudos dedicados ao aprimoramento técnico e de sonoridade, advindas da adoção de metodologias de ensino notadamente voltadas ao aprimoramento técnico. Tais evidências também encontraram respaldo nas experiências vividas por Burgani no início dos seus estudos: “A maioria dos músicos se preocupava em aprender uma música, em ter dedos rápidos e em ter um som grande, mas sem qualidade. Hoje em dia eu acho que não dá para você pensar dessa forma, não dá mais” (informação verbal)⁶⁷.

Tais aspectos, que revelam uma circunstância prioritariamente voltada ao aprimoramento técnico dos instrumentistas, foram também verificados nas declarações de Eduardo Pecci: “Não somente os livros, mas o professor também deve ficar atento para a limpeza mecânica e técnica com a qual o aluno está manuseando o que está escrito ali” (informação verbal)⁶⁸.

Dessa forma, posso afirmar que foram encontrados, tanto nos relatos dos entrevistados proferidos nos capítulos anteriores, como nos atuais, informações que confirmam minhas percepções sobre a defasagem de relevância entre os estudos dedicados ao aprimoramento técnico e de sonoridade.

⁶⁶ Entrevista realizada por Samuel André Pompeo com Daniel Salles D’Alcântara Pereira em 2014.

⁶⁷ Entrevista realizada por Samuel André Pompeo com Sérgio Burgani em 5 de novembro de 2014.

⁶⁸ Entrevista realizada por Samuel André Pompeo com Eduardo Pecci na cidade de Atibaia em 8 de dezembro de 2014.

2. A percepção sobre possíveis deficiências na abordagem dos assuntos ligados ao aprimoramento da sonoridade nos livros e métodos comumente utilizados no ensino do saxofone

Segundo os dados apresentados no capítulo 2 (itens 2 e 3), foram constatados nos livros e métodos analisados deficiências na abordagem dos assuntos ligados ao aprimoramento da sonoridade. Nos livros onde foram encontrados exercícios com características propícias ao estudo da sonoridade, sua quantidade era exponencialmente menor aos dedicados ao estudo técnico e, em alguns deles, não foram sequer encontrados exercícios ou informações destinadas ao desenvolvimento dos conceitos ligados à sonoridade. Estas deficiências estariam de acordo com a percepção dos músicos entrevistados nesta pesquisa?

O saxofonista Maurício de Souza apresentou os primeiros indícios da percepção de tais deficiências: “Você lia o material de vários autores sobre o saxofone, franceses ou americanos e muitas vezes as informações se confrontavam, eram controversas. Um dizia pau e o outro dizia pedra” (informação verbal)⁶⁹.

Constatou-se também nas entrevistas a ausência de um material específico para o estudo da sonoridade.

Não tinha um método, era somente mesmo o tempo todo “Olha o som, olha o som, não está bonito! Está feio, o som está metálico. (Faça) mais redondo, mais escuro! “ A gente ouvia muito isso, aquela coisa do *fat sound* que eles falavam, aquela coisa da pureza (informação verbal)⁷⁰.

A declaração de Carlos Sulpício adiciona um novo ponto de vista em relação à busca da ocorrência de tais deficiências na abordagem dos assuntos ligados ao aprimoramento da sonoridade. Devo lembrar que esse entrevistado, em declaração anterior, vinculou o acesso a uma melhor preparação da sonoridade à sua saída do Brasil, porém, mesmo em países ou escolas cuja metodologia contempla o aperfeiçoamento dos aspectos ligados à sonoridade, observa-se uma deficiência em relação à existência ou ao uso de um material voltado especificamente para o assunto.

Noutras declarações, foi possível notar, de certa forma, o desinteresse no uso de um material específico para o assunto.

⁶⁹ Entrevista realizada por Samuel André Pompeo com Maurício de Souza Roberto na Escola Municipal de Música de São Paulo (EMSP) em 2014.

⁷⁰ Entrevista realizada por Samuel André Pompeo com Carlos Sulpício na Escola Municipal de Música de São Paulo (EMSP) em 11 de novembro de 2014.

O que a gente trabalha, no caso do clarinete, são as fundamentais e as décimas segundas abrindo o registro (no caso do sax seriam as oitavas), mas eu crio exercícios com o instrumento e não busco uma outra ideia. Que deve existir (algum método), deve sim. Eu acho que tem muito aí, eu acho que muitos músicos já se preocupam com isso e já devem ter editado coisas para sonoridade (informação verbal)⁷¹.

Outro aspecto fundamental à não intensificação dos estudos da sonoridade para os instrumentistas de sopro, e principalmente para os saxofonistas, está no valor que os *performers* atribuem à improvisação, sendo esta uma questão cada vez mais discutida entre eles. Proveta traz um testemunho do quanto isso tem interessado a categoria.

Me lembro que em 1985 eu estava traduzindo um livro que falava sobre ferramentas de improvisação de um pianista americano chamado Jerry Cooker. O mais importante para nós naquela época era a improvisação (informação verbal)⁷².

Vemos assim que, aliada à ausência ou irrelevância dada aos livros ou estudos específicos para a sonoridade, também havia desinteresse por parte dos músicos para com o assunto. Tal fato foi confirmado na observação de depoimentos espontâneos dos alunos em sala de aula, que acabaram por reforçar a percepção apresentada no capítulo 3 (p. 50) de resistência por parte dos alunos à adoção da metodologia sugerida.

Fica evidente que, por um determinado período, as possíveis razões para tal fato seria um senso comum existente entre os instrumentistas de sopro que consideravam desnecessário um trabalho dirigido diretamente ao aprimoramento da sonoridade. Porém, devo ressaltar que o entendimento sobre o assunto passa por transformações, segundo as declarações de Vitor Alcântara apresentadas no item anterior (p. 60) e de Sidnei Burgani: “na minha maneira de ver, se não for o número um é algo que eu levo muito em consideração e para mim é essencial” (informação verbal)⁷³.

As declarações dos outros entrevistados apontam o quanto a falta de um estudo dirigido para a sonoridade dificultava a performance.

⁷¹ Entrevista realizada por Samuel André Pompeo com Sérgio Burgani em 5 de novembro de 2014.

⁷² Entrevista realizada por Samuel André Pompeo com Nailor Azevedo Proveta em 4 de setembro de 2014.

⁷³ Entrevista realizada por Samuel André Pompeo com Sidnei Burgani em 6 de novembro de 2014.

Acredito que os músicos começaram a ter acesso a material importado por volta do final da década de 60 e começo da década de 70. Até então era um mistério. Um ouvia falar de uma coisa, alguém conseguia traduzir um trecho de uma fotocópia e ouvi meu pai comentar bastante a respeito disso. Existia a dúvida da respiração para os instrumentos de sopro, eles não sabiam o que era o diafragma, não tinham essa noção e então as vezes faziam mais força do que o necessário. Em detrimento disso acabavam prejudicando a embocadura e uma série de outras coisas (informação verbal)⁷⁴.

Isso comprova, entre outras coisas, o quão precária era a consulta ao material pedagógico vindo do exterior e o quanto esse material em língua estrangeira não era devidamente traduzido para a nossa língua, dificultando a compreensão das informações prestadas aos instrumentistas nacionais.

3. As possíveis contradições relacionadas à forma como as informações ligadas à sonoridade (particularmente, sobre a respiração) eram disponibilizadas aos estudantes de instrumentos de sopro.

No capítulo 2 (item 4, p. 42) foram apresentados dados que confirmaram não somente as origens das técnicas respiratórias utilizadas pelos instrumentistas de sopro, mas também muitas contradições ligadas a essa temática. Assim, me pareceu oportuno averiguar se tal fato poderia ser observado nas considerações dos entrevistados.

De fato, muitas das contradições citadas no enunciado acima foram observadas durante as entrevistas. Um dado interessante diz respeito à forma como tais contradições foram apresentadas por entrevistados de diferentes gerações.

Logo quando eu comecei a aprender se ensinava pelos pulmões, que é o ar frio. Analisando os métodos americanos que nós importamos, eles ensinavam o diafragma. Quando você diz diafragma (está falando) de diafragma mesmo, não (de) tocar com os pulmões (informação verbal)⁷⁵.

Nota-se nas declarações de Rafael Galhardo claros equívocos relacionados ao funcionamento do aparelho respiratório, uma vez que não é possível o envio de ar durante a respiração para quaisquer outros órgãos que não seja os pulmões. Conforme exposto anteriormente, seria possível atribuir às contradições verificadas na declaração de Caro diversos motivos, sendo um deles a falta de acesso aos livros e métodos que abordavam o assunto de maneira apropriada.

⁷⁴ Entrevista realizada por Samuel André Pompeo com Daniel Salles D'Alcântara Pereira em 2014.

⁷⁵ Entrevista realizada por Samuel André Pompeo com Rafael Galhardo Caro na Escola Municipal de Música de São Paulo (ESMP) em novembro de 2014.

Em citação anterior de D'Alcântara, verificou-se que por volta da década de 70 chegaram ao país os primeiros livros e métodos de música trazendo as primeiras informações confiáveis sobre a respiração e a emissão do ar. Mesmo assim, observa-se na declaração de Maurício de Souza, alguns equívocos relacionados ao correto funcionamento do aparelho respiratório, apesar da melhor percepção atribuída ao uso apropriado do diafragma durante a emissão do ar.

A maneira de apoiar o diafragma, que todos têm dúvida e é uma coisa bem simples: é só você tossir e por a mão aqui no abdômen e ver a contração que faz isso e então tentar tocar com essa contração sempre. Esse na verdade é o apoio do diafragma. É o apoio dos músculos abdominais, você dá aquela enrijecida e isso dá apoio no músculo diafragmático, que é um músculo muito fraquinho. A gente só usa para respirar (informação verbal)⁷⁶.

Conforme as informações apresentadas neste trabalho no capítulo 2 (Item 4.1, p. 43), não foram encontradas dentro das ciências da saúde e da biologia dados que corroborem as afirmações de Souza em relação ao funcionamento do diafragma durante a respiração.

Com a respiração diretamente é o diafragma e o intercostal. Esses são os principais e daí temos os músculos secundários que abrange também um pouco de músculos posturais. Temos os intrínsecos da laringe, além daqueles mais superficiais tais como o esternocleido⁷⁷, o trapézio e os abdominais, principalmente o transverso do abdômen. Eles estão envolvidos como um todo, mas os específicos da respiração são o intercostal e o diafragma, sendo que os outros auxiliam o trabalho como um todo (informação verbal)⁷⁸.

Muitas das deficiências de entendimento e abordagem sobre a temática estariam ligadas à não compreensão do correto funcionamento do aparelho respiratório, conforme as contradições expostas no capítulo 2 (item 1, p. 26). A correta compreensão sobre o funcionamento do diafragma pareceu-me outra questão bastante contraditória em boa parte dos músicos entrevistados das diversas gerações.

Tinha a ideia do diafragma e era muito falado a coisa do diafragma para frente, empurrando a barriga para fora e, mais tarde, veio também a informação que não era somente para fora, mas também para baixo. Essa é a descrição que mais se aproxima do movimento do diafragma mesmo. Ele não se desloca para fora da barriga, mas para baixo e para cima. (informação verbal)⁷⁹.

⁷⁶ Entrevista realizada por Samuel André Pompeo com Maurício de Souza Roberto na Escola Municipal de Música de São Paulo (EMSP) em 2014.

⁷⁷ Músculo esternocleidomastoideo.

⁷⁸ Entrevista realizada por Samuel André Pompeo com Carina Leal da Fonseca Ladeira em 19 de março de 2015.

⁷⁹ Entrevista realizada por Samuel André Pompeo com Ovanir Buosi Junior em 14 de abril de 2014.

As declarações de Souza, Buosi e Caro (expressas no capítulo 2, item 4, p. 42) confirmam as contradições vivenciadas pelos alunos e instrumentistas de sopro a respeito do exato funcionamento do aparelho respiratório e, particularmente, sobre o funcionamento do diafragma, já que as informações pedagógicas ministradas pelos professores muitas vezes são pouco claras e objetivas, desprovidas de um conhecimento advindo de profissionais ligados a outras áreas de conhecimento e que poderiam melhor subsidiar essas informações.

Na expiração o diafragma sobe e as costelas fecham. Elas têm a função de descer para facilitar a expiração e o contrário na inspiração, na qual o diafragma desce e as costelas expandem. As costelas expandem em função dos músculos intercostais e, por isso, eu disse que eles estão diretamente ligados à respiração. Isso tudo para facilitar a movimentação dos pulmões (informação verbal)⁸⁰.

Como pode-se notar, as declarações de Ladeira sobre a respiração são claras e objetivas, em oposição àquelas apresentadas anteriormente por alguns dos músicos entrevistados, demonstrando os benefícios advindos do intercâmbio de informações entre as diversas áreas do conhecimento.

Foram observadas declarações dando conta da presença das contradições há pouco citadas no ensino dos conceitos ligados à sonoridade mesmo dentro da literatura disponível.

No começo da década de 80 eu tive mais contato com outros músicos, outros saxofonistas tais como o Caca Malaquias, o Proвета, o Vinícius Dorin e então, era uma coisa meio assim o Brasil sempre foi um “achismo”. “Eu acho que é isso, eu acho que é aquilo” e quem acha não sabe de verdade. Naquela época você não tinha uma escola de saxofone. Você tinha vários “achistas” vamos dizer assim e nós íamos tirando nossas próprias conclusões. Depois eu vi alguns livros daquele Eby's⁸¹, que é um livro para trompetistas onde ele fala sobre respiração e exercícios respiratórios. Depois vi o livro daquele (...) Sigmund Rachter (Sigur Manfred Raschèr⁸²) onde ele fala de saxofones, uma coisa mais erudita (informação verbal)⁸³.

Muitas das controvérsias descritas foram vivenciadas por mim, durante a análise dos livros e métodos selecionados apresentadas no capítulo 2 (p. 26). Também observei que alguns entrevistados abordavam questionamentos voltados para o conceito de *coup de glotte* exposto no capítulo 2 (item 1, p. 26).

⁸⁰ Entrevista realizada por Samuel André Pompeo com Carina Leal da Fonseca Ladeira em 19 de março de 2015.

⁸¹ Eby's Complete Scientific Method for Cornet and Trumpet (1926), de Walter M. Eby.

⁸² Saxofonista erudito.

⁸³ Entrevista realizada por Samuel André Pompeo com Maurício de Souza Roberto na Escola Municipal de Música de São Paulo (EMSP) em 2014.

A garganta é um ponto muito sensível por que se falava muito de abrir a garganta para tocar, que é a busca pelo som escuro. Acredita-se que se você coloca o clarinete na boca e sopra normalmente sua garganta estaria fechada, o que é meio irreal, porque se você abre a boca, coloca dois dedos na boca e sopra você não está soprando com um som fino, porque sua boca já está aberta. Falava-se muito que para tocar com o som bonito o ar teria de ser quente e que o ar frio deixa o som feio. Isso é a coisa mais incrível que eu já escutei na vida (informação verbal)⁸⁴.

As declarações de Buosi contrapõem-se diretamente aos conceitos apresentados por D’Alcântara no capítulo 2 (item 1, p. 26), que vincula a produção de “ar quente” à uma correta abertura da garganta e à livre passagem do ar. Apesar do desconhecimento de D’Alcântara sobre as origens dessas informações, vimos que suas descrições para a obtenção de um correto posicionamento da garganta coincidem com os conceitos da *coup de glotte* de Manuel Garcia e, portanto, não estão incorretas. Do exposto, ficam evidentes as discordâncias e contradições que circundam a temática e que já foram alvo de análise no capítulo 2 (item 1, p. 26).

Acredito que o levantamento bibliográfico efetuado, a pesquisa-ação concluída e os depoimentos extraídos das entrevistas realizadas foram devidamente discutidos. Resta-me então, para concluir esta pesquisa, descrever minhas conclusões finais.

⁸⁴ Entrevista realizada por Samuel André Pompeo com Ovanir Buosi Junior em 14 de abril de 2014.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Muitas vezes, durante a elaboração deste trabalho, confrontei-me com indagações ligadas aos fatores que me motivaram a realizar essa pesquisa. De acordo com minhas próprias colocações no capítulo anterior, tais motivações estavam intrinsicamente ligadas às minhas percepções pessoais sobre determinados aspectos do estudo da sonoridade no saxofone. Ano após ano, a observação em meus alunos de muitos dos problemas ligados à sonoridade por mim enfrentados fizeram com que eu percebesse de maneira clara as evidentes falhas no aprendizado desse quesito.

Este trabalho se propôs a lançar luz a aspectos ligados ao estudo da sonoridade que pudessem determinar a sua importância, o impacto da sua ausência no desempenho dos instrumentistas e os benefícios obtidos através da prática regular e específica da sonoridade. Foram ainda realizadas pesquisas a respeito das informações que possibilitassem o estabelecimento de uma relação de tempo ideal para a prática dos estudos técnicos e da sonoridade, além da verificação das possíveis discrepâncias na relação de tempo destinado e esses dois tipos de estudo. Ademais, foi realizada uma investigação sobre as origens das técnicas ligadas a sonoridade, notadamente aquelas ligadas a respiração, uma vez que tais informações sempre me pareceram controversas e imprecisas.

Foi constatada, através das declarações obtidas nas entrevistas realizadas com músicos profissionais do cenário musical brasileiro, uma atribuição de destaque ao estudo da sonoridade dentro das práticas diárias dos instrumentistas de sopro. Entretanto, esse entendimento não foi plenamente corroborado pelos autores dos livros e métodos comumente utilizados no ensino dos instrumentos da família das madeiras analisados neste trabalho (saxofones, clarinetes e flautas), havendo assim uma desconformidade entre a importância atribuída aos estudos de sonoridade e técnica.

Essa conclusão baseou-se na inexatidão encontrada entre os depoimentos colhidos nas entrevistas e a observação do número de exercícios presentes nos livros e métodos analisados. Uma vez que um número preponderante de entrevistados atribuiu uma elevada importância à prática dos conceitos ligados ao aprimoramento da sonoridade, seria esperado que a quantidade de estudos dedicados a esse propósito nos livros e métodos fosse, ao menos, equivalente ao dos estudos técnicos. Todavia, em muitos dos livros analisados, sequer foram encontrados estudos dirigidos a esse propósito.

Esse fato também pôde ser constatado durante o acompanhamento realizado junto aos meus alunos de saxofone da Escola Municipal de Música de São Paulo (EMSP). Verificou-se

que muitos estudantes ignoravam completamente a necessidade de um trabalho contínuo de sonoridade, dedicando integralmente suas práticas diárias aos estudos técnicos.

Após a realização deste estudo, pôde-se associar as dificuldades apresentadas pelos estudantes na correta execução de determinadas articulações e intervalos à ausência dos estudos dirigidos à sonoridade e desvincular tais dificuldades de um número insuficiente de horas de estudo.

Entre os benefícios relatados após o início da prática constante e contínua de estudos específicos de sonoridade, posso destacar aspectos ligados diretamente ao resultado sonoro, tais como ganhos de volume, corpo e timbre, além de uma melhora considerável na percepção de segurança e musicalidade durante a execução. Além disso, foi constatada uma significativa diminuição no tempo despendido pelos alunos para a eliminação de eventuais ondulações, tremidos e desequilíbrios de volume e timbre entre as notas.

Constatei ainda uma nítida disparidade de tempo entre os estudos dedicados à sonoridade e à técnica, confirmadas nas desconformidades verificadas entre as entrevistas e as análises dos livros e métodos agora a pouco citados. Como visto, apesar da atribuição de elevada importância aos estudos da sonoridade por parte dos músicos entrevistados, apurou-se a presença de um número desproporcional de exercícios dirigidos ao aprimoramento da sonoridade versus aqueles dedicados ao aprimoramento técnico sendo ainda, em alguns casos, verificada a total ausência de informações e/ou estudos dirigidos a sonoridade.

Isto posto, a apreciação dos ganhos obtidos pelos alunos que adotaram a prática constante da sonoridade, aliados à importância atribuída ao estudo da sonoridade pelos músicos entrevistados nos leva a crer que o equilíbrio de tempo dedicados ao estudo da sonoridade e da técnica seriam a condição ideal para a obtenção de melhores resultados no desenvolvimento dos instrumentistas de sopro.

Em relação à respiração, me propus a examinar informações que pudessem esclarecer dúvidas relacionadas a questões básicas, tais como a origem das técnicas utilizadas, as possíveis falhas no ensino dos conceitos envolvidos no uso da respiração e do aparelho vocal, a existência de uma respiração peculiar aos músicos, o funcionamento da respiração e, finalmente, seu real papel e importância na execução dos instrumentos de sopro.

As pesquisas realizadas em torno da origem das técnicas respiratórias usualmente relatadas pelos instrumentistas de sopro apontaram inquestionavelmente para as práticas desenvolvidas no canto desde o início do século XVI. A localização de dados históricos que comprovam de forma clara a utilização de métodos contendo informações sobre os conceitos

do *Bel Canto* (porém, aplicados ao estudo dos instrumentos de sopro) propiciou a elucidação das origens das técnicas respiratórias utilizadas pelos instrumentistas de sopro.

Entretanto, as mesmas pesquisas históricas que comprovaram o vínculo entre os processos respiratórios utilizados por cantores e pelos instrumentistas de sopro acabaram por revelar um novo e inusitado contexto. Foram detectadas um número significativo de discordâncias entre os próprios pesquisadores e professores; verificadas inúmeras divergências, inclusive dentro do cenário musical brasileiro e que foram confirmadas nas declarações contidas nas entrevistas realizadas neste trabalho. A falta de um consenso claro sobre as informações relacionadas à respiração na literatura disponível e/ou junto aos músicos e professores, podem ser consideradas as causas mais prováveis para as divergências e, conseqüentemente, falhas no ensino do funcionamento do aparelho respiratório para os estudantes.

No que concerne ao funcionamento do aparelho respiratório, foi verificado um consenso em torno da relevância da participação do diafragma na respiração, podendo-se mesmo conferir um papel central à atuação desse músculo, apesar das pequenas discrepâncias observadas em relação ao seu funcionamento. Todavia, as informações colhidas revelaram um amplo desconhecimento dos músicos e professores entrevistados no que se refere à participação essencial de outros músculos (sobretudo, dos músculos intercostais) durante a respiração executada pelos instrumentistas de sopro.

Devo salientar que, mesmo dentro do material bibliográfico utilizado nessa pesquisa, as informações e explicações sobre tais músculos não foram localizadas na totalidade dos livros e métodos analisados, o que nos dá fortes evidências dos motivos pelos quais músicos e professores demonstraram um elevado índice de desconhecimento deste assunto.

As informações colhidas acerca do funcionamento do aparelho respiratório nos instrumentistas de sopro (advindas da biologia e das ciências da saúde) revelaram ainda evidências do uso de um tipo específico de respiração nesse processo, denominado *respiração forçada*. Conforme as explicações apresentadas no capítulo pertinente, trata-se de um tipo de respiração usualmente associado à prática de atividades físicas pesadas, abrindo novas perspectivas de estudos e aprofundamento sobre o tema.

É possível então concluir de maneira clara que a respiração deveria ocupar uma posição proeminente dentro das rotinas de estudos e dos livros e métodos destinados ao ensino dos instrumentistas de sopro.

Assim sendo, este trabalho disponibiliza conteúdos que propiciam um maior esclarecimento sobre muitas das divergências e conflitos relacionados ao aprimoramento dos

conceitos de sonoridade, seja na forma de textos com instruções precisas sobre a respiração ou nos exercícios dirigidos ao contínuo aprimoramento sonoro.

Sobre as entrevistas, devo esclarecer que todos os músicos ouvidos são figuras de destaque no cenário musical brasileiro, com vivências e práticas performáticas ligadas ao estado de São Paulo, mais especificamente, da capital. Sendo assim, e apesar da representatividade da cidade e estado de São Paulo, não é possível afirmar que as ideias e opiniões ali expressas representem e forneçam uma imagem exata do cenário musical de todo o país.

Finalizo esta pesquisa esclarecendo que a temática objeto da pesquisa tem importância para a área da performance e que, de minha parte, esta percepção é motivo suficiente para a elaboração de uma nova pesquisa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBINO, César. **Método de flauta transversal**. São Paulo: Gondini Editora, 2005.

ALBINO, César; LIMA, S.R.A.. **A aplicabilidade da pesquisa-ação na educação musical**. Publicação de artigo de periódico. Goiânia, Música Holdie, 2009. p. 91-104.

ALDERSON, Richard, **Complete handbook of voice training**. New Jersey: Parker Publishing Company, Inc., 1979.

ANDREU, R.C. Aspectos básicos en el desarrollo de la calidad del sonido. In: ZORZAL, R. C.; TOURINO, Cristina (Org.). **Aspectos práticos para o ensino e aprendizagem da performance musical**. São Luís: EDUFMA, 2014. p. 262-285.

BAERMANN, Carl. **Complete celebrated method for clarinet**. New York: Carl Fischer, Inc., 1918.

BERGONZI, Jerry. **Melodic Structures**. Advance Music, 1994.

BLOEM-HUBATKA, Daniela. **The old italian school of singing: a theoretical and practical guide**. North Carolina: MacFarland & Company, 1946.

CASTRO, Claudio de Moura. **Você sabe estudar? Quem sabe estuda menos e aprende mais**. Porto Alegre: Penso, 2015.

CHAPPMAN, F.B. **Flute technique**. Oxford: Oxford University Press, 1973.

FISCHER, Carl. **Foundation to flute playing - an elementar method**. New York: Carls Fischer Inc., 1918.

FREIRE, Ricardo D. Prática deliberada e feedback na performance musical. In: Simpósio de Comunicações e Artes Musicais, 8., 2012, Florianópolis. **Anais...** editado por Maurício Dottori. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2012. p. 253–260.

GARIBOLDI, G. **Méthode complète de flûte**. Paris: Alphonse Leduc, 1955.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. Gradiva Publicações Ltda, 1994.

HINES, Jerome. **Great singers on great singing**. Michigan, Doubleday Publishing, 1982.

JEANJEAN, Paul. **Vade-Mecum du Clarinettiste**. Paris: Alphonse Leduc Editions Musicales, 1927.

KELLY, John-Edward. **Musical Pioneer and Beacon of Idealism: Sigurd M. Rascher**. 2001.

KLOSÈ, H. **Método completo para todos os saxofones**. São Paulo: Ricordi Brasileira S.A., [19--?].

- KLOSÈ, H.. **Metodo completo per clarinetto**. Milão: Casa Ricordi, 1956.
- KROEPSCH, Fritz. **416 Studies**. New York: Internacional Music Company, 1957.
- KYNASTON, Trent. **Daily Studies for All Saxophones**. Alfred Publishing CO., Inc., 1981.
- LIEBMAN, David. **Desenvolvendo uma sonoridade pessoal no saxofone**. São Paulo: CMSL Empreendimentos Musicais, 2014.
- LIMA, Demétrio S.. **O Saxofone: Técnica e Sonoridade**. [19--?]
- LIMA, Manolita Correia. **Monografia: a engenharia da produção acadêmica/Manolita Correia Lima. – 2. Ed. rev. e atualizada**. São Paulo: Saraiva, 2008.
- MINTZER, Bob. **Playing the Saxophone**. Kendor Music, 1994.
- MORIN, André. **Pesquisa-ação integral e sistemática: uma antropopedagogia renovada**. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2004.
- MOUSSAVI, Zahra. **Fundamentals of Respiratory Sounds and Analysis**. San Rafael (CA): Morgan & Claypool, 2006.
- MULE, Marcel. **Enseignement du Saxophone**. Paris: Alphonse Leduc Editions Musicales, 1948.
- NIEHAUS, Lennie. **Developing Jazz Concepts: for saxophone (and other instruments)**. New York: Hal Leonard Publishing Corporation, 1981.
- POMPEO, Samuel A.. **Apostila Básica de Sonoridade**. Apostila de aula, 2014.
- POWERS, K.; HOWLEY, Edward T.. **Fisiologia do Exercício: Teoria e Aplicação ao Condicionamento e ao Desempenho**. São Paulo: Editora Manole, 2009.
- RASCHER, Sigurd M.. **158 Saxophone Exercises**. New York: G. Schirmer, 1968.
- RUSSO, Amadeu. **Método completo de saxofone**. São Paulo, Irmãos Vitale, 1997.
- SACHS, Curt. **The history of musical instruments**. New York: W. W. Norton, 1940.
- STARK, James. **Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy**. Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 1938.
- TAFFANEL, Paul; GAUBERT, Philippe. **Méthode complète de flûte**. Paris: Alphonse Leduc, 1923.
- TEAL, Larry. **The Art of Saxophone Playing**. Miami: Summy-Birchard Music, 1963.
- THIOLLENT, Michel. **Metodologia da pesquisa-ação**. 16. ed. São Paulo: Cortez Editora, 2008.

VIOLA, Joseph. **Technique of the saxofone – Scale Studies (Vol.1)**. Boston: Berklee Press, 1965.

VIOLA, Joseph. **Technique of the saxofone – Chord Studies (Vol.2)**. Boston: Berklee Press, 1963.

VIOLA, Joseph. **Technique of the saxofone – Rhythm Studies (Vol.3)**. Boston: Berklee Press, 1971.

VIOLA, Joseph. **Criative reading studies for saxophone**. Boston: Berklee Press, 1982.

APÊNDICE A

Dó Maior

1

The musical score for 'Dó Maior' is presented in a single staff with a treble clef and a 4/4 time signature. The piece begins with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody is composed of a series of eighth and quarter notes, often grouped with slurs and followed by rests. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing multiple notes beamed together. The piece concludes with a double bar line.

APÊNDICE B

Intervalos de 3^a

8

The image displays a musical exercise for 3rd intervals in 4/4 time, starting on G4. The exercise consists of 12 staves of music. The first staff is marked with a '8' in the left margin. The music is written in treble clef and 4/4 time. The first staff shows the interval of a 3rd (G4 to B4) in three different rhythmic patterns: a half note followed by a quarter rest, a quarter note followed by an eighth rest, and a quarter note followed by an eighth note. The subsequent staves show the interval of a 3rd (G4 to B4) in various rhythmic patterns, including eighth notes, quarter notes, and half notes, with some staves featuring beamed eighth notes. The exercise concludes with a double bar line at the end of the 12th staff.

APÊNDICE C

Intervalos de 4^a

15

The image displays a musical exercise for 4th intervals in 4/4 time, consisting of 8 staves of music. The exercise begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The first staff is marked with the number '15'. The music is written in a single melodic line. The first four staves show a sequence of four 4th intervals: C4-G4, D4-A4, E4-B4, and F4-C5. Each interval is presented in two ways: first as a half note followed by a whole note, and then as a half note followed by a quarter note. The next four staves show a sequence of four 4th intervals: G4-D5, A4-E5, B4-F5, and C5-G5. Each interval is presented in two ways: first as a half note followed by a quarter note, and then as a half note followed by a whole note. The exercise concludes with a double bar line.

APÊNDICE D

Intervalos de 5^a

22

Musical exercise for 5th intervals in 4/4 time, starting on middle C. The exercise consists of 11 staves of music. The first staff shows the interval from C4 to G4. Subsequent staves show the interval from G4 to D5, and then from D5 to A5. Each interval is demonstrated in both ascending and descending directions, with various rhythmic patterns including quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, often beamed together. The exercise concludes with a final staff showing the interval from A5 to E6.

APÊNDICE E

Intervalos de 6^a

Musical exercise for 6th intervals in 4/4 time, starting at measure 29. The exercise consists of nine staves of music. The first staff begins with a treble clef, a 4/4 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The exercise is divided into three sections of three measures each, separated by bar lines. Each section contains a melodic line with a slur over it, and a corresponding chordal accompaniment. The first section starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The second section starts with a half note D5, followed by quarter notes E5, F#5, and G5. The third section starts with a half note A5, followed by quarter notes B5, C6, and D6. The exercise concludes with a double bar line at the end of the ninth staff.

APÊNDICE F

Intervalos de 7^a

36

The musical exercise consists of eight staves of music in treble clef, starting on middle C (C4). The first staff shows the interval of a seventh (C4 to B4) in four different positions: ascending, descending, and two directions. The subsequent seven staves show the interval of a seventh in various positions, including chromatic and diatonic scales, and various rhythmic patterns. The exercise concludes with a final measure on the eighth staff.

APÊNDICE G

Intervalos de 8^a

43

Musical exercise for 8^a intervals in 4/4 time, starting at measure 43. The exercise consists of 12 staves of music. Each staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The first staff shows a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The second staff shows the same sequence starting from D4. The third staff starts from E4, the fourth from F4, the fifth from G4, the sixth from A4, the seventh from B4, and the eighth from C5. The ninth staff shows the sequence starting from B4, the tenth from A4, the eleventh from G4, and the twelfth from F4. Each staff contains two measures of music, with a slur over the notes in each measure. The final note of the twelfth staff is a whole note C4.

APÊNDICE H

Dó Maior

1

The image displays a musical score for the piece 'Dó Maior' in 4/4 time. The score is written on 11 staves. The first staff begins with a treble clef, a 4/4 time signature, and a first ending bracket. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some notes marked with accents. The piece concludes with a double bar line and a final note on the eleventh staff.

APÊNDICE I

Lá menor

The image displays a musical score for the piece "Lá menor" in 2/4 time. The score is written on 11 staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. The piece concludes with a double bar line and a final note on the eleventh staff.

ANEXO J (Entrevistas)

Carina Leal da Fonseca Ladeira

Entrevista realizada por Samuel André Pompeo com Carina Leal da Fonseca Ladeira em 19 de março de 2015. A veiculação e divulgação desta entrevista foi autorizada pelo entrevistado tanto no formato impresso, como no digital.

Você poderia descrever qual sua área de atuação dentro da fisioterapia?

Eu comecei a tentar estudar alguma coisa com músicos porque eu comecei a trabalhar em musicais. Foi lá o meu primeiro contato e onde eu comecei a desenvolver um trabalho de fisioterapia focado nos músicos. De lá para cá nós estamos desenvolvendo, estudando e tentando entender mais para podermos melhorar a postura, porque vimos essa necessidade e que cada instrumento exige uma parte do corpo diferente.

Quais os músculos envolvidos no processo da respiração?

Com a respiração diretamente é o diafragma e o intercostal. Esses são os principais e daí temos os músculos secundários que abrange também um pouco de músculos posturais. Temos os intrínsecos da laringe, além daqueles mais superficiais tais como o esternocleido⁸⁵, o trapézio e os abdominais, principalmente o transverso do abdômen. Eles estão envolvidos como um todo, mas os específicos da respiração são o intercostal e o diafragma, sendo que os outros auxiliam o trabalho como um todo.

Quando expulsamos o ar dos pulmões, qual o papel do diafragma nesse processo?

Na expiração o diafragma sobe e as costelas fecham. Elas têm a função de descer para facilitar a expiração e o contrário na inspiração, na qual o diafragma desce e as costelas expandem. As costelas expandem em função dos músculos intercostais e, por isso, eu disse que eles estão diretamente ligados à respiração. Isso tudo para facilitar a movimentação dos pulmões.

Pensando nos músicos, existem ações específicas desses músculos quando tocam um instrumento?

Isso envolve não somente a respiração, mas também a postura. Eu ouvi muito dizer que os músicos tinham o abdômen flácido para poder ter essa movimentação durante a respiração. Na realidade, o abdômen não pode ser flácido até por uma questão de saúde. Inclusive nós temos um músculo abdominal mais profundo chamado transverso que ajuda na expiração forçada que os músicos usam. A respiração nos músicos não é a basal, é a inspiração e expiração forçada.

A ação desses outros músculos posturais ajudará muito na qualidade do trabalho do músico sem que seja prejudicada sua postura, mas devemos pensar também nas costelas que precisam ter um movimento de expansão e retração, até por uma questão de saúde.

⁸⁵ Músculo esternocleidomastoideo.

Nós já encontramos casos de músicos e cantores que, de tanto expandirem as costelas sem os movimentos de retração, acabaram ficando com elas um pouco abertas. Temos então de trabalhar os músculos e as articulações para que elas tenham a devida mobilidade, normal para o trabalho, mas que não pode ir para o cotidiano.

Você poderia falar um pouco mais dessa respiração forçada usada pelos músicos?

Na respiração forçada nós acionamos alguns músculos extras, além do intercostal e do diafragma.

Quais seriam esses músculos? Além disso, essa seria uma ação específica da respiração utilizada pelos músicos?

Sim. Usam-se o esternocleido, o trapézio e um músculo mais profundo chamado transverso. Mas esse é o ponto: eles são acionados porque são músculos acessórios da respiração forçada, mas deve haver um limite para não os tencionar demais e isso causar um problema. Eles são acionados na respiração forçada, principalmente os músculos cervicais, tal como o esternocleido e o trapézio, mas sem tencioná-los muito.

Quanto aos transverso, ele é ainda um músculo desconhecido para muitas pessoas, pois ainda não é ensinado nas escolas de música, nem de balé ou de atores. Isso é algo que estamos levando da fisioterapia para os artistas para os ajudar. O transverso tem, por exemplo, uma ligação direta com o diafragma e por isso ajuda na expiração forçada. O ideal seria um equilíbrio disso para que o músico trabalhasse sem se esforçar demais e sem tencionar a musculatura.

E esse é o termo técnico para essa respiração: respiração forçada?

É, porque temos a respiração basal, que é aquela usada no dia-a-dia e a forçada, que é a que vocês usam para tocar.

Essa respiração é utilizada para mais alguma coisa?

Tudo que sai da respiração basal é a forçada. Ela tem vários níveis e os músicos a utilizam muito dada a pressão necessária para se tocar um instrumento de sopro. Porém, se a pessoa faz um esporte mais exigente a respiração sai da basal e passa para a forçada.

Essa respiração forçada seria utilizada em mais alguma ação do nosso cotidiano?

Não no cotidiano de uma pessoa que não é artista ou não é atleta. A menos que ela tenha um problema respiratório, mas daí entramos numa outra história.

Esse papel de gerar um ar com determinada pressão, necessária para a execução de um instrumento, seria gerada somente pelo diafragma?

Não, são mais músculos. O diafragma é o principal, porque é o da respiração e os outros auxiliam. Nós temos que pensar que o corpo funciona como um todo. Estamos ligados por cadeias musculares e pela fâscia, que é um tecido que recobre os músculos. Nada que fazemos com nosso corpo é em função de um músculo em especial, sempre havendo os auxiliares.

Você acha que os músicos têm conhecimento da estrutura envolvida na respiração?

Não, não tem conhecimento e muitos fazem força de forma errada ao tocar, o que acabará os prejudicando. Quanto a postura, ela prejudica a saúde de alguma forma porque isso não deixa de ser uma repetição. Vou usar como exemplo os músicos que trabalham nos musicais: eles têm de tocar as mesmas notas nos sete espetáculos da semana, muitas vezes as cadeiras não são boas e tudo isso influencia.

Se você tem uma consciência corporal melhor e conhece estes outros músculos, os trabalhando sem sobrecarga, isso fará com você não se machuque e deixe de ter dores. Muitos músicos têm dores na coluna.

Existem partes do diafragma inseridos na coluna lombar, nas vértebras L1, L2, L3, havendo lugares que dizem ir até a L4. Algumas fibras dele se inserem na coluna, mostrando mais uma vez que tudo em nosso corpo está interligado. Desta forma, o diafragma não é somente ligado a respiração, havendo fibras deste músculo na coluna que, usado de forma equivocada, acabará afetando também a lombar.

Você acha que esse conhecimento mudaria algo na performance dos músicos?

Com certeza. Diminuiria o cansaço, essas dores e haveria um ganho de qualidade, porquê ele conseguiria trabalhar melhor – isso pensando até a médio e longo prazo. Eu já ouvi relatos de alguns músicos que deixam de pegar trabalhos por sentirem muita dor e não é essa a intenção. O músico não deve recusar trabalhos por conta de limitações físicas.

Carlos Alberto Alcântara

Entrevista realizada por Samuel André Pompeo com Carlos Alberto Alcântara em 2015. A veiculação e divulgação desta entrevista foi autorizada pelo entrevistado tanto no formato impresso, como no digital.

Quando você iniciou seus estudos na música, como ela era ensinada?

Na minha família, meu pai foi um músico amador e em casa sempre havia alguém tocando ou ouvindo alguma coisa. Ele me ensinou um pouco de leitura, a tocar um pouco de clarinete, um pouco de piano e foi assim que começamos. O saxofone, que é meu instrumento, comecei a estudar em 1951 quando estávamos morando no Norte do Paraná.

Meu pai tinha uma orquestra lá na qual eu tocava bateria e pandeiro. Um dia o primeiro alto da orquestra saiu e lá era muito difícil de conseguir músicos. Meu pai não pensou duas vezes: veio a São Paulo, comprou um saxofone alto, colocou o instrumento na minha mão e disse que em quinze dias eu deveria estar tocando o repertório.

Quanto a sonoridade, na época nós usávamos a embocadura como a dos oboístas, mas com o tempo fomos conhecendo outros músicos mais experientes que disseram como deveria ser a embocadura correta do saxofone.

Depois veio toda aquela história do diafragma, de saber como os músicos de outros países trabalhavam o som, além de ouvirmos muito. Ficávamos reparando nas características do som de cada um e aí apareceram algumas informações, tais como o “som de garganta” e o “som de diafragma” e foi nesse momento que soubemos do diafragma.

Você sabe me dizer se esse era o padrão de ensino na época ou isso era uma exceção?

Nós nessa época já parecíamos um pouco mais modernos porque nós ouvíamos jazz desde criança. Através dos rádios de ondas curtas, que sintonizava programas com músicas do Charlie Parker e outros músicos do jazz, nós ficávamos ouvindo aquilo e, querendo ou não, acabávamos formando um som em nossas cabeças que depois queríamos seguir.

Mas isso não era o usual?

Não. O som tinha mais vibrato...

Você saberia então me dizer como as pessoas acabavam aprendendo música?

Aprendiam meio que na raça, não existiam muitos métodos. Aprendia-se algumas escalas e harmonia nem pensar, se sabia muito pouco sobre isso. As pessoas conheciam no máximo tríades, ninguém sabia o que eram as sétimas. Era algo bem precário.

E como era o ensino no Norte do Paraná? Era mais precário ainda?

Não. Meu pai vinha a São Paulo visitar um primo que tinha uma orquestra muito boa e mantinha contato com bons músicos que acabavam dando dicas a ele. Meu pai era considerado um improvisador muito bom para os padrões daquela época, que eram chamados

de rotistas. Não eram usadas cifras como hoje em dia, usam-se acordes montados como numa partitura de piano. Era assim que se tocava: você escolhia as notas e o resto era guiado pelo ouvido e pelo bom gosto da pessoa.

Você disse que depois de ter vindo para São Paulo acabou descobrindo as primeiras informações sobre o diafragma e as diferenças de sonoridade de um músico para o outro. Como foi a acesso as todas essas informações?

Através do famoso "boca a boca". Nós encontrávamos músicos que viajavam mais e eles sempre acabavam trazendo alguma informação. Nós grudávamos nessas pessoas e aprendíamos assim. Não existia essa facilidade de pedirmos um material em qualquer lugar e ele vir à porta da sua casa como hoje em dia.

E os livros e métodos?

Nada, isso era muito difícil.

E a qual período estamos nos referindo?

Por volta da década de 60 e 70. Aqui em São Paulo era muito exigida a leitura por conta da escola italiana. Eles gostavam de uma leitura precisa, inclusive cobrando muito isso, mas não davam muita bola para sonoridade. Quem tinha um som mais bonito acabava chamando a atenção e se destacava naturalmente.

E como era essa escola italiana?

Era uma escola muito rígida, com uma leitura muito precisa, mas um som muito seco. Era uma concepção mais antiga que fazia parte da escola que eles trouxeram para o Brasil. Mais tarde começaram a vir outros músicos, em especial os americanos, que começaram a modernizar as coisas, mas basicamente aprendíamos trocando informações com os colegas. Para você ter uma ideia eu aprendi as acentuações musicais tocando, porquê ninguém conhecia isso. Liam-se as notas e olha lá.

Insistindo um pouco mais nisso, você saberia me dizer quem eram esses músicos italianos? Poderia me dizer onde eles davam aulas e tocavam?

Eu não cheguei a estudar com nenhum deles. Quando eu cheguei em São Paulo eles já estavam aqui, mas eles costumavam te testar. Se você tinha uma boa leitura deixavam ficar, mas se errasse a todo instante diziam que não estava pronto e não te chamavam mais. Outra coisa: eles não diziam como fazer nada. Somente cobravam muito quando você errava. Mas houve um desses italianos que me ensinou muito e ele se chamava Bolão⁸⁶ e era uma das pessoas mais acessíveis e modernas dentre todos esses músicos. Ele trouxe essa escola italiana e depois a aprimorou. Tivemos também o Casé⁸⁷, mas ele também não repassava muitas informações. Nós aprendíamos ouvindo ele tocar.

⁸⁶ Isidoro Longano (1925 - 2005).

⁸⁷ José Ferreira Godinho Filho, o Casé, nasceu em 26 de junho de 1932, em Guaxupé, Minas Gerais: pai e mãe músicos, um irmão trompetista e três irmãos saxofonistas. Aos 10 anos, já tocava bateria com o pai; dois anos depois, soprava saxofone e clarineta em bailes na Usina Junqueira, perto de Ribeirão Preto, São Paulo. Casé fez de tudo numa carreira de rápida ascensão: tocou sob a lona de circos e em salões de baile; nas orquestras de

Podemos dizer que com esses músicos se aprendia tocando?

Sim, porque conversando era muito difícil. Eles se importavam muito com a leitura, mas cada um fazia o que queria em relação a interpretação e à sonoridade.

Mas depois disso foi mudando com a chegada de músicos mais modernos, tais como Nelson Ayres e Roberto Sion.

Você saberia me dizer quando e através de quem apareceram os livros e métodos?

O Roberto Sion era uma dessas pessoas. Em 1959, eu precisei fazer um estágio em Santos para regularização de alguns documentos e acabei conhecendo ele e o pai dele que lá moravam. Nessa ocasião ele já tinha alguns métodos de harmonia.

Você saberia dizer de onde ele trouxe esses métodos?

O pai dele trouxe dos Estados Unidos. Se não me engano ele tinha um amigo pianista, que talvez fosse na realidade quem trazia esses livros e era assim que nós tínhamos acesso.

Meu pai, numa determinada, época pediu alguns álbuns de *Dixieland* muito bons escritos para cinco ou seis sopros. As coisas funcionavam mais ou menos como funcionam até hoje: sempre que alguém viaja para os Estados Unidos você aproveita para pedir alguma coisa, mas nós nem sabíamos direito o que pedir.

Você consegue lembrar de mais alguém, além do Sion, que trouxe algum livro?

O Hector Costita. Ele sempre teve uma informação melhor porque a escola argentina sempre foi mais aprimorada – principalmente a dos clarinetistas. Ele inclusive nos ensinava alguns temas, assim como um pianista chamado Luís Melo, que era outra pessoa bem informada; havia também o Chu Viana, que tinha um melhor conhecimento harmônico. Isso foi um pouco depois, mas a partir disso que se iniciaram as mudanças para melhor.

Tudo isso que você me disse até agora estava ligado aos músicos populares, mas vocês gravavam muito com músicos eruditos. Saberia me dizer se eles também encontravam as mesmas dificuldades de acesso a livros e métodos?

Eles tinham menos conhecimento que nós nessa área moderna. Eles eram muito rígidos – e aí a escola italiana prevalecia – eram grandes leitores, mas o som era ruim. A verdade é que não gostavam muito de músicos populares, eles nos achavam grosseiros e até certo ponto eles tinham razão, mas também não ensinavam nada para que isso melhorasse.

Se eu bem entendi, até aqui você me disse que muito do conhecimento ao qual tinham acesso estava ligado a aspectos técnicos do instrumento e a conhecimentos ligados a harmonia. Você se lembra de algum material que tratasse da sonoridade de forma específica? Isso era algo que tinha relevância ou era visto como uma consequência de outros estudos?

rádio em programas de auditório e no ar enfumaçado dos “infernhinhos” dos anos 1950. Aos 21 anos, excursionou pelo Oriente Médio e pela Europa. E encontrava ainda tempo para estudar harmonia, durante dois anos, com o maestro erudito Hans-Joachim Koellreutter, o monstro-sagrado da música de vanguarda no Brasil.

Eu realmente vim a ficar mais atento à sonoridade através de um trombonista chamado Michel que foi quem me falou sobre o diafragma. Ele me deu aulas de diafragma que mudaram meu som, além de me assistir tocando sax-barítono na banda do Nelson Ayres e cobrar o uso do que me ensinava.

Isso foi em que época?

Isso foi em 1973. Da década de 60 para trás você esquece. Inclusive meu irmão também estudou com ele porque estava com um problema sério, quase atrofiando o diafragma por forçar ele de forma errada.

Esse trombonista comentou em algum momento em quais livros ele havia lido ou descoberto essas informações?

Ele veio para cá colocar em prática os estudos que ele havia desenvolvido nos Estados Unidos. Ele dizia que havia vindo para o Brasil para pesquisar, que sabia todas as informações necessárias para que as pessoas tocassem bem e que queira as passar para nós.

Ele morou aqui?

Morou. Ele tocou numa orquestra sinfônica aqui de São Paulo por dois ou três anos e deu uma luz para todos que foram estudar com ele.

Essa foi a primeira pessoa...

Que de fato falou a respeito disso, antes nós ouvíamos falar, ouvíamos comentários, mas ninguém explicava nada. Haviam inclusive informações completamente equivocadas.

Então, a partir da década de 70, o contato que vocês tiveram com a sonoridade foi através de um americano que passou para vocês os conceitos de respiração que envolvem o diafragma, mas houve algum músico brasileiro que tenha trazido algum livro que falasse sobre isso?

Não. Depois desse rapaz começaram a aparecer alguns livros, tal como o *Eby's*⁸⁸ que era específico para isso. Algumas pessoas se interessaram, mas a maioria não. Na época eu pedi para uma pessoa traduzir a introdução do livro que era muito bonita, na qual ele dizia o que representava a sonoridade no instrumento.

Esse livro tem quatro volumes: o primeiro era pequeno, mas ali estava toda a informação para que você mudasse seu som; o segundo era uma consequência do primeiro, assim como os demais volumes. Porém, as pessoas compravam somente os terceiro e quarto volumes porque tinham muitas notas, mas era o primeiro volume que definia seu caminho.

Eu cheguei a ter problemas com isso pois comecei a levar esses estudos muito a sério e, quando íamos gravar, meu som ficava muito maior que dos outros músicos.

⁸⁸ Eby's Complete Scientific Method for Cornet and Trumpet (1926), de Walter M. Eby.

Se você pudesse classificar os estudos, qual importância você daria ao estudo da sonoridade para execução do saxofone?

Eu sou fiel ao que está escrito no ABC musical: a música é a arte de se manifestar mediante o som⁸⁹. Meu pai dizia que quem tem um bom som está a meio caminho andado. Se o som é bom as pessoas prestam atenção ao que você toca, mas se o som é feio a pessoa terá de fazer muita pirotecnia para chamar a atenção. O som é o mais importante de tudo.

Tínhamos alguns casos raros de pessoas que usavam o diafragma, mas não sabiam disso. Esse era o caso de um trompetista chamado Butina, que veio a saber o que fazia quando eu conversei com ele sobre isso e estamos falando de algo que aconteceu na década de 70.

Você acha que as pessoas aqui no Brasil não davam a devida importância a sonoridade?

Não, pouquíssimas pessoas. Alguns tinham uma boa sonoridade naturalmente, mas para os que não tinham não acontecia nada. Havia um problema muito comum em naipes nos quais não conseguia se casar o som entre os instrumentos. Uma pessoa que toca pela garganta tem um som sem harmônicos; já o som do diafragma espalha os harmônicos a vontade e assim o som fica mais cheio. Essa é a grande diferença.

⁸⁹ Música é a arte de manifestar os diversos afetos da nossa alma mediante o som” (P. BONA).

Carlos Sulpício

Entrevista realizada por Samuel André Pompeo com Carlos Sulpício na Escola Municipal de Música de São Paulo (EMSP) em 11 de novembro de 2014. A veiculação e divulgação desta entrevista foi autorizada pelo entrevistado tanto no formato impresso, como no digital.

Quando você iniciou seus estudos na música, como ela era ensinada?

Primeiro, quando eu comecei não foi por causa da música. Era aquela história: foi por causa da molecada que andava junto por causa da banda.

Então isso era lá em Marília - no interior e tinha a banda do SENAC que passava [...] onde a gente brincava, e aí a molecada jogava bola (aquela coisa toda) e aí a gente falou: “Pô, como é que será que faz pra participar desse negócio?” Foi aí que a gente foi atrás.

Então na verdade era mais aquela coisa de farra, não era pela música e na verdade a nossa banda era interessante porque quem fundou essas bandas em Marília foram uns missionários canadenses (que eles foram lá para Marília por causa do colégio Cristo Rei, que existem vários pelo Brasil), e aí uma das funções deles era justamente mexer com música. Então isso foi legal porque eles ensinavam correto, pra valer. É interessante isso, a gente aprendia mesmo de verdade e isso foi muito interessante.

Até quando se dizia que precisávamos ir para São Paulo, porque era lá que o pessoal sabia, era lá que o pessoal conhecia e quando chegamos aqui vimos que era a mesma coisa. É interessante isso.

Essa seria a segunda pergunta: como você aprendeu?

Eu...aí é aquela coisa: você chega na banda e você tem que tocar os instrumentos que têm lá a disposição e eles queriam que eu tocasse trombone. Mas eu não gostava muito, porque imagina eu com dez anos de idade, era muito pequeno e o instrumento era muito grande. Aí eu falei que queria tocar trompete. Engraçado...de ver os instrumentos assim o que mais me chamava a atenção era o trompete, mas eu comecei no trombone, assoprando no bocal, até conseguir vibrar e aí depois eu falei que queria passar para o trompete. Aí eles me deram o trompete, eu comecei a soprar, saiu, eu continuei e não parei mais.

Como era visto o estudo da música?

Enquanto era farra, vamos se dizer assim, era interessante. A partir do momento que a gente chega naquela coisa de “Aí, o que que eu vou fazer? Será que eu vou fazer faculdade ou não sei o que!” aí era um problema, porque imagina, no interior todo mundo achava que música literalmente era coisa de vagabundo, de quem ia ficar em boteco, aquelas coisas.

Por que é diferente, por exemplo: imagina que você está numa cidade pequena que na época não tinha nem cem mil habitantes e que a única relação de música que eles conheciam era a do boteco, ficando em bar, tocando na noite e fazendo bailes. Isso era música para eles.

Eles não tinham essa visão de fazer faculdade, por exemplo, de ter uma escola que nem a Escola Municipal ou de tocar numa Orquestra Sinfônica. Isso era uma coisa assim etérea para eles. Por isso que havia muita resistência e eu lembro que até tinha uma matéria que chamava “Programa de Formação Profissional” na escola, e eu estudei na época da

ditadura na escola, mas tinha essa matéria. Quando perguntavam para a professora sobre música, sobre artes, ela olhava no caderninho dela e falava: “Não, mas isso é inexistente. Isso não é nem profissão”. Olha só que coisa, eu estou falando dos anos 70 [...], final dos anos 70. Mas mesmo assim eu não desisti! Eu vim aqui para São Paulo, prestei o vestibular na ECA (USP), passei e vim para cá.

Como era visto o músico popular pela sociedade? Existia em Marília essa distinção entre músicos populares e eruditos?

Não, não existia não. Eu mesmo, na época em que eu queria ser músico, não sabia o que era. Na minha cabeça - e é interessante isso - eu podia fazer baile num dia, tocar numa orquestra sinfônica no outro e, sei lá, se aparecesse alguma coisa para fazer com música sertaneja (eu) ia fazer também. A gente mesmo não tinha muita distinção sobre isso, essa coisa de música erudita e música popular.

Quais eram as atribuições do músico? Davam aulas, compunham, tocavam ou participavam de bandas?

Era assim: a molecada (os jovens) tocavam na banda porque não tinha remuneração nem nada - era aquela coisa da farra - e o músico profissional só tocava. Não tinha esse costume em Marília, por exemplo, dos músicos profissionais darem aula. Tinha até uma banda famosa na época que se chamava Iarasus, outra que se chamava *Os peoples* (era uma banda até que conhecida, que fez bastante shows pelo Brasil na época) e que tinham saxofonista e trompetista.

Eu lembro que eu ia até eles para perguntar alguma coisa, mas eles não davam aula, era uma coisa assim que não fazia parte. Aula era uma função dos professores do conservatório, mas o que é que tinha no conservatório?

Piano...só, sempre aquela coisa da “pianolatria” brasileira que sempre tem. Pelo Brasil inteiro, aula de piano você vai achar e conservatório de piano também. Então, em Marília os conservatórios só davam aula de piano. Você tinha que aprender piano e estudar teoria. Não tinha como ter uma aula formal de trompete num conservatório. Só piano!

As bandas agregavam algo no desenvolvimento performático do músico?

Sim, porque acontecem duas coisas: eu vejo que o músico que participou de banda é mais aberto, porque ele acaba tocando coisas técnicas do instrumento sem que ele tenha noção de que aquilo é difícil ou é fácil. Ele simplesmente enfia a cara, vai embora e muitas vezes aquilo não é nem do instrumento dele, nem da técnica do instrumento, mas ele vai.

Agora, o que eu acho que aconteceu com as bandas e eu não sei se isso é uma coisa de hoje. O pessoal que passa muito tempo nas bandas, quando vão, por exemplo, para uma orquestra sinfônica (eu estou falando especificamente da música erudita, da música clássica), demoram muito até perceberem que o trompete não é solista e não é a voz principal na apresentação, principalmente se vai tocar uma sinfonia de Haydn, Mozart e Beethoven.

Ele é um acompanhador, mas como teve essa formação na banda, em que era a voz principal, leva muito tempo até entender que o trompete não é a voz principal numa orquestra sinfônica, principalmente nessa época do classicismo.

Você tem conhecimento de alguma rotina de estudos feita de forma específica para o estudo da sonoridade?

Não, um método que falasse de sonoridade ou alguma coisa nesse sentido, não. É uma coisa que está além dos métodos, do professor falar sobre a sonoridade e você saber que isso é interessante. Porque eu não percebo, quer dizer, eu infelizmente percebo que aqui no Brasil isso não é uma coisa importante. Mas só descobri isso quando eu fui para os Estados Unidos porque toda vez que a gente ia tocar, que íamos fazer aula, a sonoridade era tão importante quanto tocar o ritmo e a afinação certa e aqui no Brasil não, é uma coisa que está em segundo plano infelizmente.

Havia alguma escola de música para o ensino da música popular?

Não, isso não existia. Só mesmo os conservatórios e você tinha que estudar com os maestros de banda. Por exemplo, quando eu falei para eles que eu queria fazer vestibular, quem dava aula de teoria era o maestro, mas tinha o Raimon e o Prof. Nezito que foram meus professores e faleceram com quase noventa anos a pouco tempo. Na minha memória de criança, principalmente o professor Nezito, que tocava piano, violino e trompete, era compositor e dava aula de teoria, nunca esqueço dele porque eu falava assim: “Nossa, como é que pode uma pessoa (assim) estar perdida aqui em Marília com esse conhecimento todo?” Para mim ele era um gênio.

Na minha visão, ele tinha um conhecimento muito grande de todos esses instrumentos, porque eu lembro que quando eu aprendi a fazer *stacatto* duplo e triplo de trompete eu estava com dificuldade, e fui mostrar para ele que eu não conseguia fazer a pronúncia do *ta ca ta ta ca ta ta* ou *ta ca ta ca ta ca ta ca ta*. Ele me ensinou a fazer de uma maneira como faço até hoje.

Olha só que coisa curiosa: eu me lembro que quando fui para os Estados Unidos estudar com o (Roger) Voisin (ele foi trompetista da Boston Symphony por quarenta anos), eu falei assim para ele: “(Você) poderia olhar minha técnica, meu *stacatto* triplo para ver se está certo, se é assim que se faz?” Eu toquei um pouquinho e ele falou “Ih, (com) isso aí não se preocupe não. Vá estudar outra coisa que isso está certo!” Olha que coisa curiosa: eu aprendi em Marília a fazer isso, no lugar mais improvável possível, ou seja, então eles tinham realmente um conhecimento profundo.

E de onde eram esses professores?

Eles eram todos lá de Marília. Na verdade, o professor Nezito e o Raimon (que era canadense) davam aulas de trompete e tinha o Brás, o Brás Samperio, que é mais novo e ainda está vivo.

E você lembra aonde eles estudaram?

Todos em Marília! Nenhum deles estudou fora, exceto o Raimon que é canadense.

Como que você aprendeu a tocar trompete?

Porque eu via essas pessoas tocando e elas tocavam muito bem, mesmo com complexo de inferioridade (e achando) que não, mas eles tocavam bem.

Você usava métodos? Se você usava, quais eram esses livros ou métodos?

Sim, no caso, o método que a gente usa até hoje, que é o mais usado no mundo inteiro e que é o *Arban*⁹⁰. Porque eles já tinham esse conhecimento...

E algum desses (métodos) tratava de sonoridade?

Não, não falavam.

Nesses métodos de ensino o que era prioritário?

É a técnica.

Você lembra como esses livros chegaram até vocês lá (em Marília)?

Esse *Arban* com certeza veio com o Raymon, mas tinha muito material importado porque existia uma usina que se chamava Usina Paredão, próxima de Marília, cuja a dona era uma suíça e essa pessoa que se chamava Dona Margot.

Eu lembro que ela foi até a banda uma vez e eles eram luteranos. Iam fazer uma apresentação de Natal e eles queriam alguns músicos para tocar junto. Sabe aquela coisa de encenação, de tocar música de menino Jesus - aquelas coisas - e aí alguns músicos foram. Eu fui uma das pessoas que foi junto.

Era tipo um quinteto ou quarteto de metais (dois trombones, dois trompetes) que faziam uns arranjos simples com percussão e a gente foi participar. Essa senhora – como ela era suíça – claro que tinha conhecimento e tinha partituras originais do Maurice André⁹¹. Então, a gente já tinha contato por causa dela e você acredita que agora, no último Natal que eu estive em Marília, esse meu professor Brás (que ainda vive) me deu essas partituras? Claro que eu guardo isso a sete chaves.

Os professores que eram estrangeiros lá (em Marília), pelo que eu entendi era um...

É, era o Raimon.

Eles davam aulas de instrumento para os músicos populares?

Então, porque não tinha distinção da coisa do popular e do (erudito), era tudo igual. Você podia tocar baile ou você podia tocar o concerto para dois trompetes de Vivaldi que nós vivíamos tocando. Você podia tocar na banda, não tinha distinção.

Você tem conhecimento sobre todos os processos envolvidos no estudo da sonoridade?

Não, porque é uma coisa muito intuitiva. Até onde eu penso nisso, o que você fala para um aluno para ele pensar em fazer para o som ficar bonito? A gente pensa em imitação. Você pensa nos trompetistas que existem mundo afora, fala para ouvirem e tentar imitar esse

⁹⁰ Jean-Baptiste Arban, Método para Trompete.

⁹¹ Maurice André (Alès, 21 de maio de 1933 - Baiona, 25 de fevereiro de 2012) foi um trompetista francês, considerado um dos melhores trompetistas de música clássica do mundo. Faleceu em 2012 aos 78 anos, na cidade francesa de Bayonne. Wikipédia: acessado em 03 de dezembro de 2014.

som. Isso é bonito, você tem de tocar assim”, mas como fazer isso eu realmente nunca tinha parado para pensar.

Você acha que esse tipo de conhecimento seria relevante no estudo do seu instrumento, o trompete?

Sim, eu acho que é relevante, porque é aquilo que eu falei: eu peço para eles fazerem, mas não tem nenhuma técnica envolvida no caso. Mas o que eu falo é, por exemplo, tocar nota longa, tentar pensar nessa nota a mais pura possível e aí, quando estiver fazendo escala, fazer a mesma coisa: pensar nas escalas como se fosse música.

E você lembra, nessa fase de aprendizado, o que era disso (se é que era dito) sobre sonoridade?

Ninguém falava nada. A única coisa que a gente procurava era imitar e isso também é interessante. Tinham dois trompetistas que a gente conhecia na época: era o Rafael Méndez⁹² (um mexicano que morava nos Estados Unidos) e o Maurice André. O nosso ideal de som (na época que eu estava lá em Marília) era o Maurice André, imitar o Maurice André.

Mas, além de não ser falado nada, não era também atribuído nenhum grau de importância ao estudo de sonoridade?

Não...não, era realmente a coisa da técnica mesmo.

Você encontrou alguma semelhança entre o ensino musical daqui e nos Estados Unidos, por exemplo, em relação a essa coisa do trabalho de sonoridade? Você acha que nos Estados Unidos eles tratam isso (a sonoridade) da mesma forma que nós tratamos aqui?

Não, eles dão muito mais importância.

De que forma?

Não tinha um método, era somente o tempo todo “Olha o som, olha o som, não está bonito! Está feio, o som está metálico. (Faça) mais redondo, mais escuro!”. A gente ouvia muito isso, aquela coisa do *fat sound* que eles falavam, aquela coisa da pureza...

Era mais uma questão de percepção...

De percepção...

⁹² Rafael Méndez (Jiquilpan, Março 26, 1906 - 15 de setembro de 1981) foi um virtuoso trompetista mexicano. Sua gravação mais famosa, *Moto Perpetuo*, foi escrita no século XVIII por Niccolò Paganini para o violino. Para tocar esta peça, Méndez combinou as técnicas da "linguagem dupla" de forma contínua por mais de 4 minutos, enquanto a respiração circular dava a ilusão de não respirar durante a execução. De 1950 a 1975, Méndez se tornou um solista em tempo integral, chegando a marca de 125 apresentações por ano. Ele também permaneceu trabalhando de forma ativa nos estúdios de gravação, com muitas dessas gravações disponíveis em CD. Méndez era lendário pela sua sonoridade, o âmbito de suas notas e sua técnica. Seu modo de tocar ficou caracterizado pelos tons vibrantes, amplo e rápido vibrato e articulações rápidas e limpas. Seu repertório era uma mistura do clássico, popular, jazz e música mariachi mexicana. Méndez também contribuiu com vários arranjos e composições originais para o repertório do trompete. Sua *Scherzo in D minor* é frequentemente ouvida em recitais e foi gravada por David Hickman.

Mas não existiam dados técnicos...

Era mesmo só de prestar atenção e de...

E eles usavam os mesmos livros que se usava aqui?

Sim! Isso era a mesma coisa.

E quais eram?

O Arban (que é o básico); o Théo Charlier⁹³ que são aqueles 36 estudos transcendentais; o Goldman⁹⁴; Marcel Bitsch⁹⁵; Verne Reynolds, que escreveu (um livro) para trompistas e aí fizeram a transcrição para trompetistas; o próprio Kopprasch⁹⁶ que também era para trompista e fez uma transcrição para trompete; um que chama Maxime Alphonse⁹⁷ que também é para trompa e fez transcrição para trompete. Esses métodos são todos difíceis, estão no topo (da dificuldade de execução), além de Bozza⁹⁸ e Tomasi⁹⁹. Então basicamente são esses...Caffarelli¹⁰⁰, que é aquele italiano.

Que são bem equivalentes aos que você usava aqui...

É, são basicamente os mesmos métodos.

Perfeito. Acabamos, muito obrigado!

De nada.

⁹³ *36 Etudes Transcendantes*

⁹⁴ *Practical Studies for the Trumpet* composto por Edwin Franko Goldman (1878-1956). Editado por Edwin Franko Goldman para trompete solo. Publicado por Carl Fischer (CF.O243).

⁹⁵ *Vingt Étude* de Marcel Bitsch (1954). Editado por R. Sabarich. Publicado por Alphonse Leduc (Paris).

⁹⁶ *Sixty Selected Studies for Horn* (1833). Publicado por Breitkopf & Hartel.

⁹⁷ *200 Études nouvelles mélodiques et progressives pour cor* de Maxime Alphonse (1920, 21 e 22). Publicado por Alphonse Leduc (Paris).

⁹⁸ Eugène Bozza.

⁹⁹ *Six Études por Trompette* de Henri Tomasi (1955). Publicado por Alphonse Leduc (Paris).

¹⁰⁰ *100 Studi Melodici* de Reginaldo Caffarelli (1986). Publicado por Ricordi.

Daniel Salles D'Alcântara Pereira

Entrevista realizada por Samuel André Pompeo com Daniel Salles D'Alcântara Pereira em 2014. A veiculação e divulgação desta entrevista foi autorizada pelo entrevistado tanto no formato impresso, como no digital.

Como os livros que tratavam do estudo da sonoridade chegaram até você?

Acredito que os músicos começaram a ter acesso a material importado por volta do final da década de 60 e começo da década de 70. Até então era um mistério. Um ouvia falar de uma coisa, alguém conseguia traduzir um trecho de uma fotocópia e ouvi meu pai comentar bastante a respeito disso.

Existia a dúvida da respiração para os instrumentos de sopro, eles não sabiam o que era o diafragma, não tinham essa noção e então as vezes faziam mais força do que o necessário. Em detrimento disso acabavam prejudicando a embocadura e uma série de outras coisas, mas eu me lembro que a partir do final da década de 60 começaram a surgir métodos como o Louis Maggio, o Claude Gordon e o Eby's.

A partir da década de 70 meu pai começou a viajar por conta das turnês internacionais com o Roberto Carlos e começou a trazer esses métodos que não eram encontrados aqui no Brasil. Houve então um movimento para a tradução desse material.

Ele trouxe também o livro do Carmine Caruso, todos métodos calistênicos direcionados a sonoridade, a resistência e ao controle do ar. Há também o livro do James Stamp, todos livros que vieram nessa leva de material trazidos a partir do final da década de 70.

Pelo que você me disse até aqui, esses autores se dedicavam a técnicas para sonoridade no trompete. Você poderia descrever quais eram essas técnicas?

O Louis Maggio usava a nota pedal como referência para a proporção de quanto você sobe ou desce, usando notas que não eram da extensão do instrumento. Ele propõe que as notas graves (pedais) sejam tocadas com a mesma abertura de lábio usada nas notas agudas, o que exige um controle da emissão do ar muito maior.

Ele dava informações detalhadas do que estava envolvido nesse controle de ar?

Existe toda uma ciência que ele explica no método. Ele fala da tomada de ar, da respiração, da postura, das vogais que usamos para tocar na região grave e nos agudos e da velocidade do ar. Todas essas coisas estão descritas no método.

Ele descreve de onde foram tiradas essas informações?

Eu não me lembro exatamente, mas isso é fácil de descobrir. O método do James Stamp é baseado no trabalho do Maggio. Porém, ele é mais moderno, mas também trabalha com nota pedal, com controle de ar e todas essas coisas.

Você lembra de ter lido ou visto em algum lugar quais seriam as origens de todas essas técnicas?

Eu não tenho certeza disso. O Maggio talvez tenha sido um dos precursores desse tipo de trabalho. Estudava-se muito a parte técnica do instrumento, com exercícios, escalas, arpejos, diferentes tipos de articulação, notas longas, mas algo direcionado a isso eu acredito com quase toda certeza que o Louis Maggio tenha sido o primeiro a fazer.

Quando você acha que os músicos brasileiros passaram a ter acesso a esses conceitos de sonoridade que me parecem ser relevantes para os trompetistas?

Na realidade os trompetistas até uma certa época, principalmente da escola popular, focavam em ter resistência e extensão. Eles tinham de tocar um baile de quatro horas e tinham de ter tessitura. Por isso que o método do Louis Maggio e métodos como o Caruso – que trabalhavam a resistência – foram muito assimilados.

Mas eu acredito que a real assimilação desse material veio da minha geração para frente porque todo mundo pesquisou, todo mundo fomentou e se deu bem ou mal. Foi da década de 90 para frente que surgiram os resultados mais efetivos, com trompetistas com melhor tessitura e sonoridade. Isso foi gradativo, mas hoje em dia temos uma escola muito mais sólida e músicos tocando sem esse tipo de preocupação. Existem outros problemas, mas essa preocupação do domínio de controle de ar e de sonoridade está muito mais resolvido do que era antes dessa geração. Claro que estou falando do Brasil e, de forma mais específica de São Paulo, que é onde vivo e onde acompanho o cenário musical a mais de trinta anos.

Podemos então dizer que até a década de 80 os músicos, e de uma maneira mais direta os trompetistas, tinham acesso a um material que era restrito em vários sentidos, fosse pela acessibilidade ou pelo entendimento?

Sim, mas pelo menos já tínhamos acesso a esses materiais. Eu tenho a sensação que a partir da década de 90 essa escola foi se solidificando, tirando tabus, deixando tudo mais natural.

O que é ser mais natural para você?

Para mim ser natural é você ter o maior rendimento com o menor esforço. Esforço no sentido de força, de tensão, de ter mais controle do que você toca e dos pontos básicos. Por exemplo, eu acredito que todo trompetista tem de ter três pilares básicos: o controle de ar, que envolve a respiração e o controle de ar...

Você viu isso nos livros? Poderia descrever melhor isso?

Eu penso que os instrumentistas de sopro têm de respirar de uma maneira natural, precisa inspirar a quantidade de ar necessária para tocar aquela frase ou aquele período musical e ter controle daquela inspiração do começo ao fim. Isso pode ocorrer em toda a extensão do instrumento.

Eu tento passar para os meus alunos que eles devem pegar o ar necessário inspirando e expirando de maneira relaxada, de acordo com o que a música ou aquele trecho precisa. Isso tem de ficar automático, tem de ser natural, assim como quando dirigimos. Nós fazemos milhares de movimentos e não pensamos neles enquanto dirigimos. Os pilares como eu dizia seriam o controle do ar, a flexibilidade e as articulações e, quanto a isso, tenho certeza

absoluta que quanto menos interrompemos o ar enquanto articulamos nosso rendimento é melhor. Quando nós usamos mais o ar do que a língua – não estou falando que não devemos usa-la, mas ela é usada de uma maneira muito mais suave, mais leve e mais natural – o rendimento é melhor.

O instrumentista que melhor resolve cada um daqueles pilares fará uma música de melhor qualidade e com maior facilidade. Esse músico não precisará fazer tanto esforço, vai conseguir estudar mais e terá um melhor desempenho de uma forma geral.

Voltando a questão da respiração, saberia me dizer se em algum dos livros que você citou existe qualquer menção sobre técnicas envolvidas nesse processo?

Eu cheguei a essa conclusão através da observação, mas eu acho que essa informação possa existir em algum método, principalmente nos métodos mais recentes. Eu noto que minha performance melhorou muito tocando com instrumentistas que respiram de maneira correta. Posso citar como exemplo o Junior Galante.

Ele é um trompetista que obviamente estudou, mas ele tem uma maneira que me parece ser muito natural de tocar. As qualidades que ele tem não me parecem ser fruto de um estudo específico, mas de uma assimilação. Tocar com ele por tantos anos me fez – não de maneira instintiva – respirar junto, timbrar da mesma maneira e isso fez melhorar o meu desempenho. Eu percebi que ele não faz força tocando e que respira de uma maneira muito natural.

Outra coisa: em muitos dos trabalhos que fiz toquei com cozinhas¹⁰¹ que estavam amplificadas e eu estava sem microfone. O que acontece? Para se fazer ouvir você precisa arranjar um jeito de tocar e não cansar. Através da respiração mais natural, da garganta livre, do som com ar quente (que deixa a garganta relaxada), o ar passa mais naturalmente, fica mais cheio e a parede do instrumento se completa através do ar. Eu procurei achar o meu som para conseguir tocar os trabalhos que eu me propus a fazer.

Quanto ao posicionamento da garganta, você leu a respeito disso em algum lugar ou foi algo assimilado também através da observação?

Foi um pouco das suas coisas. Na realidade, eu sempre procurei entender o porque daquilo. As vezes as pessoas diziam que eu precisava tocar com ar quente, mas eu me perguntava o porque disso. Daí em ficava na minha casa jogando ar quente e frio nas mãos. Qual seria a diferença?

Você abre a garganta quando faz o ar quente e sua passagem fica mais livre. As sílabas “Rá” e “Ró” fazem primeiramente com que você solte o ar de forma mais tranquila, relaxada e regular. Existem outros conceitos, por exemplo, não de notas longas, mas de frases longas. Você começa e termina as frases tentando manter o mesmo volume de som e a mesma quantidade de ar. Quem desenvolveu esses estudos foi um ex-músico da Chicago Symphony chamado Vincent Cichowicz e são direcionados ao controle do ar e respiração.

¹⁰¹ A seção rítmica, chamada popularmente no Brasil de cozinha, designa um grupo de instrumentos musicais, comumente dois ou três instrumentos, especialmente responsáveis pelo pulso rítmico da parte musical a ser executada e também o acompanhamento das partes musicais. O termo também faz referência aos instrumentos que pertencem a este grupo (*seção*). Fonte: Wikipedia (https://pt.wikipedia.org/wiki/Seção_r%C3%ADtmica). Acessado em 24 de agosto de 2016.

Eduardo Pecci (Lambari)

Entrevista realizada por Samuel André Pompeo com Eduardo Pecci na cidade de Atibaia em 8 de dezembro de 2014. A veiculação e divulgação desta entrevista foi autorizada pelo entrevistado tanto no formato impresso, como no digital.

Quando você iniciou seus estudos na música, como ela era ensinada?

Muito bem, eu iniciei com meu pai como professor. Então, sem dúvida nenhuma, era método e a parte teórica. Na parte de solfejo era mais cobrada, por exemplo, valor de notas, transposição em clave de Sol e clave de Fá, alguma orientação sobre a clave de Dó, mas na verdade meu pai exigia de mim um método para o instrumento de saxofone (ou do clarinete, que foram os dois instrumentos que ele pode me orientar) e que eu trabalhasse bastante aqueles métodos que um dia poderia dar um resultado positivo e assim foi meu começo.

Como era visto o estudo da música?

Bem, eu tinha por volta de oito para nove anos de idade, era muito garotinho e não tinha uma consciência do que vinha pela frente, mas eu percebia sim o interesse de alguns amiguinhos com a mesma idade que gostariam de aprender algum instrumento, mas moleques e a gente saía para jogar bola. Vinha do colégio, ia jogar bola, aí eu ia fazer meus estudos e coincidentemente, e essa pergunta é interessante, porque alguns gostavam até de entrar em casa, assistir eu estudar os métodos e eram métodos técnicos - sem dúvida nenhuma, o Klosè¹⁰².

Mais tarde, com o clarinete, vim a tomar conhecimento de outros métodos e trabalhei por um período o método do meu próprio pai, Domingos Pecci. Estudei alguma coisa dele que era até um pouco mais simples do que o Klosè, mas ele fez com que eu lesse aquele método também para desenvolver, para tocar. Ele me punha para tocar, e por outro lado, ele também tinha o capricho de escrever alguma música que estivesse em paradas de sucesso, nas rádios na época. Ele escrevia para que eu tocasse ou algum *standard* americano que eles conheciam, porque eu sou irmão de músico também (mais velho do que eu) e o meu irmão sempre trazia alguma novidade em disco - ele cuidava desse lado - e com isso meu pai então as vezes tirava alguma coisa desses discos para que eu tocasse aquelas músicas americanas, assimilasse também um estilo fora do brasileiro.

Então de certa forma nós acabamos voltando nessa pergunta que eu acabei de fazer que seria “como você aprendeu?” Então na realidade, tinha esse outro lado...

Tinha também, o lado prático.

Além do livro do seu pai, que o próprio senhor Domingos escreveu, também existia essa coisa das transcrições de música para que você tocasse...

Exatamente.

¹⁰² Hyancinthe Klosè foi professor do Conservatório de Paris, compositor e clarinetista na França, tendo desenvolvido o sistema de chaves para o clarinete que viria a ficar conhecido como *Clarinet de Boehm*.

Muito bom...

Isso ajudava muito.

Como era visto o músico popular pela sociedade nessa época?

É uma boa pergunta. No meu caso, eu já namorando (já com dezessete ou dezoito anos), muitos aconselhavam minha namorada a largar de mim porque eu seria um viciado em bebida ou em drogas. Porque era músico ou seria músico. Então, tinha esse preconceito, mas isso aí com o tempo nós damos um drible em todos eles e mostramos que eles estavam errados.

E aí, é você se dedicar àquilo que você gosta e levar com seriedade, profissionalmente. Quando se chega lá, isso desenvolve uma cultura, uma educação na qual ninguém vai interferir.

Já aos doze anos - aí então eu também estudava clarinete - e uma colega do meu pai que trabalhava na rádio, na Rádio Bandeirantes para ser mais exato, soube de uma orquestra juvenil e sugeriu ao meu pai que ele me levasse lá para fazer um teste para entrar como clarinetista. Lá fui eu para a Orquestra Sinfônica do Museu de Artes de São Paulo que na época ficava na Rua Sete de Abril [...], no décimo quinto andar de um prédio que hoje eu não lembro o número. Existia um jornal nesse prédio¹⁰³ e nós íamos para o décimo quinto andar, lá tinha uma ampla sala com uma orquestra sinfônica de jovens. Dessa orquestra, e não sei se estou antecipando alguma coisa, saíram alguns colegas que foram para a Orquestra Sinfônica Municipal e alguns que se tornaram maestros. Posso citar Rogério Duprat, Leonardo Federowisk e Isaac Karabtchevsky, que foram meus companheiros de orquestra juvenil e talvez tenha mais algum que eu não esteja lembrando.

Você lembra o nome da orquestra juvenil?

Orquestra Juvenil do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MASP). Toquei ali até me tornar adulto, um músico profissional e ali, um dia, eu comecei a participar também de um quinteto de sopros extraído dessa mesma orquestra, composto de clarinete, flauta, trompa, fagote e oboé. O Karabtchevsky pertenceu a esse grupo também, mas ele saiu rápido, porque o interesse dele era regência. Nós nos apresentávamos nesse período, não me lembro em que época, e esse quinteto já estava até bem desenvolvido. Quem nos conduzia era o professor maestro Walter Bianchi, que era oboísta da Orquestra Municipal e de outras orquestras e ele um dia falou para mim: “Olha, está sendo organizado um noneto no Theatro Municipal” - seria por uma semana, um trabalho passageiro - e você pode participar, assim como algum colega meu do mesmo quinteto pôde participar também. Quem foi para lá como primeiro clarinete foi uma pessoa fantástica que eu conheci chamada José Botelho.

O Botelho gostou do meu trabalho, como um elemento amador (eu devia ter uns quinze anos, dezesseis talvez), ligou para o meu pai e falou assim: “Eu quero esse rapaz como meu aluno” e me deixou num nível bem superior, porque ele era um concertista, um catedrático no seu instrumento. Meu pai era um clarinetista de música popular, mais ainda saxofonista como músico popular e tocava clarinete como um complemento. O Botelho era um clarinetista clássico, concertista, fazia seus recitais por onde o contratassem e ele foi uma pessoa muito importante para mim, sem dúvida nenhuma.

¹⁰³ Sede dos Diários Associados, empresa fundada por Assis Chateaubriand e que, no seu auge, em todo o Brasil, 36 jornais, 18 revistas, 36 rádios e 18 emissoras de televisão, além de bater recordes de tiragem com *O Cruzeiro*. http://pt.wikipedia.org/wiki/Diários_Associados acessado em 14/02/2015.

Quais eram as atribuições do músico? Dava aulas, compunha, tocava ou participavam de bandas? O que era usualmente atribuído como função de um músico popular?

Certo. Eu comentei até agora o meu ingresso na sinfônica juvenil, mas eu acabei perdendo o concurso do Theatro Municipal mais tarde [...]. Então, o prazer do meu pai (que foi meu principal professor) era me ver numa orquestra sinfônica pelo meu desenvolvimento como clarinetista, mas eu vi que perdi a vaga e na época só existia a Orquestra Sinfônica do (Theatro) Municipal (de São Paulo) e a orquestra sinfônica da Rádio Gazeta que até então já estava completa.

Então, peguei meu sax-tenor, fui para a Praça da Sé e fiquei um pouco mais de um ano numa orquestra coordenada pelo Orlando Ferri e que era conduzida pelo filho dele, José Roberto Ferri. Fiquei fazendo baile nessa orquestra por um ano.

Quando terminou esse ano eu resolvi dar uma parada e, parece incrível, no mês seguinte Silvio Mazzuca me chamou para sua orquestra. Era a orquestra de maior sucesso naquela época! Eu já havia feito alguns cachês no lugar do meu pai, no lugar do Bolão¹⁰⁴ - fantástico Bolão. Meu irmão era baritonista dessa orquestra e meu pai (tocava sax-) alto e eu acabei naquele ano todo substituindo (os saxofonistas durante suas) férias daqueles que tocavam (sax) tenor ou alto.

Parece que eu fui bem e então quando aconteceu do Mazzuca renovar a orquestra, devido a dispensa da orquestra pela (Rádio) Bandeirantes por falta de patrocínio, aconteceu uma coisa que pouca gente sabe: a orquestra do Silvio Mazzuca, que era uma das melhores do país como orquestra de baile e shows, recebeu uma ligação de dois elementos, diretores da Columbia do Brasil: “Silvio Mazzuca, olha, você vai gravar uma música aqui que será sucesso” e ele sem dúvida falou “mas, nós dispensamos a orquestra. Eu não tenho mais orquestra”. (Os diretores disseram): “Não, mas vai ter! Você vai gravar e depois quem sabe refaz a orquestra”.

O contratado da Columbia era um elemento fixo na gravadora chamado José Ribamar, tocando sax-tenor, e o outro era o José Ferreira Godinho¹⁰⁵, um camarada conhecido como Casé, um dos maiores saxofonista que eu já conheci.

Muito bem, eles realmente gravaram e depois de uma semana do lançamento do disco começaram a chover pessoas procurando pelo Silvio Mazzuca. Queriam a orquestra para tocar em bailes, em clubes ou em formaturas e ele falou “E agora, como eu faço?”, porque alguns elementos - como ele tinha dissolvido a orquestra na Bandeirantes - saíram da orquestra. O Bolão saiu e outros saíram, então ele me ligou e falou assim “Olha, vem aqui na rádio porque tem um programa hoje e eu gostaria que você fizesse”. “Está bem, eu vou! Ganhar um cachê”.

Cheguei lá, ele me chamou na sala dele e falou: “De hoje em diante você é músico meu. Estou te contratando”. Me ofereceu um dinheiro que fiquei até assustado, não pelo dinheiro, mas porque eu não me achava capaz de trabalhar na orquestra do Silvio Mazzuca até então. Eu precisaria me preparar um pouco melhor como saxofonista. Mas falou assim “Não,

¹⁰⁴ Isidoro Longano (1925 - 2005).

¹⁰⁵ José Ferreira Godinho Filho, o Casé, nasceu em 26 de junho de 1932, em Guaxupé, Minas Gerais: pai e mãe músicos, um irmão trompetista e três irmãos saxofonistas. Aos 10 anos, já tocava bateria com o pai; dois anos depois, soprava saxofone e clarineta em bailes na Usina Junqueira, perto de Ribeirão Preto, São Paulo. Casé fez de tudo numa carreira de rápida ascensão: tocou sob a lona de circos e em salões de baile; nas orquestras de rádio em programas de auditório e no ar enfumaçado dos “inferninhos” dos anos 1950. Aos 21 anos, excursionou pelo Oriente Médio e pela Europa. E encontrava ainda tempo para estudar harmonia, durante dois anos, com o maestro erudito Hans-Joachim Koellreutter, o monstro-sagrado da música de vanguarda no Brasil.

não. Toda a responsabilidade é minha, se houver qualquer engano ou equívoco, a responsabilidade é minha e sobe que o programa vai começar, o ensaio vai começar e são dois saxofonistas somente. Serão você e o Casé que está estreando hoje”.

Eu fui para o palco ensaiar, pela primeira vez tive a oportunidade de trabalhar com o Casé e por ali ficamos durante alguns bons anos. Depois, no percurso desse trabalho, eu acabei ficando no lugar do Casé. Para mim foi um presente muito grande e eu estou citando o Silvio Mazzuca porque ele foi sem dúvida um verdadeiro pai para mim.

Basicamente podemos dizer que nessa época o usual para o músico popular era participar das bandas que, eu imagino haviam vários tamanhos e em muitas formações...

Muitas, muitas.

Muitas e as formações...

Algumas eram diferenciadas.

Mas basicamente era isso?

Era sim. Eram saxofones, trompetes e trombones, uma base rítmica e cantores que usavam em shows ou em bailes. Existiam muitas orquestras.

É claro que existia na época um encontro que era feito na Praça da Sé, que foi onde eu comecei fazendo os bailes com o José Roberto Ferri - que eu agradeço muito a oportunidade que o pai dele me deu, o Orlando Ferri - e isso é inesquecível. Eu aprendi bastante com os colegas que lá trabalhavam, isso me ajudou muito. Tanto é que tive a oportunidade do Mazzuca me deixar na orquestra dele, depois de alguns anos eu passei a tocar sax-alto e, por sorte minha, imposto pelo Casé.

Lambari, as gravações já aconteciam nessa época?

Sim, já tinha e depois de muito pouco tempo...enfim, eu já estando na orquestra do Silvio Mazzuca, dessa época para frente, eu estou dizendo de 1958...

Isso era outra coisa que eu iria perguntar. Isso aconteceu mais ou menos na década de 50...

50. No final da década de 50 eu fui para a orquestra do Mazzuca, mas já [...] em 1956, 1957 estava por ali fazendo alguns cachês com dezesseis ou dezessete anos.

E sendo um pouco mais específico...então nós poderíamos dizer que no final da década de 50, e já entrando pela década de 60, o que era realmente o forte das atribuições de um músico popular era tocar e, quando falamos em tocar, podemos dizer que seriam as participações em orquestras (que hoje em dia são as big-bands) e em gravações. Basicamente isso Lambari?

Exatamente. Tinha um grupo de músicos que eram considerados especialistas em estúdio. Então, músicos da orquestra do Silvio Mazzuca, músicos da orquestra do Osmar

Milani, do Luís Arruda Paes e Valdemiro Lemke e do Pocho¹⁰⁶, maestro Pocho [...], porque as gravações aconteciam diariamente da hora que os estúdios abriam (por volta de oito horas da manhã) e se misturavam com gravações de propaganda - gravações de *jingles* e música popular acompanhando cantores - tudo gravado com orquestras, inclusive orquestra de cordas.

Nós fazíamos a base com a orquestra de sopros, metais e etc, e depois vinham as cordas (violino, viola e violoncelo) [...] e era o dia todo. Muitas vezes não se voltava para casa, você saía de um estúdio para o outro. [...] E nos finais de semana...bailes, shows, viagens e assim foram se somando os shows nacionais e internacionais que eram feitos paralelamente.

Lambari, mudando um pouco, nós falamos de trabalho até aqui e agora vamos falar de estudo. Você se lembra ou tem conhecimento de alguma rotina de estudos feita de forma específica para o estudo da sonoridade?

Bem, a primeira resposta é simples: trabalhar notas longas, agora de que forma fazer essas notas longas é que é o grande segredo para você desenvolver uma qualidade de som, com um certo volume e que você possa trabalhar afinado. Então existem uma série de técnicas, que alguns modificam um pouco, dando um resultado também positivo, porque é muito difícil você “ingressar” na boca de um colega. Para um aluno, você o orienta verbalmente e ele deverá assimilar aquilo que você faz.

Então você fala “respira bem com o nariz e a boca”, respirando o melhor que puder e impulsiona o ar com o diafragma sem ajustar muito a boca, sem apertar a boca.

Use uma palheta equilibrada, uma boquilha condizente com o seu objetivo...então tudo isso leva algum tempo. Não é que você vá fazer isso hoje e amanhã vai sair tocando como tocou em Cannonball Adderley¹⁰⁷, como tocou um José Ferreira Godinho (Casé) e tantos outros. [...]

Lambari, o que era dito nessa época a respeito de sonoridade? E mais ainda, qual era a importância atribuída a sonoridade?

Eu acho que eu peguei uma época de transformação, porque veja bem, ouvíamos saxofonistas fantásticos norte-americanos - e nós estamos falando vez ou outra no Casé - ele também influenciado por aquela linha de som “miúdo”, eles tinham um som miúdo. Então vamos lembrar, para quem ler essa entrevista e já ouviu Paul Desmond¹⁰⁸...aquele som! Lee Konitz¹⁰⁹...aquele som, um som miúdo, mas de repente de Charlie Parker para cá (juntamente com) Cannonball essa coisa mudou. Phil Woods¹¹⁰ também adotou uma qualidade mais clara para o som do saxofone.

Então aí vem a interferência do músico, da própria boquilha e palheta que ele usa. Existem músicos que não se adaptam a palheta média, ele quer uma palheta dura, então ele acaba ficando com uma sonoridade um pouco pesada [...], ele pode ser ótimo músico [...], mas

¹⁰⁶ Ruben Perez.

¹⁰⁷ Julian Edwin “Cannonball” Adderley, saxofonista norte-americano. Biografia completa no site <http://www.cannonball-adderley.com/bio2.htm>. Acessado em 23 de agosto de 2015.

¹⁰⁸ Paul Emil Breitenfeld, saxofonista norte-americano. Biografia completa em <http://www.puredesmond.ca>. Acessado em 23 de agosto de 2015.

¹⁰⁹ Lee Konitz é um compositor e saxofonista norte-americano do estilo coll e post-bop.

¹¹⁰ Philip Wells Woods, saxofonista norte-americano. Biografia completa no site <http://www.philwoods.com/Biography.html>. Acessado em 04 de março de 2015.

o som dele acaba ficando um pouco diferente do que foi “atualizado” na época. Talvez eu tenha pego exatamente essa transformação da pesquisa com boquilhas e com palhetas. [...]

Então nós poderíamos dizer que você vivenciou uma época onde de fato a sonoridade já era algo relevante, haviam pesquisas e as pesquisas eram torno disso: de material, de buscar como isso deveria ser usado. Você poderia falar um pouco disso?

Foi exatamente o que você comentou, porque muitos músicos sopravam com a garganta e procuravam ter uma palheta dura para produzir som. Produzia, mas ele não tinha expansão!

Isso foi sendo educado e nós começamos a perceber que você impulsionando o ar com o teu corpo (como eu disse no início) respirando bem, enchendo o corpo de ar pela boca e pelo nariz, você tem o corpo cheio, impulsionando com o diafragma e jogando ele para cima para o ar vir em direção ao instrumento.

Você vê que existem trompetistas que penduram o instrumento do teto [...], colocam o braço para traz e tocam trompete. Então como é isso? Ele tem uma qualidade de emissão perfeita! Se ele podia não pegar o instrumento na mão, um trompete, e produzir um som de qualidade, porque nós com o saxofone não poderíamos, se podemos inclusive apoiar o saxofone para dentro dos lábios. Foi se descobrindo que a impulsão era melhor feita pelo corpo, impulsionando o diafragma.

Em que época isso aconteceu Lambari?

Olha, eu acho que já estávamos entrando de sessenta para setenta, foi uma época em que o pessoal foi se adaptando a isso.

Lambari, vocês usavam métodos? Caso usassem, esses livros ou métodos tinham essas informações a respeito da sonoridade?

A conversação, a especulação. Eu vou até dizer para você quem esclareceu isso melhor para mim: uma professora de flauta (chamada) Grace Lauren. Ela é americana e eu estudei flauta. Toquei flauta durante muitos anos e foi ela que esclareceu o que eu já estava começando a fazer realmente. Houve uma cobrança em São Paulo e no Rio (de Janeiro) na década de sessenta para os saxofonistas tocarem flauta por causa da bossa nova.

Quando surgiu a bossa nova diversos arranjadores queriam escrever para naipes de flautas para tocar bossa nova e samba e os flautistas eruditos não tinham essa habilidade. Existiam poucos flautistas que tocavam saxofone e vice e versa. Posso citar alguns: Demétrios Lima, o Renato Mazzola que era um saxofonista tenor que foi para o México e lá ficou, ou seja, existiam uns dois ou três. Já havia também o Hector Costita, que estava no Brasil nessa época, mas como eu já disse nesta entrevista, nós tínhamos gravações dia e noite. Com a bossa nova, como os arregimentadores e os orquestradores iriam escrever para quatro flautas gravarem nesse, naquele e naquele outro estúdio? Ou mesmo para duas flautas, se não haviam flautistas populares? Por isso, os saxofonistas resolveram se dedicar ao estudo da flauta e foi quando eu estudei com a Grace Lauren.

Foi então através da Grace Lauren que você teve acesso a todos esses conceitos ligados a sonoridade?

No meu caso sim. Mas o Bolão, por exemplo, foi aluno do João Carrasqueira¹¹¹, que já fazia isso também com perfeição.

Lambari, você não tem notícias do uso de livros ou métodos? Pelo que disse, era uma transmissão oral e, com a necessidade do aprendizado da flauta pelos saxofonistas, através de uma flautista...

No meu caso foi isso, embora como eu tive a felicidade de trabalhar com um colega chamado Casé, eu já via que a qualidade do som dele era diferente. Tanto é que me aproximei daquela qualidade sem ter consciência do que eu estava fazendo, mas modéstia a parte, eu já fazia o que a Grace Lauren me passou mais tarde. Ela somente me esclareceu quais técnicas eu já usava através da intuição, captando o que o colega usava.

Você se lembra se nessa época existia alguma escola de música dedicada exclusivamente ao ensino da música popular?

Honestamente, não me lembro. Podia até ter, mas eu não conhecia. Sabe o que acontecia? Eu não saía dos estúdios. Como é que eu ia ver escolas?

Você acha que isso acontecia somente com você ou era o padrão?

Era o padrão daqueles músicos que tinham uma qualidade privilegiada, tanto é que existia um rodízio. Eram vários estúdios e era impossível a mesma pessoa estar em dois lugares. Os arregimentadores se preocupavam então em ter aqueles que realmente tinham condições de participar das gravações nesse estúdio ou no outro. O aprendizado era na prática.

Então como se aprendia?

Tocando. Uma coisa que eu vejo, e claro que eu me calo, mas hoje existem as faculdades – e eu apoio, eu acho muito interessante. Mas, por exemplo, um músico que já é profissional e vai fazer uma faculdade merece uma nota dez, porque ele já sabe como tocar. Agora, se você entra numa escola para aprender somente teoria, exclusivamente teoria, vai tocar o que? Teoria?

Meu pai dizia para eu ir para o conservatório, que era algo equivalente as faculdades hoje em dia, e maestros diziam para meu pai me colocar em determinadas escolas. Mas o que eu iria aprender?

¹¹¹ João Dias Carrasqueira teve uma carreira semi-profissional até 1964, quando se aposentou de seu trabalho como pintor de murais na São Paulo Railway e resolveu dedicar-se à música de tempo integral. Na área musical seguiu três caminhos distintos, porém complementares: músico popular, músico de concerto e professor. Na música popular, iniciou-se nas orquestras do cinema mudo, passou pelo rádio, chegou a formar um trio com Garoto e o cantor Aymoré e participou de diversas orquestras e regionais do rádio, como o de Armandinho Neves. Longe dos holofotes e dos discos, foi presença constante e requisitada nas noites de São Paulo. Nos meios do choro foi conhecido como “Canarinho da Lapa”, em referência ao bairro onde morou durante grande parte da vida. Como músico erudito, ainda na juventude, organizou uma pequena orquestra de concertos e um grupo de músicos para apresentar operetas. Dedicou-se a divulgar o repertório clássico para a flauta, à época bem pouco conhecido. Um marco nessa iniciativa foi a apresentação da obra completa de Mozart para flauta com a Orquestra Sinfônica de Amadores de São Paulo. Fez o mesmo para a obra de flauta de Camargo Guarnieri, acompanhado do compositor ao piano, mas João não se restringiu às formações amadoras; participou de orquestras importantes, regidas por Villa-Lobos, Camargo Guarnieri e Eleazar de Carvalho. Em 1984, gravou seu primeiro e único LP popular, ao lado da filha, a pianista Maria José Carrasqueira. Fonte: Músicos do Brasil (<http://musicosdobrasil.com.br/joao-carrasqueira>). Acessado em 17 de agosto de 2016.

Iria aprender a história da música ou o que Schumann fez quando era garoto? Eu queira pegar meu instrumento e tocar. Queira estudar meu instrumento, a técnica do instrumento. Se eu fosse para a escola escrever o que eles falaram ou deixaram de falar eu não iria tocar.

Mas existiam as escolas que cuidavam do ensino técnico do instrumento?

Talvez em algumas, mas não sei como funcionavam porque eu nunca frequentei.

Será que aquelas que existiam não estavam ligadas a linguagem erudita e não era exatamente aquilo que você queria naquele momento?

Talvez houvesse uma mistura. Acho que uma mistura era algo possível. Eu não sei se havia tanta gente preparada para ensinar. Era um pouco difícil, apesar que eu não fui pesquisar ninguém, mas haviam escolas – e isso sim eu soube – que te vendiam um método que não servia para nada, com um professor que o adotava e que continuava a vendê-lo.

Eu usava métodos americanos e europeus e um pouco da prática da música popular sempre dentro do possível. Agora usar um método que ensina flauta, clarinete, trompete e não sei mais o que num mesmo método? Acho isso um pouco difícil.

Lambari, você acabou de dizer que usava métodos. Então você teve acesso a um material que depois de um certo tempo passou a usar para dar aulas. Como esses livros chegaram até você?

Isso demorou um pouco para acontecer, mas veio em forma de cópia. Foram alunos que conseguiram para mim. Aliás, você me fez lembrar de uma coisa. Eu já estava dando aula há algum tempo e um colega me disse que eu precisava dar ensinar uma pessoa que iria me procurar. Eu disse que estava com meu quadro de horários completo, mas que iria fazer o possível diante do pedido do colega.

Essa pessoa realmente apareceu para ter aulas comigo e ele havia voltado dos Estados Unidos com toda a série do Joseph Viola. Eu achei aqueles métodos fantásticos e perguntei se ele havia estudado aqueles livros. Ele me disse que não e que queria os estudar comigo. Eu copiei todos os livros dele e dali em diante adotei os métodos do Joseph Viola e outros, como o Lennie Niehaus, e pus isso em prática com aqueles que vinham estudar comigo. Além de métodos técnicos, como o Klosè, que eu mantive.

Em que época isso ocorreu em quem foi esse rapaz?

Eu sinto muito, mas eu não sei o nome dele. Isso ocorreu quando eu estava dando aula na escola do Célio (Escola Livre de Música Novo Tempo).

Já na década de 80?

Foi na década de 80, no Novo Tempo.

Nesses métodos e livros de ensino o que era prioritário? Qual era o foco principal desses livros?

Não somente os livros, mas o professor também deve ficar atento para a limpeza mecânica e técnica com a qual o aluno está manuseando o que está escrito ali.

Eram métodos que primeiro apresentavam diversas divisões rítmicas e que eram depois inclusive inseridas em frases jazzísticas. Mas antes eram colocados arpejos, diferentes tonalidades e escalas. Tudo isso importantíssimo para você poder tocar bem seu instrumento.

Lambari, você poderia dizer que tem conhecimento sobre todos os processos envolvidos no estudo da sonoridade?

Eu diria que isso é quase que impossível. Porque veja bem, você vê um colega que pôde-se aplaudir a qualidade do som, mas a qualidade do som dele nunca será igual à de outro colega ou mesmo da minha. Isto tem haver com a personalidade dele, mas mesmo assim você vai aplaudir porque ele toca com alto nível de qualidade, ele sabe tocar afinado, tocando de forma limpa as notas que ali aparecem. Não existem um distúrbio qualquer na mecânica dele, mas nós não temos o som um exatamente como o outro.

Tanto que se você ouve um bom naipe de saxofones tocando e parece que está se ouvindo uma coisa só, um bloco. Mas se ouvirmos cada músico individualmente veremos que um sax-tenor toca de um jeito e o outro sax-tenor de outro jeito. Cada um tem a sua personalidade e é o que mais importa, dentro de um padrão de qualidade, do respeito com que ele está lendo ou tocando se for o caso. Isso é importante porque acaba colaborando com o naipe, com a banda e com o grupo que ele estiver tocando.

Maurício de Souza Roberto

Entrevista realizada por Samuel André Pompeo com Maurício de Souza Roberto na Escola Municipal de Música de São Paulo (EMSP) em 2014. A veiculação e divulgação desta entrevista foi autorizada pelo entrevistado tanto no formato impresso, como no digital.

Quando você iniciou seus estudos na música, como você teve acesso as primeiras informações sobre sonoridade?

Tudo começou na banda e tinha uma pessoa, que era o maestro Romilson e que não era um *expert* em saxofone. Ele era trompetista e tinha noções de todos os instrumentos. Aí ele me ensinou que eu deveria dobrar o lábio inferior, apoiar o dente na boquilha e soprar. Foram as primeiras aulas que eu tive e produza som.

Eu nunca tive uma coisa assim específica de um saxofonista passando conhecimento e a experiência. Praticamente foi minha única aula de saxofone com alguém.

Você conseguiria me descrever em que período você teve acesso às informações mais corretas e com algum embasamento bibliográfico?

No começo da década de 80 eu tive mais contato com outros músicos, outros saxofonistas tais como o Caca Malaquias, o Proveta, o Vinícius Dorin e então, era uma coisa meio assim o Brasil sempre foi um “achismo”. “Eu acho que é isso, eu acho que é aquilo” e quem acha não sabe de verdade. Naquela época você não tinha uma escola de saxofone. Você tinha vários “achistas” vamos dizer assim e nós íamos tirando nossas próprias conclusões.

Em muitas conversas com o (Nailor Azevedo) Proveta, com o Caca (Malaquias) e com o Vinícius (Dorin), cada um tinha uma concepção diferente do que é a embocadura do saxofone, como é que se toca e com o passar do tempo eu fui vendo que não é nada mais do que você ficar o mais natural possível com o instrumento. Não tem esse negócio de dobrar o lábio para dentro da boca ou dobrar o lábio para fora. É o mais natural: como você está, põe o instrumento na boca e põe o dente em cima da boquilha. Naturalmente, um pouco do lábio vai entre a palheta e o dente inferior o que é uma coisa natural, até porque dá aquela espremidinha ali e o resto são conclusões que cheguei tocando.

Depois eu vi alguns livros daquele *Eby's*¹¹², que é um livro para trompetistas onde ele fala sobre respiração e exercícios respiratórios. Depois vi o livro daquele (...) *Sigmund Rachter* (Sigur Manfred Raschèr¹¹³) onde ele fala de saxofones, uma coisa mais erudita.

Então, existem mesmo na literatura informações controvérsias. Uns falam uma coisa e outros dizem outra. Eu acho que na verdade existem algumas escolas e não somente uma maneira de fazer. Existem várias maneiras: tem algumas que funcionam mais para o erudito, outras que funcionam mais para o popular.

Tudo depende de equipamento, formação fisiológica de cada um, algumas pessoas têm diferentes formatos de garganta, de palato do céu da boca, arcada dentária, mesmo pulmonar e diafragmática. Tudo isso influencia no som: as tensões musculares e equipamentos...boquilhas.

¹¹² Eby's Complete Scientific Method for Cornet and Trumpet (1926), de Walter M. Eby.

¹¹³ Saxofonista erudito.

Sobre o acesso a informação, você se lembra se existia alguma dificuldade na obtenção dos materiais (livros ou métodos) ou com a língua em que eram escritos?

Eu me lembro de comentarem que sempre aparecia um material era uma cópia da cópia da cópia de alguém que tinha vindo dos Estados Unidos e tinha trazido aquelas coisas, mas nunca foi uma coisa que determinava de forma clara de que maneira deveria ser feito, como era legal e como funcionava. Nunca tivemos isso.

Qual seria sua percepção sobre a forma como os livros (e métodos) americanos tratavam a sonoridade? Você acha que esse tema era tratado de forma superficial?

Muito! Você lia o material de vários autores sobre o saxofone, franceses ou americanos e muitas vezes as informações se confrontavam, eram controversas. Um dizia pau e o outro dizia pedra. “Ah, faça isso e não faça aquilo”. O outro dizia “não faça isso e faça aquilo”. Então, você fica sem ter alguém realmente em quem confiar. Você nunca tinha uma informação precisa sobre a coisa. Aqui no Brasil, que eu acho que pode ser uma coisa legal, é que as pessoas aprendiam fazendo.

Foi a partir de meados dos anos 80 que começou a haver com essa geração que está agora, com esses músicos que eu citei (Nailor Azevedo Proveta, Caca Malaquias e o Vinicius Dorin), a haver uma preocupação maior com esse negócio de sonoridade. De falar “faça nota longa”, que era uma coisa que ninguém dizia.

Pegar e fazer, por exemplo, um estudo que eu uso muito até hoje que é o estudo do Carmini Caruso, um ítalo-americano que desenvolveu estudos não só para sonoridade, mas estudos para a respiração de uma maneira geral. Para você ampliar sua respiração, para você fortalecer musculaturas que são necessárias para se ter um som bacana, um som constante, firme e afinado.

Ele que começou a trabalhar com isso e aí chegaram com uma cópia da cópia da cópia, onde existe o trabalho com as seis notas e a coisa vai evoluindo e foi aí que a gente começou a pensar em fazer estudos de sonoridade, estudos de notas longas como se faz nos Estados Unidos.

Mas ainda aqui no Brasil existe muita gente que não faz notas longas e para mim é uma coisa essencial para você ter um som bacana, firme é você fazer notas longas de uma maneira geral como um exercício preparatório para você começar a estudar e um exercício também de manutenção.

Para você conseguir tocar com qualidade, com som firme, com som projetado até uma longa idade, por que na realidade a gente está preparando a musculatura tanto para tocar agora como daqui a alguns anos. Essa preocupação de sonoridade do instrumento é uma coisa que veio mais da nossa geração, a geração dos “cinquentões”, vamos assim dizer.

Nós poderíamos então dizer que por volta da década de 80 começou a haver a consciência, a pesquisa e o estudo de algo que de fato tinha haver com a sonoridade?

É.

Com formação de sonoridade?

Que eu me lembre, sim. Nós tínhamos um grupo de estudos e a gente discutia muito. A pessoa que falava sobre respiração de uma maneira geral era o Carlos Alberto (Alcântara), sobre o método *Eby's* que é um método de trompete, mas que ele trata basicamente de

respiração e exercícios respiratórios na produção do som, que é uma coisa que te dá um ganho. É uma maneira de como você soprar o instrumento, de como você respirar bacana, encher o pulmão como eles dizem em três fases, ou seja, para baixo, para o lado e para cima, ampliando sua capacidade respiratória e fazendo aquela coluna de ar constante.

A partir daí, nos meados da década de 80 para mim pelo menos, que as pessoas começaram a falar mesmo dessa coisa de sonoridade. O (Nailor Azevedo) Proveta falava muito disso, a gente praticava aqueles exercícios de oitava, estudos de tônica, quinta e oitava, sempre em toda a extensão do instrumento, notas longas, as seis notas do Caruso (que é um estudo que eu uso até hoje com meus alunos), e que dá um efeito.

A maneira de apoiar o diafragma, que todos têm dúvida e é uma coisa bem simples: é só você tossir e por a mão aqui no abdômen e ver a contração que faz isso e então tentar tocar com essa contração sempre. Esse na verdade é o apoio do diafragma. É o apoio dos músculos abdominais, você dá aquela enrijecida e isso dá apoio no músculo diafragmático, que é um músculo muito fraquinho. A gente só usa para respirar.

Então, isso são conclusões que tendo acesso a muita literatura específica, você vai vendo que todos os pensamentos convergem para isso: a maneira de soprar o instrumento, o apoio de dente na boquilha, o lábio inferior mais para dentro ou para fora. A conclusão que eu cheguei é que deve ser o mais natural possível, fecha a boca e toca. Somente isso. Agora, isso é tudo conclusivo mesmo. Não é nada definitivo, como você dizer “é assim porque o cara lá falou que tem de ser assim”. É uma coisa que você chega a essas conclusões fazendo, experimentando e que dão mais certo.

Eu acho que a partir de nós, dessa nossa geração, é que nós estamos conseguindo estabelecer uma “escola” de como tocar o instrumento, do que fazer, com quais coisas nós temos de nos preocupar mais, os cuidados. Antigamente não tinha muito disso, era toca aí, está afinado, não está afinado, seu som está uma porcaria, seu som está bom. Era isso que se dizia.

Você acha que na realidade nem existiam os “porquês” ou até se sabia, mas não se sabia corrigir os problemas?

Isso, o material era ruim também. Nessa mesma época as vezes usavam-se boquilhas, por exemplo, Claude Lakey para o saxofone alto e Bob Dukoff no saxofone tenor, que eram boquilhas que tinham muito som, muita projeção como se dizia. Mas já existia uma corrente de músicos que diziam que eram boquilhas mentirosas e hoje nós observamos que são realmente assim. Elas te dão uma pseudo projeção e isso não é o interessante. É uma coisa mais fácil de tocar num primeiro momento, mas que não dá um bom resultado, tanto é que ninguém usa mais esse tipo de equipamento. Então, as pessoas usavam equipamentos ruins, assim como instrumentos ruins.

A partir da década de 90 começou a surgir um movimento mais crescente de material. Hoje, com a internet está uma gozação, uma brincadeira. Você tem acesso a qualquer tipo de material, arranjos, métodos, tudo você tem pela internet. Os vídeos são referências porque você vê os saxofonistas tocando, você observa como é que ele faz, a embocadura que ele usa, como ele toca. Você pode ouvir a sonoridade de determinados músicos usando um saxofone Conn antigo ou uma boquilha que não se sabe qual era ou uma Brillhart e isso é uma coisa dessa geração, que desfruta da internet e que é muito legal. Isso é uma coisa que ocorreu a partir de meados dos anos 2000, há dez anos vamos dizer.

Então, a coisa está meio que se universalizando, você não precisa mais ir aos Estados Unidos, não precisa mais ir à Europa, hoje você tem tudo na sua casa se quiser. Basta você praticar e ter disciplina e a maior conclusão disso tudo é: faça, experimente, toque, observe,

estude, faça notas longas e você vai chegar as suas próprias conclusões sobre o que funciona melhor e sobre o que não funciona.

Me parece, num primeiro momento, que os flautistas e os trompetistas são os instrumentistas que mais se preocupavam com a sonoridade. A pergunta é: você teria ideia de onde surgiram essas técnicas de sonoridade? Você já ouviu ou leu alguma coisa sobre isso?

A impressão que eu tenho, tendo lido bastante sobre técnica de flauta, que não existe uma coisa definitiva. Existem músicos, por exemplo, como o James Galway¹¹⁴ que tem uma sonoridade na flauta incrível e eu já ouvi relatos de outros músicos, inclusive um professor aqui da própria escola, dizendo que ficou hospedado na casa de alguém em Nova York e que essa pessoa hospedou o James Galway. Um dia ele chegou, entrou no prédio ouvindo aquele som de flauta maravilhoso e foi subindo para o apartamento ouvindo aquele som lindo. Quando ele abriu a porta do apartamento estava o James Galway estudando e era um som de vento saindo junto com o som da flauta. Ele disse que ficou até negativamente impressionado porque era tanto vento junto com o som, mas o som do cara é maravilhoso. Agora, segundo esse amigo, quando você chega perto pode se ouvir um som de vento e é uma coisa particular disso.

Em flauta existem muitos estudos para sonoridade, existem estudos de nota longa, existem estudos de trinado, estudos de saltos de oitavas e de quintas.

Existe uma preocupação e os músicos eruditos se preocupam mais, por isso que flautistas e trompetistas tem essa preocupação maior com a sonoridade pura, o que não ocorre muito no saxofone, por ser um instrumento mais popular e muito vezes tratado com um certo desprezo até por parte dos executantes. Acham que não precisa da sonoridade porque tem de tocar e não é bem assim. Então, os flautistas e trompetistas são mais cuidadosos e elaboraram métodos mais rigorosos justamente por isso, são muito expostos.

Nos métodos de clarinete e de oboé você sempre vê uma preocupação muito grande com a sonoridade, em busca de uma sonoridade mais pura ou, como dizem os franceses, a nota filé. Você faz estudos de piano crescendo e decrescendo para piano, crescendo para forte, piano crescendo para forte, forte decrescendo para piano. A nota filé, aquela nota certinha, bonita, sem arestas. Isso é um cuidado deles por conta até da própria música.

A música popular é uma coisa mais “tosca” vamos dizer. Muito barulho, todo mundo tocando junto, então não se tinha muito cuidado com esse tipo de coisa e aqui no Brasil os músicos eram acostumados a trabalhar.

Nas gerações passadas se fazia baile quase que todo dia, se gravava quase que todo dia, tinha muito trabalho e então as pessoas não se preocupavam em estudar. Elas que preocupavam em tocar e era o que se fazia. Pegava o instrumento para tocar. Agora, ter um cuidado de trabalhar com notas e a sonoridade de uma maneira geral eram muito poucos, tanto é que as pessoas que se preocupavam com isso viraram lendas, como o próprio Casé¹¹⁵.

¹¹⁴ Mundialmente conhecido como o intérprete supremo do repertório para flauta clássica, Sir James Galway é um artista cujo apelo transcende todas as fronteiras musicais. Com mais de 30 milhões de gravações vendidas no mundo todo, uma extensa turnê internacional, aparições frequentes na televisão, incansável promoção das artes e seu trabalho apaixonado em educação musical, Galway tem sido um nome familiar por décadas. Suas interpretações excepcionalmente expressivas da literatura da flauta abrangem uma vasta gama de gêneros. Colaborou em trilhas sonoras de filmes como O Senhor dos Anéis, e em parcerias com artistas populares como Stevie Wonder, Ray Charles, Joni Mitchell e Sir Elton John. A diversidade do repertório de Galway reflete sua impressionante gama musical e tem servido para estabelecê-lo como um artista da mais alta estatura.

¹¹⁵ José Ferreira Godinho Filho (Guaxupé, Minas Gerais, 1932 - São Paulo, São Paulo, 1978). Saxofonista, clarinetista, arranjador e compositor. Numa família de oito filhos, quase todos os irmãos tocam algum

Era um cara que estudava e eu ouvi uma história dando conta que ele estudou uma nota só um dia inteiro. O pai dele chegou no ponto dos músicos e falou “eu não aguento mais o Casé”. O Bove¹¹⁶ que me contou e ele disse “mas por que?” O pai do Casé respondeu: “poxa, porque ele estudou o dia inteiro uma nota só!” Ele ficou lá fazendo uma nota o dia inteiro de todas as maneiras: longa, curta, atacada, piano, forte, era uma cara que tinha uma preocupação e por isso que ele tinha a fama que adquiriu. Porquê era um cara que se preocupava em estudar e não em trabalhar e hoje em dia, pela quantidade de músicos que temos e com a redução do número de trabalhos, os músicos estão conseqüentemente estudando mais e trabalhando menos.

Será os músicos de uma certa maneira aqui no Brasil não estão começando a se aproximar daquilo que os músicos vivenciam lá fora?

Muito.

Porquê nós sabemos que provavelmente a maior diferença entre um músico brasileiro e um americano, por exemplo, é que o americano sabia que ele jamais deixaria de estudar e como você muito bem disse, aqui no Brasil era o contrário. A pessoa estudava até ele começar a trabalhar e depois ele fazia praticamente uma manutenção do que ele havia aprendido. Você acha que hoje em dia, de uma forma avessa, mas estamos nos aproximando disso?

As coisas só advêm de uma circunstância. Nos Estados Unidos havia bastante trabalho nas décadas de 40 e 50, mas existiam também muitos músicos. Então, existia trabalho para quem? Para quem era melhor. Quem era melhor? Quem estudava mais.

instrumento: trombone, banjo, bateria, percussão, trompete e saxofone. Casé se interessa por trombone, mas o pai o convence a estudar saxofone. Passa a ter aulas com o irmão mais velho, Clóvis, que toca saxofone e clarinete. Aos 7 anos, Casé leva uma vida itinerante com a família, que monta o Circo Teatro Irmãos Martins. Na década de 1940, morando em São Paulo, tem o maior aprendizado musical assistindo às apresentações do irmão Clóvis em bailes e boates com variados conjuntos e orquestras. Posteriormente, tem aulas com o clarinetista Antenor Driussi e estuda harmonia com Hans-Joachim Koellreuter. Em 1949, ele, com 17 anos, e o irmão são destaques na Orquestra da Rádio Tupi. Casé faz sua primeira viagem internacional em 1953. Embarca para Bagdá, ao lado do pianista e acordeonista belga (radicado em São Paulo) Rudy Wharton, da cantora Sonia Batista e do baixista Johnny, e depois o grupo passa por Londres e Bruxelas. Grava um disco em 78 rpm, com as músicas Feitiço da Vila (Noel Rosa e Vadico) e At Last (Mack Gordon e Harry Warren). Retorna ao Brasil em 1954 e convive, em São Paulo, com o instrumentista João Donato e o trombonista Edson Maciel. Em 1955, muda-se para Assis, São Paulo, e toca na orquestra local. No ano seguinte, volta para São Paulo e participa, no Teatro Cultura Artística, de um show que resulta no primeiro LP de 12 polegadas feito no país: Jazz after Midnight (reeditado em 1978 com o título Dick Farney Plays Gershwin). Em agosto desse ano, no mesmo local, toma parte da gravação dos discos Jazz Festival nº 1 - com as faixas Pennies from Heaven, Blues e Out of Nowhere - e História do Jazz em São Paulo. Toca na orquestra de Sylvio Mazzuca de 1957 a 1961. Participa de discos de Walter Wanderley, Dick Farney, Claudete Soares, além de se apresentar com a cantora no programa O Fino da Bossa. Com o conjunto Brazilian Octopus, se apresenta no show Momento 68, com Raul Cortez, Walmor Chagas, Gilberto Gil, Caetano Veloso, texto de Millôr Fernandes e direção musical de Rogério Duprat. Faz os arranjos e grava algumas faixas do disco A Onda É Boogaloo, do cantor Eduardo Araújo, em 1969. A partir de 1970, faz diversos jingles e trilhas para filmes publicitários. Em 1974, compõe a trilha do filme A Virgem de Saint Tropez, de Beto Ruschel e Hareton Salvanini. Na década de 1970, afasta-se da gravação de discos, recusando convites de orquestras e artistas renomados. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural (<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa617009/case>). Acessado em 30 de julho de 2016.

¹¹⁶ Joseph Bove, luthier de saxofones falecido em 1997.

Criou-se então essa cultura de você estar sempre evoluindo, sempre fazendo, para você ter os melhores trabalhos e aqui não. Aqui havia um número limitado de músicos e existia muito trabalho. Até hoje o meio musical brasileiro é muito generoso.

Qualquer um aí pega um instrumento e sai soprando algumas notas tortas nas gravações que depois são arrumadas no *Pro Tools*¹¹⁷ ou sai tocando num casamento, ou seja, é fácil de se viver de música aqui. Porquê tem muita oferta de trabalho e as pessoas querem pagar menos, então os músicos profissionais as vezes não fazem aquele tipo de trabalho e os iniciantes ou estudantes acabam pegando, mas são trabalhos de baixa qualidade.

Concluindo a entrevista você vê pela sua experiência que, quando havia, a preocupação era por exemplo com a parte mecânica, parte teórica e a parte técnica do instrumento.

Sim, executar o instrumento.

Mas a questão da sonoridade muitas vezes, ou até em nenhum momento, era citada como um item específico e que deveria ser trabalhado. Seria mais ou menos isso?

Perfeitamente isso. Você nunca ouvia ninguém falando, além do Casé, coisas do tipo “estou estudando ataque de notas”. Somente o Casé falava nisso. “Estou estudando notas longas”, entendeu? E são coisas que são básicas para serem estudadas e tratadas.

Hoje nós entendemos isso, mas aqui não existe a escola enquanto maneira de se fazer as coisas, não existe. Temos nas faculdades hoje em dia bons orientadores em cursos de saxofone e de trompete, que são os músicos realmente aclamados, as pessoas com notório saber que estão passando as informações nas faculdades e nas escolas, mas isso não existia. Eu mesmo vim a estudar flauta na Escola Municipal (EMSP) porquê não tinha o curso de saxofone.

Você diria que isso de certa forma perdura até hoje? Há uma mudança, mas numa análise geral, muitas vezes o saxofone ainda é ensinado dessa forma?

Se você sair desse mundo onde nós damos aula, que é aqui na Escola Municipal, nós temos técnicas parecidas e pensamentos muito convergentes em relação a isso no (Conservatório) Souza Lima, mas aí você cai para a iniciação, por exemplo, no projeto Guri. É uma coisa que é um terror. Porquê, além de não ser aquilo que nós tivemos, que era a informação passada pelos mais velhos, do “achismo”, mas de pessoas que tinham experiência, que faziam, hoje você tem pessoas dando aula no Guri que não tem a noção de como tocar. Os professores não sabem como tocar. Se o professor não tocar, se o professor não ensina aquilo que o aluno precisa ter para ele ser um profissional da música, que ele precisa ter uma atitude de estudo profissional, torna-se uma coisa que já começa as avessas. Você tem de desmanchar e implantar todo um novo conceito. É isso que acontece hoje em dia, aliás, acho hoje em dia pior, porquê naquela época você aprendia fazendo com pessoas que tocavam.

Eu vejo vários desses professores do projeto Guri e em outros conservatórios espalhados pela cidade dando aula de saxofone e que são pessoas que eu nunca ouvi falar. Se

¹¹⁷ é um DAW (estação de áudio digital) que integra hardware e software para a produção de áudio. O sistema é muito utilizado também na pós-produção e na dublagem de filmes e programas de TV. O software é produzido pela Digidesign, uma divisão da Avid. Fonte Wikipédia (https://pt.wikipedia.org/wiki/Pro_Tools). Acessado em 01 de agosto de 2016.

não foi na lida, se não foi fazendo, poderíamos dizer que ele veio de alguma escola de fora, mas também não é o caso. Então o que que essa pessoa está fazendo? Está tudo as avessas.

São pessoas que fazem um ano de aula com os professores, por exemplo, aqui da Escola Municipal e saem por aí dando aula para os outros, sendo que não sabem nada do que estão fazendo. Além disso, o Guri não embute nos alunos o conceito de estudos diários, tendo pelo menos um contato com o instrumento ou mesmo, dar uma lista com nome de saxofonistas e dizer que estas pessoas devem ser suas referências. Nem isso acontece, os alunos vêm completamente crus, sem saber de nada. Todos querendo tocar e ninguém querendo estudar.

Nailor Azevedo Proveta

Entrevista realizada por Samuel André Pompeo com Nailor Azevedo Proveta em 4 de setembro de 2014. A veiculação e divulgação desta entrevista foi autorizada pelo entrevistado tanto no formato impresso, como no digital.

Quando você iniciou seus estudos na música, como ela era ensinada?

Era muito diferente de hoje em dia, tínhamos menos informações e tocávamos mais. Hoje temos muita informação, e isso não está errado, mas para mim ela veio junto com a música e eram poucas informações. Isso foi a minha experiência.

Eu tinha aulas de solfejo com o instrumento as segundas e quartas-feiras, mas às terças e sextas-feiras nós tínhamos ensaio na banda. As quintas-feiras eu tinha a aula mais sensacional que era com meu pai.

Nós não tínhamos partitura, papel ou qualquer outra coisa; tínhamos somente um acordeonista e um saxofonista e nós tocávamos juntos. Não era aprender música, era tocar junto. Com oito ou nove anos de idade eu fazia duetos com meu pai aprendendo a tocar choro e aprendendo a ouvir, mas aquilo que nós estávamos fazendo não tinha nome. Eu fui aprender a dar nome para o que fazíamos depois de quase vinte anos.

Eu acredito que nós ainda não temos uma escola que fale de conceitos, de qual é a importância do entendimento das melodias e das tradições.

Você diria que a forma como aprendeu música era uma exceção?

Eu acho que não, porquê nós não tínhamos uma escola. Nós tínhamos alguns músicos que vieram da banda do Anacleto de Medeiros e do Severino Araújo...

Podemos então dizer que até a década de 50 não havia uma escola estabelecida e que os músicos aprendiam quase que sozinhos?

Sim. Veja os músicos que tocavam nas orquestras sinfônicas. Outro dia falava com o Sergio Burgani e ele me contou que aprendiam ouvindo. Um dos poucos professores daquela época era o Rafael Galhardo Caro que foi professor de uma grande parte dos clarinetistas de São Paulo. Eu mesmo estudei com ele por cerca de dois anos.

Eu acredito que a grande questão dessa época é que havia algumas pessoas que tinham uma musicalidade tremenda. Músicos como Abel Ferreira já tinham uma sonoridade no saxofone que estava seguramente baseada em certas referências, por exemplo, em Johnny Hodges. Eu acredito que a transmissão é genética, oral e sonora.

Aproveitando esse gancho, o que era dito sobre a sonoridade?

Nada. A única pessoa que falou algo para mim sobre som foi meu pai. Ele falava para mim que o som era como uma gota de água, redonda e que eu tinha que tirar aquele som. Mas quem é que falou isso para ele? Eu pesquisei e experimentei muitos instrumentos, boquilhas e tudo que passo aos meus alunos eles não fui eu que inventei, está escrito nos livros que nós achamos depois de trinta anos. Com isso podemos dizer a eles que estas eram as informações que buscávamos durante toda a vida e elas estão escritas nesses livros.

Outra pessoa que falou comigo sobre som foi o Rafael Galhardo Caro. Ele dizia que o som tinha de ser mais justo, mais direcionado e menos espalhado e me lembro que eu não entendia o que ele queria dizer com aquilo.

Porém, me lembro que perto dos meus vinte anos de idade conheci um clarinetista chamado Edmilson Nery, antes de conhecer o Rafael. Ele mudou minha cabeça com seu som, porque ele já tinha entendido, mas aquilo era algo nato, era dele. Essa foi a única pessoa que me mostrou algo sobre som, mas não com palavras, e sim tocando.

Você acredita que era atribuída importância ao estudo da sonoridade?

Pelas gravações que temos eu acredito que não havia essa consciência. O conceito de tocar música clássica não existia, assim como o conceito de como tocar jazz.

Quando vocês começaram a ter acesso a informação através de livros ou métodos?

A partir da década de 80. Antes disso era tudo através de certas metáforas, nós não tínhamos nem boas boquilhas para usar. Tínhamos músicos que eram nossas referências tal como o Casé, Lambari (Eduardo Pecci), Hector Costita ou o Carlos Alberto Alcântara e eles tinham como referência a sonoridade das *big-bands* americanas do jazz.

Nessa época nós começamos a usar as fitas em VHS para assistirmos os músicos tocando e assimilarmos o som deles. Através disso, começamos também a formar uma linguagem de frases e articulações, mas tudo de antena. Não existiam livros ou uma metodologia, mas já era um começo.

Em meados da década de 80 nós já estávamos ouvindo muito bem o jazz e as *big-bands*, ou seja, em relação a geração anterior nós havíamos entendido da nossa forma aquela função, mas faltava e ainda falta muita coisa por aqui.

Vocês tinham acesso a livros e métodos?

Quem tinha alguma coisa para *big-bands* e de articulação eram o Nelson Ayres e o Roberto Sion que tinham estudado na Berklee¹¹⁸. Mas como aquele material nos ajudou a melhorar? Acho que não ajudou muito.

Podemos dizer que até a década de 80 vocês não tinham nenhum acesso a livros que tratassem da sonoridade de forma específica?

Não tínhamos. Me lembro que em 1985 eu estava traduzindo um livro que falava sobre ferramentas de improvisação de um pianista americano chamado Jerry Cooker. O mais importante para nós naquela época era a improvisação. Nosso som ainda era meio pop, mas tendendo ao jazz. Na realidade, até a década de 90 nós acabamos resolvendo a questão da sonoridade gravando nos estúdios. O que nos ajudou a encontrar o som não foi exatamente um livro.

Seria correto afirmarmos que até aproximadamente o final da década de 80 o acesso a conceitos de sonoridade acontecia através da audição de gravações em discos?

¹¹⁸ Berklee School of Music.

Era. Nós fazíamos muitas transcrições de solos que era muito positivo. Quando nós entendíamos aquele som o adquiríamos, mas o problema é que não tínhamos como passar isso para frente. Nós não tínhamos essas informações por aqui naquela época.

Para dizer a verdade, uma pessoa me apresentou um livro quando eu estava dando aulas em Curitiba de um autor chamado Larry Teal. Quando eu comecei a traduzir o livro vi que ele falava de muitos aspectos do saxofone: do som, dos dedos, da boquilha, mas estamos falando de um livro de 1960.

Até eu traduzir e entender esse livro nós já estávamos no final da década de 90. No começo dos anos 2000 que comecei a transmitir um pouco dessa informação para outras pessoas, pois eu já estava colhendo alguns resultados. Aqui no Brasil nós não tínhamos um padrão para os saxofonistas. Existiram pessoas que tocavam bem o instrumento, mas cada um do seu jeito.

Algo era dito a vocês sobre alguns dos conceitos ligados à sonoridade, tais como respiração, posicionamento de garganta ou mesmo embocadura?

Não, antes da década de 80 não se falava disso.

E quando elas surgiram para você foram através do livro do Larry Teal?

Na verdade, o livro do Larry Teal apareceu para mim na década de 90, mas para mim isso aconteceu antes porque sempre corri atrás das informações. É engraçado falar sobre isso, porque não havia um professor nos dando esses livros.

O dono de uma escola onde dei aulas me arrumou na década de 80 o livro de um flautista que falava sobre respiração. Foi a primeira vez que vi um livro que falava sobre esse assunto. Esse método tratava de respiração, de músculos, de anatomia, da glote, ou seja, de coisas mecânicas, mas eram coisas sobre as quais ninguém havia falado daquele jeito com a gente.

Você se lembra se alguns desses livros aos quais teve acesso sugeria alguma rotina de estudos específica para sonoridade?

Não. Existem pontos nos exercícios onde você precisa controlar o som, mas um trabalho específico não. A poucos dias eu vi uma apostila do David Leibman falando sobre som pessoal, sobre você desenvolver o seu som.

Você poderia descrever como foi estudar com o professor Rafael Galhardo?

Ele era um clarinetista de primeira linha. Você ouvia ele tocando clarinete e dizia “isso é um clarinete”. Ele tinha uma baita escola tanto erudita quanto popular e talvez tenha sido o primeiro clarinetista erudito a tocar jazz, coisa que os clarinetistas eruditos atuais não fazem mais.

Ovanir Buosi

Entrevista realizada por Samuel André Pompeo com Ovanir Buosi Junior em 14 de abril de 2014. A veiculação e divulgação desta entrevista foi autorizada pelo entrevistado tanto no formato impresso, como no digital.

Você saberia dizer se para os clarinetistas existe um período, seja ele longo ou não de preparação, onde a sonoridade é estudada de forma específica?

Eu acho que existem algumas coisas a serem ditas sobre isso. Quando o aluno começa, estamos falando de um aluno iniciante, muitas vezes você identifica em poucos meses ele vai ter uma certa naturalidade para o som daquele instrumento ou se vai ter uma naturalidade técnica. Nesse caso, o som terá de ser trabalhado um pouco mais. Então me parece que alguns desses aspectos já podem ser previamente notados em cada aluno.

Você poderia então dizer que quando a orientação recebida pelo aluno não é adequada, ele acabaria vencendo esse problema na marra ou por sorte?

Na marra. A orientação do professor deveria deixar claro aos alunos que a sonoridade do instrumento tem de ser trabalhada a partir de um relaxamento corporal, para que não seja uma coisa muito tensa. Porquê o nosso ar, que faz o som, tem de fluir, tem que fluir como numa voz.

Se eu pego um livro e o leio em voz alta para você de alguma maneira eu interpretarei o que está escrito sem fazer muita força. Por que? Porquê aqueles aspectos da escrita literária foram aprendidos desde muito jovem e quando eu chego em determinado ponto sei o que eu faço, além da minha voz ser a minha voz. Eu não preciso, num nível amador, a incrementar muito para ler esse livro a você que está aqui do meu lado.

Quando você começa a tocar um instrumento muitas vezes perde-se um pouco dessa naturalidade. Exceto aqueles que pegam o instrumento e tem muita naturalidade.

Eu acho que o que vai comandar a sonoridade é o ouvido da pessoa. Porquê é comum a gente ouvir o aluno dizer que quer tocar determinada coisa. Ele escuta o som de um saxofonista, por exemplo, e diz: “eu quero ter aquele som”! As vezes a pessoa escuta o som de um clarinetista e diz: “eu quero tocar daquele jeito” e aí ele começa a perseguir aquele som, o ouvido vai guiando um pouco aquilo. Eu acho que é através do ouvido que a gente vai refinando a nossa sonoridade e para que servem os exercícios de sonoridade?

Eu gosto de pensar que os exercícios quase sempre vão tratar de intervalos, dos mais fáceis aos mais difíceis, porquê desde o início você quer ter uma igualdade em toda a extensão do instrumento. Se eu quero ter isso, eu preciso praticar e desenvolver essa igualdade e eu preciso manter isso quando eu consigo alcançar. Para mim quase todos os exercícios servem para isso. Os métodos que tratam de sonoridade buscam estimular de forma consciente, sabendo para que aquilo serve, o desenvolvimento do seu som.

No início, ou em grande parte da sua carreira, é o professor que vai te alimentar dizendo se seu som está por vezes estridente demais. Aí entram outras coisas, como material que também faz parte da sonoridade, porquê em muitos momentos o aluno está querendo um som que aquele equipamento nunca vai dar e, as vezes pela própria constituição física dele aquele equipamento não vai servir, sendo necessário trocá-lo. Então, esses exercícios vão naturalmente ajudar a manter essa regularidade.

Você começa a perceber que com quanto mais afinco são feitos aqueles exercícios o seu som vai se construindo e ficando bonito. Eu acredito que é bem no começo que se desenvolve o nosso som e depois nós percebemos que ele fica muito diferente de quando começamos. Você percebe mudanças na sua musicalidade, na construção das frases, você pensa mais, é mais consciente, mas o som não é muito diferente do que era no começo.

Talvez essa percepção de mudança tenha haver com a mudança de equipamento utilizado nesses diferentes momentos da sua carreira?

Sim, e muitas vezes no começo você toca de uma maneira mentalmente falando mais relaxada, porquê isso é meio que inconsciente. O aluno de quinze ou dezesseis anos de idade não está pensando em coisas muito profundas, que talvez ele comece a pensar perto dos vinte e poucos anos de idade.

Me lembro que quando fui estudar com o Sergio Burgani ele fez bastante estudos de notas longas comigo e variações, mas eram coisas muito lentas que ele gostava de passar. Eu me lembro muito bem: era com o intuito de conseguir manter a coluna sonora, a direção do som, para eu buscar uma regularidade e uma igualdade que a princípio iriam me ajudar na obtenção equilíbrio através dos registros. Fazer uma escala ou um arpejo e conseguir ultrapassar as quebras que o instrumento de uma maneira fluente.

Podemos dizer então que era um trabalho feito de uma maneira muito mais intuitiva pelos professores do que calcado em conhecimentos teóricos?

Sim, e se você coloca esses exercícios de uma maneira muito...se pega um aluno novo, eu penso assim pelo menos, e esse aluno toca, você vê que ele tem uma facilidade de leitura, ele vai tocar e conseguir soprar bem o instrumento, nestes casos eu não gosto de bitolar a pessoa exigindo demais cuidados com essa coisa da sonoridade. Não num momento que eu acho que ela tem de desenvolver uma coisa mais natural e intuitiva de soprar e manter o som. Com o tempo você vai estimulando coisas um pouco mais detalhadas [...]. Daí você vai pensando em mudar e em corrigir um pouco a intenção do aluno conforme ele vai progredindo.

Se no começo você não deixa o aluno tocar e desenvolver as coisas que as vezes são naturais, ele pode ficar muito cheio de normas, de regras e de técnicas num momento em que ele tem que...

Você então poderia dizer que determinadas informações relacionadas, por exemplo, a respiração, ou técnicas usadas na respiração e na emissão do ar não são naturais?

Muitas delas não. Eu acho que muitas delas são coisas que em algum momento um professor desenvolveu, achou que aquilo funcionaria para ele e passou a ensinar isso aos seus alunos. Eu prefiro pensar, e foram coisas que eu descobri com o tempo, não que eu pense assim desde criança, mas eu prefiro acreditar que essas técnicas vão meio que se auto desenvolvendo no aluno e que o professor deve o orientar a ter um pensamento correto em relação ao processo de aprendizado.

E se isso fosse passado não como uma regra, mas como um padrão?

Então vamos dizer que o padrão seria assim: fulano, você precisa ao soprar usar o diafragma, mas vamos dizer que essa pessoa tenha treze ou quatorze anos de idade e é uma pessoa que nunca pensou nisso, que respira normalmente. Ele joga bola sete horas por dia, faz

um monte de atividades físicas e nunca pensou que tem de respirar. Aí alguém chega para ele e diz que o certo é usar o diafragma durante a respiração porquê é esse apoio que vai fazer você ter um som bonito. Foram estas coisas que eu comecei a questionar muito.

Eu mesmo comecei a ter dificuldades em um determinado momento, onde eu me vi perguntando o que estava acontecendo, e eu cheguei a conclusão que muitos desses problemas vinham de uma força exagerada que eu desenvolvia no meu diafragma. Nós chamamos de diafragma, mas que na verdade entra abdômen, entra barriga e aí entra um outro pensamento: será que realmente o diafragma é um músculo dependente, ou seja, que a gente consegue comandar ou ele é um músculo independente, como se fosse a nossa bexiga? Você consegue dizer a sua bexiga que não quer fazer xixi? Muitas vezes você segura ao máximo, mas ela funciona porquê ela é independente [...].

É raro um professor de sopro com quem você converse que não instrua o aluno a usar o diafragma o tempo inteiro. Eu não acho que o diafragma não entre em ação, acho que ele entra em ação no processo de execução do instrumento por que todo o nosso corpo, nosso peito e nosso diafragma, tudo isso entra em ação, mas eu não acho que seja necessário em esforço exagerado. De certa uma forma, força extra é as vezes muito danosa ao corpo devido a forma como a respiração é ensinada.

É como a gente dizer para um atleta que corre uma maratona, de nível médio, que faz essa maratona em torno de duas horas e meia, talvez um pouco menos que isso. Diga que durante essas duas horas e meia ele deve correr empurrando o diafragma para fora, por que você precisa. Por que ele é a base e o centro do seu corpo. Sinceramente, eu não sei quanto ele vai aguentar correr e mais, por que para tocarmos nós músicos temos que fazer desta forma.

Mas na realidade, muita gente diz que deve se usar o diafragma e nem sabe o que ele é.

Mas então devemos pensar por que o professor fala do diafragma. Em que momento você aprendeu a usar o diafragma? Você sabe? Eu me lembro.

O professor quer estimular o aluno e o que está por trás disso é muito positivo. Em algum momento ele quer dar ao aluno algo mais, buscando uma forma de fazer o aluno ter um som melhor, fortalecer o som e, de repente, passaram a usar essa história de empurrar o diafragma, transformando e deixando o ar com alguma outra coisa que deixa o som diferente. Não existem diferenças, mas talvez se não fosse usado para todo mundo...

Se você me permite dizer, me parece que você acha que isso deve ser usado, mas deve ser respeitado o tempo de cada um e, principalmente, tem de ser algo que aconteça de forma natural. Seria mais ou menos isso?

Eu acho que é e eu acho que o aluno leva o tempo que ele precisa para desenvolver a sua sonoridade e a sua musicalidade. A musicalidade e a expressão do que você quer dizer na música caminha junto com a sua sonoridade, por que o som não é algo sozinho ou espalhado na música. Eu não acho que temos como dizer que vamos trabalhar somente som num determinado dia.

Eu acredito que chega um momento em que seu som está dentro do parâmetro do que você quer expressar com a sua música. Se numa música você tem que variar de coisas muito estridentes para coisas muito suaves, você vai ter de ter na sua sonoridade essa variação.

Em muitos momentos, da forma como é ensinado, ensina-se uma técnica de respiração, uma técnica de como soprar, uma técnica de dedos e uma técnica daquilo outro.

Dessa forma, se entrega um pacote ao aluno, diz que se usar essas informações ele será uma pessoa de sucesso. Mas eu acho que o que vai coordenar o uso destas coisas é a forma como a mente de cada aluno vai raciocinar sobre como serão usadas essas quatro técnicas. Eu acho que o aluno começa a desenvolver sua musicalidade e a sua sonoridade no momento em que começa a ter claro em sua mente a intenção do que ele quer na música. Essa intenção nova é que vai trazer o que ele precisa usar do corpo dele.

No nosso caso, o que eu vejo é que o aluno precisa ir desenvolvendo e educando aos poucos o ouvido para que ele identificar se o que está dentro da sua cabeça é o que está saindo do instrumento e assim, ver onde ele precisa fazer correções. A função do professor é estar junto para dizer quais coisas podem ser repensadas, dizer se aquela pessoa precisa soprar mais se a sonoridade estiver muito fraca, desenvolvendo mais isso ou se a sonoridade estiver muito estridente.

Mas isso não envolve também a orientação em relação ao equipamento que essa pessoa usa?

Aí entra o equipamento também que muitas vezes vai guiar. Eu me lembro que nós conversávamos sobre qual tipo de som gostaríamos de ter. As vezes você começa a copiar e, às vezes, isso ocorre de forma natural. Você acaba adaptando alguma coisa.

Ovanir, o que você poderia dizer sobre as origens das técnicas? Você saberia dizer de onde vieram, quais foram as origens das técnicas usadas para respiração, posicionamento do diafragma e da glote?

Não. Essas informações chegaram até mim através dos meus dois principais professores, o Montanha (Luis Afonso Montanha) e depois o Sergio Burgani. Tinha a ideia do diafragma e era muito falado a coisa do diafragma para frente, empurrando a barriga para fora e, mais tarde, veio também a informação que não era somente para fora, mas também para baixo. Essa é a descrição que mais se aproxima do movimento do diafragma mesmo. Ele não se desloca para fora da barriga, mas para baixo e para cima.

A garganta é um ponto muito sensível por que se falava muito de abrir a garganta para tocar, que é a busca pelo som escuro. Acredita-se que se você coloca o clarinete na boca e sopra normalmente sua garganta estaria fechada, o que é meio irreal, porque se você abre a boca, coloca dois dedos na boca e sopra você não está soprando com um som fino, porque sua boca já está aberta. Falava-se muito que para tocar com o som bonito o ar teria de ser quente e que o ar frio deixa o som feio. Isso é a coisa mais incrível que eu já escutei na vida.

Em relação a embocadura existem muitas variações. Os professores americanos têm uma escola muito definida de projeção. Eles pensam na boca mais na ponta da boquilha, com o clarinete mais inclinado, ficando mais perto da pessoa, num ângulo mais fechado e soprando de uma maneira muito direcionada. Quando você coloca a boca mais na ponta boquilha o som já fica naturalmente mais brilhante e a manutenção de um som muito direcionado acaba proporcionando uma projeção maior. Essa é a ideia da escola americana.

O que eu aprendi com o Sergio Burgani não era bem assim. Ele colocava a boquilha mais para dentro da boca e essa era a forma como ele gostava de tocar, porque desta forma você tem uma área da palheta que é liberada, proporcionando uma maior ressonância e assim um som mais gostoso. Se deixar sua embocadura muito na ponta terá de mexer muito com seu lábio inferior para ter uma sonoridade legal, deixando muito pouco espaço para a palheta vibrar, dando ao seu som uma tendência mais brilhante. Quanto mais espaço é liberado para a palheta vibrar mais o som tende a escurecer.

As vezes essa busca pelo som mais gostoso que era muito aliado a um som escuro estava atrelada a ideia de manter a garganta aberta. Hoje mesmo eu estava falando com um aluno descrevendo como seria ele ter de tocar abrindo a garganta e empurrando o diafragma. Ele estaria somente fazendo força para tocar. Qual seria a graça disso?

Recentemente um professor francês falou muito num Masterclasses sobre o apoio do diafragma e sobre uma forma que eu me indaguei se ele realmente fazia aquilo. Ele toca muito, seu nome é Romain Guyot e nessa aula ele dizia que você tem de tocar e estudar pensando que está fazendo o número dois no banheiro. Eu vi ele tocar uma sonata de Brahms com uma sonoridade linda e eu pensava se ele estava realmente pensava naquilo enquanto tocava.

Você não acha que isso funciona como uma mera referência?

Eu acho que como referência é uma verdade. Não tem como você negar que colocando o instrumento na boca e soprando não vai haver um reflexo lá embaixo, mas é um reflexo. Quando nós falamos o nosso diafragma está atuando, deixando nossa barriga um pouco mais dura do que o normal e cabe a cada um ir dosando isso. Claro que tocar é um condicionamento e uma das coisas que vai manter nossa coluna de ar e som constante é a manutenção dessa força porque nós sabemos que ela existe, mas nós precisamos ajuda-la tanto assim.

Podemos então dizer que esse seria um processo que automatização obtida através da prática?

Eu acredito que a tendência do ser humano é automatizar tudo que ele aprende e a automatização é benéfica. Imagine se precisássemos dizer a todas as partes do nosso corpo o que fazer durante a realização de qualquer ação? Nós ficaríamos loucos.

Atualmente, sou um dos quatro brasileiros habilitados a ensinar a técnica de Alexander¹¹⁹ no Brasil e tudo o que eu penso hoje em dia já é super filtrado por este trabalho. Alexander criticava a postura do ser humano que, sob seu ponto de vista, está noventa por cento do tempo num estado de inconsciência automática. Ele buscou através do seu trabalho fazer com que nós – os músicos – trabalhássemos em contato direto com nossos instrumentos. Ele tenta proporcionar as pessoas a possibilidade de um controle consciente e que não seja tão automatizado, ou seja, nós até sabemos que precisamos do automático, mas a todo momento passamos a questionar e a regular essa automatização.

Podemos então considerar importante que algumas coisas como, por exemplo, a execução de peças ou trechos complexos sejam feitas de forma automatizada, porém com ferramentas que ajudem você a regular isso?

¹¹⁹ Frederick Matthias Alexander (1869-1955) foi um homem a frente do seu tempo. No final do século XIX desenvolveu um trabalho revolucionário sobre o desenvolvimento do ser humano, trabalho este que, ao longo dos anos, atraiu diversas personalidades da ciência, da educação e das artes. Podemos dizer que Alexander foi um pioneiro no ocidente a desenvolver um trabalho em que o homem é visto como unidade psico-física. Alexander acreditava que seu trabalho serviria para as gerações futuras como um instrumento de aperfeiçoamento do ser humano, através de uma educação integral em que os aspectos físicos, emocionais e mentais estariam envolvidos. Fonte: Técnica Alexander (<http://tecnicadealexander.com/tecnica.php#fm>). Acessado em 10 de agosto de 2016.

Concordo. Por que muitos alunos habitualmente erram determinadas passagens difíceis? Porquê ele estudou, de vez em quando saiu, mas é uma passagem de alto risco. Ele precisa primeiramente chegar num ponto no qual ele acredite que aquilo pode ser executado e para isso ele vai errar várias vezes, mas vai ter de compreender quais são os aspectos técnicos que fazem ele errar aquele trecho. Muitas vezes, eles se preocupam tanto com a dificuldade, com a palavra difícil, que quando ele passa por aquele trecho esquece de manter o principal que é o ar. Ele simplesmente erra porquê ele não soprou.

Rafael Galhardo Caro

Entrevista realizada por Samuel André Pompeo com Rafael Galhardo Caro na Escola Municipal de Música de São Paulo (ESMP) em novembro de 2014. A veiculação e divulgação desta entrevista foi autorizada pelo entrevistado tanto no formato impresso, como no digital.

Quando você iniciou seus estudos na música, como ela era ensinada?

Bom, eu iniciei em Buenos Aires (em) 1945, mas era um professor comum - grande músico, mas um professor comum. Eu ia na casa dele (não tinha escola e nada), então eu ia duas vezes por semana (à) segunda e quinta-feira e comecei estudar...mas o interessante antes foi o seguinte: que eu trabalhava nessa ocasião de garçom em Buenos Aires. Era uma firma brasileira que chamava Casas do Brasil de um tal de senhor Humberto de Lima que era carioca.

Então, esse meu professor vinha todos os dias tomar café lá e naquela época se usava aqueles estojos compridos que se montava o clarinete completo, lembra? E eu, sabe, meio acanhado assim disse (para mim mesmo) “eu preciso perguntar para esse senhor se ele é clarinetista então”.

Aí eu perguntei pra ele, um dia falei “o senhor é clarinetista? Ele falou “sim, sim, sou.” Ele falou “Porque?” Eu falei “Por que olha, eu tenho adoração por esse instrumento e gostaria de estudar, mas como eu sou brasileiro eu não conheço ninguém...o senhor leciona?” Ele falou “Eu leciono, mas eu moro muito longe.”

Eu falei “Onde o senhor mora?” (Ele respondeu) “Em *Villa Urquiza*.” “Pois eu moro em *Villa Urquiza*!” (Ele respondeu) “Ah, então não tem problema! Olha, pega aqui meu endereço e tal (e) amanhã eu te espero em casa de manhã.” e foi assim.

Então, eu ia duas vezes por semana na casa dele (era um professor particular) que ele era membro da Banda Municipal de Buenos Aires - uma banda muito boa - tinha 32 clarinetes, entendeu? Ele, muito bom clarinetista, e fui aprendendo assim.

Até quando eu voltei para São Paulo, aí eu experimentei vários professores. Quando você tem uma base boa e os professores não serve, não serve. Aí experimentei vários e nada, nada até que eu conheci o professor Leonardo Righi.

Na rádio Gazeta, naquele tempo, faziam músicas clássica e tudo e aí eu fui falar com ele e estudei doze anos com ele até me diplomar.

Depois daí vem, por exemplo, concurso do (Theatro) Municipal (de São Paulo) - que eu fiz concurso, passei e toquei ao lado dele durante trinta anos.

Como o senhor aprendeu? Tanto nesse início, tanto depois com o professor Leonardo?

Começou com solfejo, porque em Buenos Aires se estudo mesmo, sabe? Fiquei três anos estudando só solfejo para depois pegar no clarinete. [...]

Aí já quando eu vim pro Brasil já tinha, quer dizer, vamos supor a metade do curso do clarinete. Foi mais fácil então, aí eu já estava num outro nível. Mas foi sempre assim, e aquela boa vontade de estudar, porque como a gente não tinha posses eu passei depois - quando eu vim de Buenos Aires para cá - passei quase três anos sem poder estudar porque não tinha dinheiro para comprar um instrumento e naquela época com quinhentos reais você comprava um instrumento, mas não tinha.

E foi indo, foi indo, adquirindo, adquirindo, passando de um para o outro...e foi indo assim e comecei a estudar, depois ficar conhecido na roda dos músicos e minha vida aí começou (faz sinal de melhorar).

Como era visto o estudo da música?

Não era muito bom, por que tinha a impressão que o músico era sempre um boêmio, um beerrão sabe? Tinha essa impressão, quando você falava em música já (se dizia) “Ih, aquele é vagabundo e coisa e tal.”

Sabe, o conceito não é como hoje que todo mundo...sabe era, o pessoal era meio ignorante naquela época. Músico? Então não presta, é bagunceiro. Era assim.

Sendo um pouco mais específico, como era visto o músico popular pela sociedade?

Tinha essa impressão.

A mesma coisa?

A mesma coisa.

Não importa se você fosse músico erudito ou músico popular...

Não, músico clássico quase não se falava, porque embora pareça mentira, a nossa sinfônica deve ter uns setenta anos, oitenta anos, mas pouca coisa se divulgou dela, então o pessoal não sabia qual era a diferença de clássico com popular. Era músico e acabou! Aquela impressão sabe...

Quais eram as atribuições do músico? Por exemplo, ele dava aula, ele compunha, tocava ou participavam de bandas?

É, ele fazia todas essas coisas. Quando o cara tinha aptidão para fazer arranjos ou para compor ele fazia as composições e dava uma cópia para um de nós e a gente que se incumbia de, como eu diria, de desenvolver o tema por aí. Não era como hoje, hoje já tem mais análise para isso. Você hoje pode contar com certas coisas, coisas que não existiam naquele tempo. Não tinha recurso para nada então você tinha que se virar. Ele (outro músico) fazia uma coisa que você gostava (você dizia) “Depois você me dá uma cópia?” [...]

Não era divulgado como hoje, porque hoje a divulgação é...você bota num aparelho desse (apontando para o computador) e acabou. Fica todo mundo sabendo.

Ainda em relação aos músicos populares, as bandas agregavam algo no desenvolvimento da performance do músico?

Sim!

E fazendo somente um parêntese, eu estou aqui falando bandas, mas o senhor também poderia me dizer qual era o “tipo” dessas bandas que agregavam alguma coisa?

Bom, tinham as bandas militares e tinham as bandas populares que justamente, por exemplo, o músico popular geralmente ele trabalhava numa *big band*. E naquele tempo a música americana era a mais vista. Então, a gente procurava tocar e tocava os arranjos de

Benny Godman, Artie Shaw, Tommy Dorsey, Jimmy Dorsey, e dos brasileiros (o) carioca Severino Araújo e essa turma toda.

E nas bandas militares não, geralmente nos quartéis funcionava as nossas bandas. Geralmente saía para fora quando tinha em serviço, mas era raro, a não ser naquelas datas festivas do ano como sete de setembro...

E o senhor acredita que pelo fato desses músicos participarem dessas bandas, elas acabavam agregando algo no desenvolvimento e na performance deles?

Sim, sim. Tinham bons músicos, bons músicos. Claro, para nós do jazz, nós músicos do jazz, a gente acha eles sempre um pouquinho “quadrados”, mas eram bons músicos. Sentavam na estante e executavam tudo, claro que com o tempo iam se adaptando ao estilo moderno no músico de jazz que pertencia a mesma coisa (banda).

Professor, o senhor tem conhecimento de alguma rotina de estudos feita de forma específica para o estudo da sonoridade?

O que a gente aprende desde o começo (são) muitas notas longas, exercícios - principalmente no meu instrumento, no clarinete - fazer as décimas segundas, os intervalos de décima segunda. Por exemplo, você está tocando um Mi grave, abre o registro e sai um Si natural para questão de embocadura, firmeza da embocadura, para poder ter uma sonoridade boa.

Vocês usavam métodos e se usavam, quais eram os livros ou métodos com essas informações sobre sonoridade que o senhor teve acesso?

São esses comuns que são usados hoje, Klosè, Giampieri¹²⁰, depois tem os alemães: Carl Baermann¹²¹...

E nesses métodos de ensino que o senhor teve acesso o que era prioritário neles? Estudo de sonoridade, estudo de técnica, estudo de articulação...

Um pouco de cada coisa.

Eles abordavam um pouco de cada coisa?

Sim, um pouco de cada coisa.

E mesmo a sonoridade eles abordavam de uma forma específica?

Justamente.

Havia alguma escola de música para o ensino da música popular?

¹²⁰ Alamiro Giampieri - Método Progressivo para Clarinete. Editora Ricordi.

¹²¹ *Complete Celebrated Method for Clarinet* (1917). Editora Carl Fischer.

Que me lembro não. Existia só o Conservatório Dramático, que foi de onde saíram grandes músicos (tais como) João Seppi e o diabo a quatro, o professor Romeu - grandes músicos, mas era a tendência mais clássica.

O popular, sabe onde propriamente a gente aprendeu? Tocando em gafieiras e coisas...era o charme da época.

Bom, então a próxima pergunta o senhor já respondeu que é justamente “como se aprendia?” Então realmente o senhor acha que se aprendia na prática, tocando?

Isso, na prática. Por que geralmente era assim: vamos supor, tem um conjunto numa gafeira. Três saxofones, era um trompete e um trombone, bateria, guitarra, raramente tinha piano e bateria.

Então o primeiro alto, geralmente você entrava de terceiro alto para ir praticando. De repente o primeiro alto arrumava um serviço melhor e o terceiro alto tinha de sentar no lugar (do primeiro alto). Tocasse ou não tocasse, mais tinha de tocar (as partes do primeiro alto). Isso acontecia muito e aí (o músico se) desenvolvia muito, por que daí ele era obrigado a tocar, não tinha outro caminho a não ser...

Toca ou toca...

É.

Nessa época o que era dito sobre sonoridade? O que eu digo com isso, qual era a importância atribuída ao estudo de sonoridade?

[...] a sonoridade, veja bem, a sonoridade sempre é o cartão de visita do músico, é primordial a sonoridade. O músico que tem uma sonoridade bonita e ele toca uma pequena balada ele diz mais do que aquele que pode ter muito mais técnica, mas tem uma sonoridade feia. Quem tem sonoridade bonita sempre é mais apreciado do que os outros.

O senhor tem conhecimento sobre todos, ou uma parte, dos processos envolvidos no estudo da sonoridade?

Olha, o que eu aprendi foram muitas notas longas fazendo o estudo comum de notas longas entre oitavas [...] e ligaduras, para você ter o controle da ligadura. Foi o que eu aprendi e sempre deu certo no meu caso. No meu caso deu certo.

Mas alguma coisa mais específica sobre como funciona a questão de respiração, essa parte mais técnica assim dizendo.

Ah sim. A respiração é aquilo lá: você tem de respirar sempre no lugar onde vai recommear a frase novamente, não no meio da frase. No meio da frase é erro! [...] A respiração é primordial, é a principal coisa.

O senhor disse que teve acesso livros e métodos. Como esses livros chegaram até o senhor?

O professor que encomendou. Quando não tinha, se copiava a mão. Não tinha xerox (fotocópia).

E ele encomendou da onde professor?

Da Europa, por exemplo, os métodos alemães. Depois tivemos casas boas aqui que importavam como a Casa Manon, Casa Vitalle, Casa Amadeus, a gente fazia a encomenda e eles importavam.

Como vocês tinham conhecimento desses livros?

Isso através do professor. Como o professor tinha estudado na Europa então ele já tinha a programação (do curso) feita, conforme o ano ele ia recomendando os estudos.

Então esse era um conhecimento que eles (os professores) trouxeram da Europa?

Ah sim, lógico.

E o professor Leonardo Righi ele era de onde?

Italiano.

Ele era italiano...

Italiano.

Então ele fez parte da famosa leva de professores italianos?

É, por que ele veio após a guerra para cá inclusive por que ele fez uma grande coisa lá antes de sair...ele fez um concurso do [...] Scala de Milão e ganhou o concurso e não ficou como primeiro clarinete. (Ele) era um clarinetista extraordinário! Então ele veio aqui (para o Brasil) fazendo escola.

O senhor poderia dizer, sob o seu ponto de vista, que então ele foi aqui em São Paulo a primeira grande referencia de escola para o clarinete?

Sim, por que eu esqueci de contar um negócio. Quando eu vim de Buenos Aires, eu vim recomendado para estudar com o senhor Antenor Driussi que tinha o apelido de Garganta. Dizem que tocava uma maravilha, (mas) eu já peguei ele no fim (da carreira). Mas naquela época - em 1947 - ele cobrava pela aula cinquenta mil-réis.

Era muita coisa, a gente sempre...tinha que trabalhar para comer, não podia pagar, então aquilo foi se protelando. Fiquei uns três anos, três anos e pouco sem poder estudar com ninguém, mas como eu tive uma boa base ei fiquei seguindo aquela base boa que eu tinha para não perder tudo. Porque eles cobravam mesmo, ele era o primeiro clarinete do Theatro Municipal (de São Paulo) [...].

Pelo que estou entendendo, era muito comum os músicos das orquestras (sinfônicas) darem aulas particulares...

Isso.

O senhor se lembra se isso era comum também com os músicos populares?

Tinham algumas que também (davam aulas).

Mas eram aulas particulares?

Isso, eram. Principalmente saxofone, clarinete, trompete e trombone.

E o senhor se lembraria de alguns nomes desses professores que de fato tinham relevância e que se dispunham a, além de tocar, darem aulas?

Tinha o Mineirinho - bom tenorista, grande tenorista, grande improvisador - tinham vários que lecionavam...o Adolar (lembrando-se de mais um nome). Era um americano tocando viu! Olha, tocava muito...

Adolar?

Adolar! Adolar Lucio é o nome dele e tinham outros velhinhos já encostados, já reformados que você estuda, aprendia e tudo.

Todos brasileiros ou também tinham estrangeiros?

Todos brasileiros.

Retificação solicitada pelo entrevistado para as seguintes perguntas: o que era dito a respeito da sonoridade e qual era a importância atribuída a sonoridade.

A sonoridade é o cartão de visita de um músico. Logo quando eu comecei a aprender se ensinava pelos pulmões que é o ar frio.

Aí veio, analisando os métodos americanos que nós importamos, pra ensinar com o diafragma que é um ar quente por causa da escala temperada. Senão ela sempre está desafinada e outra coisa, o tubo do instrumento - principalmente o saxofone - tem de estar sempre cheio de ar para que as notas não caiam do diapasão.

O senhor falou agora dos livros americanos...o senhor lembra mais ou menos em que época vocês passaram a ter acesso a esses livros americanos e quais eram?

Isso foi mais ou menos em 1945, 1946.. Tinham os métodos dos grandes jazzistas: Charlie Ventura¹²², Tex Beneke¹²³...eram os tenoristas da época. Tinha o Coleman Hawkins, tinha...

O Lester Young...

O Lester Young.

Então no meio da década de 40, por aí...

Sim!

¹²² Saxofone tenor e *bandleader*.

¹²³ Gordon Lee "Tex" Beneke. Saxofonista, cantor e *bandleader* Americano.

Vocês passaram a ter acesso a esses livros americanos...

Isso!

Que aí sim...

Que foi a era do *swing*...

E aí eles falavam dessa coisa de como usar o diafragma...

Justamente [...].

Existe mais alguma coisa que o senhor queira acrescentar, que o senhor ache relevante?

Tem de prestar atenção na hora de tocar para não passar de uma escola para a outra. Quando você diz diafragma (está falando) de diafragma mesmo, não tocar com os pulmões que é para sempre se manter (o som), porque nós tocamos na escala temperada. Você, por exemplo, no saxofone, pode tocar meio tom abaixo tanto quanto meio tom acima. Isso depende do ouvido e do...então a pessoa tem de se dedicar a isso.

Sérgio Burgani

Entrevista realizada por Samuel André Pompeo com Sérgio Burgani em 5 de novembro de 2014. A veiculação e divulgação desta entrevista foi autorizada pelo entrevistado tanto no formato impresso, como no digital.

Quando você iniciou seus estudos na música, como ela era ensinada?

Bom, eu comecei em música em plena ditadura né, (em) 1968 numa bandinha música da escola onde eu estudava. (Na escola) tinha uma bandinha onde havia um regente que era militar, mas esse regente também tocava [...], ele tinha uma formação digamos assim, levemente erudita, porque ele também tocava um pouquinho de oboé, todos os saxofones e clarinete. Então ele ensinou pra gente também bastante solfejo e um pouco de harmonia [...].

Esse primeiro contato (foi) através de um ensino do solfejo com o velho e conhecido Bona. Você fazia primeiro um solfejo falado, (pois) não havia preocupação no ensino de solfejo cantado ou melódico, mas sim apenas intensivo em relação a você [...] ler o ritmo básico, só nota e ritmo. Depois de você atingir uma certa desenvoltura no solfejo, aí sim você pegava o instrumento. Digamos (que depois d)a primeira parte do Bona você começava a pegar o instrumento.

Daí a gente não tinha opção de escolha, ele que nos impunha um instrumento a ser tocado, tanto é que eu queria ser trompetista e acabei virando clarinetista. Acho que foi...não sei!

Aí eu vivi esse meio de banda até os quinze anos, (quando) eu saí de uma banda e fui para outra. Quando eu tinha quinze anos, através da influência de outros músicos dessa mesma banda é que eu fiquei conhecendo e eu ouvi dizer sobre ensino de música erudita na Escola Municipal de Música (EMSP), onde o professor Rafael Galhardo Caro ensinava clarinete. Eu fiquei muito empolgado e fui ter contato então com esse universo erudito, mas a primeira formação foi banda mais a música popular.

Eu diria que música erudita a gente só tocava o Guarani para banda, uma valsa (Danúbio Azul), algumas transcrições de pouca coisa de uma dança húngara nº 5 de Brahms. [...] Algumas coisas de Von Suppé (música ligeira), era isso que a gente sabia, mas a grande maioria era música popular: choro, samba instrumental, marchas e valsas brasileiras.

Meu primeiro contato com música erudita foi com quinze anos na Escola Municipal de Música [...] e mesmo lá o ensino era basicamente você [...], no caso da Escola Municipal de Música você tinha aulas de teoria, de harmonia e tal. Então era uma coisa específica voltada para a formação do músico. [...] Lá tinha o treinamento de solfejo, de ditados melódicos, de desenvolver a percepção musical do aluno.

No caso do (treino) instrumental [...], o ensino era basicamente você trabalhar lições de um método (ou) vários métodos e você apresentava isso ao professor e ele corrigia ou incentivava você a fazer novas descobertas. [...] Basicamente era isso.

Também havia a música de câmara na Escola onde eu começo a ter os primeiros contatos com esse tipo de música. O (meu) começo foi mais ou menos esse então.

Como era visto o ensino da música?

Essa resposta encontra-se inserida na pergunta anterior.

Como era visto o estudo da música?

Bom, muito diferente do que é agora. Como eu falei, e eu estou falando da década de (19)60. Na década de 60 a ditadura, no meu caso eu venho de uma família muito pobre (sendo) minha mãe doméstica e meu pai pedreiro, mas a princípio minha mãe que nos colocou numa (eu tenho mais irmãos músicos) ela que nos colocou nessa bandinha porque no interior onde ela morava no Paraná os tios tocavam numa bandinha [...]. Então ela viu essa bandinha e quis colocar algo a mais [...] na nossa infância [...] uma atividade a mais para as crianças, mas com o decorrer do tempo meu pai começou a ficar preocupado, porque ele queria que a gente fosse ter uma profissão e não apenas ser músico e realmente (existia) aquela história de...músico eram vistos como aqueles [...] indivíduos que trabalhavam na noite, ou tocavam em bailes [...] não havia nenhuma perspectiva de uma carreira profissional.

Até (os meus) quinze ou dezesseis anos as opções que tínhamos era ou você entrava num conjunto de baile ou, se tivesse muita sorte, tentar entrar numa das poucas orquestras (sinfônicas) que haviam (e) que foi o meu caso.

Depois que eu estava na Escola Municipal eu acabei entrando numa orquestra jovem que tinha lá, uma prática de música instrumental visando a formação profissional de músico de orquestra e depois aos dezoito anos eu consegui através de concurso entrar no Teatro Municipal. Então, muito cedo eu consegui, digamos, me profissionalizar [...] em 1978 já. Estávamos saindo da ditadura, mas durante toda a década de 70 (e) começo da década de 80 os músicos não eram vistos como...uma atividade...eu não diria digna, mas uma atividade profissional que fosse reconhecida, porque muitas vezes a gente falava - e eu acho que ainda acontece - “ah, eu sou músico, toco clarinete. Ah, mas você trabalha?” Essa pergunta que complementava sempre [...] era muito frequente. “Mas como, você ganha a vida tocando? Você não tem uma profissão, você não tem um lugar para complementar a sua renda?” Ainda bem que isso mudou um pouco agora!

Obviamente com novas escolas, com uma...maior educação em massa que aconteceu [...] a profissão eu acho que está muito melhor e as pessoas tem hoje uma visão do que é ser músico profissional [...]. Existem muito mais orquestras do que havia no meu tempo e as chances, não apenas como músico profissional de orquestra, mas como professor numa escola ou numa universidade, ou mesmo camerista, eu acho que hoje tem um mercado muito melhor do que tinha [...] na minha adolescência.

Como era visto o músico popular pela sociedade?

Até os dezesseis, dezessete anos ainda...eu consegui pegar um pouquinho do que se fazia (na) música popular aqui. Eu mesmo toquei saxofone barítono em alguns quatro ou cinco bailes numa Orquestra Carinhoso que tinha no clube no (bairro do) Ipiranga, Campo do Ipiranga, eu acho que era uma coisa assim. Substitui o Bauru algumas vezes, que tocava sax-barítono, porque eu tocava clarinete e ia fazer lá. [...] E também consegui ainda pegar os últimos momentos do famoso Ponto dos Músicos na Praça da Sé.

O que é que era isso: as pessoas, e temos de lembrar que não havia celular, então as pessoas não tinham como (se) comunicar. Então, o que faziam os músicos dessa época, principalmente os populares? Todo final de tarde, eles se dirigiam pra Praça da Sé que havia um ponto ali na Rua Direita, parece, com a Praça da Sé, onde ali os arregimentadores buscavam músicos pra formar o seu grupo para ser tocado naquela mesma noite ou no próximo sábado. Então, ali havia um agendamento de músicos, para formar sempre as *big bands* ou os grupos pequenos para bailes.

Geralmente o músico fazia esses trabalhos com baile. Eu acho que tinham alguns que tinham um bar fixo [...], mas a maioria buscava trabalhos avulsos. Então, não se tinha um registro em carteira [...], ele vivia do que ele conseguia e isso dependia muito da habilidade dele também como leitor, porque a gente tem de lembrar que esses grupos não ensaiavam.

Chegava-se para tocar, então, o primeiro dos seus pré-requisitos era ter uma boa leitura, senão você não trabalhava! Você não era escolhido [...]. Então havia essa preocupação que não se tem hoje, [...] porque é muito raro você fazer hoje - a não ser gravação, mas é muito raro você fazer um trabalho de primeira vista, mas a vida (de músico) popular não era fácil não.

Quais eram as atribuições do músico popular? Dava aulas, compunha, tocava ou participavam de bandas?

Eu acho que era um misto (de tudo isso), porque isso dependia muito da habilidade do músico.

Tinha músico que tinha capacidade de compor, de trabalhar e fazer um arranjo ou outro, mas tinha aquele que não, que simplesmente era instrumentista. Eles estudam e [...] tem alguns que inclusive nem davam aulas. Então eu acho que eles viviam, a maioria das vezes, apenas no máximo dando aulas ou indo tocar, pegando seus serviços. Muito raramente alguém compunha (ou) fazia arranjo, eram poucos os que faziam isso.

As bandas agregavam algo no desenvolvimento performático do músico?

Eu acho que quem queria aprender, aprendia. Foi o meu caso: eu ficava muito impressionado [...]. Como eu falei, eu vim de música popular antes da erudita. Então eu tive amigos que me deram mais experiência, é o caso do Benedito...o Ditinho, que era um saxofonista que já atuava. Então ele me deu dicas de linguagem da música popular e eu vivo falando isso para os meus alunos, que isso se perdeu, que eu vivenciei um pouquinho a questão do samba instrumental.

Um exemplo disso, [...] numa noite a banda tinha uma pasta com quatrocentas músicas e o maestro simplesmente gritava um número qualquer lá: vai a número quarenta e dois e você abria, era um maxixe! [...] “Como toca maxixe? Não sei...vamos lá!” Aí você tem de ficar ligado nos mais experientes, nos mais antigos tentar pegar a linguagem disso. A próxima música era um *fox troat*, a próxima sei lá, a próxima era um samba canção, ou um bolero e não se tinha uma escola pra se ensinar como tocar isso, como tocar aquilo. A não ser se você tivesse um amigo próximo ou se você...e temos que lembrar que não tínhamos a facilidade de comprar discos para aprender estilos de música, então aprendia-se na prática, [...] se você tinha um grupo para aprender a tocar aquilo era aquele o momento para aprender.

Então, para mim que estava começando foi importantíssimo ter contato com essa linguagem, com esses músicos mais experientes, para aprender como se toca samba instrumental, ou bolero, ou *fox troat*. Foi de extrema importância isso.

Tem conhecimento de alguma rotina de estudos feita de forma específica para o estudo da sonoridade?

Não, eu não me lembro. Nesse momento eu acho que a questão de sonoridade, digamos no período de banda, não era o primeiro objetivo dos músicos, e sim de aprender músicas complexas.

[...] esses quesitos de sonoridade e afinação não havia muita preocupação com isso, não havia muito cuidado com o músico [...] hoje em dia também é assim. O tocar rápido, o ter uma destreza técnica está sempre na frente de uma boa sonoridade ou de uma boa afinação... e não devia ser dissociado essas ideias, deviam ser todas muito junto, mas [...] esse é um

pensamento que veio para nós músicos - no meu caso - muito tardio [...]. Acho que eu já tinha vinte anos quando eu comecei a sacar que “nossa, eu preciso ter uma sonoridade melhor, eu preciso ter uma afinação”, mas até então, isso passou batido eu diria. Não havia uma preocupação.

Havia alguma escola de música para o ensino da música popular?

Tinha a Fundação das Artes de São Caetano (do Sul) que tinha os dois gêneros nessa época. Eu mesmo fiz lá um pouquinho...final da década de 70, começo da década de 80 e tinha depois o CLAM do Zimbo Trio que era uma escola conceituada na década de 80, todo mundo falava muito [...], mas específica para música popular eram mais os músicos [...] que davam aulas particulares [...].

Quanto você acha que a sonoridade pode comprometer ou ajudar na performance do músico? Você acha que ela (a sonoridade) tem essa capacidade (de comprometer ou ajudar na performance)?

Eu acho que, hoje em dia, ela é extremamente importante. Você não pode desassociar da música...eu acho que afinação, sonoridade, timbre e projeção fazem parte de uma única coisa. Você não pode (dizer) “agora vou estudar só afinação, agora vou estudar só sonoridade” e tal, então, isso precisa estar presente na voz do instrumentista. Eu acho que é de extrema importância...eu acho que conscientizar o aluno [...] de que ele precisa ter essa boa base é de extrema importância.

Eu passei dez anos quase do instrumento e não era minha preocupação inicial isso. A maioria dos músicos de preocupava em aprender uma música, de ter dedos rápidos, de ter som grande, mas sem qualidade. Hoje em dia eu acho que não dá para você pensar dessa forma, não dá mais.

De fato, você vê ela como um...

Eu acho que é de extrema importância. Sonoridade precisa fazer parte acho que dos primeiros dias de aula.

Você se lembra quando passou a ter essa consciência em relação a sonoridade e se havia algum método, livro...

Não, na prática mesmo!

Você já viu algum livro que trate desse assunto?

Eu percebi que eu era extremamente desafinado quando eu entrei no Theatro Municipal, eu era segundo clarinete em 1978. Quando eu tive de tocar Brahms, Mozart e Beethoven com cordas e com outros instrumentinhos eu percebi que toda a destreza que eu tinha com o instrumento não valia nada, que as vezes uma única nota me deixava desesperado, porque ela não tinha centro, ela não tinha projeção, não tinha timbre, não mesclava com os outros instrumentos...uma falha de estudo [...].

Por isso que eu acabei de dizer que é de extrema importância logo no início você de preocupar em construir isso com os alunos, porque ele vai sentir falta lá na frente como eu senti e daí que eu comecei a correr atrás, começa a entender o que é que era o universo de tocar junto, de fazer câmara.

Porque você passa uma vida só tocando método, método, método...você no máximo [...] vai tocar com piano [...], mas quando você precisa ser parte de um grupo grande onde as vezes você se mistura ou está em destaque ou volta a se misturar [...] você precisa ter realmente uma flexibilidade de timbre, de afinação, de correção que não pode faltar nos estudos.

Onde você encontrou as informações sobre sonoridade? Isso ocorreu em livros ou em métodos?

Não, eu achei nas pessoas que tocavam comigo. Um deles foi um fagotista conhecido como “Mamão” [...] é Sergio Gonçalves acho que era o nome dele e ele se preocupava muito com a sonoridade, ficava horas e horas estudando intervalos, estudando arpejos com a preocupação da afinação e do timbre. [...]

Muitos desses músicos davam aulas, como você acabou de dizer...

Sim, alguns estrangeiros já tinham uma informação melhor.

Essa é a pergunta. Desses professores...

Por exemplo, o contato com o Toninho Carrasqueira que tinha chegado de Paris com a conversa do que...aí começa a pintar a curiosidade [...] “como se estuda lá?”, “o que se faz lá?”. Eu trabalhei muito tempo com um clarinetista chamado Leonardo Riggi que era um italiano e que tinha uma sonoridade linda, mas assim, eu aprendi muito a questão de expressão e interpretação tocando ao lado, mas que ele tenha me transmitido oralmente a coisa. [...] Músico é um papagaio, repete tudo que ele escuta. É mais ou menos isso, [...] de tanto você ouvir você acaba assimilando.

E dentre esses professores estrangeiros havia alguma nacionalidade proeminente?

Eu comecei a me profissionalizar no final da década de 70 e a gente tinha muitos italianos que já estavam encerrando suas carreiras. Então eram escolas já ultrapassadas. Aí tinham alguns franceses, que é o caso do Sagar – tocava flauta bem pra caramba e aí tinham os americanos que acabaram [...] sendo maioria na época em que o Eleazar (de Carvalho) (os) trouxe para a velha Estadual (atual OSESP).

Eu acho que a escola americana começou, digamos, a falar mais forte pela quantidade de músicos que tinham aqui.

Mais ou menos quando isso?

Na década de 80, principalmente metais. Você tinha muitos metais americanos aqui. Sopros, você tinha muito poucos americanos [...], sopro eu falo madeiras. [...]

Os professores estrangeiros davam aulas de instrumento para os músicos populares?

Na área popular eu me lembro de alguns que vieram, um deles que (está até) hoje, o baterista Bob Wyatt que veio também tocar com o Nelson Ayres e acabou ficando. Tinha um trombonista que veio [...] que eu não sei se ele trabalhava nas duas áreas (erudita e popular), ele chamava David (que tocava) trombone baixo [...]. Depois teve um trompista, mas aí ele

acabou tocando um pouco numa *big band* do Nelson Ayres que trabalhava lá no Opus (2001). Era o Chuck, era um negro que tocava muito bem erudito e ele participava dessas *big bands* também [...], só que a linguagem...eu me lembro que ele improvisava [...], eu cheguei a ver uma vez. Eu que talvez seja esse o que mais trilhava um pouco as duas (línguas) [...].

Então não houveram músicos estrangeiros que deram aulas aos músicos populares...

Não era o estilo deles não. Vieram para tocar em orquestras sinfônicas mesmo.

Acho que músico popular estrangeiro, acho que vieram...eu não me lembro muito, mas acho que de vez em quando você via alguém, mas que veio conhecer o Brasil e acabava ficando umas três semanas, tocava um pouco e ia embora. Então, acho que não deixaram nada aqui, [...] foram transitórios (e) não contribuíram com a formação em hipótese alguma...acho.

Você tem conhecimento sobre todos os processos envolvidos no estudo da sonoridade?

Sim, eu acho que sim. Eu estou já com experiência de pelo menos trinta e cinco anos de aula e digamos que eu tenha uma experiência de como fazer o aluno trabalhar.

Eu acho que o mais importante - no meu caso assim - não é fazer o aluno copiar um som, mas ele encontrar a personalidade dele e para isso eu acho importante você fazer o aluno entender o conceito da produção sonora do seu instrumento. No nosso caso - palheta simples - como ela vibra, se você tocava apenas na ponta da palheta, no meio da palheta, se usa maior ou menor abertura (de boquilha), qual vai ser a resposta dessa palheta, como colocar o ar para fazer vibrar essa palheta constantemente, questões de articulação, o uso correto da coluna de ar [...].

Então, tudo isso eu acho que é um... faz parte de você tentar mostrar para o aluno e fazer com que ele entenda como isso funciona e eu acho que isso é extremamente importante, porque ele acaba tendo ferramentas para descobrir o som dele, a personalidade dele.

Por que copiar um som é praticamente impossível. Cada um de nós tem uma formação física diferente de arcada, de lábios, de língua. Então é muito ter dois sons exatamente iguais e muitos músicos acabam não compartilhando do mesmo equipamento, do mesmo material. A mesma abertura de palheta, a mesma abertura de boquilha, com numeração de palheta ou com a mesma (a)braçadeira. Então, isso é muito pessoal.

Se você desperta o conhecimento, a curiosidade do aluno em encontrar [...] diferentes materiais e as diferentes combinações você dá elementos para que ele encontre uma combinação que seja ideal para ele, que favoreça as coisas que ele tem em mente, e que possa [...] ter liberdade de usar como ele imagina. Uma vez que ele tenha decidido tudo isso, iniciar um processo de buscar uma sonoridade que ele goste, que ele tenha em mente, fica tudo mais fácil.

Voltando no meu início, eu tocava numa banda que tinha uma boquilha totalmente errada, com uma palheta extremamente pesada, cortada um talão quase... era impossível você extrair som de um instrumento que vasava, por exemplo [...].

Então, é impossível você querer imitar a sua primeira clarineta - que era nosso objetivo - com um equipamento totalmente errado. [...] Antes de tudo, você precisa fazer com que seu aluno tenha alguma coisa descente, alguma coisa que funcione para que ele possa não ter nenhuma resistência [...] para desenvolver sonoridade, desenvolver apoio. Eu acho que isso vai facilitar muito a vida do músico e uma vez que ele, depois dessas aulas, que ele começa encontrar onde é... o quanto ele tem de embocadura, o quanto ele precisa usar de pressão para manter a palheta com uma abertura correta, quanto de pressão de ar que ele tem que usar, fica mais fácil depois você desenvolver exercício de sonoridade, de intervalo, de

fazer ele perceber as funções harmônicas que são importantíssimas com [...] tônica, terça maior, terça menor, quinta, oitavos e eu tenho feito muito - funciona muito - é o ensino de sonoridade coletiva, quando você tem pelo menos três pessoas que você possa trabalhar com fundamental, quinta e terça maior ou menor... esse dinamismo com outros instrumentos [...] você acaba conseguindo uma unidade de som entre eles [...].

Eu percebo isso na universidade [...] que eu consigo fazer com que a afinação desses músicos melhore muito quando você começa a treinar com eles e fazer eles perceberem os batimentos - quando eles estão muito fora, muito próximos - e a buscar. Isso existe já na Europa a muitos anos e aqui nunca é trabalhado muito isso. Eu acho que isso é importantíssimo.

Você tem ideia de como isso é trabalhado lá (na Europa)? Existe um método, existem um...

Aqui nós temos uma deficiência muito grande primeiro: é que, em todo lugar [...] e eu acho que talvez em música popular por causa do teclado possa ser mais fácil, mas na música erudita [...] nossos alunos raramente com piano, com instrumento de afinação fixa. Então você vê um garoto europeu de 17 ou 18 anos tocando, a última coisa que ele tem problema é com afinação. Isso ele já sabe, porque desde os 8 anos quando ele começou, ele começou a exercitar ouvir o instrumento dele em relação ao instrumento fixo. Então ele passou muito tempo aprendendo como afinar o instrumento tocando com um fixo. Nós não temos isso. Quando você tem, você tem um instrumento totalmente desafinado, nós moramos num país tropical que é extremamente quente, nossa afinação - no caso, sopros de palheta simples - sobem muito...então, tem essa deficiência: (não) trabalhar com instrumento fixo.

A alternativa que eu encontro é justamente - como a afinação é relativa, não é absoluta e você precisa aprender a afinar - o treinamento eu acho que ser como você perceber o mais rápido possível pra onde você ter que ir: ou para cima ou para baixo. Quando você usa três estudantes sem o instrumento fixo é mais deles perceberem para onde que eles têm que ir e também com instrumento fixo, no caso depois trabalhar com o piano.

Eu acho que um [...] (se) todas as aulas você trabalhar um pouquinho (dez minutos) com isso, você vai despertando a percepção auditiva, você vai trabalhando... porque tem um erro muito grande hoje em dia: todo mundo tem o seu afinador, mas todo mundo usa afinador para visualizar a afinação. Isso está errado. Você não usa o afinador para olhar se está afinado ou não, você usa seu ouvido! Seu ouvido precisa ser treinado para saber se você está alto ou baixo! Os músicos antes disso (dos afinadores) tocavam muito bem afinado e não precisavam disso, então, a gente está extremamente atrelado a uma agulhinha que sobe ou desce, ou se deu vermelho ou se deu verde. Está errado!

Eu acho que você pode sim usar um afinador, mas para que ele emita uma fundamental, um som...e baseado nesse som você coloca sua escala, sua terça, sua quinta, sua oitava e daí você pode dar uma olhadela na agulha para ver se está mais ou menos afinada, porque ela trabalha simultaneamente, ou seja, com a sua nota e a fundamental [...], ou até com dois afinadores é interessante [...], mas nunca usar ele como visual. Isso está errado.

[...] A cada performance a história é diferente, não é absoluto. Aprender a afinar, a gente costuma dizer que tocar afinado é desafinar junto com os outros sopros. Aí você vai estar afinado. Então esse treinamento é extremamente importante.

Você não se lembra nem usou nenhum livro, nenhum método, nenhum nada e mesmo nos livros e métodos que você eventualmente usa para ensinar o clarinete, você se lembra de algum capítulo, de coisa que falasse sobre...

Eu acho que o grande [...] que me vem a mente agora, um dos principais músicos que revolucionaram a sonoridade [...] do instrumento que ele tocava, mas que é aplicado aos outros instrumentos é o Marcel Moyse da flauta. Ele tem um estudo de sonoridade que é usado para vários instrumentos. Eu acho que ele pode ser [...] um guia.

De clarinete você não lembra de ter visto nenhum livro sobre isso...

Não. O que a gente trabalha [...] no caso do clarinete são as fundamentais e as décimas segundas abrindo o registro (no caso do sax seriam as oitavas), mas [...] eu crio exercícios com o instrumento e não buscando uma outra ideia. [...]

Que deve existir deve, deve sim. Eu acho que tem muito aí, eu acho que muitos músicos já se preocupam com isso e já devem ter editado coisas como sonoridade.

Isso seria mais recente então?

É. Eu acho que vem aí da década de 90 pra cá. Nos Estados Unidos talvez na década de 80 já existisse uma preocupação e até antes na Europa.

Mas que você tivesse conhecimento...

No meu caso não. A minha infância, como eu te disse, não era a coisa principal a sonoridade e a afinação, era a destreza ou a velocidade com que o músico tocava (o) *Brasileirinho*, *Apanhei-te Cavaquinho*...esse era o melhor músico. Afinação, mais ou menos afinado, era (em) segundo plano, quando deveria ser o contrário. Você tendo uma base de sonoridade e afinação sólida mexer os dedos depois é consequência. Você vai poder tocar mais afinado ainda, porque técnica...não deixa de ser técnica também, você ter sonoridade, afinação. É técnica, mas é que essa palavra técnica demorou para perceber que haviam outros quesitos e gente ficava só em manipulação das chaves dos instrumentos.

Sidnei Burgani

Entrevista realizada por Samuel André Pompeo com Sidnei Burgani em 6 de novembro de 2014. A veiculação e divulgação desta entrevista foi autorizada pelo entrevistado tanto no formato impresso, como no digital.

Quando você iniciou seus estudos na música, como ela era ensinada?

Eu não sei se sou uma exceção na música, mas o meu começo não foi muito agradável. Eu comecei muito cedo, com sete anos de idade no bairro do Rudge Ramos em São Bernardo do Campo, e como meus irmãos mais velhos já frequentavam uma banda musical que existia no bairro eu fui meio que obrigado a segui-los. Era uma tradição nessa época seguir os passos dos mais velhos e eu comecei a estudar música, de certa forma, obrigado. Como toda criança brasileira com essa idade eu queria ser jogador de futebol, a música não estava nos meus planos.

Por que eu acho que não gostei de estudar música? Porque a didática utilizada naquela época – por volta de 1971 – era bruta. O maestro era um militar e ele usava a força – dando puxões de orelhas, chutando ou batendo nos dedos – para ensinar música e eu acho que isso foi uma coisa complexa para mim. Ou você amava e seguia na música, como foi o caso dos meus irmãos ou você odiava, como foi o meu caso.

Foi um começo traumático na música, mas no decorrer da minha vida eu acabei adquirindo gosto, numa área diferente, com instrumento e situações diferentes.

Pelo que você me descreveu vocês tinham uma pessoa que fazia o papel do mestre de banda. Pode me descrever um pouco de como era esse ensino? Havia mais professores?

Quanto a didática musical o maestro era o grande líder e ele, tinha se não me engano, uma ou duas assistentes que ajudavam também lecionando. Ele pegava os alunos mais velhos, que já estavam mais evoluídos e utilizada uma técnica para o ensino através do Bona¹²⁴. Usava-se muito esse livro de solfejo na época e basicamente as pessoas começavam do zero, fazendo o solfejo falado e não cantado, até perto de um quarto do livro. Depois disso o maestro perguntava quem queria seguir tocando um instrumento de percussão, dizia que isso já seria possível. Quem quisesse tocar um instrumento melódico voltaria para a lição um do Bona e tocava aqueles solfejos no instrumento.

Esse foi basicamente meu começo na música: fazíamos o Bona, separados em turmas dependendo do nível de cada pessoa e fazíamos esse livro em solfejo falado.

Como foi o seu aprendizado de fato na música?

Depois que fizíamos o Bona, você tinha condições de pegar o instrumento fazendo novamente o Bona da lição e a aula de instrumento individual acontecia uma vez por semana. Nesse começo, pelo que me lembro, eu usei o Bona até o professor indicar no método do Klosè. Começamos então a fazer as aulas individuais uma vez por semana do método Klosè

¹²⁴ Método completo para divisão, de Paschoal Bona.

juntamente com os ensaios da banda, que aconteciam uma ou duas vezes por semana. Eram duas bandas: a banda principal e a B, que era dos iniciantes e que era o meu caso.

Como era visto o ensino da música?

Naquela época? Foi uma época na qual havia o ensino da música nas escolas, como estão tentando fazer novamente, e era realmente música. Não uma coisa cantada, era um ensino da música onde se ensinavam os elementos musicais essenciais: pentagrama ou mesmo tocar um instrumento musical.

Como eu disse, no meu caso foi traumático, mas para quem quis seguir como meus irmãos acho que foi algo muito válido. Era um ensino em escolas públicas no qual você tinha a oportunidade de aprender música. Eu acho que é uma possibilidade a mais de carreira para um aluno que está querendo conhecer o mercado de trabalho.

Como era visto o músico popular pela sociedade?

Bem, esse foi meu período inicial, que foi dos meus sete aos quatorze anos de idade, em que eu odiava e não tinha nenhuma noção do que era a música.

Meus irmãos já eram músicos e, a partir dos meus quinze anos de idade, tínhamos um trombone de pistom que era usado pelo meu irmão mais velho. Não sei por qual motivo ele havia comprado um trombone de vara, mas eu tive vontade de aprender trombone simplesmente para tocar no carnaval. Meus irmãos já tocavam, eu me lembro de ter ido uma ou duas vezes e gostei daquilo. Então essa era minha ideia: aprender o trombone simplesmente para tocar no carnaval.

Eu felizmente fui indicado para ter aulas com o grande Gilberto Gagliardi, ao meu modo de ver uma referência no Brasil para os trombonistas. Assim eu comecei de uma maneira correta com um grande professor e adquiri gosto muito rapidamente pela música.

Comecei no mundo erudito, mas paralelamente a isso, nós já tínhamos contato com grandes músicos do mundo popular. Pelo fato de frequentar a Escola Municipal de Música de São Paulo (EMSP), uma vez ou outra eu ia com meu professor assistir ensaios de *big-bands* ou outros grupos e aos poucos ele começou a me mostrar esse outro lado da música. Eu acho que o músico era ainda muito respeitado nessa época. Os músicos mais antigos contam histórias nas quais eles se reuniam, principalmente os músicos da área popular, num ponto que acredito que ficava na praça da Sé. Esse era o Ponto dos Músicos, lugar onde eles se reuniam para conversar e esperar trabalho. Esse era o local onde se procurava por músicos.

Quais eram as atribuições do músico popular? Davam aulas, compunham, tocavam ou participavam de bandas?

Eu acredito que até hoje o músico popular sempre foi visto como um profissional *performance*. Aquele músico que estuda em casa, ouve, transcreve para pegar seu instrumento e poder tocar na noite, faz shows, gravações ou televisão. Essa é a visão do músico popular que eu sempre tive e cresci convivendo com isso.

Com a experiência que eu tenho no mundo da música acho que isso atualmente é muito pouco. Embora alguns ainda consigam sobreviver simplesmente tocando eu acho que o mercado te joga para todos os lados, independente de ser erudito ou popular e você tem de tocar ou arranjar. Se você é um músico erudito, tem de ter um conhecimento básico de harmonia ou mesmo improvisar alguma coisa muito simples e vice-versa. Se você é um músico popular não basta simplesmente improvisar. Você tem de estar apito a tocar uma peça

com uma leitura um pouco mais complexa ou saber dar um *workshop*. Acho que o mercado fez com que os músicos hoje em dia precisassem ter esse âmbito mais abrangente.

Mas na década de 70 ou 80 você acha que ainda não era assim?

Não. Posso falar melhor da década de 80 porque antes disso eu era muito jovem. Os poucos músicos da noite que conheci que tocavam no *Gallery*¹²⁵ e no *Opus 2004*. Eu acho que o pessoal do popular vivia eram mesmo *performances*, tocavam na noite e claro também faziam as gravações.

Em relação a dar aulas, eu acho em primeiro lugar que nunca houve tantas escolas como hoje em dia. Atualmente temos a EMESP e a Escola Municipal (EMSP), mas acredito que isso é algo recente. Realmente acho que os músicos de gerações mais antigas eram mais ligados à *performance*.

Você acha que essa performance agregava de alguma forma algo no desempenho dos músicos?

Claro, acredito em cem por cento nisso. Acho que ficar estudando dez horas por dia em casa sozinho, mesmo com playback, é uma coisa. Agora, você chegar para encarar uma situação, de tocar com um grupo, exige um outro reflexo, é outra pegada. É muito importante essa experiência de poder tocar num trio, num quinteto, numa *big-band* ou mesmo numa orquestra, isso faz parte do aprendizado.

Voltando um pouco, você disse que foi aluno da Escola Municipal, que é uma escola dirigida prioritariamente para a música erudita. Poderia me contar como foi a sua vivência na escola e o que você estudou?

Eu cheguei na Escola Municipal (EMSP) com cerca de quinze anos de idade para aprender trombone, tive o prazer de estudar com o grande mestre Gilberto Gagliardi e na visão dele – com a qual eu concordo, independente do estilo e mesmo a Escola Municipal sendo naquela época noventa e nove por cento voltada a música erudita – primeiramente você precisa estudar o instrumento.

Nela, você precisa tentar dominar o máximo do instrumento para depois assimilar algum estilo. Você pode ir para o jazz, popular, o rock, erudito, seja lá o que for. Eu acredito que no começo dos estudos, quanto mais domínio do seu instrumento, tentando desenvolver todas as técnicas de respiração, embocadura, afinação, quanto mais você deixar o estilo de lado e se envolver com o instrumento haverá um progresso melhor. Embora na escola americana hoje em dia o ensino coletivo não pense dessa maneira, eu ainda acho que você pode ter aula individualmente, primeiro focando no instrumento.

Sendo a Escola Municipal uma escola voltada para a música erudita, você se lembra se havia alguma escola voltada à música popular?

Me parece que na época, logo quando eu comecei com quinze anos de idade – ou seja, estamos falando de 1977 – me parece que tinha a escola do grupo CLAM¹²⁶, que se não me

¹²⁵ The Gallery foi uma boate localizada na cidade de São Paulo, fundada em 1979 por José Victor Oliva, José Pasowich e Ugo di Pace. Fonte: Wikipedia (https://pt.wikipedia.org/wiki/The_Gallery). Acessado em 20 de agosto de 2016.

¹²⁶ Centro Livre de Aprendizagem Musical.

engano foi fundada pelo Amilton Godoy e era uma escola de referência para todo mundo que quisesse aprender o popular. Essa era a escola que eu conheci.

E essa era a única forma de se aprender música popular?

Eu acho que, nessa fase as pessoas já estavam procurando por professores e escolas, talvez estivesse começando a se construir uma filosofia em cima da ideia de se procurar alguém para ter aula. Eu acho que antes disso, e segundo o que os músicos mais antigos dizem, as pessoas simplesmente adquiriam o instrumento e ouviam o rádio, copiavam e imitavam o que eles ouviam ou saíam na noite para conversar com os músicos e tentar aprender alguma coisa. Essa era uma maneira de se aprender.

A partir da década de 70 ou começo da década de 80, começou a se criar – pelo que eu me lembro – essa concepção de ter uma escola e de ter um aprendizado, mesmo para a escola popular.

Você poderia dizer que foi nesse momento que começaram a surgir os professores de música popular?

Eu não saberia dizer ao certo se foi nesse momento, mas eu acho que a partir da década de 70 ou 80 o mercado do músico *performer* começou a diminuir em relação ao número de trabalhos e automaticamente fez com que os músicos procurassem outras alternativas. Eu acho que uma primeira alternativa para todo músico que toca é lecionar.

Tem conhecimento de alguma rotina de estudos feita de forma específica para o estudo da sonoridade?

Eu acho que para o som, qualidade de som, que envolve afinação e timbre o mais comum no mundo é a nota longa, mas paralelo a isso existem outros estudos. Eu particularmente gosto de fazer um estudo que abrange algo mais natural do meu instrumento que é o trombone.

Cada instrumento tem uma característica muito natural que, no caso do trombone, é o glissando. Eu uso o glissando para melhorar o meu timbre, criar resistência e afinação. No meu caso eu uso isso, mas acho que a maioria das pessoas faz notas longas.

Uma vez conversando com meu irmão¹²⁷, que é clarinetista da OSESP¹²⁸ e falando sobre o que ele achava das notas longas, ele me disse algo muito interessante. Disse que um professor dele parece ter dito num simpósio que, ao invés das pessoas estudarem notas longas, porque elas não tocavam um *adagio*? Por que as pessoas não escolhiam uma música lenta, uma balada ou um *adagio*? Elas estariam fazendo música, isso é mais interessante do que você ficar parado simplesmente soprando uma nota longa e que a finalidade é a mesma. Isso é interessante, as vezes eu tento aplicar isso também.

Você poderia dizer que tem conhecimento sobre todos os processos envolvidos no estudo da sonoridade?

Não. Eu acho que a música atualmente, principalmente por causa da internet, está se modificando tão rapidamente que é quase impossível alguém falar que tem amplo

¹²⁷ Sergio Burgani.

¹²⁸ Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo.

conhecimento do que se passa em qualquer situação da música. Tudo muda muito rápido: as escolas, os professores e as técnicas.

Nós, por experiência, por frequentar *workshops*, simpósios de música, festivais, dar aulas de maneira rotineira convivendo com alunos por mais de trinta anos, conhecemos bastante da didática principalmente do mundo popular, mas não cem por cento. Eu poderia dizer que estou atualizado em oitenta e cinco ou noventa por cento do que acontece no mundo.

Você usava métodos para trabalhar a sonoridade e, caso tenha usado, se lembra se eles tinham algo específico sobre a sonoridade?

O início dos meus estudos com o professor Gilberto Gagliardi foi uma época na qual ele estava elaborando seus métodos para trombone. Eles ficaram famosos e ainda hoje são usados de forma direta ou indireta pelos alunos. Eu acredito, juntamente com o (trombonista) Roney Stela, que fomos usados pelo Gagliardi como cobaias de laboratório. A maioria dos estudos eram baseados no que nós tocávamos ou para que nós tocássemos.

Esse método do Gilberto Gagliardi, principalmente seu começo, era em cima da sonoridade, com exercícios feitos completamente para o som, a afinação, embocadura e com coisas lentas. Eu usei muito esses métodos do Gilberto Gagliardi no meu começo.

Você se lembra de alguns desses exercícios? Poderia os descrever?

Esses exercícios não eram somente sobre sonoridade. Ele fazia estudos de som juntamente com o descobrimento das técnicas da vara do trombone. Temos então sete varas, com sete posições que ele começava explicando da primeira posição. Através de uma mescla das posições da vara do trombone estávamos aprendendo ao mesmo tempo as posições das notas no instrumento e, com isso, ele observava a sonoridade, o timbre e a afinação. Muitos alunos usam isso ainda hoje.

Você se lembra como os livros que tratavam do estudo da sonoridade chegaram até o professor Gagliardi ou até você?

O Gagliardi usava paralelamente aos livros dele outros dois ou três livros. Um era um livro de leitura chamado Blazhevich¹²⁹ que é técnico. Os trombonistas, principalmente do erudito, muitas vezes precisam usar três ou quatro claves e esse livro trata desse assunto. É um livro com estudos melódicos e com alternância de claves. Outro método anterior ao Blazhevich era o Peretti¹³⁰, um método italiano também com estudos melódicos e escalas. Essas foram basicamente as três metodologias que ele usou comigo.

Nós tínhamos talvez dois ou três lugares em São Paulo com acesso a materiais musicais, fossem partituras ou métodos que eram a Casa Bevilacqua, a Casa Manon e a Casa Amadeus. Quem podia comprava esses métodos porque eles eram caríssimos, mas a maioria os copiava dos próprios professores. Nós não tínhamos esse acesso que existe hoje em dia. Quem tinha os livros deixava copiar ou mandava importar, mas eles eram caríssimos.

Você se lembra se havia muitos professores estrangeiros dando aulas em São Paulo e, caso tenha essa lembrança, poderia dizer qual era a metodologia que eles usavam?

¹²⁹ Vladislav Blazhevich.

¹³⁰ *Metodo per Trombone a Tiro* de Peretti S..

Como eu falei, comecei com quinze anos de idade, adorei imediatamente estudar trombone, tive o privilégio de com seis meses de estudo de ir tocar na Orquestra Jovem de São Paulo e com um ano já estar trabalhando na Orquestra do Theatro Municipal de São Paulo. Eu pude presenciar uma mudança na orquestra, formada em sua maioria por músicos da Itália e que entre a década de 80 e 90 começaram a se aposentar. Essa mudança que trouxe os músicos americanos para o Brasil, ou mesmo, para o estado de São Paulo.

Eu presenciei essa mudança de escolas e maneiras de tocar, na qual os italianos tinham uma postura mais tradicional e os americanos tinham uma nova roupagem, uma nova visão musical, além da faixa etária muito mais baixa que dos italianos. Isso foi muito interessante.

Eu me lembro de um jovem trompetista americano chamado Paul Mitchel tocando os famosos estudos do Arbans¹³¹, um método que todos os instrumentistas de metais usam. Nós aprendemos a execução desses estudos com os italianos de uma forma mais curta e o Mitchel apareceu aqui tocando tudo mais tenuto, de uma forma mais longa. Me lembro que achamos isso muito diferente. Não que da outra forma estivesse errado, mas era simplesmente diferente.

Isso aconteceu dentro do mundo erudito, mas na música popular eu não nunca presenciei essa mudança com os músicos estrangeiros.

Qual a importância que você atribuiria ao estudo da sonoridade para o desempenho geral do músico?

Foi bom você ter tocado nesse assunto porque nas minhas conversas com amigos esse é um item que, na minha maneira de ver, se não for o número um é algo que eu levo muito em consideração e para mim é essencial. Posso dizer porque que tive o privilégio de ter estudado fora do país e eu convivi com excelentes músicos.

Me lembro de uma situação na qual eu estava tocando num *ensemble* da minha faculdade e havia um saxofonista que tocava sax-alto incrivelmente bem. Ele tinha uma técnica maravilhosa, tocava os solos do Charlie Parker¹³² perfeitamente, mas ele tinha um som horrível. Ele era muito desafinado, mas as notas não tinham um centro. Ele consiga tocar todos os *links* do Charlie Parker, mas ele não conseguia ir para lugar nenhum porque, na minha visão, se a pessoa da uma nota linda e maravilhosa, ele já me ganhou. Dentro da minha visão musical a técnica vem depois. Primeiramente eu acho necessário um timbre e uma afinação decentes para depois vir o resto, seja tessitura, técnica ou *staccatos* duplos e triplos.

O primeiro passo deve ser insistir nesse foco de tentar tocar o mais bonito possível, ou seja, tentar tocar o mais afinado, correr atrás do melhor timbre que puder ter no instrumento.

Você teve uma oportunidade que poucos músicos brasileiros têm, de estudar fora do país e viver duas realidades distintas. Você conseguiria descrever quais foram suas impressões sobre isso?

Eu acho que foram dois momentos distintos. Antes de estudar fora, falei de uma época na qual não tínhamos a internet e nem os celulares. Minha fase como estudante talvez tenha

¹³¹ *Compleat Conservatory Method for Trumpet* de J.B. ARBAN.

¹³² Charles Parker, Jr. foi um saxofonista e compositor americano de jazz. No início da sua carreira, Parker foi apelidado de Yardbird; esse apelido mais tarde foi encurtado para Bird e permaneceu como o apelido de Parker para o resto da sua vida. Fonte: Wikipedia (https://pt.wikipedia.org/wiki/Charlie_Parker). Acessado em 21 de agosto de 2016.

sido mais fácil do que a dos meus professores em relação às informações, mas foi mais difícil do que acontece hoje em dia.

Atualmente, para quem estuda numa grande cidade com acesso a internet e às informações está muito mais fácil ser um músico profissional. A diferença entre estar no Brasil e estar lá fora numa grande universidade é que aqui, principalmente quem está numa grande cidade como São Paulo, encontra excelentes professores, instrumentos bons e acessíveis para aquisição, metodologia, materiais e internet. Dessa forma, se você está em São Paulo ou em Nova York a diferença de metodologia entre os professores será mínima, principalmente por causa da internet.

A grande diferença que realmente senti na pele foi o fato de ter respirado música vinte e quatro horas por dia. Da hora que levantava e chegava na escola eu tinha quase vinte e quatro horas de música com aulas, *workshops*, recitais, palestras, *jam sessions*, filmes, tudo em volta do seu instrumento e da música. Isso realmente nós ainda não temos, mas melhorou bastante.

Hoje em dia as escolas e universidades de São Paulo estão começando a tentar criar esse ambiente musical, que é tão sadio e tão bom para o profissional. Isso foi o que senti que eles têm lá e que nós não temos aqui.

Em relação e didática, aos professores e a metodologia, realmente lá ainda existe uma gama de profissionais ampla, principalmente se estiver na costa leste americana ou mesmo na Europa, com muitas universidades, muitos professores e muitos músicos, maior do que temos aqui. Porém, os mundos – por conta da internet – estão tão próximos que para mim essa é a grande diferença.

Vitor Alcântara Brecht

Entrevista realizada por Samuel André Pompeo com Vitor Alcântara Brecht em 27 de janeiro de 2015. A veiculação e divulgação desta entrevista foi autorizada pelo entrevistado tanto no formato impresso, como no digital.

Quando você iniciou seus estudos na música, como ela era ensinada?

Pela minha experiência ela era ensinada em casa, porque eu tenho família de músicos – desde a minha bisavó – e eu aprendi em casa. Primeiramente com a minha mãe, depois com meu avô e, mais tarde, na minha adolescência eu tive a experiência de estudar no conservatório do Zimbo Trio (CLAM¹³³) onde fui estudar piano, e cheguei a ter uma experiência estudando com uma professora particular. Eu tinha um conhecimento muito vago sobre a Escola Municipal (EMSP) na qual eu consegui entrar, mas não consegui conciliar os horários.

Essa coisa do ensino da música não tinha a amplitude que tem hoje em dia com todas essas opções de projetos, como o auditório do Ibirapuera, EMESP, Projeto Guri e orquestra de Heliópolis. Hoje em dia todas as igrejas evangélicas têm algum tipo de ensino de música que mal ou bem ensinam dando uma direção. Para mim isso aconteceu dentro de casa mesmo.

Como era visto o ensino da música?

Sob meu ponto de vista isso era visto de forma muito séria na minha casa, até seria demais, mas era uma história que a gente ouvia falar fora dali e uma experiência que eu tive até uma certa idade, na qual a música era vista como uma profissão marginal, uma coisa secundária.

As pessoas ricas estudavam música porque era chique ou por uma questão de história, de arte, cultural, mas não como profissão. As pessoas pobres escolhiam a música porque isso era melhor do que um trabalho braçal, do que passar fome ou ainda trabalhar de empregado para os outros. Era uma alternativa, mas a impressão que eu tinha era que se considerava a música uma profissão marginal. Hoje em dia não mais, mas na minha época era essa a impressão que eu tinha.

Qual é esse período ao qual você se refere?

Eu comecei a estudar música com nove anos de idade, então estamos falando dos anos 70 até os anos 90. Depois eu fui me envolvendo mais e esses comentários já não faziam diferença. Já não me interessavam mais porque eu já estava envolvido, já estava vivendo de música.

Como era visto o músico popular pela sociedade?

¹³³ Centro Livre de Aprendizagem Musical.

Se a pessoa era um artista, se ele era conhecido, era respeitado porque era artista. Ele ganhava dinheiro, era famoso e tudo mundo o conhecia. Mas não porque ele era bom ou ruim e sim, porque era famoso e ganhava dinheiro. Pessoas famosas ganham dinheiro e então são bem-sucedidos.

No caso do músico comum, que é o meu caso e da maioria daqueles que gostam de tocar, éramos marginalizados. As pessoas sempre esperavam que você uma hora desistisse e arrumasse algum trabalho descente ou alguma coisa séria. Eu costumo falar que todo mundo quer um quadro do Van Gogh ou um tapete persa, mas ninguém quer uma pessoa sujando de tinta sua lavanderia tentando pintar. As pessoas querem o produto pronto.

Quais eram as atribuições do músico popular? Dava aulas, compunha, tocava ou participavam de bandas?

Eu acho que tudo isso aí. Muitas vezes as atribuições não são escolhidas, elas estão muito ligadas à necessidade de sobrevivência e as vezes da necessidade de realização profissional, de ser bem-sucedido. Essa é uma negociação bem difícil. Já tive muitos problemas com isso, já deixei de dormir questionando essa situação.

Eu não entrei na música para ganhar dinheiro. Aliás, eu tenho uma opinião muito clara sobre isso: eu acho que as profissões não devem ser escolhidas somente em função do dinheiro. Você escolhe a profissão de acordo com o que você quer fazer e o dinheiro vai aparecer ou não em função disso. Se for para eu passar fome passarei fazendo aquilo que eu gosto.

Quanto a essas atribuições, a primeira delas é querer fazer, porque existem muitas pessoas que estão na música e não queriam fazer música. Acho então que a primeira atribuição deve ser o querer, não é nem o poder, é querer.

Tem conhecimento de alguma rotina de estudos feita de forma específica para o estudo da sonoridade?

Na verdade, a primeira informação que eu tive sobre o assunto foi bem superficial, não por conta da pessoa que a passou para mim, que no caso foi meu tio Carlos Alberto (Alcântara), mas pela própria postura dele. Ele sempre disse que não era um professor. Acabou falando exercícios de respiração de uma maneira bem descompromissada, exercícios que ele chamava de “exercício do Rô”.

Depois eu estudei com o (Nailor Azevedo) Proveta que já era uma pessoa mais profunda, com mais mecanismos para falar disso. Ele me falava de um exercício utilizado num determinado período pelos trompetistas – não sei se eles ainda usam – chamado Caruso, que visa a criação de consistência na embocadura, além da realização de exercícios de sonoridade sem haver movimentação da embocadura para assim desenvolver a musculatura dessa região.

Isso foi fundamental para mim porque eu tive muitos problemas de embocadura e descobri através do Proveta que se tivesse consciência da sonoridade, da minha capacidade de controlar o som, eu poderia controlar melhor estas dificuldades de embocadura.

O que era dito sobre a sonoridade? Qual a importância atribuída a sonoridade?

No meu caso, devido o envolvimento que eu tinha com o Proveta, era a coisa mais importante. Até hoje para mim ela não é a coisa mais importante, mas ela é fundamental. Eu

vejo grandes representantes da música popular da minha área – instrumentos de sopro – dizer que a coisa mais importante é a nossa voz, que é sonoridade. Já ouvi vários músicos em entrevistas, comentários, workshops ou vídeos falarem que se você não tem voz ninguém te ouve. Se você não consegue ser ouvido não adianta ter assunto. Você precisa ter voz para transmitir o seu assunto que, no nosso caso, é a sua música.

Então é fundamental o trabalho de sonoridade. Se você tem uma hora para estudar, deve-se começar estudando sonoridade e no tempo que sobrar estude as outras coisas. Se você tem duas horas deve fazer a mesma coisa e assim sucessivamente. Eu acho fundamental e primordial estudar sonoridade.

Você usava métodos para trabalhar a sonoridade e, caso tenha usado, se lembra quais eram os livros ou métodos com essas informações?

Com o Proveta, eu estudava os exercícios que ele me passava e eram coisas bem simples, mas existe uma cópia de um livro que ele me deu que não é bem sobre sonoridade. Ele fala sobre articulação, posição de língua, posição de embocadura e esse livro é do Henry Lindeman¹³⁴.

Eu acho que o grande livro, que não fala somente de sonoridade, mas tem muitos exercícios sobre isso complementados com outras coisas que eu acho muito legais é o livro do David Liebman. Para mim essa é a bíblia do estudo da sonoridade que se chama *Developing a personal saxophone sound*¹³⁵ que agora foi lançado em português pela editora Souza Lima. Temos então esse livro que fala sobre sonoridade, sobre posição da boca, da língua, exercícios de harmônicos, de flexibilidade e é fundamental, muito bom.

Nesses métodos de ensino o que era prioritário? A sonoridade ou algum outro aspecto?

Pelo que eu entendi, o mais importante é a sonoridade e o trabalho da coluna de ar. Eu vejo nos meus alunos muitos questionamentos ligados a um aspecto visual, sobre a posição da boca. Ela faz parte do processo, mas é uma consequência. A postura do seu lábio e da língua depende muito do que você faz com o ar, mas uma coisa que o Proveta falava muito e que eu respeito, era que tudo deveria ser antes imaginado. O som tem de estar dentro da sua cabeça, você tem de imaginar o som, dar forma para o som. Por que assim se entrega esse som para os mecanismos que você vai usar (coluna de ar, posição de língua e embocadura) como um produto mais pronto. Tudo isso é usado somente como um veículo, que é a função correta do corpo.

Você se lembra da existência de alguma escola voltada especificamente ao ensino da música popular?

Que eu me lembre, havia a Fundação das Artes de São Caetano do Sul, na qual eu frequentei uma banda chamada *Salada Mista* que era comandada pelo Antônio Duran, um argentino que trabalhou na banda do Maksoud Plaza, mas eu não conheci os cursos. Eu sei que quem dava aula lá era o Hector Costita, o Robero Sion, o Tuca (Amilson) Godoy e outros importantes nomes da música popular, mas não cheguei a frequentar os cursos porque eu

¹³⁴ Henry Lindeman Method: A Detailed Analysis of Embouchure, Breathing, Tone Production, Vibrato, Tonguing, Phrasing & Articulation.

¹³⁵ Desenvolvendo uma sonoridade pessoal no saxofone.

trabalhava em um banco e o horário que eu tinha disponível era somente aquele no qual ensaiava a noite.

Nessa época havia o CLAM¹³⁶ que era voltado para a música popular e eu me lembro que fiz uma ou duas aulas no máximo numa escola que se chamava Novo Tempo, uma escola que tinha um professor muito respeitado por todos chamado Lambari (Eduardo Pecci). Ele tocava clarinete na Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal de São Paulo, mas foi uma referência durante muito tempo como primeiro sax-alto nas maiores e melhores big-bands do Brasil. Ele dava aulas nessa escola, aulas de saxofone popular, mas não voltado à improvisação. Seu curso era voltado à execução, como tocar em naipes, leitura e tocar o saxofone direito, que é uma coisa importantíssima. Mas eu não tive a oportunidade de fazer muitas aulas com ele, foram somente uma ou duas. Essas são as escolas que eu me lembro.

Então como se aprendia música popular?

Tocando, era com a experiência em campo. Eu comecei a estudar com o Proveta e na primeira oportunidade que tive fui tocar, a convite provavelmente de um dos meus tios que tinha contato com uma pessoa chamada Eli, numa orquestra de baile que tocava no clube Homs da avenida Paulista aos domingos à tarde.

Eu me lembro que existiam três tipos de mercado, pelo menos no mundo que eu vivia: o mercado das gafieiras, o mercado das bandas de baile e o mercado da noite, que eram os músicos de boate. Cada um desses mercados tinha um trabalho específico. Na gafieira você lia, havia muita leitura e quem se aventurava a improvisar assim o fazia, senão não improvisava. As bandas de baile eram os ensaios, a execução e o ensaio. Na noite era a improvisação, na qual a pessoa aprendia a tocar de ouvido o repertório. Essas eram as coisas mais específicas.

Existiam os shows e gravações, mas ainda não estava nesse patamar. Eu acho que o mais importante nessa época era a experiência de conviver tocando com algum tipo de trabalho específico.

Você poderia então dizer que as bandas agregavam alguma coisa no desenvolvimento performático do músico?

Alguma coisa não, elas eram fundamentais. Como você não tinha essa acessibilidade da internet, não tinha essa variedade de ensino com faculdades, com cursos, cursos técnicos, com alternativas de escola e professores, a melhor alternativa era aprender tocando mesmo. Você tinha bastante opção para tocar, bastante opção para trabalhar com música. Tivemos um período em que tínhamos muitas opções de trabalho na música e depois tivemos um período no qual tínhamos mais opções de tocar, fazer músicas mais improvisadas e mais elaboradas.

Hoje nós temos bastante professores, bastante opções de ensino, seja em escolas ou em nível superior, técnico ou livre, mas temos poucas opções para tocar. Eu costumo dizer que não está pior, está diferente.

Você poderia dizer que tem conhecimento sobre todos os processos envolvidos no estudo da sonoridade?

Não. Eu acho que não, mas eu acho que tenho bastante informações em função do problema grave que eu tive com a embocadura e que afeta diretamente a sonoridade. Como eu

¹³⁶ Centro Livre de Aprendizagem Musical

tive esse problema acabei me atentando muito mais, tendo muita consciência sobre isso. Mas dizer que sei todas as alternativas, muito pelo contrário, eu sempre estou me policiando e me vejo cometendo grandes erros. No meu caso tudo é voltado para a tensão, talvez pela minha natureza, talvez porque eu comecei mais tarde, por eu ter nascido em São Paulo e essa cidade ser um lugar estressante e por eu ser latino. Tudo isso acaba influenciando na sonoridade e então procuro sempre ter um pouco mais de consciência para compensar isso.

Como os livros que tratavam do estudo da sonoridade chegaram até você?

Foi através da famosa xerox, que era uma cópia de alguém que trouxe. Por exemplo, na época meu tio, o Magno D'Alcântara, trabalhava com o Roberto Carlos que era um dos poucos artistas brasileiros que viajavam com frequência para a Europa e para os Estados Unidos. Ele comprava muito material que depois as pessoas copiavam.

Eu não me lembro se esse meu material sobre o qual falei foi conseguido através dele ou de alguma outra pessoa, mas normalmente era uma cópia. Hoje em dia você pode comprar através de lojas que importam, através de lojas virtuais ou ainda baixar esse material na internet gratuitamente, dependendo do método. Esses métodos sobre os quais eu falei de sonoridade podem ser baixados gratuitamente.

ANEXO K (CD)