

CADERNO DIDÁTICO DA OFICINA DA ORQUESTRA VOADORA

ANDRÉ RAMOS

Sumário

1.	Apresentação	4
2.	Histórico sobre as fanfarras blocos de carnaval, bandas de música e fanfarras	5
3.	Breve histórico da Orquestra Voadora.....	14
4.	Descrição da oficina da Orquestra Voadora	24
4.1.	O início da oficina.....	25
4.2.	Os cursos de instrumentos de sopro	29
4.2.1.	Ementas	32
	Saxofone	32
	Trompete	39
	Trombone	40
	Tuba	43
4.2.2.	Planejamentos de curso.....	44
	Saxofone	45
	Trompete	53
4.3.	Os cursos de instrumentos de percussão.....	58
	Surdo	60
	Caixa/set percussivo	62
	Agbê	64
	Alfaia.....	66
5.	Atividades coletivas	68
5.1.	Atividade coletiva das minifanfarras – o “aulão”	69
	Aquecendo os motores	71
	Criando laços.....	72
	Divisão das minifanfarras	72
	Desenvolvendo a apresentação	73
	Primeira experiência.....	74
	2018 – Incursões cênicas.....	75
5.2.	Atividade coletiva sobre a música Livro Mágico	76

6.	Atividades coletivas para sopros.....	77
6.1.	Aula coletiva n.º 1 para instrumentos de sopro	78
6.2.	Atividade coletiva sobre improvisação e escalas pentatônicas menores	83
7.	Elaboração dos arranjos	86
8.	Desfile de carnaval.....	88
8.1.	Ala de acessibilidade	90
8.2.	Ala dos pênaltas	92
8.3.	Ala dos artistas circenses	94
8.4.	Pássaro	97
8.5.	Mapa do bloco.....	98
9.	Apostilas de Teoria Musical	99
	Apostila de notação musical	99
	Apostila sobre tom, semitom e acidentes	109
	Apostila sobre escalas Maiores	114
	Apostila sobre intervalos	125
	Apostila de acordes.....	139
	Apostila sobre escalas menores	145
	Apostila sobre os instrumentos de sopro da Orquestra Voadora	158
	Referências bibliográficas	166

1. Apresentação

O trabalho do qual este caderno faz parte é fruto da experiência vivida na Orquestra Voadora, uma fanfarra (ou neofanfarra, como será exposto posteriormente) nascida em 2008 da união de músicos que tocavam em diversos blocos de carnaval. Ao caderno se somam uma coleção de arranjos (com partituras completas e partes individuais) e um acervo de fonogramas e vídeos. O objetivo deste material, realizado por ocasião do meu mestrado na em Música no PROMUS UFRJ, é jogar luz sobre nossa história e nossas produções no campo artístico e pedagógico. O caderno didático se dedica naturalmente a este último aspecto, abordando o conjunto de conhecimentos no campo da educação musical construído nos nossos ensaios abertos e em nossa oficina de instrumentos de sopro e percussão. Os outros dois produtos são dedicados à nossa criação artística.

Ao longo da realização deste trabalho, tive a sensação de que a Orquestra Voadora tem muito mais tempo de existência do que os quase quinze anos que de fato se passaram desde nossa fundação. Uma situação que acontece com frequência ilustra bem o que quero dizer: alguma pessoa que acompanha o nosso trabalho relata que viu um vídeo ou uma foto em que nós da Orquestra éramos “muito novos”. Geralmente, esse relato é sucedido por uma grande surpresa em saber que o tempo que se passou não é numericamente tão grande assim. A intensidade dos anos vividos deixou marcas não apenas em nossos corpos, mas principalmente em nossos espíritos.

Daria para descrever brevemente esse período como uma espécie de carnaval ininterrupto. Ao longo desses anos, a Orquestra foi o nosso trabalho - do ponto de vista da obra e também do sustento financeiro - lazer, nosso círculo de convivência e a escola onde aprendemos e ensinamos. Foi nesse âmbito que vivenciamos momentos de muito amor e felicidade extrema, mas também grandes desafios.

Durante os anos entre 2020 e 2022, período em que este caderno foi escrito, vivenciamos no Brasil o surgimento da pandemia da COVID-19 e uma conjuntura política e administrativa igualmente ominosa. Vivemos em 2021 - pasmem - um ano sem carnaval carioca. Nosso “carnaval sem fim” da Orquestra Voadora foi também abruptamente interrompido. Pessoalmente, vivi ainda nesses anos um processo que envolveu o diagnóstico de um câncer raro e um subsequente tratamento de radioterapia.

Todas essas situações contribuíram para um momento de introspecção e de análise daquilo que construímos a muitas mãos nesses anos que se passaram. Este olhar caminhou para mais longe, chegando às nossas raízes e origens. O material reunido na pesquisa sobre nossa história é apresentado nos capítulos dois e três deste caderno. Nos capítulos quatro, cinco e seis encontra-se uma descrição dos cursos da nossa oficina e de atividades coletivas que elaboramos ao longo da nossa trajetória. No sexto capítulo, analiso brevemente procedimentos e conceitos que são levados em conta durante a preparação dos nossos arranjos. O oitavo capítulo é dedicado ao nosso desfile de carnaval, já que este é uma das principais atividades do nosso projeto. Por fim, são apresentadas as apostilas de Teoria Musical utilizadas em nossa oficina.

2. Histórico sobre as fanfarras blocos de carnaval, bandas de música e fanfarras

Contar a história da Orquestra Voadora e das fanfarras no Brasil é tarefa laboriosa. Primeiramente, como é comum no pensamento sobre manifestações artísticas populares, há muitos agentes envolvidos e diversas interpretações sobre como esta cultura se desenvolve. O que se segue é, portanto, o meu olhar como pesquisador e participante da Orquestra Voadora sobre a formação destes grupos e seu processo de constante transformação até os dias atuais. É também particularmente desafiadora a escolha do ponto de partida desta história, uma vez que ela decorre de um processo que se dá de forma contínua, e sempre nos parece ser possível retroceder na linha do tempo e expandir os horizontes geográficos em busca de suas origens.

A Orquestra Voadora se originou no contexto do carnaval de rua do Rio de Janeiro, sendo este ambiente cultural um dos elementos fundamentais de sua formação. A concepção da Orquestra foi ensejada pela convivência em blocos de carnaval que nos acolheram como músicos, sem os quais talvez não tivéssemos vivido a experiência de tocar juntos. Por esta razão, nossa história não poderia ser abordada em profundidade sem versar-se sobre Céu na Terra, Cordão do Boitatá, Songoro Cosongo, Brejeiro e outros blocos de carnaval onde nós da Orquestra Voadora nos conhecemos em meados da década de 2000.

Desta forma, somos marcados por um processo histórico que nos conecta a blocos que desde as primeiras décadas do século XX ocupam as ruas do Rio de Janeiro – como o Cordão da Bola Preta – e também aos que foram criados na chamada “retomada carnavalesca” na década de 1980, como Simpatia é Quase Amor, Suvaco do Cristo entre diversos outros.

Embora a Orquestra Voadora apresente características singulares e um papel importante na formação posterior de grupos que com ela compartilham características musicais e artísticas, não é possível compreender a constituição destes coletivos sem levar em conta suas raízes na folia carnavalesca, que desde meados do século XIX vem sendo realizada na cidade do Rio de Janeiro. Esta folia se relaciona com os festejos carnavalescos de todo o Brasil, e com aqueles que há séculos acontecem ao redor do mundo.



Figura 1: Baile no Bola Preta nos anos 1930. (Fonte: Arquivo do Bola Preta/Divulgação).

Desde seu início em 2008, a Orquestra Voadora apresenta uma orgânica relação com a rua, sendo este ambiente um fator determinante para a elaboração de algumas de suas características musicais. Os instrumentos de sopro e percussão da formação possuem uma grande potência sonora e se compatibilizam com conjunturas que frequentemente se observam em cortejos na rua, como condições acústicas desfavoráveis e um público numeroso. Neste ponto, a Orquestra Voadora se conecta à rica tradição das bandas de música que fazem parte da vida cultural de diversos

municípios do Brasil. É importante ressaltar que a concepção do termo “banda de música” que aqui usamos não se refere a um conjunto qualquer de música popular, e sim a uma manifestação cultural específica presente no Brasil desde o século XIX, e que utiliza instrumentações formadas majoritariamente por instrumentos de sopro das famílias dos metais e das madeiras e instrumentos de percussão.

Outro marco na história da música brasileira ligado intimamente à cidade do Rio de Janeiro é a Banda do Corpo de Bombeiros, fundada por Anacleto de Medeiros em 1896 e tida como a melhor banda de música do Brasil à época. O inestimável legado de Anacleto de Medeiros para a cultura brasileira inclui obras que com frequência mesclam ousadamente gêneros da música europeia como a polca, a gêneros afro-brasileiros vistos com grande preconceito pelas elites brasileiras daquele período, como o maxixe. Anacleto de Medeiros é considerado um dos pilares da estruturação da música popular brasileira, uma vez que a combinação entre tradição europeia e africana realizada por ele e outros compositores, como Chiquinha Gonzaga e Joaquim Antônio da Silva Callado, é um elemento formador do choro, que por sua vez influenciou diversos gêneros.

Vale salientar que Anacleto de Medeiros não apenas fundou e regeu bandas de música de renome como também atuou em orquestras de bailes de carnaval. É possível perceber que a tradição das bandas de música do Brasil e a da folia carnavalesca não podem ser compreendidas como fenômenos estanques. Pelo contrário, há farta literatura sobre o diálogo que se estabelece entre estas duas tradições em diversas regiões do país. Blocos carnavalescos tradicionais do Rio de Janeiro frequentemente contam com músicos de sopro e percussão que também integram bandas de música civil e militares. A respeito dessa ligação nos dias atuais, é bastante elucidativa a fala de Pedro Ernesto, presidente do Cordão da Bola Preta, no evento *online* “O Fio da Meada” realizado no dia 08 de outubro de 2021 pela Liga Amigos do Zé Pereira, da qual este bloco e a Orquestra Voadora fazem parte. Ao comentar sobre as dificuldades econômicas vividas pelos músicos do Cordão da Bola Preta durante a pandemia do COVID-19, Pedro Ernesto afirma que “em tese, não foi tão devastador porque muitos deles são reformados, ou da

Polícia Militar, ou do Corpo de Bombeiros ou até mesmo de outras forças de segurança, são músicos realmente de bandas militares.”¹



Figura 2: Anacleto de Medeiros, ao centro de braços cruzados, e seus bombeiros músicos. Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro. (Fonte: DINIZ, André. O Rio musical de Anacleto de Medeiros. RJ: Zahar, 2007. p. 59)

Segundo Marcelo Jardim de Campos, as bandas de música brasileiras fazem parte de uma tradição internacional, e as origens de características importantes de sua concepção atual remontam ao final do século XVIII:

Richard Franko Goldman (1910-1980) sugere que o conceito do conjunto de sopros moderno – chamado de banda de música ou mesmo banda sinfônica – tenha começado com a Revolução Francesa e com a organização da Banda da Guarda Nacional Francesa por Bernard Serrette (1765-1858). De acordo com Goldman, o desenvolvimento das bandas foi influenciado mais profundamente pela Revolução Francesa do que por qualquer outro acontecimento anterior ou posterior. Com o crescente interesse em atender aos anseios e ao entusiasmo da população frente ao estabelecimento de uma nova ordem política, a música se tornou uma fantástica e fundamental via de expressão. As bandas ocuparam um importante papel nesse novo cenário: eram organizadas para o povo e pelo povo – e cresceram em proporções jamais vistas, tornando-se essenciais e destacadas nas celebrações patrióticas e festivas ao ar livre. (CAMPOS, 2008, pág. 7)

¹ Ver em *O Fio da Meada*, disponível em: <https://youtu.be/-ENvO-ohN5c?t=6168>

Outra tradição que nos antecede e com a qual compartilhamos alguns elementos artísticos - embora existam importantes dessemelhanças - é a das fanfarras brasileiras, que por sua vez possuem uma íntima relação com a tradição das bandas de música. A palavra “fanfarra” é utilizada em diversos países do mundo, com pequenas alterações de acordo com os idiomas locais para designar formações de instrumentos de sopro e percussão, tendo sido registrada no francês no final da primeira metade do século XVI e no inglês no início do século XVII. A palavra pode ser utilizada também, segundo o Dicionário Grove de Música, com o sentido de “um movimento curto e enérgico com muitas notas repetidas” no contexto da música clássica. Segundo Herschmann e Fernandes, “a etimologia do termo “fanfarra” veio provavelmente do “fanfa”, em espanhol, que se relaciona à “ostentação” e também da palavra árabe “farfar”, que remete à ideia de falante e inconstante”.

No Brasil, embora outros usos para a palavra sejam correntes, a nomenclatura "fanfarra" tradicionalmente se refere a grupos formados principalmente por instrumentos de percussão, incluindo também instrumentos de metal com mecanismos simples, como cornetas lisas ou com um pisto, de uma ou mais tonalidades. As fanfarras brasileiras diferem das bandas de música por geralmente não utilizarem os sopros da família das madeiras e tampouco os de metal de mecanismo com maior complexidade. O autor Lélío Eduardo Alves aponta que outra característica que difere as bandas de música das fanfarras, nesta acepção do termo, é que as fanfarras “executam suas obras musicais normalmente ao ar livre, em pé e em deslocamento”. Em grande parte dos casos, esses grupos possuem vínculos com instituições militares ou escolares. Mesmo em casos em que não há nenhuma ligação formal com uma corporação, é muito comum nas fanfarras tradicionais brasileiras a presença de elementos coreográficos, como bandeiras e balizas, e uniformes ao estilo militar. Conquanto haja entre elas grande diversidade, seus desfiles frequentemente apresentam estéticas que remetem às das paradas militares no que diz respeito a suas organizações espaciais, movimentações e figurinos.



Figura 3: Fanfadoque - Fanfarras Duque de Caxias – RJ (Fonte: Guia Taubaté).

Somam-se a todas essas influências brasileiras elementos internacionais que tiveram grande importância na história da Orquestra Voadora. Um dos contextos fundamentais para nossa formação foi a convivência nos ensaios e desfiles do bloco Songoro Cosongo, grupo baseado no Rio de Janeiro composto por músicos da Argentina, Venezuela, Colômbia, Chile e do Brasil. O bloco do Songoro Cosongo desfilou no bairro de Santa Teresa, no centro do Rio de Janeiro, entre os anos de 2005 e 2008². Segundo Herschmann e Cabanzo, além de gêneros brasileiros, como o frevo e o choro, o grupo tocava salsas, merengues, cumbias, entre outros. Na experiência artística que vivenciei no grupo, pude observar que seus integrantes frequentemente ensinavam para o bloco particularidades interpretativas relativas tanto aos instrumentos de sopro quanto aos de percussão. Para além deste intercâmbio musical, o Songoro Cosongo foi essencial para a formação da concepção de espetáculos de rua da Orquestra Voadora de várias maneiras. Neste sentido, é emblemática a fala dos autores:

Evidentemente, há outros fatores que contribuíram para o êxito das fanfarras e do carnaval de rua na cidade do Rio – como, por exemplo, o êxito do circuito do samba e choro da Lapa (nos anos de 1990) junto às gerações mais jovens, força do localismo no mundo globalizado, mais segurança nas ruas, etc. –, mas o grande mérito e inovação introduzida pelo Songoro Cosongo foi ter mostrado aos músicos e suas redes de fãs que era possível organizar fanfarras e blocos de carnaval, articulando com outros gêneros musicais que não apenas samba ou música brasileira. (HERSCHMANN e CABANZO, 2016, p.14).

² O grupo possuía também uma formação reduzida para apresentações de palco, que permaneceu ativa até 2014. Ver em HERSCHMANN e CABANZO (2016).

Outro diálogo marcante com a cultura de outros países aconteceu por intermédio do tubista e trombonista estadunidense Tim Malik, que residiu no Rio de Janeiro e fez parte da Orquestra Voadora até o ano de 2014 e teve uma atuação de fundamental importância nos primeiros anos do grupo. O músico é o autor de obras no nosso repertório como *Ferro Velho*, *Tá na Hora* e *Pra Viagem*, e de arranjos para músicas como *Superstition* e *I Wish*, de Stevie Wonder, e *Pagode Russo*, de Luiz Gonzaga. Entre diversos contextos de sua formação musical, o músico havia participado da *marching band* da universidade estadunidense em que se formou. Segundo o autor Reebee Garofalo, as *marching bands* são um tipo de formação instrumental muito presentes em escolas e universidades, e constituem uma forte tradição nos Estados Unidos, representando um dos muitos desdobramentos que as bandas militares tiveram na cultura musical do país. Sobre as relações entre esta manifestação e as raízes da música popular estadunidense, o autor afirma:

A formação de *marching bands* afro-americanas foi paradoxalmente acelerada pelos militares em tempos de guerra durante os anos de formação dos Estados Unidos. Frequentemente obrigados a servir nas forças armadas, mas proibidos de portar armas, os soldados afro-americanos serviam “como bateristas, flautistas, trompetistas ou pioneiros³ (Southern 1971, 43). Na Primeira Guerra Mundial, os sargentos afro-americanos haviam introduzido a melodia e a síncope na contagem da cadência militar. Foi esse espírito que encontrou seu caminho nas *marching bands* que se formaram em faculdades e universidades historicamente negras, como Tuskegee, Florida A&M e Alabama State. Em vez de abandonar a tradição militar em sua totalidade, eles a aprimoraram, adicionando funk, estilo e exibicionismo a arranjos rígidos e precisão militar. (GAROFALLO et al, 2020, p. 22, tradução nossa)

Outro exemplo de grupos de instrumentos de sopro e percussão internacionais com os quais foram realizados relevantes intercâmbios culturais é o cenário formado pelas fanfarras francesas. Em 2008, mesmo ano da fundação da Orquestra Voadora, foram realizadas “batalhas de fanfarras”⁴, trocas de arranjos e ensaios com a Fanfare Globe Note. O grupo francês realizava então uma viagem de intercâmbio cultural por nove países, e fazia parte do projeto *Fanfare Sans Frontières*, uma associação de fanfarras francesas que visa o apoio à infância. Nos anos seguintes, outras fanfarras

³ Um pioneiro é um soldado especializado, que tem como função principal a realização de diversas tarefas de engenharia militar.

⁴ Encontros onde os grupos se alternam na performance das músicas.

francesas nos visitaram no Rio de Janeiro, como a Octopus Brass Band em 2011 - também através do projeto *Fanfare Sans Frontières* - a Dumb and Brass em 2012 e a Grizz-Li em 2013. Estes grupos pertencem a uma duradoura tradição presente em muitos países da Europa, sobre a qual nos esclarece Martino:

Após a Segunda Guerra Mundial, o abominável deu lugar a um desejo de paz e reconciliação. A construção europeia foi implementada e emergiu a cooperação em todas as áreas. Inventada no século XIX, a fanfarra designa uma prática musical coletiva que atende a três critérios. Trata-se antes de tudo um conjunto de instrumentos de sopro (metais e madeiras) e percussões tocados por músicos amadores. A fanfarra é também uma orquestra ao ar livre. Enfim, é a música que "caminha" e desfila para animar a cidade. Em torno dessa prática são formados grupos com sociabilidade específica. Pessoas se encontram, trocam e festejam juntas. Deste ambiente nascem então a camaradagem e a amizade. O aspecto social parece assim indissociável do aspecto cultural e musical. Isso é especialmente verdadeiro para os amadores, para quem a música não é uma profissão, mas um lazer. Vários pontos comuns (aparências, funcionamento, repertório, etc.) permitem evidenciar a existência de um modelo europeu de fanfarra. (MARTINO, 2014, p.1, tradução nossa).

Martino afirma que as fanfarras europeias, em muitos casos, promovem em suas apresentações um clima de informalidade e irreverência bastante distinto dos grupos de tradição militar que no Brasil são historicamente reconhecidos por esta nomenclatura. Por outro lado, é importante observar que o território europeu é vasto e reúne culturas e tradições distintas, havendo importantes especificidades nos contextos que envolvem as fanfarras em diferentes regiões deste continente. Algumas das características elencadas por Martino, como a prevalência de músicos amadores, não são presentes em grande parte das fanfarras de países da região dos Bálcãs, como a Fanfare Ciocarlia, da Romênia. Vale ressaltar também que, sobretudo a partir da década de 2010, o cenário das fanfarras em países como a França e a Alemanha passou por grandes transformações, com o surgimento de numerosos grupos integrados por músicos profissionais. A formação instrumental das fanfarras francesas tradicionalmente inclui os instrumentos de metal mais complexos, como sousafones, trompetes e trombones e também frequentemente os da família das madeiras, como saxofones e clarinetas. Os instrumentos de percussão mais presentes nas fanfarras europeias são o bumbo e a caixa, também muito utilizados em *marching bands* estadunidenses. Em ambos os contextos, a caixa muitas vezes é sustentada por uma estrutura que se prende ao tronco

do músico chamada *carrier*, a qual se prendem também outros instrumentos, como o *wood block*, o prato de ataque e o *hi-hat*. Desde a segunda metade da década de 2000, alguns músicos franceses que tocavam em fanfarras em seu país de origem se mudaram para o Rio de Janeiro, atuando de uma forma marcante no carnaval e na música tocada na rua da cidade. Como exemplo, podemos citar Tom Huet, tubista francês, que fez parte da Orquestra Voadora entre 2011 e 2019 e gravou em três dos nossos *singles*. Outro músico francês cuja atuação no cenário das fanfarras cariocas exemplifica o intercâmbio entre seu país de origem e o Brasil é o trombonista Clément Momberau, que participou da criação de grupos baseados no Rio de Janeiro como Bagunço e Technobrass, além do bloco Tekinão, que em seus desfiles frequentemente conta com a participação de instrumentistas vindos da França.

Foi neste rico cenário do Rio de Janeiro marcado por influências culturais tão diversas que a Orquestra Voadora se formou, com o intuito de atuar durante todos os meses do ano, e não apenas nos meses que antecedem o carnaval. Outros grupos se formaram neste ambiente, compartilhando com a Orquestra Voadora elementos artísticos como a instrumentação e mesmo referências relativas ao estilo e repertório. Começou-se nesta época a usar a nomenclatura “fanfarra” ou “neofanfarra” para se referir a estes grupos, e o termo “Neofanfarrismo” para designar o movimento formado por estes coletivos. A respeito destes grupos, Herschmann e Fernandes nos esclarecem:

No Brasil, o estilo da fanfarra – com características tradicionais – está articulado ao das bandas militares. Sua prática está espalhada pelo país, podendo ser encontrada em desfiles cívicos, apresentações em estádios esportivos e celebrações especiais na maioria das cidades brasileiras. [...] Evidentemente, as fanfarras (ou, como alguns atores preferem, as neofanfarras) cariocas analisadas aqui têm uma formatação e uma atuação no espaço urbano distintas do universo das bandas militares e fanfarras tradicionais. É um movimento que emergiu com muita força na segunda metade da primeira década do século XXI. (HERSCHMANN e FERNANDES, 2014, p. 36).

Em 2015, o Rio de Janeiro sediou o HONK! Rio, primeira edição brasileira do *HONK! Festival*. A Orquestra Voadora se apresentou nesta edição e em várias posteriores. O *Honk! Festival* teve origem nos Estados Unidos em 2006, reunindo *brass bands* de diferentes regiões do país. O festival é realizado de forma colaborativa e tem

uma proposta de engajamento político dos participantes, como sugere seu subtítulo “Festival Internacional de Fanfarras Ativistas”. O festival HONK! é atualmente realizado em cidades brasileiras como São Paulo, Brasília, Porto Alegre, Belo Horizonte além do Rio de Janeiro, e conta com fanfarras de diversas localidades do país, promovendo uma importante troca entre grupos brasileiros e internacionais. A realização do HONK! Rio em 2015, com a apresentação de vinte grupos em sua programação, foi citada no Projeto de Lei 4191/2018, que tinha como proposta a declaração das bandas marciais e fanfarras como Patrimônio Cultural Imaterial do Estado do Rio de Janeiro. O projeto foi integralmente aprovado, o que levou à promulgação da Lei nº 8488 em 23 de agosto de 2019 com a mesma ementa.

3. Breve histórico da Orquestra Voadora

Adotando uma formação instrumental similar àquela usada nos blocos onde os integrantes se conheceram, a Orquestra Voadora incorporou instrumentos de percussão como a alfaia e o agbê, muito utilizados em coletivos de maracatu do Rio de Janeiro como o Grupo Maracutaia. Outro elemento característico da Orquestra é o surdo, que juntamente com a alfaia compõe o naipe dos instrumentos de percussão graves, não havendo na formação mais habitual o bumbo, tão presente em coletivos de outros países.⁵ Essas peculiaridades conferem à percussão da Orquestra Voadora características bastante identificadas com a tradição da música brasileira. A caixa, no grupo, compõe um *set* que agrega outros elementos, como *hi-hat*, *wood block*, prato de ataque e em alguns casos efeitos como uso de buzinas, *washboards*, etc. Os sopros incluem instrumentos da família dos metais (tuba, eufônio, trombone e trompete) e das madeiras (saxofones e clarinetas).

De início, nos provocava particularmente a experimentação em torno da adaptação de um repertório eclético composto pelas referências musicais dos integrantes do coletivo para os instrumentos de sua formação. Além dos gêneros

⁵ Em um momento posterior, a Orquestra incluiu na sua formação de palco a bateria, que contém o bumbo, em parte das apresentações.

brasileiros mais presentes no carnaval do Rio de Janeiro, como marchinha, samba e frevo, o repertório do grupo passou a amalgamar elementos da música popular de diversos países e épocas como *rock n' roll*, *afrobeat*, *pop*, músicas de fanfarras de países da região europeia dos Balcãs como Sérvia e Romênia, *hip hop*, entre muitos outros. O grupo realiza desde o início um trabalho autoral, que ao longo dos anos ganhou uma crescente importância nas apresentações. A exploração das possibilidades musicais de nossa instrumentação representa o fio condutor que conecta músicas com características aparentemente bastante distintas, desde as composições dos nossos integrantes aos arranjos que o grupo elabora para obras de outros autores. Dentre as versões que se tornaram icônicas do repertório da Orquestra Voadora são encontradas comumente obras que provavelmente não eram conhecidas por grande parte do nosso público na época em que foram incluídas, como *Expensive Shit*, de Fela Kuti, e *Bubamara* - composta por Nelle Karajlić, Vojislav Aralica e Dejan Sparavalo para a trilha sonora do filme *Black Cat White Cat* do cineasta sérvio Emir Kusturica. Características musicais que um determinado arranjo apresenta - como sua rítmica, agógica, variações de dinâmica e os contornos melódicos da obra - exercem uma influência preponderante na maneira como diferentes públicos podem reagir às músicas de nosso repertório. Por outro lado, músicas cujas letras e melodias o público conhece, podendo inclusive cantá-las em nossas apresentações, desempenham uma função importante em nosso repertório, principalmente em desfiles de carnaval.

Os ensaios do grupo começaram em 2008 e, nesta época, eram frequentemente realizados nos jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Esses encontros eram abertos não somente ao público, mas também a músicos com diferentes níveis de domínio técnico dos instrumentos. Sobre sua participação nos ensaios abertos da Orquestra Voadora, o autor e saxofonista Emerson da Costa Alves de Jesus (2019) narra em sua dissertação de Mestrado:

Ao longo dos três primeiros anos do bloco, entre idas e vindas, consegui acompanhar o processo inicial das práticas musicais da Orquestra Voadora, ora participando, ora apenas frequentando os ensaios abertos. Havia a participação, cada vez mais expressiva e contagiante, de um público jovem e, mesmo aqueles que estavam ali para assistir ao ensaio aberto, encantados com a forma irreverente e divertida com que os participantes tocavam, eram atraídos por essa prática musical do grupo. Começaram a chegar, então, diversas pessoas com seus instrumentos, sem qualquer habilidade ou mesmo conhecimento musical,

mas com muita disposição para aprender a tocar e poder participar do desfile oficial do bloco. O interesse dos participantes pelo aprendizado da música chamou minha atenção e percebi, então, que os encontros ganhavam dimensões cada vez maiores, pois havia se constituído um espaço acolhedor para qualquer pessoa que desejasse tocar um instrumento. Pude presenciar diversos momentos nos quais participantes mais experientes se ofereceram a ajudar aqueles com mais dificuldades. Isso contribuiu para a iniciação de muitos participantes na prática de instrumentos de sopros e/ou percussão. (JESUS, 2019, p.13).

No carnaval de 2009 foi realizado o primeiro desfile da Orquestra Voadora, nos jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro onde aconteciam os ensaios do bloco. Mesmo sem nenhuma divulgação oficial, o público que compareceu a este primeiro desfile foi muito maior do que qualquer um de nós esperava, reunindo aproximadamente três mil pessoas. É importante ressaltar que os músicos do grupo não buscavam ativamente a atração de um público numeroso para nossos ensaios ou desfiles. Nossa postura, no entanto, sempre foi marcada pela não adoção de medidas para restringir ou despistar o público, a fim de acolher em nossos desfiles não apenas pessoas pertencentes ao círculo social dos integrantes, mas a cidade do Rio de Janeiro em sua diversidade. Nos anos que se seguiram, este aumento do público e da quantidade de músicos na Orquestra Voadora nos trouxe grandes desafios logísticos, artísticos e pedagógicos.

Em seus primeiros anos, a Orquestra Voadora passou a receber convites para apresentações remuneradas em lugares fechados, como casas de *show*. Para realizar estes espetáculos, a Orquestra Voadora passou a contar com uma formação de palco, que ao longo dos anos variou entre onze e dezesseis seu número de integrantes. Este núcleo passou a ter um importante papel na organização do coletivo, se coordenando na estruturação dos ensaios, apresentações e repertório da Orquestra Voadora. Esta formação menor passou a ser referida pelos participantes como a “banda”⁶, enquanto a formação maior, aberta aos músicos em geral, ficou conhecida como o “bloco”. No momento atual, a formação para *shows* da Orquestra Voadora conta com Daniel Paiva, Hugo Prazeres, Leonardo Campos, Lula Mattos, Marcelo Azevedo, Marco Serragrande, Mariana Trigo, Pedro Araujo Oliveira, Tiago Rodrigues, além de mim. Ao longo dos anos,

⁶ A palavra “banda” é aqui usada de maneira genérica, não se referindo neste contexto às “bandas de música” anteriormente abordadas.

também fizeram parte da Orquestra Voadora os músicos André Fioroti, Carlos Molina, Juliano Pires, Júlio Batista, Márcio Sobrosa, Sérgio Genovencio, Tom Huet, Tim Malik, Vicente Quintela, entre outros. A atuação em *shows* da Orquestra se tornou uma atividade profissional, demandando de seus membros sistematicamente a dedicação de tempo e esforços significativos em sua capacitação e na gestão do projeto. Para a produção das apresentações, a Orquestra Voadora passou a contar com uma equipe que, em diferentes períodos ao longo dos anos, foi integrada por Bárbara Bono, Tatiana Domais, Joa Azria e Michelle França. De início, a “banda” apresentava certa heterogeneidade quanto à educação musical formal de seus membros, abrangendo desde alunos e egressos de faculdades até músicos com uma experiência sobretudo prática. Nunca houve, no entanto, uma valorização maior no grupo em relação à educação em instituições de ensino, sendo a experiência prática e os meios não formais de aprendizado igualmente valorizados. A diversidade de abordagens e trajetórias musicais sempre foi vista como uma das riquezas do nosso coletivo. A busca dos integrantes da “banda” da Orquestra Voadora pela capacitação musical e pela evolução da qualidade musical do grupo foi um fator significativo para sua profissionalização. No atual momento, dois integrantes deste núcleo realizam seus mestrados em Música com temas relacionados à Orquestra Voadora⁷, enquanto dois outros membros são alunos de cursos superiores: Daniel Paiva cursa o Bacharelado em Música Popular Brasileira - Arranjo da UNIRIO, e Lula Mattos faz o curso de Licenciatura em Música da UNIMES/SP.

Mesmo com a separação entre “bloco” e “banda”, o grupo preservou um clima de pouca hierarquização e de coletividade, expressos no bordão “Não há maestro!” gritados nas apresentações da Orquestra durante a introdução da música *Purple Haze*, de Jimi Hendrix. Este bordão se relaciona com o filme *Ensaio de Orquestra*, de Federico Fellini, uma das referências artísticas compartilhadas pelos integrantes do grupo. No enredo do filme, músicos de uma orquestra sinfônica se rebelam contra o maestro, levando a

⁷ O presente trabalho se soma ao que está sendo realizado por Pedro Araujo Oliveira no Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ.

rupturas com esta figura de autoridade que representam metaforicamente novas organizações da própria sociedade.⁸

A separação tênue entre artistas e plateia que a Orquestra Voadora imprime em suas apresentações é uma característica que o grupo carrega desde suas origens no carnaval de rua. Neste contexto, o público não se comporta como um mero espectador dos músicos. Pelo contrário, ele se expressa através de fantasias, canto e dança, sendo portanto parte primordial da vivência artística que constitui o carnaval de rua. A busca por uma experiência que envolva todos os presentes é um elemento norteador de nossa concepção de espetáculo. A proximidade física com o público (característica de espaços como a rua) sempre marcou nossas apresentações, mesmo em casas de show. É uma tradição do grupo a realização de uma parte de cada apresentação em meio ao público, com os músicos descendo do palco para as músicas finais. Em alguns casos, as apresentações são inteiramente realizadas em meio ao público, mesmo em casas de show onde há palco disponível, fazendo uso da potência acústica dos instrumentos ou equipamentos de microfonação sem fiação. Elementos coreográficos, cênicos e circenses que envolvem a participação ativa do público também sempre foram uma característica das apresentações da Orquestra Voadora. O compartilhamento do espaço (e o valor simbólico que este ato representa) se reflete na performance, que muitas vezes depende da interatividade com o público para acontecer plenamente. Um exemplo desta construção coletiva do espetáculo é a *esquisitodance*, conceito criado nos ensaios da Orquestra Voadora e que propõe ao público que cada um dance à sua maneira, inventando passos de preferência “bem esquisitos”, como sugere o canto coletivo que o grupo entoia neste momento, que se soma aos solos dos instrumentos de sopro na música *Chameleon*, de Herbie Hancock. A *esquisitodance* foi elaborada em conjunto com a dançarina e pesquisadora Andreia Chiesorin, que estabelece uma parceria de longa data com a orquestra.

⁸ Este bordão viria anos mais tarde a ser abordado na tese de mestrado de Emerson da Costa intitulada “NÃO HÁ MAESTRO!”: investigando a prática musical coletiva nas oficinas de sopros e percussão da Orquestra Voadora” defendida em 2019 no Programa de Pós-graduação em Música da UFRJ (COSTA, 2019).

Outra particularidade do grupo, ligada inclusive à escolha de seu nome⁹, é a possibilidade de tocar em locais diversificados, como escolas, hospitais, quadras de esporte, cinemas, praças etc, uma vez que não depende da amplificação elétrica. Se relacionando com uma vasta gama de espaços, a Orquestra Voadora estabeleceu fortes vínculos com a vida comunitária do Rio de Janeiro, como observado no trabalho de campo relatado por Herschmann e Fernandes (2014):

No caso da Orquestra Voadora, este grupo é especialmente valorizado pelo público e no universo das fanfarras, pelo cuidado que os integrantes têm com a performatividade dos concertos. Na realidade, ao longo dos concertos, os componentes do grupo interagem de forma intensa e nômade com os frequentadores: invariavelmente eles rompem com a lógica de palco ou da roda: assim não só circulam entre o público, mas também dançam e formam trezinhos com a maioria dos presentes. O ambiente de proximidade criado em torno de fanfarras (como, por exemplo, Fanfarrada, Os Siderais, Orquestra Voadora, Cinebloco etc.) é meio carnavalesco, ou melhor, circense, contando com a presença de artistas performáticos que recitam poemas, jogam malabares e perambulam em pernas de pau. Mesmo pesquisadores experientes são envolvidos (contagiados corporalmente) de alguma forma pelo ambiente de irreverência, de sensação de liberdade (meio pueril) e de êxtase. Repensando a experiência construída em torno deste e de outros concertos de rua que foram pesquisados e apresentados nesta publicação, poder-se-ia afirmar que, ao menos temporariamente, para todos os presentes, o fato de se viver em uma cidade marcada também pela exclusão social e pelo medo de circular em algumas áreas é colocado em segundo plano. (HERSCHMANN e FERNANDES, 2014, p. 46).

Com a repercussão e crescimento do projeto, no ano de 2010 já era esperado um público maior para o desfile de carnaval do grupo, que mudou sua localidade para a pista do Aterro do Flamengo, com o intuito de preservação ambiental dos jardins do Museu de Arte Moderna. O desfile de 2010 foi marcante para o grupo, uma vez que neste momento tivemos a dimensão das dificuldades inerentes à realização de um evento de tão grandes proporções. Enfrentamos nesta ocasião diversos percalços do ponto de vista da infraestrutura. Mesmo com os numerosos músicos que a Orquestra já reunia e sua potência sonora, se mostrou completamente inviável atender a um público de milhares de pessoas sem usar amplificação elétrica com as condições acústicas de um lugar totalmente aberto. Para uma grande parte do público deste ano não foi possível ouvir o

⁹ É interessante destacar que a escolha do nome “Orquestra Voadora” não teve em seu momento de criação uma ligação direta com o nome do “Circo Voador”, espaço que posteriormente viria a acolher nossa oficina de instrumentos de sopro e percussão.

som tocado pelos músicos, fato que pode ser comprovado por filmagens realizadas neste dia. Em consequência disto, ocorreu um verdadeiro amontoamento de pessoas nas áreas próximas aos músicos onde o som podia ser escutado, atrapalhando a execução musical e, mais gravemente, causando riscos à integridade física dos participantes. Outro fator que prejudicou bastante o desfile deste ano foi a quantidade insuficiente de vendedores de bebidas, levando tanto o público quanto os artistas a ficarem sem qualquer hidratação durante um grande período. Isto se revelou bastante preocupante, principalmente levando-se em conta o forte sol e o solo de asfalto em que a apresentação aconteceu. Uma possível causa para este problema levantada pelos integrantes da Orquestra foi a repressão dos vendedores ambulantes de bebidas por parte das forças de segurança do Estado, uma vez que neste ano acirrou-se a fiscalização desta atividade, permitindo-a apenas a vendedores cadastrados que comercializavam exclusivamente a marca patrocinadora do carnaval de rua do Rio de Janeiro. Neste ano, tornou-se claro para o grupo que o desfile não poderia ser realizado de forma segura sem um investimento considerável em sua infraestrutura.

O desfile de carnaval do ano de 2010 foi também a ocasião em que a Orquestra Voadora começou a reunir um maior grupo de pernaltas, ou seja, artistas sobre pernas de pau. Este elemento já fazia parte do carnaval e manifestações culturais de diversas localidades do Brasil, e no Rio de Janeiro foi fomentado de maneira relevante pela Grande Companhia de Mistérios e Novidades. Este grupo foi criado em São Paulo em 1981 e migrou para o Rio de Janeiro em 1998, e utiliza a linguagem da perna de pau somada a diversas tradições populares brasileiras na construção de espetáculos teatrais de rua (RABETTI, 2017). A Grande Companhia de Mistérios e Novidades constitui uma ala de pernaltas no bloco Escravos da Mauá, fundado em 1993, e desenvolve projetos sociais como o Gigantes Pela Própria Natureza, onde promove formações artísticas e em pernas de pau. Em 2010, a Orquestra Voadora reuniu em seu desfile um grupo de pernaltas que faziam, ou haviam feito, parte da Grande Companhia Brasileira de Mistérios e Novidades ou de seus projetos, como Conceição Carlos, Tainá Mécun, Gui Stutz, Pedro Struchiner, Igor Carlos, Ricardo Gadelha, entre outros. Estabeleceram-se então fortes laços entre estes artistas e a Orquestra Voadora, e esta união atraiu um grupo cada vez maior de pernaltas para nossos desfiles e apresentações. Deste encontro

de artistas surgiu o Coletivo Pernalta, grupo do qual fiz parte durante seus primeiros anos. Este coletivo passou a administrar a ala dos pernaltas da Orquestra e criou a oficina Pernas Voadoras, com foco na dança e performance sobre pernas de pau, que faz parte do nosso bloco até os dias atuais.

Nos anos seguintes as pernas de pau se tornaram um elemento cada vez mais presente em blocos carnavalescos do Rio de Janeiro. No desfile de carnaval de 2011 da Orquestra Voadora, pela primeira vez toquei o saxofone barítono sobre pernas de pau (fato que viria a se repetir em todos os desfiles até o carnaval de 2020). Neste ano, a Orquestra fez grandes investimentos na infraestrutura de seu desfile. Montamos um esquema de hidratação para os músicos, e foram contratados seguranças para formar o cordão de isolamento. A artista Joana Lyra confeccionou para o grupo um grande pássaro alegórico feito de uma estrutura de metal leve coberta com tecidos coloridos, com hastes de sustentação que movimentam o corpo e as asas de forma independente, criando um efeito visual de voo. Além disso, o grupo adquiriu um conjunto de microfones, transmissores e receptores sem-fio com recursos advindos das apresentações remuneradas realizadas pela “banda” no ano anterior. Para o desfile foi contratado um carro de som que, diferentemente dos trios elétricos, não transportava músicos. Os membros da “banda” e alguns integrantes mais experientes do “bloco” tinham o som de seus instrumentos captados pelos microfones individuais, enquanto microfones cardioides alçados por técnicos com a ajuda de suportes do tipo vara captavam por cima os demais instrumentistas. A amplificação permitiu também que o mestre de cerimônias Carlos Smith (mais conhecido como Lencinho), que já acompanhava a Orquestra Voadora de outras formas desde o primeiro desfile, interagisse com o público verbalmente entre as músicas, estabelecendo uma importante comunicação.

Com este formato, a Orquestra visava resolver os problemas de amplificação sonora sem criar um distanciamento entre os músicos da “banda” e os do “bloco”, e também em relação ao público, mantendo a proximidade tão crucial para o grupo. Este modelo de espetáculo representou um grande desafio para nós, uma vez que não nos baseamos em uma experiência prévia nossa ou de outros grupos com este esquema de captação sonora. Havia muitas dúvidas quanto ao comportamento do sistema de captação sem-fio em um ambiente aberto como o Aterro do Flamengo, à qualidade

sonora do carro de som e a questões como a microfonia que poderia ser causada pela realimentação do sistema de amplificação. O objetivo principal era criar um espetáculo que pudesse ser apreciado à distância, tanto através de elementos sonoros quanto visuais, proporcionando uma melhor experiência e mais segurança para os artistas e o público. Apesar de todos esses desafios, o desfile de 2011 foi uma experiência muito positiva para o grupo. A qualidade da amplificação dos instrumentos superou nossas expectativas, atendendo ao público satisfatoriamente, em larga medida graças à competência de nossa equipe técnica, integrada por Renato Godoy, Theo Travassos, Rafael Kalil, entre outros. Segundo a matéria do Jornal O Globo, publicada no dia seguinte, o desfile reuniu 25 mil pessoas e “contribuiu para o clima de festa no Rio.”



A ORQUESTRA VOADORA arrastou cerca de 25 mil foliões pelas pistas do Aterro do Flamengo e ajudou a colorir a cidade no último dia de carnaval, quando blocos levaram multidões às ruas do Rio

Foto da matéria publicada no *Jornal O Globo*, edição do dia 09 de março de 2013.

Os desfiles de carnaval dos anos seguintes (até 2020) mantiveram características importantes do desfile de 2011, como a utilização da microfonação sem-fio e o carro de som. É interessante observar que todos os desfiles da Orquestra Voadora no Rio de Janeiro neste período foram deficitários do ponto de vista financeiro, tendo sido possibilitados com recursos dos próprios artistas que trabalham na sua produção. O carnaval de rua do Rio de Janeiro é um evento que representa a principal fonte de renda da cidade nesta época do ano, mobilizando direta e indiretamente toda uma cadeia produtiva. Embora grandes corporações tenham nesta efeméride lucros expressivos, os músicos e demais artistas que realizam o carnaval de rua enfrentam grandes dificuldades financeiras, burocráticas e logísticas para viabilizar seus blocos. Unindo esforços na reivindicação de um modelo de carnaval de rua que seja viável, a Orquestra Voadora integra desde 2013 a Liga dos Amigos do Zé Pereira, ao lado (atualmente) dos blocos A Rocha, Céu Na Terra, Cordão da Bola Preta, Laranjada, Quizomba, Toca Raul, Último Gole e Vaga Lume. Rodrigo Rezende, que atua como organizador desta liga de blocos, no evento *online O Fio da Meada* realizado em 2021, fez as seguintes afirmações¹⁰:

A gente consegue realmente viabilizar os desfiles dos blocos que estão na Liga do Zé Pereira, mas eles são deficitários. Eles não são desfiles que se pagam cem por cento. A gente tem que rebolar para fazer a coisa acontecer com o que tem. E nós temos acesso. A gente consegue fazer Lei de Incentivo à Cultura, a gente tem relacionamentos com captadores de recursos, com pessoas que são nossas aliadas para buscar os recursos, tem relacionamento com o patrocinador oficial do carnaval, que é a Ambev¹¹ que está há anos. E se a gente que está nesse lugar não consegue ainda fazer alguma coisa absolutamente (pelo menos) paga, no azul, você imagina os blocos que não estão no eixo centro-zona sul. (REZENDE, 2021)

No ano de 2012, a “banda” da Orquestra Voadora fez uma turnê por cinco países da Europa: França, Portugal, Espanha, Bélgica e Inglaterra. Nesta viagem tivemos a oportunidade de (re)encontrar grupos musicais com os quais pudemos estabelecer significativos laços e intercâmbios artísticos. Vivemos a experiência de realizar apresentações em ambientes diversos, marcados por outros contextos culturais. Foi curioso notar que, embora os públicos para os quais nos apresentamos nestas ocasiões

¹⁰ Ver em *O Fio da Meada*, disponível em: <https://youtu.be/-ENvO-ohN5c?t=7398>

¹¹ Empresa dedicada à produção de bebidas, entre as quais cervejas, refrigerantes e energéticos.

possuam características que lhes são singulares, houve significativas semelhanças em relação às suas participações em nossos espetáculos. Em todos estes países a formação de instrumentos de sopro e percussão dedicados à música popular era algo conhecido e pertencente à cultura local, tendo passado por diferentes processos de transformação em cada localidade. Um dos momentos marcantes desta turnê foi a participação no Festival Balkan Trafik!, na cidade de Bruxelas, dedicado à música, cinema e arte de rua balcânicas. Ao encontrar artistas de diferentes tradições, foi possível reconhecer o quanto a música e os demais aspectos que o espetáculo que fazemos engloba são carregados de elementos que narram os processos históricos e sociológicos que nossas culturas atravessaram.

Em 2013, a Orquestra Voadora lançou seu primeiro álbum, intitulado *Ferro Velho*. O álbum foi coproduzido por Tim Malik e por mim, e lançado pelo selo Da Lapa da gravadora Biscoito Fino. O repertório do disco inclui um total de onze músicas, sendo três delas composições de Tim Malik (*Ferro Velho*, *Tá Na Hora* e *Pra Viagem*), uma composição minha (*Elefante*), e outras sete obras de autores não pertencentes à Orquestra Voadora. Também no ano de 2013, a Orquestra Voadora deu início à sua oficina de instrumentos de sopro e percussão, que será abordada em mais detalhes nos capítulos posteriores deste trabalho. Nos anos que se seguiram até 2020, a Orquestra Voadora lançou três outros *singles*, todos de obras de minha autoria: *Technocirco* (2020), *Revoar* (2021) e *Pernas Voadoras* (2021).

4. Descrição da oficina da Orquestra Voadora

Nesta seção visa-se dar um panorama sobre os cursos oferecidos pela Orquestra Voadora. Além de um histórico que abrange o período que precede a criação da oficina serão descritos os conteúdos abordados nas aulas. A seção que trata dos instrumentos de sopro apresenta as ementas de saxofone, trompete, trombone e tuba. Constam também os planejamentos de curso de saxofone e trompete, com exemplos de aulas desses instrumentos. A seção a respeito dos instrumentos de percussão apresenta as ementas de surdo, alfaia, agbê e caixa.

4.1. O início da oficina

A experiência da Orquestra Voadora nos ensaios abertos do bloco de carnaval foi o elemento motivador das oficinas de instrumentos musicais do grupo. A proposta de acolhimento de músicos de variados níveis de experiência se tornava um desafio cada vez maior à medida em que o grupo crescia. A Orquestra recebia também pessoas que estavam tendo seus primeiros contatos com os instrumentos musicais, e que ainda não tinham o domínio necessário para tocar todo o nosso repertório. Muitos esforços eram feitos em busca deste acolhimento, como a seleção de um repertório para o bloco que visava a inclusão de uma grande proporção de músicas tecnicamente simples, ou que pudessem ser simplificadas para os iniciantes. Os participantes, independentemente do nível de experiência, eram incentivados a procurar um processo de formação musical paralelo aos ensaios, como aulas particulares ou escolas de música. O domínio do repertório acontecia de forma gradual e de acordo com as possibilidades dos integrantes. Ao mesmo tempo, era cobrada uma postura responsável e um cuidado com a sonoridade coletiva.

No decorrer dos primeiros anos do grupo, fomos bastante procurados por pessoas interessadas em participar de uma futura oficina de instrumentos musicais ministrada pela Orquestra Voadora. Era possível notar que muitos não se sentiam confortáveis em dar seus primeiros passos nos instrumentos diretamente nos ensaios, e nos demandavam um processo pedagógico que lhes desse as ferramentas necessárias para esta participação. Já haviam oficinas de outros blocos de carnaval do Rio de Janeiro, como a do Monobloco, criada no ano de 2000 (GREGORY, 2012) e éramos frequentemente questionados sobre quando lançaríamos a nossa. Foram necessários alguns anos de trabalho do grupo para que nos sentíssemos confortáveis para a inauguração de uma oficina. Do ponto de vista pedagógico, a elaboração dos cursos nos apresentava importantes desafios.

Se por um lado o ensino coletivo de instrumentos de percussão em oficinas de blocos de carnaval do Rio de Janeiro não era uma novidade, para os instrumentos de sopro a realidade era bastante distinta. Comumente, em escolas de música que fazem parte da tradição conservatorial os cursos possuem planos em que a prática de conjunto

instrumental é acompanhada (ou precedida) por matérias teóricas e aulas dos instrumentos individuais ou em pequenos grupos. Podemos citar como exemplo desta combinação de matérias que acompanham e dão suporte à prática de conjunto a Escola de Música Villa-Lobos, uma instituição de ensino musical pública vinculada à Fundação de Artes do Rio de Janeiro. Nesta escola, a estrutura curricular do primeiro módulo do curso básico, que dura quatro semestres, é composta por matérias como “Canto Coral”, “Laboratório de Linguagem Musical”, “Introdução à Teoria e Percepção Musical” e “Instrumento”¹². A matéria “Prática de Conjunto” é incluída no Módulo II, acompanhada por aulas de “Instrumento” e “Leitura e Escrita Musical”¹³.

Outro exemplo de estrutura curricular que nos ajuda a compreender a forma como a prática de conjunto integra as ementas de instituições de ensino tradicionais do Rio de Janeiro é a oferecida pelo Curso de Extensão em Música da Escola de Música da UFRJ. No curso básico, que tem duração de quatro anos, a matéria “Linguagem Musical” é oferecida em caráter obrigatório. As matérias de “Prática de Conjunto”, “Canto Coral”, “História da Música”, “Prática de Instrumentos”¹⁴ são eletivas. Na organização deste curso, assim como no da Escola de Música Villa-Lobos, pode-se notar uma complementaridade entre as matérias visando formar toda uma base de conhecimentos que dão suporte à prática de conjunto.

Obviamente, a oficina da Orquestra Voadora nunca pretendeu ser uma escola de música completa que abarcasse na totalidade os conteúdos que um estudante necessita aprender. Fatores como a carga horária e a infraestrutura disponíveis para a oficina nos impediam de ter este tipo de ambição. No entanto, mesmo levando-se em conta que um dos objetivos da oficina é justamente o estímulo à busca por uma formação musical mais aprofundada, sempre houve no grupo a consciência da grande responsabilidade que o ofício de dar aulas coletivas de instrumentos musicais para iniciantes representa. O início do processo de aprendizado de um instrumento é uma fase crucial onde a técnica básica do estudante está sendo construída e hábitos – bons ou maus – são assimilados.

¹² As aulas de instrumentos na Escola de Música Villa-Lobos acontecem em duplas (de alunos).

¹³ Informações coletadas em dezembro de 2021, através do site da Escola de Música Villa-Lobos: <https://www.emvilla-lobos.com/plans-pricing>

¹⁴ Dependendo do instrumento, as aulas de no Curso Básico da Escola de Música da UFRJ são individuais ou coletivas.

Conforme afirma Kaplan (1987), “é necessário observar que vícios motores podem ser adquiridos através um estudo desatento e mal direcionado” (apud CERQUEIRA, 2009). A atenção à construção de uma base sólida na técnica do instrumento deve ser redobrada, e os alunos seguem processos individuais de amadurecimento, sendo portanto necessárias orientações distintas para cada um. Por esse motivo, apesar das atividades nas aulas da oficina serem coletivas, se faz necessário um acompanhamento individual, com orientações personalizadas, encontros em separado do restante do grupo e sugestões de material de apoio para cada aluno.

Em relação ao ensino musical nas bandas e fanfarras militares e civis, a oficina da Orquestra Voadora apresenta algumas semelhanças, mas também importantes diferenças. Embora seja comum naqueles ambientes o ensino coletivo de instrumentos de sopro e percussão, existe neles uma tendência a uma hierarquização da qual a oficina da Orquestra Voadora, dado todo o histórico do grupo, visa se afastar. A respeito do ensino em bandas militares e civis, o autor Mauro César Cislighi afirma:

Para compreender melhor questões de educação musical em bandas de música é necessário considerar “o mundo particular da banda – onde diferentes relações sociais têm lugar” (Higino, 2006, f. 13). As bandas de música preservam uma tradição de características bastante peculiares, relacionadas a procedimentos de ensino, repertório, marcialidade, vestimenta, entre outros. Nesse conjunto de tradições, a manutenção de características militares encontra-se presente (Lima, 2000), podendo ser percebida, por exemplo, na marcialidade, na hierarquia entre os integrantes, entre outros elementos. (CISLAGHI, 2011, p.2)

A oficina da Orquestra Voadora, por outro lado, desde seu início visa a participação ativa dos alunos e a construção colaborativa de um espetáculo a ser apresentado na rua, nos desfiles de carnaval e em outras ocasiões. A relação que se busca não é hierarquizada, e embora haja um reconhecimento da experiência que os professores possuem e do papel que eles exercem na organização da prática musical que envolve nosso grupo, não existe a imposição de uma autoridade. De uma forma geral, os professores se apresentam para os alunos como Clifton Ware (1997) define o “professor sherpa” (guia):

Um sherpa é um guia budista de montanha ou carregador de bagagens para escaladores nas montanhas do Himalaia. Professores do tipo sherpa ajudam os estudantes a superar desafios de aprendizagem ao facilitar o caminho, especialmente durante os estágios preparatórios e introdutórios. Quando o

estudante se torna mais proficiente, o professor sherpa reduz o controle instrucional, assim encorajando o estudante a assumir uma maior responsabilidade. A relação professor/aluno pode ser considerada uma parceria de aprendizagem.¹⁵ (WARE, 1998, pág. 259, tradução nossa)

Toda uma rede vem sendo formada ao longo dos anos, reunindo membros do bloco, os alunos e ex-alunos da oficina da Orquestra Voadora. Essa rede proporciona aos estudantes a experiência de participarem em diversos grupos e blocos que se formam a cada ano no circuito das fanfarras do Rio de Janeiro. Como exemplos de blocos do Rio de Janeiro em atividade no presente momento em que participam alunos e ex-alunos de oficinas de blocos como a da Orquestra Voadora (em conjunto com outros músicos de diversos níveis de experiência com seus instrumentos), podemos citar A Banda, Mistérios, Canários do Reino, Trombetas Cósmicas, Desculpe o Transtorno, entre muitos outros. Esses blocos em geral possuem um caráter bastante aberto ao ingresso de novos participantes, tendo o envolvimento nos ensaios como pré-requisito para a participação nos desfiles.

O convívio nesse ambiente tem o potencial de estimular os alunos a se engajarem no processo de amadurecimento técnico proposto nas aulas, uma vez que fornece aplicações práticas em curto, médio e longo prazos para as habilidades por eles desenvolvidas. Como ressalta Emerson da Costa Alves de Jesus (2019):

É possível notar que a Orquestra Voadora tem buscado implementar em suas oficinas algo além do desenvolvimento da habilidade instrumental. Destaca-se a importância da observação e valorização das potencialidades musicais e criativas trazidas pelos alunos como bagagem. Desta forma, a Orquestra Voadora colocou-se desde o início como “parceira” no processo de aprendizagem de seus alunos. Evidentemente, a horizontalidade no ensino e aprendizagem de sopro e percussão já se desenhou desde os ensaios abertos. Nesse ambiente de práticas musicais propagava-se o compartilhamento de experiências, as relações interpessoais, a interação, o intercâmbio e a própria colaboração entre os envolvidos. (JESUS, 2019, p.33)

O corpo docente da oficina formou-se a partir da união de integrantes da “banda” e de membros mais experientes do bloco da Orquestra Voadora. Desde a criação da

¹⁵ A Sherpa is a Buddhist mountain guide or porter for climbers in the Himalayan mountains. Sherpa-type teachers help students master challenges of learning by easing the way, especially during preparatory and introductory stages. As the student becomes more proficient, the Sherpa teacher reduces instructional control, thereby encouraging the student to assume more responsibility. The teacher/student relationship may be considered a learning partnership.

oficina já havia um grande entrosamento e cumplicidade entre os professores, adquirido ao longo dos anos de convivência no ambiente da Orquestra Voadora. Cada professor contribui para o coletivo com sua experiência na docência, que inclui a atuação em cursos ou em aulas particulares. A maior parte dos instrumentos possui mais de uma turma, de forma a atingir um número razoável de alunos em cada grupo e algum nivelamento quanto à desenvoltura técnica no instrumento para o maior rendimento das aulas.

A coordenação da oficina da Orquestra Voadora não é centralizada em uma pessoa. Os cursos de instrumentos apresentam características próprias, que são discutidas entre os professores de um determinado instrumento. Há uma grande autonomia para cada professor no que diz respeito à concepção das aulas, porém busca-se uma coesão e uma ordenação lógica dos conteúdos abordados na oficina como um todo.

Entre os anos de 2013 e 2020, a preparação do repertório para o desfile de carnaval e os demais encontros do bloco constituiu um dos fatores mais importantes para essa coesão. Esse objetivo comum perpassava todos os cursos de instrumentos, mesmo com a singularidade de cada processo e os diversos outros propósitos que a oficina almeja alcançar. O repertório é trabalhado com todos os participantes em ocasiões que incluem os ensaios abertos aos domingos, que acontecem sobretudo no período entre o mês de agosto e o carnaval, e nos ensaios gerais. Os alunos frequentemente se organizam espontaneamente para estudar e para tocar o repertório, sendo estes encontros um elemento importante para o entrosamento musical do bloco e para o desenvolvimento musical dos alunos.

4.2. Os cursos de instrumentos de sopro

A oficina da Orquestra Voadora oferece cursos dos seguintes instrumentos de sopro: tuba, eufônio, trombone, trompete, saxofones (alto, tenor e soprano) e clarineta. O curso de cada instrumento se divide em um número de turmas condizente com o número de alunos e com a heterogeneidade dos matriculados em relação ao domínio

técnico do instrumento. Geralmente, as turmas se dividem entre alunos iniciantes e não-iniciantes, podendo haver um nível intermediário caso seja necessário. Os professores avaliam continuamente a forma como as turmas estão divididas ao longo do processo, sendo dada aos alunos a liberdade de, após um diálogo com o professor, trocarem de turma caso considerem mais proveitoso.

Os cursos dos instrumentos de sopro foram concebidos em torno da divisão do ano letivo em três módulos. No primeiro módulo, que dura aproximadamente um trimestre, os conteúdos abordados são essencialmente relacionados à técnica instrumental. Os alunos iniciantes são apresentados aos exercícios mais básicos, que abordam temas como a respiração, postura, empunhadura do instrumento, embocadura e entonação das notas. Alunos com uma maior experiência são introduzidos a técnicas mais avançadas, e os professores procuram estimulá-los a aprofundarem seu conhecimento musical e do instrumento que cursam. As melodias e exemplos musicais utilizados nas aulas no primeiro módulo buscam demonstrar possíveis aplicações das habilidades desenvolvidas através dos exercícios propostos. Cada professor tem grande autonomia para escolher as melodias ou trechos musicais que serão utilizadas em aula, sem haver compromisso com um repertório comum entre as turmas.

Neste momento do curso, focalizamos nossos esforços em reforçar os bons hábitos e a técnica instrumental correta. Ao mesmo tempo, uma abordagem criativa do instrumento e do fazer musical é concebida em conjunto com os alunos. Embora este módulo inicial seja especialmente dedicado ao domínio dos instrumentos, a criatividade e musicalidade constituem elementos fundamentais das aulas. O desenvolvimento da percepção de características do som, tanto o produzido por cada indivíduo quanto o que é formado pelo coletivo e a vivência da criação musical não são dissociadas do estudo do instrumento. Muitas vezes determinados elementos técnicos podem ser internalizados de maneira mais efetiva pelos alunos através do resultado sonoro que produzem.

Elementos musicais teóricos de caráter básico são abordados nas aulas dos cursos regulares de instrumentos de sopro com o uso de quadro branco pautado, apostilas próprias e indicação de atividades online e material didático complementar. Mesmo não sendo o foco principal da oficina, a abordagem de conceitos teóricos e da percepção musical visa proporcionar um entendimento mais amplo da atividade que

realizamos. Ademais, um dos materiais de suporte mais importantes para o aprendizado das músicas do repertório são as partituras dos arranjos, e por isso é necessário que os alunos saibam como lê-las. No módulo inicial, são abordados os conceitos musicais de tempo, suas subdivisões, compassos, notação de alturas, escalas maiores e menores. Dependendo da experiência prévia das turmas, estes conteúdos são tratados com diferentes graus de profundidade.

No segundo módulo, embora ainda seja dada grande ênfase nas aulas à construção de uma base técnica sólida, começam a ser passadas algumas músicas do repertório da Orquestra Voadora. Neste momento ainda há uma grande autonomia por parte de cada professor para selecionar as músicas ou trechos que serão trabalhados nas aulas. Na prática, é bastante comum os professores escolherem trabalhar a mesma música, possibilitando a reunião dos alunos das diferentes turmas de um mesmo instrumento, ou mesmo de todo o grupo dos sopros, ao final das aulas. Existe um conjunto de músicas que, apesar de não fazerem parte do repertório do bloco, são comumente estudadas pelos sopros, como a obra *O Ovo*, de Hermeto Pascoal.

No terceiro módulo da oficina, o repertório da Orquestra Voadora assume um papel de maior destaque. Neste momento, começamos a preparar as músicas que serão apresentadas no desfile de carnaval tanto nas aulas separadas por turmas quanto nos ensaios de naipe e gerais. Os exercícios técnicos e conteúdos ligados à criatividade musical continuam fazendo parte das aulas, visando dar suporte ao aprendizado e performance das músicas do repertório. As turmas (tanto dos instrumentos de sopro quanto as dos instrumentos de percussão) seguem um cronograma que visa otimizar a entrada das músicas nos ensaios, levando em conta a dificuldade das músicas e o nível técnico dos alunos. Esse nivelamento das músicas se faz de forma aproximada e exige bastante elaboração por parte dos professores. Isso se dá porque as músicas possuem dificuldades muito distintas para os instrumentos. Embora os arranjos compreendam vozes com diferentes níveis de dificuldade para um determinado instrumento, a disparidade entre as complexidades das músicas permanece um fator de grande importância.

Ao longo dos anos, desenvolvemos um método para escolher a ordem da entrada das músicas em nosso repertório, que visa equilibrar o tempo que os alunos iniciantes levam para desenvolver as habilidades técnicas que os permitam tocar uma determinada

música com o período de ensaios coletivos que o grupo necessita para ensaiá-la. Uma vez que o repertório do ano foi selecionado, os professores de cada instrumento elaboram uma ordem de entrada das músicas nos ensaios gerais que seria a ideal para os alunos de suas turmas. Este ordenamento leva em conta todos os fatores técnicos – e também os de caráter mais subjetivo – que influenciam na dificuldade de uma música para um determinado instrumento.

4.2.1. Ementas

Os cursos de instrumentos de sopro possuem organizações bem distintas. Enquanto algumas turmas possuem ementas definidas previamente, discutidas com os alunos e, outras apresentam uma estrutura construída ao longo das aulas, sem um roteiro organizado *a priori*.

A seguir serão apresentadas as ementas dos cursos dos instrumentos de sopro. Elas foram documentadas entre os anos de 2020 e 2022.

Saxofone¹⁶

O curso de saxofone da Oficina da Orquestra Voadora tem como objetivo proporcionar uma base sólida para a preparação do repertório da Orquestra e outras práticas musicais de interesse do aluno.

Nossa metodologia visa utilizar a criatividade e a expressividade musical como forma de abordar os conteúdos trabalhados nas aulas. Através de atividades em grupo e brincadeiras, nosso curso busca a criação de uma coletividade onde os conhecimentos e experiências são trocados, e onde cada aluno estimula o outro no decorrer de seu aprendizado.

Além do conteúdo específico para o nosso naipe de instrumentos, nas nossas aulas são desenvolvidas práticas coletivas que envolvem todo o bloco, como a

¹⁶ Concebida pelos professores André Ramos, Eduardo Rezende e Mathias Mafort. Texto escrito por André Ramos.

montagem de um repertório, gravações das músicas, o desfile de carnaval (em momentos que não requerem isolamento social), aulas em grupo, entre outras.

As músicas trabalhadas nas aulas incluem tanto o repertório do bloco da Orquestra Voadora quanto outras que são escolhidas para colocar em prática os conteúdos técnicos e expressivos trabalhados nas aulas.

Nosso curso é dividido em três níveis, de acordo com o domínio técnico e conhecimento teórico dos alunos. Os arranjos tocados pelo grupo têm vozes escritas para esses níveis, possibilitando que alunos em estágios diferentes do aprendizado toquem juntos.

Turma 1

I) Conteúdos técnicos - Saxofone

- Respiração (Apostila de Ginástica Respiratória)
 - As três partes da respiração
 - Controle da respiração diafragmática
 - Inalação e exalação para instrumentos de sopro
 - Exercícios
- Montagem, desmontagem do instrumento
- Empunhadura do instrumento
- Boquilhas, palhetas e abraçadeiras
- Digitação básica do instrumento
- Consciência corporal e postural
 - Relaxamento
 - Alongamento
- Embocadura ("Developing a Personal Saxophone Sound" - David Liebman)
 - Lábio inferior
 - Dentes
 - Maxilar
- Entonação das notas
- O uso da língua, cavidade bucal, e garganta
- Exercícios de boquilha (material: vídeo- aula de exercícios de boquilha 1)

- Estudo da sonoridade (material: Método Klosé exercícios 4 e 5)
 - Notas longas
 - Controle do ataque, sustentação e corte das notas
 - Homogeneidade da embocadura ao longo da extensão do instrumento
 - Escuta e identificação de timbres de saxofone
- Escalas e arpejos:
 - Maiores: Sol, Fá, Ré, Si bemol, Lá e Mi bemol
 - Menores naturais: Lá, Ré, Si, Sol. Fá sustenido e Dó
- Repertório de apoio: Anunciação (Alceu Valença), Moliendo Café (Hugo Blanco)

II) Teoria Musical

- Pulsação
 - Percepção auditiva
 - Reprodução com a voz e com o corpo
- Figuras Rítmicas (material: Teoria Musical - Bohumil Med; Método Prince de Leitura Rítmica volume 1)
- Compassos (material: Teoria Musical - Bohumil Med; Método Prince de Leitura Rítmica volume 1)
- Nomes e sequência das notas
- Notação (material: Teoria Musical - Bohumil Med)
 - Pentagrama
 - Claves
 - Acidentes
- Escalas Maiores
 - O que são as escalas maiores
 - Reconhecimento auditivo
- Escalas menores naturais
 - O que são as escalas menores
 - Reconhecimento auditivo

- Intervalos
 - O que são
 - Reconhecimento auditivo: Ascendentes/descendentes/harmônicos
- Acordes
 - O que são as acordes
 - Tríades maiores
 - Tríades menores
 - Reconhecimento auditivo

Turma 2

I) Saxofone

- Exercícios de respiração (material: "Developing a Personal Saxophone Sound" - David Liebman)
- Digitação completa do instrumento
- Golpe de língua
- Exercícios de boquilha
- Escalas e arpejos (Método Klosé e apostila)
- Maiores: Lá, Mi bemol, Mi
 - Menores naturais: Fá sustenido, Dó, Dó sustenido.
 - Escala Cromática (Método Klosé pg. 22 e 90)
- Embocadura
 - Homogeneidade da embocadura nos diferentes registros do instrumento (usar exercícios de escalas)
- Estudo da sonoridade (Aquecimento, Método Klosé exercícios 6 a 8)
 - Notas longas
 - Controle do ataque, sustentação e corte das notas
 - Equilíbrio de timbre e dinâmica nos diferentes registros do instrumento
- Controle da afinação (Método Klosé exercícios 9 a 14)
- Domínio da garganta ("Developing a Personal Saxophone Sound" - David Liebman)

- Harmônicos ("Developing a Personal Saxophone Sound" - David Liebman)
 - O que são harmônicos e a natureza do som
 - Exercícios básicos

II)Teoria Musical

- Escalas Maiores
 - Formação (Material: Apostila de Escalas Maiores da Orquestra Voadora)
 - Armaduras de clave
 - Reconhecimento auditivo
- Escalas menores naturais
 - Formação
 - Armaduras de clave
 - Reconhecimento auditivo
- Acordes
 - Formação das tríades maiores e menores (Material: Apostila de Acordes da Orquestra Voadora; Harmonia: Método Prático Vol 1 - Ian Guest)
- Leitura e escrita rítmica (Método Prince de Leitura Rítmica Vol. 1 - Adamo Prince)
 - Células rítmicas

Turma 3

- Domínio da extensão completa do instrumento (Método Klosé exercícios 9 a 14)
- Articulação (Método Klosé pg 14- 20)
- Acentuação (Idem)
- Exercícios de boquilha (vídeo aula 3)
- Estudo da sonoridade
 - Notas longas
 - Equilíbrio de timbre e dinâmica ao longo da extensão completa do instrumento

- Interpretação de frases melódicas - compreensão e intenção. Texto de apoio: “A poesia da música ou a música da poesia: a estruturação poética da fraseologia em alguns exemplos de música popular do Brasil” (Paulo Tiné)
 - Análise fraseológica básica do repertório
- Controle da afinação - Exercícios com o afinador e imaginação do som antes de tocar (Top Tones for Saxophone - Sigurd Hascher)
- Harmônicos - Exercícios ("Developing a Personal Saxophone Sound" - David Liebman; Top Tones for Saxophone - Sigurd Hascher)
- Flexibilidade (Método Klosé pg 21 ex.15)
- Escalas e arpejos (Método Klosé pg. 23):
 - Maiores: Si, Ré bemol, Fá sustenido, Lá bemol, Dó sustenido
 - Menores naturais: Si bemol, Mi bemol, Sol sustenido
 - Escalas menores harmônicas e melódicas
 - Escalas pentatônicas
 - Encadeamento de escalas
- Improvisação básica (A Arte da Improvisação para Todos os Instrumentos - Nelson Faria)
- Padrões melódicos em todas as tonalidades (Patterns for Saxophone - Oliver Nelson)

II)Teoria Musical

- Escalas menores Harmônicas e Melódicas (Teoria Musical - Bohumil Med)
 - Formação
 - Reconhecimento auditivo
- Tríades aumentadas
- Tríades diminutas
- Tétrades
- Cifragem de acordes

- Campo Harmônico Maior e menor natural (Harmonia: Método Prático Vol. 1 - Ian Guest)
- Funções harmônicas
- Relação entre escalas e acordes (A Arte da Improvisação para Todos os Instrumentos - Nelson Faria)
 - Análise harmônica básica
 - Improvisação em harmonias simples
- Fundamentos do Arranjo para sopros (Apostila Instrumentos)
 - Diferentes instrumentos da nossa formação
 - Extensões escritas e reais dos instrumentos
 - Transposição
 - Análise da estrutura de um arranjo
- Solfejo de melodias simples - (500 Canções Brasileiras - Ermelinda Paz)
- Leitura rítmica (Método Prince de Leitura Rítmica Vol. 1 - Adamo Prince; Rítmica - José Eduardo Gramani)
- Transcrição de ideias melódicas simples
- Criação de melodias a partir de ritmos

Material de apoio:

"Developing a Personal Saxophone Sound" - David Liebman

Klosé - Método Completo de Saxofone

Método Prince de Leitura Rítmica Vol. 1 - Adamo Prince

Rítmica - José Eduardo Gramani

Teoria Musical - Bohumil Med

Harmonia: Método Prático Vol. 1 - Ian Guest

Aquecimento - Henrique Band

A Arte da Improvisação para Todos os Instrumentos - Nelson Faria

Patterns for Saxophone - Oliver Nelson

500 Canções Brasileiras - Ermelinda Paz

Top Tones for Saxophone - Sigurd Hascher

Trompete¹⁷

O curso de trompetes da Oficina da Orquestra Voadora é dividido em duas turmas (iniciantes e avançados) de acordo com o nível técnico dos alunos no instrumento. As aulas têm grande ênfase no repertório do bloco e nos conhecimentos musicais que ele demanda. O curso possui material didático próprio, com apostilas e videoaulas elaboradas pelos professores.

Os primeiros três meses de cada ano da oficina são direcionados ao desenvolvimento das técnicas instrumentais, tanto para os alunos iniciantes quanto para os avançados. As músicas ou trechos musicais são escolhidos de forma a aplicar os conteúdos técnicos que estão sendo trabalhados. Nos meses seguintes, o repertório ganha progressivamente um maior destaque nas aulas. Nesta etapa do curso, os conteúdos técnicos e de teoria musical são abordados de acordo com os desafios que as músicas do repertório apresentam.

A prática de conjunto procura integrar alunos de diversos níveis técnicos, com foco na experiência da construção de um espetáculo de rua coletivo. A interação entre os alunos dentro e fora do ambiente da oficina é estimulada, e proporciona uma intensa troca de conhecimentos e de motivação entre os participantes.

Trompete básico

- Introdução ao trompete
- Respiração
- Embocadura
- As sete posições do trompete
- Articulação (golpe de língua)
- Flexibilidade básica
- Extensão básica do trompete
- Escalas Maiores e menores mais utilizados no repertório

¹⁷ Ementa concebida pelos professores Daniel Paiva, Tiago Rodrigues, Thiago Garcia e Pedro Selector. Texto escrito por André Ramos.

- Arpejos Maiores e menores mais utilizados no repertório
- Melodias simples para o trompete
- Repertório da Orquestra Voadora - vozes mais simples dos arranjos

Trompete avançado

- Flexibilidade Avançada (Método *Advanced Lip Flexibility* - Charles Colin)
- Estudos de técnica de trompete (Métodos *Daily Drill and Technical Studies For Trumpet*, de Max Schlossberg, e *Technical Studies*, de Herbert Clarke)
- Exercícios de fluência (Método *Flow Studies* - Vincent Cichowicz)
- Exercícios de aquecimento (Método *Warm-ups and Studies for Trumpet*, de James Stamp)
- Escalas Maiores, menores naturais, menores melódicas e menores harmônicas
- Arpejos Maiores e menores
- Pentatônicas Maiores e menores
- Repertório da Orquestra Voadora - vozes com maior complexidade
- Construção de repertório, com músicas selecionadas pelo grupo de alunos

Trombone¹⁸

O curso de trombone da oficina da Orquestra Voadora é dividido em duas partes. A primeira é voltada para os ensinamentos básicos do instrumento até o desenvolvimento mínimo de técnicas necessárias para a prática musical. A segunda é focada na execução do repertório do bloco.

¹⁸ Ementa elaborada e escrita pelo professor Marco R. Serra Grande.

Primeira parte

Nos primeiros três a quatro meses do curso, o objetivo é preparar os alunos para que estejam aptos a excetuar o repertório do bloco.

Inicialmente partimos do manuseio do instrumento, que é bastante delicado. A fim de evitar avarias ou acidentes, o estudante deve saber montar e desmontar, guardar, e limpar o instrumento, além de outros cuidados específicos com a manutenção.

- A emissão do som

Introdução e desenvolvimento da vibração labial, respiração e controle da “coluna de ar”. O entendimento sobre “embocadura” e a musculatura que ela envolve. Desenvolvimento e aprimoramento do som(timbre). Posições do trombone e suas respectivas notas musicais através da série harmônica. Desenvolvimento das técnicas para articulação das notas (legato e staccato) assim como a movimentação da vara, principal mecanismo do instrumento.

- Introdução às escalas e arpejos

Desenvolvimento prioritário das escalas de Sib Maior, Mib Maior, Fá maior e suas respectivas escalas relativas menores: Sol menor, Dó menor e Ré menor. Utilização dessas escalas para estimular a execução de melodias simples no instrumento. Conceito de dinâmica (volume) e tempo musical(pulsação e andamento).

- Aprimoramento e correção da movimentação da vara
- Aperfeiçoamento da “digitação” e posições no instrumento alinhados à emissão do som
- Articulação envolvidas nas atividades
- Introdução à percepção musical alinhada com a prática de grupo, através da execução do Cântico “Frère Jaques” em Sib Maior
- Prática da mesma música em outros tons, abordando o entendimento sobre tonalidades em geral e graus da escala
- Introdução à leitura musical com a prática de variados exercícios iniciais do famoso método Arban para Trombone, contidos entre as páginas 13 a 21 do livro.

Segunda parte

Após o período inicial, que dura de três a quatro meses, o curso entra no “módulo” repertório. O foco passa a ser o aprendizado das músicas que serão executadas no dia do desfile do bloco.

Desse ponto em diante, costuma-se abordar uma música específica do repertório a cada aula.

As aulas são divididas em três partes. Primeiramente é feito um “aquecimento” e revisão da escala a ser utilizada na música do dia. Em seguida, trabalhamos a música a ser aprendida no dia, através da leitura da sua partitura, de maneira oral ou por meio da demonstração de execução da obra por um dos professores. Por último, costuma-se fazer a prática de conjunto com os alunos de outros instrumentos do curso, visando a coesão que se pretende atingir no carnaval.

A segunda parte do curso estende-se até o carnaval, no dia do desfile da Orquestra Voadora. Nesse dia, chegamos ao fim do ciclo anual.

Observações gerais

Existem muitas variantes que influenciam o andamento e o desenrolar do curso. A quantidade de alunos na turma e a possível divisão por nível ou não; o desenvolvimento individual de cada aluno alinhado ao desenvolvimento da turma em geral, tentando conciliar ambos; a assiduidade e comprometimento dos alunos; a entrada de novos alunos (sem experiência) ao longo do decorrer do curso; fatores externos. A cada ano, adaptamos alguns pontos do curso de acordo com o panorama vigente.

O planejamento e estrutura do curso de Trombone foi desenvolvido através dos anos por diversos professores diferentes, sendo todo o modelo descrito acima referente aos últimos 4 anos letivos.

Professores do curso de Trombone da Orquestra Voadora entre 2014 e 2022:

Marco Serragrande

Leonardo Campos

Juliano Pires

Marcio Sobrosa

Marcel Oliveira

Josiel Konrad

Pedro Paulo Lopes

Osmário

Fernando Jovem

Tuba¹⁹

O curso de tuba da oficina da Orquestra Voadora tem como objetivo passar os fundamentos de técnica do instrumento e o desenvolvimento de uma prática diária, para que assim os alunos possam ter uma base para tocar o repertório da Orquestra Voadora e outras de seu interesse.

Os primeiros meses da oficina são direcionados ao desenvolvimento das técnicas do instrumento e como montar uma rotina diária para estudo. Nos meses seguintes, somamos aos poucos o repertório do bloco a essa prática diária de fundamentos.

Conteúdo Técnico:

1. Respiração
2. Sonoridade - Nota Longa e Dinâmica
3. Flexibilidade
4. Articulação

¹⁹ Texto elaborado pela professora Mariana Trigo.

5. Escalas
6. Arpejos
7. Extensão
8. Agilidade
9. Estudos Melódicos
10. Repertório

Utilizaremos como base para estudo os seguintes métodos: Hal Leonard Advanced Band Method, Warmup and Daily Routine for Bb Tuba Compiled by Jeff Baker, David Ware - Flexibility studies for euphonium.

4.2.2. Planejamentos de curso

Os cursos de saxofone e trompete apresentam planejamentos de curso que descrevem como suas ementas são distribuídas ao longo do período letivo. Esses planejamentos não visam cristalizar as aulas, limitando-as a tratar dos tópicos elencados. Os professores gozam de uma grande flexibilidade quanto à implementação do planejamento, para esta se adeque ao retorno dado pelos alunos às propostas que lhes são apresentadas.

No entanto, o ato de planejar as aulas permite uma estruturação do curso a longo prazo, indicando possíveis caminhos e propostas que se interconectam e dialogam entre si. Desta maneira, os planos visam proporcionar uma maior coesão entre as turmas de um mesmo curso. Eles são especialmente úteis em momentos em que professores precisam ser substituídos, mantendo o fluxo dos conteúdos trabalhados nas aulas.

Outro objetivo dos planos de curso é proporcionar o intercâmbio entre professores de instrumentos diferentes da oficina. Como normalmente cada professor se encontra bastante ocupado com a aula que está dando, fica difícil acompanhar o que se passa nos outros ambientes.

Por fim, os documentos com os planejamentos de curso servem como registro de uma concepção pedagógica que pode ser reavaliada de ano para ano, implementando novas ideias e melhorias.

Saxofone²⁰

Turma 1

Semana	Atividades
1	<ul style="list-style-type: none">• Dinâmica de entrosamento do grupo• Alongamento• Respiração: as 3 partes da respiração• As peças do Saxofone• Emissão do som (embocadura e "golpe" de língua) - notas longas a partir da boquilha, ao tudel, ao instrumento inteiro• Digitação da escala de Dó
2	<ul style="list-style-type: none">• Alongamento• Respiração: Exercício de respiração• Escala de Dó - notas longas a cada 4 tempos, percorrendo todo o instrumento, respiração marcada• Articulação - dobrar o tempo do exercício ligando de 2 em 2 as notas• Articulação - staccato básico - subir a escala de Dó atacando 4 ou 2x cada nota em staccato.• Brincadeira - enquanto alguns fazem nota longa, outros fazem a escala, para começarmos a sentir uma polifonia
3	<ul style="list-style-type: none">• Alongamento• Respiração: Exercício de respiração• Afinação: aprender a lógica da afinação• Escala de Dó - uma nota por tempo, ligando 4, sobe e desce todo o instrumento (começar com nota longa e ir dobrando, pra aquecer)• Escala de Sol - lógica de como funcionam as diferentes escalas (introduzir intervalo - semitom e acidentes)• Ritmo - noção de tempo e contratempo - movimento corporal + palma + staccato nos dois / só na cabeça / só no contra• Brincadeira - fazer escala em staccato no contratempo
4	<ul style="list-style-type: none">• Alongamento• Respiração: Exercício de respiração• Escalas de Dó e Sol• Intervalos - compreensão inicial, consonantes e dissonantes - semitom, oitava, quinta, terça e segunda• Leitura e repertório - introdução à partitura a partir da Asa Branca em Bb (de efeito) ---> clave de sol, armadura, unidade de tempo e compasso, figuras rítmicas e pausas, ritornello, notas no pentagrama

²⁰ Os planejamentos a seguir foram elaborados por Eduardo Rezende (turma 1), Mathias Mafort (turma 2) e André Ramos (turma 3).

5	<ul style="list-style-type: none"> ● Alongamento ● Respiração: Exercício de respiração ● Escala de Sol (#) e Ré (##) (pegar o ré agudo) ● Acordes/Arpejo - conceito básico de acordes e arpejos (sempre que fizer uma escala, tocar o arpejo da fundamental - 1/3/5/8 e volta) ● Leitura e Repertório - praticar mais a Asa Branca
6	<ul style="list-style-type: none"> ● Alongamento ● Respiração: Exercício de respiração ● Escala de F (introduzir os bemois) - fazendo sempre o arpejo da fundamental ● Escala menor - aprender a lógica dos tons relativos, e o relativo dos tons trabalhados (F, C, G, D) ● Dinâmica - todos seguram acorde de uma tônica em dinâmica piano, enquanto 1 (ou poucos) fazem em dinâmica forte uma escala ● Brincadeira - evoluir na Asa Branca, aplicando dinâmica
7	<ul style="list-style-type: none"> ● Alongamento ● Respiração: Exercício de respiração ● Arpejo - introduzir campo harmônico (com a turma segura nos arpejos, começar a fazer nos graus aos poucos), introduzir a idéia de 3a menor e 3a Maior (a partir dos semitons) ---> se der, fazer os acordes de G, C e D do campo harmônico de G ● Ritmo - aprender a palma do baião dentro da pulsação e trazer pro sax com acordes (G, se der, C e D) ● Brincadeira - fazer os acordes de Asa Branca, em nota longa e se possível no ritmo, comigo solando a melodia. Se fluir bem, experimentar os outros fazendo a melodia - aplicar dinâmica
8	<ul style="list-style-type: none"> ● Alongamento ● Respiração: Exercício de respiração ● Arpejos - fazer mais exercícios de campo harmônico sem pressão a partir das escalas trabalhadas (F, C, G, D e relativos) ● Ritmo - tocar acordes de Asa Branca aplicando ritmo nas notas longas (fazer o baião em palmas antes e depois dar as 2 primeiras notas da palma, uma staccato outra longa) --- se não der, fazer só no acorde de G ● Brincadeira - repetir a tentativa da aula passada
9	<ul style="list-style-type: none"> ● Alongamento ● Respiração: Exercício de respiração ● Escala e Arpejos - Bb/Gm (tentar fazer a escala e algo do campo harmônico das duas) ● Leitura - Abre Alas (Fm de efeito) - melodia principal (intro) ● Repertório - praticar Asa Branca 1x (juntar com outras turmas se possível)
10	<ul style="list-style-type: none"> ● Escala - Eb/Cm ● Qualidades dos intervalos - começar com os intervalos presentes na escala Maior e experimentar os que mudam na escala menor (3a, 6a e 7a). ● Comparação de homônimo (C e Cm) ● Treinar Abre Alas (parte A) ● Repertório - praticar Asa Branca 1x (com toda turma se possível)

11	<ul style="list-style-type: none"> ● Escala - A/F#m ● Revisão dos intervalos falados na aula anterior + intervalo de 2a, 4a e 5a. (indicar apostila) ● Saxofones e transposição - exercício de dizer qual o tom "de efeito" das músicas que estamos tocando ● Treinar Abre Alas (parte B + apresentar conceito de contraponto e dinâmica com eu tocando sozinho) ● Passar Asa Branca (se possível com as outras turmas)
12	<ul style="list-style-type: none"> ● Escala - E / C#m ● Tentar fazer um pouco de campos harmônicos percebendo a qualidade das 3as que aparecem ● introduzir conceito de acordes/arpejos maiores e menores ● Praticar Abre Alas e Asa Branca
13	<ul style="list-style-type: none"> ● Repertório - I Will Survive (voz 1) - treinar o ritmo do ataque, e fazer a nota longa em diferentes dinâmicas, pegar a coreografia dos sax
14	<ul style="list-style-type: none"> ● Repertório - I Will Survive (misturar as vozes 1 e 2, revezando em 2 grupos na turma) ● Repertório - Zarathustra ● Fim da aula - passadão geral de repertório

Turma 2

Semana	Atividades
1	<ul style="list-style-type: none"> ● Dinâmica de entrosamento do grupo (naipe todo) ● Alongamento ● Respiração: as 3 partes da respiração ● Afinação: boquilha ● Intervalos (segundas) + Afinação: Trabalho usando notas longas sob padrão ascendente e descendente na escala de Dó Maior ● Escalas e Arpejos Maiores: Do, Sol e Fá Maiores. Tocar Anunciação (somente 1ª parte) nos tons das escalas trabalhadas. ● Escalas menor natural e Arpejos menores: Lá menor
2	<ul style="list-style-type: none"> ● Alongamento ● Respiração: Exercício de respiração ● Afinação: boquilha ● Intervalos (segundas) + Afinação: Exercício usando notas longas sob padrão ascendente e descendente na escala de Dó Maior ● Escalas e Arpejos Maiores: Dó e Sol maiores. Tocar Anunciação nos dois tons (somente 1ª parte). ● Escalas menores naturais e Arpejos menores: Lá e Mi.

3	<ul style="list-style-type: none"> ● Alongamento ● Respiração: Exercício de respiração ● Afinação: boquilha ● Intervalos (segundas) + Afinação: Exercício usando notas longas sob padrão ascendente e descendente na escala de Sol Maior ● Escalas e Arpejos Maiores: Sol e Ré maiores. Tocar Asa branca nos dois tons. ● Escalas menores naturais e Arpejos menores: Mi e Si menores.
4	<ul style="list-style-type: none"> ● Alongamento ● Respiração: Exercício de respiração ● Afinação : boquilha ● Intervalos (segundas) + Afinação: Exercício usando notas longas sob padrão ascendente e descendente na escala de Ré Maior ● Escalas e Arpejos Maiores: Re e La maiores. Tocar Asa Branca nos 2 tons. ● Escalas menor natural e Arpejos menores: Si e Fa# menores.
5	<ul style="list-style-type: none"> ● Alongamento ● Respiração: Exercício de respiração ● Afinação : boquilha ● Intervalos (segundas) + Afinação: Exercício usando notas longas sob padrão ascendente e descendente na escala de Lá Maior ● Escalas e Arpejos Maiores: Lá e Mi maiores. Tocar tema simples de quadrilha nos 2 tons (somente 1ª parte). ● Escalas menor natural e Arpejos menores: Fa# e Do# menores.
6	<ul style="list-style-type: none"> ● Alongamento ● Respiração: Exercício de respiração ● Afinação: boquilha ● Intervalos (terças) + Afinação: Exercício usando notas longas sob padrão ascendente e descendente na escala de Mi Maior ● Escalas e Arpejos Maiores: Mi e Si maiores. Tocar tema simples de quadrilha nos 2 tons. ● Escalas menor natural e Arpejos menores: Do# e Si menores.
7	<ul style="list-style-type: none"> ● Alongamento ● Respiração: Exercício de respiração ● Afinação: boquilha ● Intervalos (terças) + Afinação: Exercício usando notas longas sob padrão ascendente e descendente na escala de Fá Maior ● Escalas e Arpejos Maiores: Fá e Sib maiores. Tocar Xodó nos 2 tons. ● Escalas menores naturais e arpejos menores: Ré e Sol menores.
8	<ul style="list-style-type: none"> ● Alongamento ● Respiração: Exercício de respiração ● Afinação: boquilha ● Intervalos (terças) + Afinação: Exercício usando notas longas sob padrão ascendente e descendente na escala de Sib Maior ● Escalas e Arpejos Maiores: Sib e Mib maiores. Tocar Xodó nos 2 tons. ● Escalas menores naturais e arpejos menores: Sol e Dó menores.

9	<ul style="list-style-type: none"> ● Alongamento ● Respiração: Exercício de respiração ● Afinação: boquilha ● Intervalos + Afinação: Exercício usando notas longas sob padrão ascendente e descendente na escala cromática. ● Escalas: Escala Cromática.
10	<ul style="list-style-type: none"> ● Alongamento ● Respiração: Exercício de respiração ● Afinação: boquilha ● Intervalos + Afinação: Exercício usando notas longas sob padrão ascendente e descendente na escala cromática. ● Escalas: Escala Cromática.
11	<ul style="list-style-type: none"> ● Alongamento ● Respiração: Exercício de respiração ● Afinação: Exercícios de harmônicos ● Intervalos e Escalas: Escalas maiores de Do, Re e Mi subindo e descendo em quartas. ● Arpejos: Arpejos das escalas maiores de Do, Re e Mi .
12	<ul style="list-style-type: none"> ● Alongamento ● Respiração: Exercício de respiração ● Afinação: Exercícios de harmônicos ● Intervalos e Escalas: Escalas de Fa, Sib e Mib subindo e descendo em quartas. ● Arpejos: Arpejos das escalas maiores de Fa, Sib e Mib.
13	<ul style="list-style-type: none"> ● Alongamento ● Respiração: Exercício de respiração ● Afinação: Exercícios de harmônicos ● Escalas: Escalas menores harmônicas de La, Mi e Si. ● Arpejos: Arpejos Fundamentais e dominantes nas escalas menores harmônicas de La, Mi e Si. Música: Abre Alas, nos três tons.
14	<ul style="list-style-type: none"> ● Alongamento ● Respiração: Exercício de respiração ● Afinação: Exercícios de harmônicos ● Escalas: Escalas menores harmônicas de Re, Sol e Do. ● Arpejos: Arpejos Fundamentais e dominantes nas escalas menores harmônicas de Re, Sol e Do. Música: Abre Alas, nos três tons.

Turma 3

Semana	Atividades
1	<ul style="list-style-type: none"> • Dinâmica de entrosamento do grupo (naipe todo) • Alongamento • Respiração: as 3 partes da respiração • Afinação • Intervalos (terças). Método Klosé pág. 11 exercício 9 • Escalas e Arpejos Maiores: Sol, Fá, Ré. (para casa: estudar os arpejos lentamente com o afinador) • Escala menor natural e arpejos menores: Lá, Ré, Si. Tocar (ao menos) a primeira frase de Afro Blue nos 3 tons
2	<ul style="list-style-type: none"> • Alongamento • Respiração completa • Afinação • Sons ligados: Método Klosé pág.10 ex.7 • Intervalos (quartas) Método Klosé pág. 12 exercícios 10 • Escalas e Arpejos Maiores: Si bemol, Lá e Mi bemol. Tocar Asa Branca tom Maior nos 3 tons. (para casa: estudar os arpejos lentamente com o afinador) • Escala menor natural e arpejos menores: Sol. Mi e Dó • Para casa: Leitura rítmica: Método Prince: exercícios da pag. 26
3	<ul style="list-style-type: none"> • Alongamento • Respiração: Exercício Básico de ginástica respiratória • Afinação • Intervalos (quintas) Método Klosé pág. 13 exercícios 11 • Escalas e Arpejos Maiores: Lá, Mi bemol e Mi. Tocar a primeira frase de Chiquita Bacana ou outra marchinha em tom maior nos 3 tons. • Escalas menor natural e Arpejos menores: Fá sustenido, Sol sustenido e Dó sustenido • Para casa: Leitura rítmica: Método Prince: pág. 27 ex.1. Estudar os arpejos das escalas maiores estudadas lentamente com o afinador
4	<ul style="list-style-type: none"> • Alongamento • Respiração: Exercício Básico de ginástica respiratória • Exercício da boquilha (video aula 2) • Afinação • Intervalos (sextas) Método Klosé pág. 14 exercícios 12 • Escalas e Arpejos Maiores: Si, Ré bemol, Fá sustenido. Tocar Allah-La Ô ou outra marchinha em tom maior nos 3 tons • Arpejos Maiores das escalas estudadas (para casa: estudar lentamente com afinador) • Escala menor natural e arpejos menores: Si bemol, Mi bemol e Fá • Para casa: Leitura rítmica: Método Prince: pág. 28 ex.1
5	<ul style="list-style-type: none"> • Alongamento • Respiração: Exercício Básico de ginástica respiratória (8 tempos por etapa) • Afinação • Intervalos (sétimas) Método Klosé pág. 14 exercícios 13 • Escalas Maiores encadeadas: Si bemol ao Dó • Arpejos Maiores das escalas estudadas (para casa: estudar lentamente com afinador) • Escalas menores melódicas: Lá, Ré e Si Tocar Greensleeves nos 3 tons • Para casa: Leitura rítmica: Método Prince: pág. 28 ex.2

6	<ul style="list-style-type: none"> ● Alongamento ● Respiração: Exercício Básico de ginástica respiratória (8 tempos por etapa) ● Afinação ● Intervalos (oitavas) Método Klosé pág. 15 exercícios 14 ● Escalas e Arpejos Maiores encadeadas: Dó ao Ré ● Arpejos Maiores das escalas estudadas (para casa: estudar lentamente com afinador) ● Escalas menores melódicas: Sol, Mi e Dó Toçar Greensleeves nos 3 tons ● Para casa: Leitura rítmica: Método Prince: exercícios da pág.29
7	<ul style="list-style-type: none"> ● Alongamento ● Respiração: Exercício Básico de ginástica respiratória (8 tempos por etapa) ● Afinação ● Intervalos (oitavas) Método Klosé pág. 15 exercícios 14 ● Escalas e Arpejos Maiores encadeadas: Ré bemol ao Mi bemol (para casa: estudar os arpejos lentamente com o afinador) ● Escalas menores melódicas: Fá susenido, Sol susenido e Dó susenido. Toçar Greensleeves nos 3 tons ● Para casa: Leitura rítmica: Método Prince: exercícios da pág.30
8	<ul style="list-style-type: none"> ● Alongamento ● Respiração abdominal ● Afinação ● Articulação: Método Klosé pág. 16 exercício 2 ● Escalas e Arpejos Maiores encadeadas: Si bemol ao Mi bemol ● Escalas menores melódicas: Si bemol, Mi bemol e Fá. Toçar primeira parte de Greensleeves nos 3 tons ● Para casa: Leitura rítmica: Método Prince: exercícios da pág.31
9	<ul style="list-style-type: none"> ● Alongamento ● Respiração intercostal ● Afinação ● Articulação: Método Klosé pág. 16 exercício 3 ● Escalas e Arpejos Maiores encadeadas: Mi ao Fá susenido ● Escalas menores harmônicas: Lá, Ré e Si Toçar Abre Alas nos 3 tons ● Para casa: Arpejos das escalas Maiores estudadas. Método Prince. Exercícios da pág.32
10	<ul style="list-style-type: none"> ● Alongamento ● Respiração completa ● Afinação ● Articulação: Método Klosé pág. 17 exercício 4 ● Escalas e Arpejos Maiores encadeadas: Si bemol ao Fá susenido ● Escalas menores harmônicas: Sol, Mi e Dó. Toçar Abre Alas nos 3 tons ● Para casa: Arpejos das escalas Maiores estudadas. Método Prince. Exercícios da pág.33
11	<ul style="list-style-type: none"> ● Alongamento ● Respiração completa ● Afinação ● Articulação: Método Klosé pág. 17 exercício 4 ● Escalas Maiores encadeadas: Si bemol ao Fá susenido ● Arpejos das escalas Maiores estudadas (para casa: estudar lentamente com o afinador) ● Escalas menores harmônicas: Fá susenido, Sol susenido e Dó susenido. Toçar Abre Alas nos 3 tons ● Para casa: Arpejos das escalas Maiores estudadas. Método Prince. Exercícios da pág.34

12	<ul style="list-style-type: none"> ● Alongamento ● Respiração: Exercício Básico de ginástica respiratória (8 tempos por etapa) ● Afinação ● Articulação: Método Klosé pág. 18 exercício 5 ● Escalas e Arpejos Maiores encadeadas: Fá Maior a Sol Maior ● Arpejos Maiores das escalas estudadas (para casa: estudar lentamente com afinador) ● Escalas menores harmônicas: Si bemol, Mi bemol e Fá. Toçar Abre Alas nos 3 tons ● Para casa: Solfejo: Ermelinda A. Paz 500 Canções Brasileiras: Eu Pisei na Barca Velha. pág. 22 ● Escolher música da próxima aula
13	<ul style="list-style-type: none"> ● Alongamento ● Respiração: Exercício Básico de ginástica respiratória (8 tempos por etapa) ● Afinação ● Articulação: Método Klosé pág. 18 exercício 7 ● Escalas Maiores encadeadas: Si bemol Maior a Sol Maior ● Arpejos Maiores das escalas estudadas (para casa: estudar lentamente com afinador) ● Música escolhida ● Para casa: Solfejo: Ermelinda A. Paz 500 Canções Brasileiras: <i>Fui Passar na Ponte</i> pág. 25
14	<ul style="list-style-type: none"> ● Alongamento ● Respiração abdominal ● Afinação ● Articulação: Método Klosé pág. 18 exercício 8 ● Escalas Maiores encadeadas: Lá bemol Maior a Si bemol Maior ● Arpejos Maiores das escalas estudadas (para casa: estudar lentamente com afinador) ● Música escolhida ● Para casa: Solfejo: Ermelinda A. Paz 500 Canções Brasileiras: Meu Boi Pintado pág. 26
15	<ul style="list-style-type: none"> ● Alongamento ● Respiração intercostal ● Exercício da boquilha (videoaula 1) ● Afinação ● Articulação: Método Klosé pág. 19 exercício 9 ● Escalas Maiores encadeadas: Si bemol Maior a Si bemol Maior ● Arpejos Maiores das escalas estudadas (para casa: estudar lentamente com afinador) ● Música escolhida (escolher música da próxima aula) ● Para casa: Solfejo: Ermelinda A. Paz 500 Canções Brasileiras: Durma Neném pág.29
16	<ul style="list-style-type: none"> ● Alongamento ● Respiração superior ● Exercício da boquilha (videoaula 1) ● Afinação ● Articulação: Método Klosé pág. 19 exercício 9 ● David Liebman - Developing A Personal Saxophone Sound: Descending legatos. pág.20 ● Oliver Nelson - Patterns for Saxophone: ex.1 (primeiros 4 compassos) ● Música escolhida ● Para casa: Solfejo: Ermelinda A. Paz 500 Canções Brasileiras: Bailes Pastoris pág.29
17	<ul style="list-style-type: none"> ● Alongamento ● Respiração completa ● Exercício da boquilha (videoaula 2) ● Afinação ● Articulação: Método Klosé pág. 19 exercício 10 ● Top Tones For The Saxophone. ex de quartas e quintas pág.9 ● Oliver Nelson - Patterns for Saxophone: ex.1 (compassos 5 - 8) ● Nelson Faria - A Arte da Improvisação. pág. 21 Ex. 1 (levar caixa de som) ● Música escolhida ● Para casa: Solfejo: Ermelinda A. Paz 500 Canções Brasileiras: Candeeiro pág.30

18	<ul style="list-style-type: none"> ● Alongamento ● Respiração completa ● Exercício da boquilha (videoaula 3) ● Afinação ● Articulação: Método Klosé pág. 19 exercício 11 ● David Liebman: exercícios de harmônicos. pág. 21 ex. A e B ● Nelson Faria - A Arte da Improvisação. pág. 21 Ex. 1 ● Oliver Nelson - Patterns for Saxophone: ex.1 (compassos 9 - 12) ● Música escolhida ● Para casa: Solfejo: Ermelinda A. Paz 500 Canções Brasileiras: Vamos Maninha pág. .34
19	<ul style="list-style-type: none"> ● Alongamento ● Respiração: Exercício Básico de ginástica respiratória (8 tempos por etapa) ● Exercício da boquilha (videoaula 3) ● Afinação ● Articulação: Método Klosé pág. 19 exercício 11 ● David Liebman: exercícios de harmônicos. pág. 21 ex. C e D ● Nelson Faria - A Arte da Improvisação. pág. 22 Ex. 2 (levar caixa de som) ● Oliver Nelson - Patterns for Saxophone: ex.1 (compassos 13 - 16) ● Música escolhida ● Para casa: Solfejo: Ermelinda A. Paz 500 Canções Brasileiras: Maculelê pág. 37
20	<ul style="list-style-type: none"> ● Alongamento ● Respiração: Exercício Básico de ginástica respiratória (8 tempos por etapa) ● Afinação ● Articulação: Método Klosé pág. 20 exercício 12 ● David Liebman: exercícios de harmônicos. pág. 21 ex. E ● Oliver Nelson - Patterns for Saxophone: ex.1 (compassos 17 - 20) ● Nelson Faria - A Arte da Improvisação. pág. 22 Ex. 2 (levar caixa de som) ● Música escolhida ● Para casa: Solfejo: Ermelinda A. Paz 500 Canções Brasileiras: Baile das Borboletas pág.37

Trompete²¹

Turma 1 (iniciantes)

Semana	Atividades
1	Aula Inaugural - conversa sobre o instrumento
	Sete posições do trompete (pag 1 apostila)
2	Articulação .1 (pag 2 apostila)
3	Flexibilidade .1 (pág 3 apostila)
4	Escalas Maiores .1 (pág 4 apostila) ; Dó Maior
5	Flexibilidade .2 (pags 5 e 6 apostila)

²¹ Os planejamentos a seguir foram elaborados pelos professores Daniel Paiva, Pedro Selector, Thiago Garcia e Tiago Rodrigues.

6	Tessitura .1 (pág 7 apostila)
7	Articulação .2 (pag 8 apostila)
8	Escalas Maiores .2 (pág 9 apostila)
9	Flexibilidade .3 (pág 10 apostila)
10	Escalas Maiores (Aplicadas).3 (pág 11 apostila) Anúnciação
11	Flexibilidade .4 (pág 12 apostila)
12	Escalas Maiores .4 (pag 13 apostila) Fá Maior / Parabéns
13	Escalas Maiores (Aplicadas) .5
14	Flexibilidade .5
15	Escalas Maiores.6
16	Escalas Maiores.7
17	Tessitura .2
18	Flexibilidade .6
19	Articulação .3
20	Escalas menores .1

Turma 2 (intermediários)

Semana	Turma 2
1	Ex. 11 Arban
2	Memorização da sequência das notas
	Tríades
	Progressão em quartas
3	Exercícios Complementares - Ferro Velho
4	Notas Longas (Método Max Schlossberg)
5	Flexibilidade (Método Charles Colin)
6	Exercícios Complementares Todos estão surdos
7	Escalas Maiores (Introdução ao estudo das 12 escalas)
8	Método "Technical Studies", Herbert Clarke - First Study
9	Escalas Pentatônicas Maiores
10	Exercícios Complementares - Todos estão surdos .2
11	Estudo de Fluência do Método do Vincent Cichowicz
12	Escalas Menores - Exercício sobre o Hino da OV
13	Exercícios Complementares - Hino
14	Flexibilidade Avançada - exercício #23 do método Schlossberg
15	The Six Notes (As Seis Notas) Método "Musical Calisthenics for Brass", de Carmine Caruso - Exercício 1
16	Flexibilidade - Expansão

17	Intervalos - Método Trompete Brasileiro Vol 1
18	Escalas Menores - todos os tons - ciclo de quartas
19	James Stamp, Basic Warm-up
20	Escalas Menores - exercício Bob Shew

Turma 3

Semana	Turma 3 (avançados)
1	Aquecimento (Besouro s/ bocal)
	Flexibilidade: Collin nº 1
	Pensamento em graus: Introdução
	Escalas: Introdução
2	Aquecimento (Besouro s/ bocal)
	Flexibilidade: Collin nº 1
	Escalas cromáticas: Clarke - First Study - linha 1
	Escalas maiores: C (pensamento em graus) - Exercício sequência numérica
3	Aquecimento (Besouro s/ bocal)
	Flexibilidade: Collin nº 1
	Escalas cromáticas: Clarke - First Study - linha 2
	Escalas maiores: G (pensamento em graus) - Exercício sequência numérica
4	Aquecimento (Besouro s/ bocal)
	Flexibilidade: Collin nº 1
	Escalas cromáticas: Clarke - First Study - linha 3
	Escalas maiores: D (pensamento em graus) - Exercício sequência numérica
5	Aquecimento (Besouro s/ bocal)
	Flexibilidade: Collin nº 2
	Escalas cromáticas: Clarke - First Study - linha 4
	Escalas maiores: A (pensamento em graus) - Exercício sequência numérica

6	Aquecimento (Besouro s/ bocal)
	Flexibilidade: Collin nº 2
	Escalas cromáticas: Clarke - First Study - linha 5
	Escalas maiores: E (pensamento em graus) - Exercício sequência numérica
7	Aquecimento (Besouro s/ bocal)
	Flexibilidade: Collin nº 2
	Escalas cromáticas: Clarke - First Study - linha 6
	Escalas maiores: B (pensamento em graus) - Exercício sequência numérica
8	Aquecimento (Besouro s/ bocal)
	Flexibilidade: Collin nº 2
	Escalas cromáticas: Clarke - First Study - linha 7
	Escalas maiores: F# (pensamento em graus) - Exercício sequência numérica
9	Aquecimento (Besouro s/ bocal)
	Flexibilidade: Collin nº 3
	Escalas cromáticas: Clarke - First Study - linha 8
	Escalas maiores: C# (pensamento em graus) - Exercício sequência numérica
10	Aquecimento (Besouro s/ bocal)
	Flexibilidade: Collin nº 3
	Escalas cromáticas: Clarke - First Study - linha 9
	Escalas maiores: F (pensamento em graus) - Exercício sequência numérica
11	Aquecimento (Besouro s/ bocal)
	Flexibilidade: Collin nº 3
	Escalas cromáticas: Clarke - First Study - linha 10
	Escalas maiores: Bb (pensamento em graus) - Exercício sequência numérica
12	Aquecimento (Besouro s/ bocal)
	Flexibilidade: Collin nº 3
	Escalas cromáticas: Clarke - First Study - linha 11
	Escalas maiores: Eb (pensamento em graus) - Exercício sequência numérica

13	Aquecimento (Besouro s/ bocal)
	Flexibilidade: Collin nº 4
	Escalas cromáticas: Clarke - First Study - linha 12
	Escalas maiores: Ab (pensamento em graus) - Exercício sequência numérica
14	Aquecimento (Besouro s/ bocal)
	Flexibilidade: Collin nº 4
	Escalas cromáticas: Clarke - First Study
	Revisão escalas maiores - Ciclo das 4 ^{as} (Graus: 1)
15	Aquecimento (Besouro s/ bocal)
	Flexibilidade: Collin nº 4
	Escalas cromáticas: Clarke - First Study
	Revisão escalas maiores - Ciclo das 4 ^{as} (Graus: 1-2)
16	Aquecimento (Besouro s/ bocal)
	Flexibilidade: Collin nº 4
	Escalas cromáticas: Clarke - First Study
	Revisão escalas maiores - Ciclo das 4 ^{as} (Graus: 1-2-3)
17	Aquecimento (Besouro s/ bocal)
	Flexibilidade: Collin nº 5
	Escalas cromáticas: Clarke - First Study
	Revisão escalas maiores - Ciclo das 4 ^{as} (Graus: 1-2-3-4)
18	Aquecimento (Besouro s/ bocal)
	Flexibilidade: Collin nº 5
	Escalas cromáticas: Clarke - First Study
	Revisão escalas maiores - Ciclo das 4 ^{as} (Graus: 1-2-3-4-5)
19	Aquecimento (Besouro s/ bocal)
	Flexibilidade: Collin nº 5
	Escalas cromáticas: Clarke - First Study
	Revisão escalas maiores - Ciclo das 4 ^{as} (Graus: 1-2-3-4-5-6)

20	Aquecimento (Besouro s/ bocal)
	Flexibilidade: Collin nº 5
	Escalas cromáticas: Clarke - First Study
	Revisão escalas maiores - Ciclo das 4 ^{as} (Graus: 1-2-3-4-5-6-7)

4.3. Os cursos de instrumentos de percussão

Os cursos dos instrumentos de percussão da Oficina da Orquestra Voadora realizam uma divisão do ano letivo em que, de modo similar ao que ocorre nos sopros, os alunos são divididos em turmas através de um nivelamento quanto a seu conhecimento técnico e experiência no instrumento. A quantidade de turmas varia de acordo com o número de alunos matriculados, de forma a manter um número razoável (geralmente inferior a quinze pessoas) em cada grupo. É importante ressaltar que, embora possam ser observados elementos comuns que visam conferir à oficina alguma coesão, há uma grande diversidade nas abordagens adotadas pelos professores.

O primeiro módulo é dedicado aos conteúdos elementares da técnica instrumental, os conceitos fundamentais da rítmica e aos gêneros que fazem parte do universo musical do grupo. As atividades nas aulas muitas vezes reúnem alunos de mais de um instrumento, ou mesmo todo o naipe da percussão. Nesta fase, os alunos são apresentados não apenas aos toques e levadas, mas também aos elementos culturais que compõem um determinado gênero musical. O contexto histórico e social, a dança, as regiões geográficas onde os gêneros se originaram são apresentados em conjunto com os elementos técnicos. Para este fim, são realizadas atividades coletivas que envolvem a apreciação de músicas emblemáticas desses gêneros, geralmente executadas pelos professores, e também preleções sobre os cenários culturais.

São abordadas as correlações entre as partes realizadas pelos instrumentos e o conjunto que se forma organicamente, visando proporcionar uma compreensão holística do fenômeno musical em questão. Frequentemente são apontadas nas aulas células rítmicas que podem ser percebidas em culturas de diferentes tradições, visando proporcionar uma compreensão da fluidez com que as ideias musicais transitam pelo mundo através dos diferentes períodos históricos.

O segundo módulo é dedicado ao aprendizado dos arranjos do repertório da Orquestra Voadora. Nesta parte do ano, há uma importante ênfase no fazer coletivo, no entendimento das estruturas e correlações musicais. As músicas são arranjadas de forma a permitir a execução por instrumentistas de diferentes níveis, buscando a medida certa de desafio que seja produtiva tanto para os iniciantes quanto para os alunos mais avançados. As propostas feitas pelos professores não são encaradas de forma monolítica, havendo espaço para o improviso, a readaptação e a criação musical. As aulas geralmente se dividem em duas partes: a primeira é realizada com a separação dos alunos em turmas e a segunda reúne todos os alunos. Em ambas as partes é comum a presença de um número reduzido de instrumentistas de sopro, que servem de referência para a execução das músicas.

De maneira geral, uma característica marcante de todos os cursos de percussão da Oficina da Orquestra Voadora é a concepção do corpo como meio de compreensão e expressão do ritmo. A corporeidade da vivência humana dos fenômenos rítmicos é uma ideia presente em metodologias de pedagogia musical advindas de diferentes tradições. A centralidade do corpo no processo pedagógico da oficina de percussão da Orquestra Voadora pode ser compreendida como uma decorrência natural de metodologias pedagógicas distintas com as quais dialogamos, dentre as quais sobressaem-se os contextos da cultura popular brasileira onde a dança e o fazer musical se consubstanciam.

Tal relação é notavelmente explorada nas aulas de agbê (também conhecido como xequerê) do professor Pedro Araujo Oliveira, que ao longo de sua experiência investigou uma metodologia que busca, a partir de aspectos coreográficos e musicais, expandir o entendimento das possibilidades deste instrumento. Em entrevista concedida em maio de 2021 para o presente trabalho, o professor explica um processo pelo qual muitos de seus alunos passaram durante as aulas:

“É que nem uma viola para o violeiro. Tem mistérios. O xequerê tem mistérios, tem mágica. Porque tem esse lado corporal que as pessoas mais espertas se ligam: o agbê vai soltar meu corpo, vou ficar mais fluido e tal. Ao mesmo tempo, a gente procura olhar que ele é um instrumento que exige muita técnica. Ele tem muito recurso. Tanto como um pandeiro, uma caixa ou uma zabumba. Então, sinceramente, ele é tudo. Existe um preconceito contra o agbê. As pessoas olham e dizem: “esse instrumento não é nada, é um instrumento bonitinho para fazer figuração”. Aí tem um segundo estágio em que as pessoas percebem: “não,

esse instrumento é corporal. Ele vai te ajudar a te soltar". O terceiro [estágio] é que é: ele é corporal e é instrumento sim. Capaz de fazer tudo. O meu pensamento é não abrir mão de nada. Ele é um instrumento que serve para fazer coreografia, ele é bonito de ver, ele serve para fazer acrobacia, ele é um instrumento cênico e é um instrumento que tem possibilidades instrumentais super complexas. (...) Então, para mim, ele é uma universidade." (OLIVEIRA, 2021. Entrevista informal).

Ementas

Surdo²²

A oficina de surdo da Orquestra Voadora visa à preparação e formação de novos integrantes que participarão do desfile de carnaval do bloco no ano seguinte, fornecendo orientação teórica e prática, disponibilizando material didático através de vídeo aulas e produzindo ensaios focados no repertório selecionado para execução. Nos meses iniciais de trabalho abordaremos todos os ritmos que compõem os arranjos do repertório, proporcionando o aprendizado de técnicas e fundamentos que permitirão o desenvolvimento da autonomia de cada aluno e conseqüentemente um melhor aproveitamento das práticas coletivas ao longo do segundo módulo, voltado ao repertório.

Módulo I

Técnicas básicas e características do instrumento:

- Postura/posicionamento; ajustes e cuidados (afinação da pele, ajuste do talabarte, acondicionamento, acessórios, precauções contra o mau uso e pontos de contato com o corpo); empunhadura da maceta; movimentos básicos; percepção de timbres (toque aberto e fechado).

Percepção musical e práticas rítmicas:

- Introdução aos conceitos de pulso, tempo, contra tempo e subdivisões

²² Ementa elaborada por Marcelo Azevedo

- Introdução aos conceitos de dinâmica (volume) e andamento (velocidade), ataque/rebote (tempo e resposta), acentuação (tempos forte e fraco), abafamento (marcação e nota fantasma), digitação (desenho da levada) e forma (arranjo).
 - Introdução dos ritmos e levadas presentes no repertório
 - Prática de conjunto
- Movimentação:
- Toque em movimento, padrões de formação e coreografias

Módulo II

- Apresentação do cronograma e plano de execução
- Apreciação das músicas originais e referências dos arranjos selecionados (playlists)
- Introdução ao repertório (demonstração e orientação de execução dos arranjos)
- Prática de conjunto (naipes de percussão c/ apoio de guias melódicas)
- Ensaios técnicos (todos os naipes)

Diversos arranjos de surdo, no âmbito da Orquestra Voadora, se utilizam de padrões rítmicos pré-estabelecidos de estilos musicais específicos ou repetidos em outras músicas, mas também podem se originar da mistura de células presentes em ritmos distintos no intuito de complementar musicalmente uma ideia que funcione também como identidade/assinatura do grupo.

Seguem abaixo os padrões rítmicos estabelecidos na oficina de surdo – alguns tomados de empréstimo de estilos em que seu uso é consagrado, e outros desenvolvidos dentro da oficina.

Ritmos tradicionais:

Marchinha

Samba

Maracatu de baque virado

Coco

Baião

Frevo
Galope
Ijexá
Funk (Miami Bass)

Levadas criadas pela oficina
Funk 1 e 2
Levadas alternativas
6 x 8 (maculelê)
Techno
Balcânico
Rock
Trap

Caixa/set percussivo²³

A oficina de caixa/set percussivo da Orquestra Voadora será voltada para o aprendizado do instrumento, através de práticas de exercícios técnicos, rítmicos, aprendizado de levadas básicas da música brasileira e mundial, com práticas de conjunto durante o ano letivo da oficina.

Objetivos:

- trabalhar a técnica do instrumento e ritmos que serão utilizados nas músicas propostas.
- Trabalhar as diferentes possibilidades sonoras do instrumento.
- Montagem do set percussivo e afinação.
- Identificar as nuances, diferenciação de notas, *taps*.
- Dicas de como usar pratos, blocks, *hi hat* dentro das possibilidades do set percussão da caixa.

²³ Ementa elaborada por Hugo Prazeres e Miguel Maron.

- Utilização de métodos diferentes, como o Método do Passo (Lucas Ciavatta), leitura rítmica entre outros.
- Exercícios de técnica de baqueta.

Como funciona a oficina?

Dividimos as turmas em nível iniciante e intermediário / avançado .

- Desenvolvimento da pinçada, posição e pegada (*matched grip*).
- Domínio básico da digitação dos *taps* (notas claras) e das acentuações com a mão direita e esquerda.
- Exercícios de técnica de rebote, toques simples, toques duplos e rufadas através de rudimentos²⁴ simples.

O curso tem como objetivos:

- O domínio e desenvolvimento das variações simples dos ritmos utilizados nos arranjos como: funk, balcânico, maracatu, coco, disco, techno, ijexá, samba, frevo, marchinha, rock, entre outros.
- Conhecer o básico da linguagem rítmica através da referência do Método O Passo (Lucas Ciavatta) a fim de identificar o pulso, tempo, contratempo e quartos de tempo.
- Aprendizado corporal, devido ao aprendizado da técnica do instrumento, quanto a postura do (*robocop*) set/percussivo utilizado nesse novo cenário de carnaval e as danças, aprendizado de locomoção, coreografias ligado ao desenvolvimento cênico do espetáculo fanfarrístico.

²⁴ “Rudimentos de percussão ou percussão rudimentar, são pequenas combinações padronizadas (fundamentos) de rítmicos e cadências de baqueteamento de percussão, com o objetivo de treinar a técnica e velocidade entre as mãos dos percussionistas (coordenação, sensibilidade e, destreza)[...]” RUDIMENTOS de percussão.In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Disponível em:https://pt.wikipedia.org/wiki/Rudimentos_de_percuss%C3%A3o. Acesso em: outubro 2022.

Agbê²⁵

O trabalho de desenvolvimento de técnicas e levadas de agbê para a Orquestra Voadora se desenvolve desde o ano de 2009. A filosofia implementada para o uso do instrumento dentro do grupo sempre se orientou para a expansão de técnicas para além do uso tradicional, trazendo algum nível de complexidade instrumental. Busca-se também criar novos padrões rítmicos para além do uso tradicional do instrumento. Por fim, busca-se aproveitar o caráter multidisciplinar do instrumento, com exploração de sua associação a coreografia, uso acrobático e cênico.

O desenvolvimento das aulas de agbê se dá, na primeira parte do curso, em conjunto com os outros naipes de percussão, vinculado a músicas escolhidas do repertório da oficina para a prática de conjunto propícias a se trabalhar os rudimentos básicos. Na segunda parte do curso, o trabalho com os agbês se vincula à sequência de ensaios de todos os naipes para o desfile carnavalesco.

Técnicas principais abordadas

- Rudimento básico de manuseio do instrumento, para soltura do pulso.
- Primeiro toque: maracatu de baque virado
- Técnicas para controle de volume: Acentuação, notas-fantasma, *crescendos* e *diminuendos*, dinâmica. Uso principal destes recursos no toque de samba, baião/coco e uso pontual em arranjos.
- Toques por baixo do instrumento. Uso na mão do fundo e na mão do pescoço. Uso principal nos toques para ritmo de galope e frevo, além de uso pontual em arranjos.
- Rufos
- Exercícios para o corpo: conceitos coreográficos, teatrais e de expressão corporal.
- Treino de dança para o coco, maracatu de baque virado e funk.
- Treinos acrobáticos sobre colchões.

Conceitos teóricos abordados

- Timbre

²⁵ Ementa elaborada por Pedro Araujo Oliveira.

- Acentuação
- Dinâmica, *crescendos* e *diminuendos*
- Notas-fantasma
- Tempo / Contratempo
- Divisões do pulso / quiáltera
- Fórmulas de compasso: simples, composto, misto, quebrado
- Polirritmia e independência
- Início de frase: tético, composto, anacrústico

Diversos arranjos de agbê, no âmbito da Orquestra Voadora, não se utilizam de padrões rítmicos pré-estabelecidos de estilos musicais específicos ou repetidos em outras músicas. Considero que a cultura de se usar o instrumento de forma expandida para diversos estilos musicais é algo ainda não consolidado na cultura brasileira, o que facilita o vislumbre de um grande universo de investigação. Após feita esta observação, fica-se aqui listado os padrões rítmicos estabelecidos na oficina de agbê – alguns tomados de empréstimo de estilos em que seu uso é consagrado, e outros desenvolvidos dentro da oficina.

Toques tradicionais

Maracatu de baque virado

Samba

Frevo

Toques criados pela oficina

Funkeado 1 e 2

Galope 1, galope alternado, galope 2

Toques em 6 x 8

Techno

Recursos acessórios

- Sistema de estudo de divisões do pulso desenvolvido com retângulos coloridos de cartolina que relaciona duração temporal com largura.

- Colchão para treino de acrobacia
- Caixa de som para apreciação musical
- Alfaia e timbal para fornecer base para a prática

Alfaia²⁶

- Exercícios progressivos

Os exercícios são baseados em células rítmicas das levadas que integram nosso repertório. As habilidades musicais são colocadas em prática em diferentes níveis de complexidade e dificuldade, possibilitando a compreensão gradual dos ritmos e de suas relações com a pulsação e o compasso. Os exercícios partem das notas mais estruturais de cada levada e vão acrescentando gradativamente outros sons e variações. Os ritmos são visualizados através de partituras visando facilitar a assimilação de suas estruturas.

- Estudos de independência e coordenação

Os ritmos e frases estudados são compostos por células que subdividem a pulsação de formas distintas executadas pela mão esquerda e a direita. As mãos são trabalhadas em separado e também simultaneamente, utilizando diferentes manuações e acentuações. Estes estudos visam desenvolver a coordenação motora e a independência rítmica.

- Exercícios de pulsação e subdivisão rítmica

Os exercícios são relacionados à constância do pulso musical e a seu desdobramento em partes de igual duração, trabalhando as diferentes velocidades que resultam desta fragmentação. Estes conteúdos são investigados também fora do

²⁶ Ementa elaborada por Taissa Mattos.

instrumento, utilizando palmas, onomatopeias e o corpo de maneira geral. São utilizadas visualizações alternativas, que através de formas geométricas como retângulos e quadrados representam as subdivisões rítmicas.

- Aprofundamento nas linguagens de diferentes ritmos

Os ritmos que compõem o repertório da Orquestra Voadora são fenômenos culturais que compõem diferentes tradições populares. A compreensão de suas características musicais requer algum conhecimento de seu contexto cultural, história, locais de origem, desdobramentos, implicações sociais e das outras artes que constituem um determinado gênero. Buscando este entendimento, são apontadas diversas referências, como músicas tocadas ao vivo pelas professoras, vídeos, *playlists*, entre outras.

- Exercícios lúdicos com percussão corporal

A rítmica é desenvolvida através de jogos que envolvem a execução do ritmo com o corpo e a voz, como percutir com as mãos nos peitos e coxas, dançar e cantar. Deste modo, os conteúdos rítmicos são trabalhados de maneira divertida e integrada.

- Pesquisa e treino com levadas gravadas em músicas disponíveis na internet

Os arranjos de músicas que extrapolam o repertório da Orquestra Voadora são analisados, buscando a compreensão dos andamentos, compassos, levadas e viradas que os compõem. A turma é convidada a sugerir músicas que despertem seu interesse a serem trabalhadas durante as aulas.

- Treino e gravação com arranjos do bloco da Orquestra Voadora

Os arranjos do bloco e suas levadas são estudados através do entendimento da estrutura da música, sua forma e seus ciclos, examinando as relações entre as partes tocadas por cada instrumento. Desta maneira, busca-se uma compreensão ampla das partes da alfaia e dos arranjos como um todo.

5. Atividades coletivas

Ao longo da oficina presencial, as aulas separadas por turmas de cada instrumento são entremeadas por atividades coletivas que juntavam todos os instrumentos de sopro, os de percussão, ou mesmo a totalidade dos alunos.

Embora a divisão dos participantes em turmas que compartilhem um nível técnico semelhante muitas vezes seja indispensável para a logística das aulas, as experiências coletivas com grupos heterogêneos são características muito significativas da nossa oficina. Algumas destas atividades acontecem de forma mais recorrente ano após ano, enquanto outras surgiram de encontros mais eventuais. Um exemplo de atividade que ocorreu de maneira única em nossa oficina foi a vivência com Aritana Ribeiro Veríssimo, artista pertencente à etnia indígena Fulni-ô, em agosto de 2015, onde pudemos conhecer um pouco sobre sua cultura através da realização coletiva de músicas e danças. Houve também uma roda de conversa muito rica com Aritana e seus familiares sobre arte e filosofia.



Fotógrafa: Cris Isidoro

Essas atividades desempenham um importante papel na criação e fortalecimento de laços interpessoais e no desenvolvimento musical e artístico do grupo. A oficina propõe um ambiente de troca horizontal, onde cada um contribui com suas vivências, que se estende para outras situações onde os participantes se encontram para tocar. O sentimento de pertencimento ao grupo representa um grande estímulo para lidar com os desafios que o fazer musical frequentemente apresenta.

Há ainda outros motivos pelos quais as atividades coletivas são tão importantes para a oficina da Orquestra Voadora. Dada a grande quantidade de músicos que compõe nosso bloco e as condições acústicas em que ensaiamos e nos apresentamos, se torna fundamental desenvolver a coesão sonora e a escuta atenta por cada um dos integrantes da sonoridade que resulta da totalidade do grupo.

5.1. Atividade coletiva das minifanfarras – o “aulão”

Ao se pensar sobre as atividades das minifanfarras da Orquestra Voadora é preciso ter em mente que os objetivos da nossa oficina nunca se restringiram à preparação de um repertório e ao desenvolvimento das técnicas instrumentais necessárias para o aprendizado das músicas. Estes são logicamente aspectos importantes do nosso curso, já que nossos desfiles de carnaval são eventos para os quais nos preparamos ao longo de todo o ano.

No entanto, para além destes aspectos, o estímulo à criatividade artística representa um dos objetivos fundamentais da nossa oficina. Muito antes de estruturarmos um curso regular, a criação coletiva dos espetáculos com a participação ativa de cada membro norteou o nosso bloco de carnaval desde seu início. Por conseguinte, o estímulo à criatividade e autonomia dos alunos teve um papel estrutural na concepção da nossa oficina.

A atividade das minifanfarras foi concebida através de um entendimento de que somente buscando fortalecer o entrosamento musical entre os diferentes naipes seria possível à orquestra atingir uma sonoridade minimamente coesa. Parte dos desafios que se colocam para o alcance dessa coesão e organicidade têm uma causa comum: o significativo crescimento que nosso bloco experimentou logo em seus primeiros anos.

No início da Orquestra Voadora, nossos ensaios abertos formavam uma grande roda entre os músicos, sem que o grupo se dividisse em nenhum momento. Nos anos seguintes, mais e mais pessoas foram se juntando a nós, e logo tornou-se necessária a separação entre os instrumentos de sopro e os de percussão na primeira metade do ensaio para se trabalhar questões musicais específicas destes naipes. Em seguida houve um novo fracionamento do coletivo nos começos dos ensaios, desta vez em grupos de músicos que tocavam o mesmo instrumento.

Em 2013, quando estruturamos a nossa prática musical em uma oficina no Circo Voador, tornou-se necessária a divisão em horários diferentes das aulas dos instrumentos de sopro e percussão, dadas as dimensões do espaço e o grande número de alunos. Além das separações espaciais de acordo com os instrumentos nas aulas, há mais de uma turma para a maioria dos instrumentos, visando alcançar algum nivelamento técnico em cada grupo. Dessa forma, na maior parte das aulas da oficina, cada aluno interage diretamente apenas com um grupo que é pequeno se comparado à totalidade do bloco.

Nos anos seguintes a Orquestra Voadora cresceu até reunir em seus desfiles centenas de músicos. Mesmo em ensaios gerais, o tamanho da orquestra por si só impõe um considerável espaçamento entre os naipes. Desta forma, em muitas situações se torna extremamente difícil escutar o que os outros instrumentos estão tocando. Especialmente em ambientes abertos, o som dos instrumentos de sopro raramente pode ser ouvido pelos instrumentistas da percussão. Mesmo com as estratégias que desenvolvemos para lidar com este problema de acústica, como a distribuição de músicos de sopro mais experientes que tocam uma guia próximos aos instrumentos de percussão, a coesão do grupo é sempre um grande desafio nas apresentações do nosso bloco.

O somatório das implicações deste crescimento do nosso bloco tornou mais difícil para cada participante alcançar uma visão global dos arranjos que tocamos. É importante ressaltar que nossa orquestra não possui a figura de um maestro, e que a regência é realizada por várias pessoas que se coordenam nesta função. Para buscar uma organicidade no nosso som revelou-se necessário que o processo pedagógico da oficina estimulasse a percepção de suas correlações musicais intrínsecas. As atividades musicais coletivas envolvendo a totalidade dos participantes foram então concebidas

visando estimular a percepção do caráter profundamente coletivo e orgânico do espetáculo que construímos. Essas atividades são muito importantes, na criação e fortalecimento de laços interpessoais e no desenvolvimento musical e artístico do grupo. A oficina propõe um ambiente de troca horizontal, onde cada um contribui com suas vivências, que se estende para diversas situações onde os participantes se encontram para tocar fora da oficina.

A atividade das minifanfarras foi elaborada e posta em prática pela primeira vez em 2013. Ela visava apresentar novas possibilidades na nossa oficina, ao transformar não apenas a dinâmica habitual de divisão do grupo, mas também a da própria criação musical e artística. Também costumamos nos referir a essa atividade como “aulão”, pois sem a separação em horários diferentes para os dois naipes, a duração total da aula resulta no dobro da habitual.

Neste encontro, a totalidade dos alunos é dividida em pequenas formações que apresentam um equilíbrio sonoro entre os instrumentos de sopro e percussão. De forma geral, cada grupo possui um representante de cada instrumento, embora haja alguma flexibilidade nesta divisão de acordo com questões práticas.

As minifanfarras são desafiadas então a criarem uma pequena apresentação, envolvendo uma música ou trecho musical elaborado coletivamente ao longo da atividade. Os professores da oficina se dividem em duplas, cada uma ficando responsável pela orientação de uma minifanfarra. Essas duplas são formadas por um professor do naipe de sopros e outro da percussão. Ao final do encontro, são feitas as apresentações das minifanfarras para o restante do grupo.

A cada vez que essa atividade foi realizada foram incorporadas adaptações com base nas experiências anteriores. Vamos apresentar primeiramente alguns aspectos que puderam ser observados nas ocasiões em que fizemos esta atividade, e em seguida falaremos sobre as especificidades de duas ocasiões em que ela ocorreu.

Aquecendo os motores

O início do encontro tem como foco o corpo dos participantes. Em um primeiro momento, são propostas atividades para acordar o corpo, alongar as musculaturas,

chamando a atenção e a consciência para a respiração. Busca-se então um estado de concentração que possibilite algum distanciamento das tensões físicas e preocupações quotidianas, ao passo em que preparam o corpo para as atividades que se seguirão.

Criando laços

Essa etapa contou com uma importante participação de alunos da oficina em sua própria elaboração. É o caso de Roberto Rodrigues, diretor de teatro e palhaço, com uma larga experiência com dinâmicas teatrais e coletivas, que toca trombone em nosso bloco.

As propostas feitas ao grupo se tornam gradualmente mais potencialmente interativas. Sugestões simples como caminhar pelo espaço, ocupando-o fisicamente e estabelecendo contato visual com quem encontramos em nosso caminho, buscam um clima de coletividade, através do reconhecimento e acolhimento entre as individualidades que a compõem.

São propostos ao grupo jogos variados que incorporam elementos da dança e do teatro, envolvendo aspectos como consciência corporal, prontidão, memória e coordenação motora. Além de trabalhar estas capacidades, essas propostas buscam através de seu aspecto lúdico estabelecer um ambiente descontraído que favoreça a superação de barreiras para a interação com o coletivo, tais como a timidez ou o receio do erro.

Divisão das minifanfarras

A formação das minifanfarras, assim como a das duplas de professores que atuam em cada uma delas, foi feita de maneira diferente ao longo dos anos. De maneira geral, essas formas de divisão convergiram para um sorteio relativamente simples.

As duplas de professores são formadas previamente ao encontro, contando sempre que possível com um professor dos instrumentos de sopro e outro da percussão. Essas

duplas são então numeradas. No dia do encontro, formam-se filas com alunos de um mesmo instrumento. Cada aluno recebe um número relativo à sua posição dentro da fila. Uma vez que todos receberam e decoraram seus números, o coletivo é reagrupado em função desta numeração, formando-se as minifanfarras e as duplas de professores correspondentes.

Desta maneira, procuramos agilizar o processo de separação dos grupos, e garantir algum equilíbrio dos instrumentos nas formações. Ocasionalmente podem ser feitas mudanças nas minifanfarras sorteadas, buscando um maior equilíbrio sonoro dos grupos.

Desenvolvendo a apresentação

Com os grupos formados, é hora de conceber a pequena apresentação que será feita ao final do encontro. Neste momento, cada professor atua de acordo com a sua concepção. Enquanto alguns têm uma perspectiva mais prática e ligada à improvisação musical, outros professores propõem ideias musicais mais pré-definidas. Cada coletivo revela características próprias, e por mais que se planeje a atividade, sempre haverá um caráter imprevisível que lhe é intrínseco.

Um direcionamento comum é o intuito de explorar os recursos expressivos de que cada grupo dispõe. Os participantes possuem diversos níveis de contato com a atividade musical, ainda que sejam completos iniciantes em um determinado instrumento. Ideias musicais simples, criadas intuitivamente, podem criar inter-relações dialógicas com grande potencial artístico. Não obstante a simplicidade de cada ideia musical em separado, muitas vezes as conexões que se estabelecem entre elas podem tornar uma apresentação musical interessante para o espectador. Elementos harmônicos, rítmicos e dinâmicos podem ser explorados mesmo com um nível técnico elementar no instrumento.

É interessante destacar que vários grupos optaram por incorporar outros elementos artísticos em suas apresentações. Nos pequenos espetáculos, os grupos não só são escutados pelos espectadores, mas também são vistos. O contexto da rua, onde a Orquestra Voadora se apresenta com frequência, muitas vezes exacerba seu caráter

cênico. Em várias apresentações das minifanfarras, foi possível observar uma elaboração cênica vir à tona. Outros elementos ligados à história que cada participante traz consigo também são bem-vindos, como os ligados ao circo e à dança, entre outros. Há também abordagens diversas entre os professores, alguns levando propostas musicais mais concretas às minifanfarras e outros com ideias mais voltadas à improvisação musical.

Primeira experiência

A atividade das minifanfarras foi colocada em prática pela primeira vez em 2013, o mesmo ano em que teve início nossa oficina de instrumentos de sopro e percussão. Esta primeira experiência aconteceu em um domingo à tarde nos jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

A dinâmica proposta para a formação das minifanfarras, por exemplo, envolvia a imitação do som de animais com os instrumentos e com o corpo. Os participantes se movimentavam pelo espaço fazendo essas imitações, e então era proposto que se juntassem em grupos pelo critério de afinidade entre os animais escolhidos para serem imitados.

Com os grupos divididos, passou-se à criação das pequenas apresentações. Houve uma grande diversidade de concepções no processo de cada minifanfarra. Essa diversidade se expressou nos diferentes usos do espaço e de recursos como a dança nas apresentações, assim como na sonoridade que cada grupo desenvolveu. Enquanto alguns buscaram um resultado musical mais bem acabado, outros investiram mais na experimentação.

Na apresentação ao final do encontro, os participantes se alternavam na posição de *performers* na apresentação de sua minifanfarra e na público para as demais. Se estabeleceu uma potente interação entre o coletivo. O encontro proporcionou um retorno muito positivo de alunos e professores, nos levando a incorporar esta atividade como uma parte importante do nosso curso. Da interação na oficina da Orquestra Voadora surgiram vários grupos com a formação de instrumentos de sopro e percussão, muitos em atividade até os dias atuais.

2018 – Incursões cênicas

Neste ano contamos com a parceria de Roberto Rodrigues, ator e diretor de teatro que participa do nosso bloco como trombonista, na concepção da atividade das minifanfarras. A atividade aconteceu em uma terça-feira à noite no Circo Voador. Roberto já havia participado dessa atividade em outras ocasiões como aluno, e formulou uma proposta que expandiu em muito os horizontes da nossa oficina.

Uma das características marcantes do planejamento sugerido foi a existência de um roteiro que costurasse as apresentações das minifanfarras em um grande espetáculo. Para a construção deste roteiro foram usados trechos do *Livro dos Abraços*, de Eduardo Galeano. Os trechos foram distribuídos entre as minifanfarras, que gozavam de total liberdade na forma de interpretá-los e utilizá-los em suas performances.

As dinâmicas iniciais visando o aquecimento do corpo mente da voz e os jogos de interação e motricidade, que haviam sido diminuídas em ocasiões anteriores em que fizemos esta atividade, foram novamente priorizadas. Como resultado, a interação do grupo foi consideravelmente mais efetiva, e barreiras como a timidez e o medo de se expor foram superadas por muitos alunos.

Houve também uma distribuição dos próprios espaços físicos do Circo Voador entre as minifanfarras, fazendo com que o público se deslocasse de uma área a outra ao longo do espetáculo. Houve uma diversidade incrível nas apresentações, com um uso importante de recursos cênicos, como a fala do texto, interpretação teatral, canto, entre outros. Seguem os fragmentos selecionados:

Fragmento 1: “— O mundo é isso — revelou — Um montão de gente, um mar de fogueirinhas.

Cada pessoa brilha com luz própria entre todas as outras. Não existem duas fogueiras iguais. Existem fogueiras grandes e fogueiras pequenas e fogueiras de todas as cores. Existe gente de fogo sereno, que nem percebe o vento, e gente de fogo louco, que enche o ar de chispas. Alguns fogos, fogos bobos, não alumiam nem queimam; mas outros

incendeiam a vida com tamanha vontade que é impossível olhar para eles sem pestanejar, e quem chegar perto pega fogo.”

Fragmento 2: “A fome/2

Um sistema de desvínculo: Boi sozinho se lambe melhor... O próximo, o outro, não é seu irmão, nem seu amante. O outro é um competidor, um inimigo, um obstáculo a ser vencido ou uma coisa a ser usada. O sistema, que não dá de comer, tampouco dá de amar: condena muitos à fome de pão e muitos mais à fome de abraços.”

Fragmento 3: “O sistema/1

Os funcionários não funcionam.

Os políticos falam mas não dizem.

Os votantes votam mas não escolhem.

Os meios de informação desinformam.

Os centros de ensino ensinam a ignorar.

Os juízes condenam as vítimas.

Os militares estão em guerra contra seus compatriotas.

Os policiais não combatem os crimes, porque estão ocupados cometendo-os.

As bancarrotas são socializadas, os lucros são privatizados.

O dinheiro é mais livre que as pessoas.

As pessoas estão a serviço das coisas.”

5.2. Atividade coletiva sobre a música Livro Mágico

A obra *Livro Mágico* foi composta no decorrer das aulas particulares remotas que dei à aluna Manuela Duarte no ano de 2021. A partitura completa e as partes individuais, a gravação remota do vídeo e uma descrição mais detalhada sobre o processo de composição desta música podem ser encontradas na coleção de arranjos

que integra este trabalho. Nosso processo resultou também em uma atividade pedagógica coletiva que foi proposta às turmas da oficina que acontecia no formato remoto. A atividade visa desenvolver a compreensão das inter-relações entre as vozes da música e desenvolver aspectos rítmicos como a polirritmia. Por utilizar muitos links para áudios e vídeos, essa proposta pode ser melhor entendida por sua versão *online*, que está disponível através do *QR Code* a seguir. As propostas foram feitas oralmente, visando separar sua compreensão da leitura musical e unir na mesma atividade alunos que dominam ou não a escrita. O principal objetivo é proporcionar o processo de internalização necessário para a execução das diferentes vozes da música ao mesmo tempo. Para acessar, basta apontar a câmera de seu telefone celular ou outros dispositivos móveis para a imagem, ou acessar [linkhttps://docs.google.com/document/d/1OikDLI78iWg-sJ7JRTQqFNfPsbC49ErkHS9dmrt8UV8/edit?usp=sharing](https://docs.google.com/document/d/1OikDLI78iWg-sJ7JRTQqFNfPsbC49ErkHS9dmrt8UV8/edit?usp=sharing).



6. Atividades coletivas para sopros

Em algumas ocasiões, a aula dos sopros é feita em grupo em toda sua duração. Além dos casos em que ocorre de forma planejada, como por exemplo nos ensaios de naipe, o agrupamento desses instrumentos pode ocorrer devido a fatores inesperados, como a chuva, que impede que a área externa do Circo Voador seja utilizada, e conseqüentemente impossibilita a divisão em turmas. Para esses momentos, foram criadas aulas coletivas a respeito de conteúdos técnicos para os instrumentos de sopro.

Nesses encontros, buscamos trabalhar temas que relacionam-se com os sopros em geral, como respiração, afinação, flexibilidade, rítmica, ouvido harmônico entre outros.

Para exemplificar as atividades coletivas que foram desenvolvidas para os sopros, mostraremos o planejamento de duas aulas que aconteceram na nossa oficina em 2019, além das partituras usadas como material de apoio nestes encontros²⁷.

6.1. Aula coletiva n.º 1 para instrumentos de sopro

. As durações de cada etapa foram planejadas com alguma sobra, para que pequenos intervalos possam ser feitos. Elas servem apenas como uma referência durante a aula, e não precisam ser estritamente respeitadas.

Alongamento (15 minutos): Sequência de alongamento corporal feita coletivamente, em roda. Os objetivos principais são relacionados à liberação dos grupamentos musculares mais sujeitos ao acúmulo de tensão durante a prática dos instrumentos de sopro. É dada especial atenção às musculaturas do pescoço (trapézio), ombros (deltoide), costas (romboides maior e menor e grande dorsal) do antebraço, da mão e dos dedos. A sequência de alongamento visa trazer a atenção dos participantes para o momento presente, aliando atenção para a respiração à consciência corporal, buscando a concentração para as atividades que se seguirão.

Aquecimento (15 minutos): No início dessa etapa, uma rápida afinação dos instrumentos deve ser feita com o objetivo de eliminar discrepâncias muito grandes. Como a afinação muda bastante durante o aquecimento, este processo será feito de uma forma mais criteriosa na etapa seguinte. O exercício de aquecimento será realizado como descrito nas partituras da atividade, buscando a unidade no som durante toda a execução. Embora sirva para aquecer o corpo, o exercício baseado nos intervalos tem outros objetivos que variam entre os instrumentos de sopro. No caso dos instrumentos de metal, a execução dos intervalos buscam desenvolver a flexibilidade e a internalização das diferentes formas de entonação das notas, que envolvem

²⁷ As partituras serão apresentadas em reduções feitas em duas pautas, em clave de sol e de fá.

embocadura, sopro, digitações etc. Para as madeiras, principalmente saxofones, o exercício tem como foco o equilíbrio de timbre, dinâmica e afinação entre as notas. A repetição da nota de origem favorece o estabelecimento de um referencial com o qual podem ser comparadas as notas executadas a seguir, com intervalos que crescem gradualmente. Essa busca pela homogeneidade do som envolve a tomada de consciência de características acústicas do instrumento e o domínio da respiração.

Aquecimento

The image displays a musical score for a warm-up exercise, divided into two sections, A and B. Section A begins at measure 10 and Section B at measure 25. The score is written for a saxophone section (Sax Soprano, Sax Alto, Sax Tenor) and a brass section (Trompete, Trombone, Fuzônio, Tuba). The key signature is one flat (B-flat major) and the time signature is 4/4. The music consists of a series of chords and single notes, with some measures containing rests. The notation is presented in a grand staff format, with the saxophone parts on the upper staves and the brass parts on the lower staves.

Figura 3: redução para clave de sol e fá de um trecho da atividade de aquecimento

Afinação do grupo (15 minutos): Uma vez aquecido, o grupo segue para a realização da afinação, que ocorre em duas etapas. Primeiramente é utilizado o afinador eletrônico

de aplicativos de celular. Os músicos podem se deslocar pelo espaço em busca de condições acústicas que minimizem as interferências dos outros instrumentos. Após essa etapa inicial, o grupo se reúne e testa a entrada dos instrumentos um a um, com atenção para a manutenção da afinação. A nota usada neste momento é o Si bemol de concerto, uma vez que é tocada na primeira posição do trombone.

Tríades (25 minutos): A turma é dividida em quatro grupos, e são tocadas todas as qualidades de tríades com notas longas: Maior, menor, diminuta e aumentada. O objetivo é atingir a afinação e a timbragem do grupo nesses acordes em diferentes dinâmicas. Além das questões técnicas envolvidas na execução deste exercício, busca-se desenvolver a percepção das sonoridades geradas pelos intervalos pertencentes aos acordes e do resultado musical realizado pelo coletivo.

Tríades

The image shows a musical score for an exercise titled 'Tríades'. It is set in 4/4 time and the key of B-flat major (two flats). The score is written for a grand staff (treble and bass clefs). The instruments listed on the left are Trompete, Sax Soprano, Sax Alto, Sax Tenor, Trombone, Eufônio, and Tuba. The exercise consists of four measures, each representing a different chord quality: Maior (Major), Menor (Minor), Diminuta (Diminished), and Aumentada (Augmented). Each chord is represented by a whole note chord symbol on the grand staff.

Figura 4: redução para clave de sol e fá de um trecho da atividade de tríades

Encadeamentos de acordes (30 minutos): Ainda com a turma dividida nos quatro grupos, são tocados os encadeamentos harmônicos. Como descrito na partitura da atividade, inicialmente a execução dos acordes se dá com notas longas, buscando a precisão, afinação e a timbragem do grupo. Após essa primeira etapa, o encadeamento é tocado com uma levada rítmica de baião, e os alunos são convidados a improvisar usando a escala de Si bemol maior (de concerto). Nesse momento é priorizada a exploração utilizando principalmente o ouvido e criatividade musical, sem maiores racionalizações sobre a improvisação além da escala da tonalidade.

Encadeamentos

a) Tom: Si bemol Maior

b) Tom: Sol Maior

Figura 4: redução para clave de sol e fá de um trecho da atividade de encadeamentos

Solfejo (35 minutos): Esta atividade é feita a partir da partitura de sopros de um arranjo que esteja sendo trabalhado. De início, o coletivo é separado pelas vozes em que se divide o arranjo, levando em conta os diferentes instrumentos e níveis. Cada grupo trabalhará o solfejo da voz que interpreta no bloco. As ideias musicais podem ser cantadas primeiro por um professor, ou aluno que esteja seguro daquele trecho, para depois serem repetidas pelo grupo. Como as notações dos instrumentos da oficina utilizam claves musicais diferentes, o mais aconselhável é dispensar as informações dos nomes das notas no solfejo e cantar os sons utilizando sílabas escolhidas pelo grupo. O fator mais importante a ser trabalhado nesta atividade não é a leitura musical, mas a compreensão das ideias melódicas, rítmicas e do fraseado da obra. Vale ressaltar também que, embora estejamos utilizando a voz, não se trata de uma aula de técnica vocal, e que a proposta mais importante consiste em um exercício de percepção musical. É possível encontrar bastante timidez por parte dos alunos em atividades como essa, porém em contrapartida pode-se fomentar a desinibição e o entrosamento do grupo. Terminada a primeira etapa, a separação por turmas é desfeita e a totalidade do coletivo

se reúne novamente para solfejar em uníssono as vozes de cada instrumento. Desta forma, os alunos têm a possibilidade de cantar não apenas a voz que tocam no bloco, mas também as demais. Depois disso, as vozes são gradualmente combinadas, terminando idealmente em uma execução vocal do arranjo completo de um trecho ou da totalidade da música. A atividade de solfejo pode ser realizada a partir da partitura de sopros de qualquer obra que esteja sendo trabalhada pelo grupo. O trecho a seguir foi utilizado na oficina da Orquestra Voadora no ano de 2019.

Lança Perfume

Rita Lee e Roberto de Carvalho

Arranjo: André Ramos
Orquestra Voadora

The image displays a musical score for the piece 'Lança Perfume'. It is arranged for Trompete/Sax Alto and Trombone/Tuba. The score is written in 4/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music is divided into two systems. The first system consists of four measures, and the second system consists of four measures, starting with a measure rest (indicated by a '3' above the staff). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. The Trombone/Tuba part is written in the bass clef, while the Trompete/Sax Alto part is in the treble clef.

Figura 5 - trecho do arranjo da obra Lança Perfume

Repertório (35 minutos): Nessa etapa da aula, busca-se uma execução diferente da habitual das músicas do repertório. O grupo é encorajado a buscar uma unidade na interpretação por si só. O auxílio da regência, ou da marcação do andamento por instrumentos de percussão, deve ser usado somente em último caso. Dessa forma, grandes desafios são colocados ao coletivo, como o início e finalização em conjunto das músicas, a manutenção do andamento entre outros. Caso o grupo enfrente dificuldades demasiado severas, o professor deve atuar como facilitador, indicando pessoas que possam organizar o grupo através da regência, ou ele mesmo realizar este papel. É importante manter o clima lúdico e descontraído, embora seja necessário o empenho e

engajamento dos participantes. Após a atividade, pode ser de muito valor a troca de impressões a respeito da experiência.

6.2. Atividade coletiva sobre improvisação e escalas pentatônicas menores

Preparação

Os preparos iniciais para essa atividade são bem simples, não sendo necessários materiais difíceis de serem encontrados. Apenas giz colorido e um chão onde se possa desenhar são o bastante para a brincadeira. Embora a atividade seja voltada principalmente para os alunos de sopro, é necessária a participação de pelo menos dois professores de percussão. Os alunos de percussão que quiserem participar também são muito bem-vindos.

Antes dos alunos chegarem, são desenhados círculos de diferentes cores no chão, utilizando o giz colorido. As cores servem apenas para facilitar a visualização, então a mesma atividade pode ser feita utilizando giz de uma só cor. Embaixo de cada círculo, é escrito uma nota da escala pentatônica de Dó menor (de concerto), e as transposições para instrumentos em Si bemol e sax alto, como na figura abaixo:



	Dó	Mib	Fá	Sol	Sib
Trombone	Dó	Mib	Fá	Sol	Sib
Tp./Cl./Sax Bb	Ré	Fá	Sol	Lá	Dó
Sax Alto	Lá	Dó	Ré	Mi	Sol

Figura 6: Desenho com as notas da escala pentatônica transpostas para trombone, trompete e saxofones

Alongamento (15 minutos)

Aquecimento (15 minutos)

I - As regras do jogo

O professor aponta com o pé os círculos no chão, e os alunos tocam as notas correspondentes. No começo, tudo é feito lentamente, tanto na forma ascendente como na descendente. Entre as notas, o professor pode fazer pausas ao não pisar em círculo algum.

II- Algumas possibilidades

Quando o grupo alcança alguma familiaridade com essa forma de representação da escala, o professor começa a fazer pequenas melodias, repetindo certas notas, mudando a ordem, realizando saltos ao mesmo tempo musicais e físicos.

Aos poucos, desenhos melódicos vão começando a tomar forma, dando origem a pequenas melodias.

III - Experimentação

Os alunos são convidados a experimentar essa brincadeira, criando danças que se transformam em música. Outros códigos podem ser criados além do que foi sugerido, para expressar dinâmica, articulação etc. A proposta é buscar um diálogo onde o grupo se engaje em interpretar as ideias de quem dança sobre os círculos, que por sua vez busca a clareza em seus gestos para favorecer a compreensão.

Os professores de percussão podem propor uma levada rítmica que se relacione com melodias que se formam nesse jogo com a escala. A melodia e a percussão começam então um diálogo onde o som que um faz influencia o outro.

IV- *Expensive Shit*

Depois da experimentação coletiva, baseada no ritmo e na escala pentatônica menor, os professores conduzem o grupo à música *Expensive Shit*. Aos poucos, as ideias e os elementos marcantes dessa música são introduzidos, como a clave do *block*

característica que a inicia, ou a linha de baixo tocada pela tuba no momento dedicado aos solos.



Figura 6: Linha de tuba do solo de *Expensive Shit*

Desta forma, a turma pode ter acesso à experiência musical proporcionada pelas propriedades intervalares da escala pentatônica menor e sua relação com a harmonia da música. Essa experiência envolve não apenas o ouvido musical, mas o corpo e a brincadeira coletiva.

V - Conversa sobre a experiência

Depois desse jogo musical, conversamos sobre a experiência que acaba de ser vivenciada. Nesse momento, a teoria a respeito das escalas pentatônicas é apresentada.

Tópicos importantes a serem abordados:

- A presença das escalas pentatônicas em culturas de diversos lugares e épocas, com destaque para o blues e diversos gêneros da música africana, como o *afrobeat* onde se situa a música *Expensive Shit*. A sonoridade das pentatônicas é algo ancestral que todos nós, músicos ou não-músicos, trazemos na nossa bagagem musical coletiva de forma mais ou menos consciente.
- É interessante falar sobre o contexto histórico e social onde esse gênero se desenvolveu.

A importância do ritmo no improviso musical é algo que ficou muito claro para o grupo da Orquestra Voadora em todas as vezes em que essa atividade foi realizada. Muitas vezes, ideias musicais com uma ou duas alturas diferentes despertam um grande interesse, apoiando-se principalmente no ritmo.

7. Elaboração dos arranjos

Este capítulo visa apontar alguns caminhos que percorremos na criação dos nossos arranjos, de forma que possam auxiliar músicos interessados em arranjar para uma formação semelhante. Embora não tratemos de técnicas de arranjo propriamente ditas, abordaremos especificidades dos arranjos para fanfarras formadas por músicos de níveis variados de domínio técnico e musical.

Os arranjos que fazem parte do repertório da Orquestra Voadora foram elaborados para possibilitar a execução por um grupo bastante heterogêneo. O equilíbrio dos níveis de dificuldade para os instrumentistas com os aspectos musicais de cada obra é um dos principais desafios do arranjador em um contexto pedagógico como o nosso. Embora haja material de grande qualidade a respeito dos aspectos técnicos que determinam a dificuldade de uma obra musical, como o *Pequeno Guia Prático Para o Regente de Banda*²⁸, alguns fatores só podem ser conhecidos em profundidade através da experiência prática. Os arranjos da Orquestra Voadora passam por um processo constante de reelaboração que visa aprimorar tanto os aspectos musicais quanto os relativos à nossa didática.

Em geral, no ambiente da Orquestra Voadora é preciso buscar ao máximo a simplicidade do material musical, sem perder a expressividade. Se encontrar o cerne das ideias musicais e tirar tudo o que pode comprometer sua compreensão já é uma diretriz repetida via de regra em muitas aulas de arranjo, isso se torna especialmente verdadeiro quando os intérpretes são também alunos de uma oficina. O retorno recebido dos alunos e professores é primordial, acrescentando novas ideias e apontando passagens que podem ser facilitadas. No entanto, há uma tendência entre músicos que participam de blocos que realizam menos ensaios ao costume de executar, em todas as músicas, as melodias. Caso se siga essa tendência em todas as vezes, os arranjos correm o risco de ficarem simplórios. É necessário um equilíbrio entre as expectativas de realizar as melodias das músicas e o resultado coletivo que se almeja.

²⁸ Disponibilizado pela Funarte gratuitamente em formato digital através do link: <https://www.funarte.gov.br/wp-content/uploads/2015/08/Guia-para-o-Regente-de-Banda.pdf>

Outro fator a ser levado em conta é que as músicas são tocadas durante um desfile de carnaval, com o bloco em movimento. Embora seja possível ler as partituras com o auxílio de suportes que as prendem aos instrumentos, a memorização favorece muito a performance neste contexto. A leitura da partitura em pleno deslocamento em meio a obstáculos que são comuns em desfiles muitas vezes consomem toda a atenção do músico, em especial daqueles menos experientes, sobrando menos “espaço” para a interação com o público, a dança e a visualização dos sinais de regência, etc. Esses são alguns dos motivos que, entre outros, nos levam a incentivar a memorização e internalização das vozes tocadas pelo coletivo. Para que isso possa ocorrer, é preciso que cada voz tenha características que favoreçam a memorização, como um sentido musical que lhe seja próprio, e que não dependa de sua relação com as demais. Este é outro atributo muito desejável em arranjos em geral que se torna particularmente importante em nosso contexto.

Por uma questão de organização das aulas e dos ensaios, as vozes foram numeradas de acordo com sua dificuldade técnica. Desta forma, uma parte numerada como “trompete 1”, por exemplo, corresponde à parte criada para os iniciantes deste instrumento; a voz do “trompete 3” é a que apresenta maiores desafios técnicos. Essa numeração contraria a prática corrente, onde a primeira voz geralmente traz o material melódico mais agudo. Embora possa ser contraintuitiva para músicos mais experientes, essa numeração facilita consideravelmente a logística na oficina, possibilitando que os alunos saibam facilmente quais partes vão tocar em nosso repertório. O agrupamento das partituras em pastas destinadas às turmas também é bastante facilitado por esse sistema de ordenação.

8. Desfile de carnaval

Como narrado no capítulo sobre a história da Orquestra Voadora, desde a formação do grupo nosso o desfile é um evento preparado ao longo de todo o ano, e que mobiliza os participantes em sua idealização, produção e ensaios²⁹. No decorrer dos anos, com o crescimento do público, nossos desfiles passaram a precisar de uma infraestrutura considerável, que compreende caminhão de som, geradores de energia, hidratação para os artistas, cordão de isolamento, equipes de produção e segurança, entre outros.

Algumas dificuldades surgiram com a implementação desses recursos, e aos poucos desenvolvemos estratégias para lidar com elas. A ampliação do bloco trouxe também a necessidade de uma organização diferente dos participantes. A disposição espacial dos naipes e alas do bloco evoluiu de forma a possibilitar a nossa movimentação e comunicação. Foram criados corredores para que os voluntários e membros da equipe de produção pudessem transitar, e também por questões de segurança, caso alguém por algum motivo necessite ser transportado com rapidez.

Por outro lado, a combinação de fatores como a amplificação sonora a partir de uma única fonte (o caminhão de som) e uma formação de músicos que se estende por uma área bastante vasta trouxeram uma grande complexidade para a sincronia musical do grupo. Um dos desafios consiste em possibilitar que os músicos do naipe da percussão consigam escutar os instrumentos melódicos durante a apresentação. Como os instrumentos percussivos produzem um grande volume sonoro, via de regra os sons dos instrumentos de sopro são abafados, dificultando em muito a execução. Para lidar com esta questão, alguns professores e alunos mais experientes dos instrumentos de sopro são distribuídos em meio aos naipes da percussão para realizar uma guia entre eles. No entanto, por estarem espacialmente isolados dos demais instrumentos de sopro, os músicos que realizam essas vozes de referência vivenciam as mesmas dificuldades, em permanecerem sincronizados com seus naipes de origem. Pode acontecer em alguns casos da percussão e as guias saírem juntas de sincronia com o naipe de sopros. Além

²⁹ Os anos de 2021 e 2022 foram excepcionais, uma vez que devido à pandemia do COVID-19 não foi possível realizar o desfile.

disso, como os integrantes da banda utilizam microfones sem fio e geralmente se posicionam a uma distância considerável do caminhão de som, o tempo que o som amplificado leva para chegar ao local em que foi acusticamente produzido resulta em um efeito de atraso bastante audível.

Vale lembrar também que nosso grupo não possui a figura de um regente e que esta função é exercida em conjunto por várias pessoas que precisam estar em sintonia. O apito geralmente é utilizado por membros da percussão como Marcelo Azevedo e Hugo Prazeres para as contagens iniciais das músicas e para outras sinalizações para este naipe. No entanto, nem sempre este recurso é eficiente para dar entradas que se aplicam unicamente a subgrupos menores. Outra limitação que a utilização do apito encontra é que no nosso desfile nenhum dos músicos de sopro deixa de tocar para realizar exclusivamente a regência, o que dificulta ainda mais a utilização do apito em seus naipes.

Por estes motivos, torna-se essencial a comunicação visual entre todos aqueles que exercem a função de regência e de guia. Uma vez que a luz se desloca em uma velocidade imensamente maior que a do som, os estímulos óticos tornam-se um fator mais eficaz na manutenção da harmonia do grupo. Como o contato visual também não é algo simples em meio a uma formação tão massiva, o uso das pernas de pau por integrantes da banda tem sido de grande utilidade na Orquestra Voadora. Atualmente, dois dos integrantes da banda (eu e Daniel Paiva) desfilamos sobre pernas de pau, posicionados na fronteira entre os naipes de sopros e os da percussão. Desta forma, a comunicação estabelecida com músicos de percussão localizados em áreas afastadas pode ser retransmitida por nós. Neste sentido, as pernas de pau funcionam entre os artistas do bloco como uma espécie de “antena” que amplifica nossa troca visual.

8.1. Ala de acessibilidade

Desde os primeiros anos da Orquestra Voadora, nossos desfiles de carnaval e outras apresentações frequentemente contam com a participação espontânea de pessoas com deficiência. Como exemplo de participantes assíduos, podemos citar Barbara Rola e Antonio Bordallo, ambos cadeirantes. Ao longo do tempo, a atuação dessas pessoas em nosso grupo nos trouxe importantes provocações sobre a acessibilidade dos nossos espetáculos. Os diálogos estabelecidos nos levaram por um caminho de transformações que transcendem em muito a organização pragmática de nossa estrutura física. O pensamento em torno da acessibilidade e da inclusão envolve o questionamento de uma série de assunções que aprendemos a fazer no decurso de nossas vivências em uma sociedade marcada por diversos preconceitos.

Embora nosso grupo já adotasse pontualmente medidas básicas, como a abertura de espaço para pessoas com deficiência dentro da área delimitada pela corda nos desfiles, foi no ano de 2018 que teve início um trabalho mais sistemático em torno da acessibilidade na Orquestra Voadora. Em um primeiro momento, elaboramos um questionário sobre as experiências vividas por pessoas com deficiência na orquestra e em outros blocos, e o distribuímos através das nossas redes sociais. Aos poucos, um grupo de foliões, artistas, pesquisadores e pessoas interessadas em debater este tema foi sendo formado, dando origem ao núcleo de acessibilidade da Orquestra Voadora. Este coletivo objetivava não apenas planejar as condições físicas de acesso das nossas apresentações, mas discutir a acessibilidade enquanto parte integrante de nossa concepção artística. Uma grande parceria e fortes laços de afeto foram estabelecidos e aprofundados dentro deste núcleo, dando início a um processo de constante troca e aprendizado. Foram buscadas pontes com outros grupos e instituições que realizam trabalhos na área de acessibilidade, visando oportunizar a participação de um coletivo cada vez mais diverso em nossas oficinas e apresentações, não apenas como espectadores, mas como integrantes da orquestra. Nosso coletivo se integrou então a uma luta travada há muitos anos por uma cidade mais democrática, que contemple a cultura como um direito de todos.

A partir do ano de 2019, o desfile da Orquestra Voadora passou a contar com uma ala idealizada pelos integrantes do núcleo de acessibilidade. Mais do que uma simples área em nossa corda, essa ala consiste em um convite para a participação das pessoas com deficiência e seus acompanhantes. Sua existência não visa limitar a participação de seus integrantes a uma determinada área, apartada das demais. A diversidade é buscada em todos os espaços ao longo do processo de ensaios e de criação do nosso espetáculo nas variadas formas de atuação que compõem a experiência vivida na orquestra. Mesmo buscando a acessibilidade em todo o nosso bloco, a criação de uma ala com essa temática visa possibilitar a fruição do nosso desfile por foliões que de outra forma precisariam enfrentar severas adversidades para frequentá-lo.

Em 2020, dirigi uma websérie chamada *Inclusão e Folia*, que apresenta imagens e depoimentos de participantes do núcleo de acessibilidade da Orquestra Voadora. Este minidocumentário foi contemplado pelo Projeto Um Novo Olhar, uma parceria da FUNARTE e da Escola de Música da UFRJ, com foco na promoção da acessibilidade cultural. Os vídeos foram lançados no site do Projeto Um Novo Olhar, e podem ser acessados no endereço www.umnovoolhar.art.br, ou diretamente pelo QR code a seguir:



8.2. Ala dos pernaltas³⁰

A ala dos pernaltas do bloco da Orquestra Voadora é construída através de uma oficina ministrada atualmente por Conceição Carlos e Luíza Sússekind. A oficina existe desde 2013 e se chama Pernas Voadoras.



Primeiro *flyer* da oficina, criado em 2013 por Michelle França

As aulas da oficina de perna de pau acontecem nas tardes de domingo durante a maior parte do ano, com recessos no período das festas de fim de ano e após o carnaval. Salvo por motivos como a chuva ou a realização de grandes eventos no local, as aulas ocorrem nos Jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio). O lugar e o horário foram escolhidos por coincidirem com grande parte dos ensaios do bloco da Orquestra Voadora, a fim de proporcionar a interação entre músicos e pernaltas. No

³⁰ Subcapítulo elaborado com base no depoimento de Luíza Sússekind e na minha experiência na organização da ala dos pernaltas.

entanto, as aulas acontecem independentemente da presença do restante do bloco da Orquestra.

O grande cuidado com a segurança dos alunos durante todo o processo de aprendizado é uma das premissas mais importantes da oficina Pernas Voadoras. Os alunos iniciantes se locomovem apenas com a supervisão de uma das professoras ou de alunos experientes, além do auxílio de equipamentos de segurança, como cordas para o apoio com as mãos. São trabalhados continuamente conteúdos como a forma mais segura de cair, como evitar tropeções ou, caso eles ocorram, como recuperar o equilíbrio. Todos esses procedimentos são passados diversas vezes na aula, a fim de evitar qualquer dano à integridade física dos participantes.

No desfile de carnaval, a ala dos pernaltas é formada pelos alunos e professores da oficina Pernas Voadoras. Embora seja feito um esforço para se contemplar a totalidade dos alunos, apenas aqueles que atingirem a proficiência na perna de pau necessária para sua segurança no desfile são admitidos. São convidados também, em caráter extraordinário, ex-professores da oficina e artistas que já desfilaram em anos anteriores.

Durante o percurso do bloco, os pernaltas ficam livres para se movimentarem dentro do espaço delimitado para a ala. Na maior parte do tempo, os artistas gozam de autonomia para se expressarem livremente. As coordenadoras orientam os participantes para que busquem ao máximo a espontaneidade na interação com os foliões e com os demais participantes do bloco durante o desfile. Existem momentos pontuais dentro do desfile onde são realizadas coreografias por todo o conjunto dos pernaltas. Essas performances são ensaiadas previamente durante as aulas regulares da oficina Pernas Voadoras.

Um exemplo de coreografia da ala é a que se realiza ao som da obra *Canto de Xangô*, de Baden Powell e Vinícius de Moraes. Nela, são combinados com o grupo linhas gerais, que não engessam a performance em um resultado fixo, mas que estabelecem a formação de certas estruturas. Os artistas formam uma grande roda enquanto dançam, e ao centro duplas de pernaltas experientes se alternam em coreografias que integram movimentos da capoeira e das danças realizadas no candomblé para o orixá Xangô, entre outros.

Em alguns anos foram combinadas fantasias em conjunto para a ala. Por exemplo, no ano de 2019 os pernaltas se vestiram com fantasias pretas, como forma de protesto e luto pelo assassinato da vereadora Marielle Franco no ano anterior.



Foto de André Rola, carnaval de 2019

8.3. Ala dos artistas circenses³¹

Entre o cordão de isolamento da Orquestra Voadora e a área ocupada pelos pernaltas, se localiza a ala dos artistas circenses que, desde 2015, é coordenada pela diretora, atriz, palhaça e acrobata Glaucy Fragoso. Durante o desfile são realizados números de circo, especialmente acrobacias, que podem ser realizadas no restrito espaço disponível. Além disso, esse tipo de performance prescinde de aparelhos que são indispensáveis para outros números, como o trapézio e cama elástica, uma vez que esses equipamentos seriam de difícil transporte no cortejo da Orquestra. Sendo assim, são escolhidas as alternativas que necessitem apenas dos corpos dos artistas para serem executadas.

³¹ Subcapítulo elaborado a partir do depoimento de Glaucy Fragoso.

São priorizadas as acrobacias coletivas pois, se comparadas com os números individuais, possuem uma gama maior de recursos de movimentação e permitem que uma altura superior seja alcançada. Com as performances coletivas é possível se atingir a altura de duas ou três pessoas, que se colocam uma sobre a outra.³² Além disso, são realizados muitos saltos e voos, o que além de proporcionar uma grande elevação, se relaciona com a temática do nosso bloco. Como a ala circense é a que se localiza mais à frente do bloco e os artistas se apresentam no asfalto, ou seja, no mesmo plano do público, a altura atingida coletivamente permite a fruição a uma grande distância, o que é primordial em um desfile cheio como o nosso.

A ala de circenses da Orquestra começou como um grupo de oito amigos que já trabalhavam juntos em outros números de acrobacia coletiva. De improviso, esse grupo se disponibilizou para a realização do desfile. A partir do sucesso dessa primeira experiência, a ala foi melhor estruturada no ano seguinte, como uma concepção mais elaborada de espetáculo, fantasias construídas especialmente para a ocasião em conjunto com a ala dos pênaltas.

Outra mudança implementada após o primeiro ano da ala foi a participação de um número maior de artistas, de forma a equilibrar com as outras partes do bloco e com o público. Além disso, o número reduzido de participantes tornou o desfile muito cansativo, uma vez que não permitia que se fizesse um revezamento. Foram convidados por Glaucy Fragoso integrantes do grupo carioca Intrépida Trupe, da ONG Crescer e Viver e da Escola Nacional de Circo. Como o bloco não dispunha de verba para a ala, os artistas participavam de forma voluntária. A realização de ensaios era complicada, o espetáculo acontecia de maneira orgânica através da direção de Glaucy Cardoso. Mesmo com a ausência de preparação prévia, uma grande conexão entre os artistas foi estabelecida nesta ala, e até hoje não houve nenhum acidente durante as nossas apresentações.

Nos desfiles mais recentes, grande parte dos artistas que atuavam no início não estavam mais disponíveis. Como é comum no circo, esses participantes já estavam atuando em outros lugares ou em tipos diferentes de espetáculo. Foram então convidados os integrantes do grupo Circo no Ato, que se disponibilizaram e participaram

³² Esse tipo de número é conhecido como portagem ou segunda e terceira altura, dependendo do número de participantes.

de forma proativa. Além disso, foram convidadas duplas de artistas que já trabalhavam em conjunto anteriormente.



Fotógrafo: André Rola (carnaval de 2020)



Fotógrafo: André Rola (carnaval de 2020)

8.4. Pássaro

No ano de 2011, foi construído sob encomenda pela artista Joana Lyra um pássaro cenográfico para o desfile da Orquestra Voadora. Ela projetou um objeto leve e que pudesse ser manipulado de forma lúdica durante os desfiles. O pássaro é suspenso por quatro hastes localizadas sob a cabeça, o corpo e as asas.

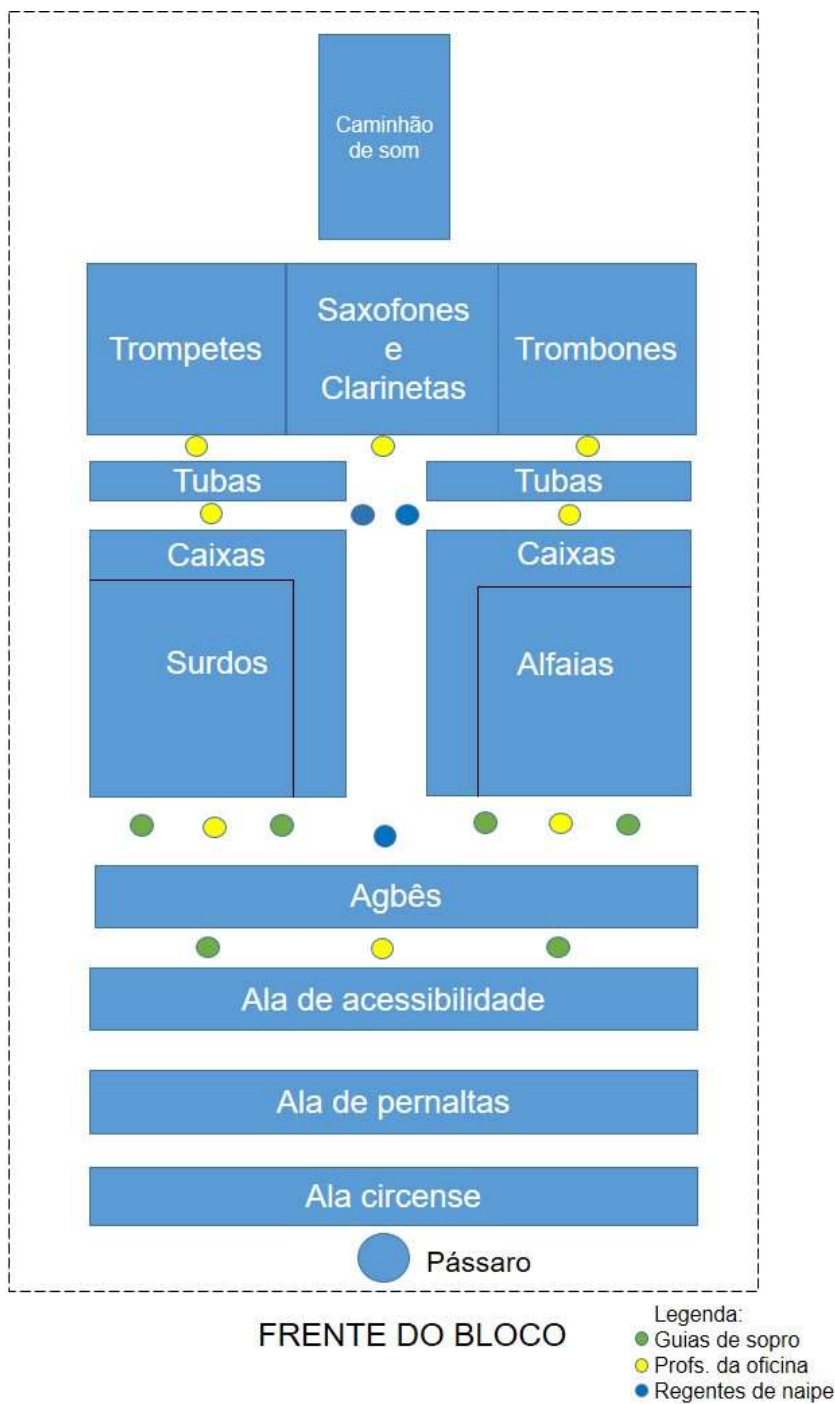
Além disso, ele pode ser facilmente montado e desmontado a cada desfile, o que facilita em muito seu armazenamento durante o ano. A estrutura metálica que o compõe é coberta por tecidos, sem preenchimento interno. Ao longo dos anos, o material que originalmente cobria o pássaro sofreu um desgaste natural e foi substituído. Por motivos de orçamento, foram utilizados tecidos doados para a Orquestra Voadora por uma marca de roupa. As cores do material original eram primárias e chapadas, sem desenhos em sua estampa. Os tecidos que o substituíram, por sua vez, traziam estampas bastante visíveis, mesmo à distância, o que resultou em uma mudança substancial no objeto cênico.



Foto: Marcos Credie, 2020

8.5. Mapa do bloco

A organização descrita no mapa foi utilizada no carnaval de 2020. Embora haja modificações de ano para ano, e também ao longo de um mesmo desfile, a disposição dos naipes a seguir nos serviu como referência inicial.



9. Apostilas de Teoria Musical

Para dar suporte à leitura de partituras nos ensaios de sopros, ao longo da história da oficina da Orquestra Voadora foram elaboradas apostilas a respeito de teoria musical. Esse material não visa cobrir toda a matéria de teoria musical, sobre a qual se debruçam os livros que compõem nossa bibliografia sugerida. No entanto, sentimos a necessidade de escrever o que julgamos ser mais básico com as nossas palavras e estabelecendo ligações com a nossa realidade artística na Orquestra Voadora.

A parte de leitura rítmica não possui apostilas específicas até o momento. O tema é tratado em nossas aulas através dos exercícios elaborados pelos professores de cada naipe e os livros e métodos da nossa bibliografia.

Apostila de notação musical

Notação musical

A escrita musical em partituras que utilizamos na Orquestra Voadora e em muitos outros ambientes artísticos nos dias atuais tem suas origens ligadas à música de concerto de origem europeia. É importante reparar que uma notação nunca é um sistema universal, e sempre possui potencialidades e limitações que dizem respeito ao uso que determinadas estéticas fazem dela.

Embora compartilhem alicerce comum, os gêneros musicais que se serviram da notação de origem europeia ao longo dos séculos o fizeram à sua própria maneira. Sendo a escrita uma forma de comunicação, ela é profundamente influenciada por estruturas que marcam o fazer musical, como a divisão ou não entre os papéis de compositor, arranjador, regente e intérprete, e a maneira pela qual estes agentes interagem. A escrita de uma música parte da escolha dos elementos que devem ser descritos e aqueles que serão omitidos. Mesmo sem saber ler partituras, é possível perceber que existem diferenças na forma de se escrever os trechos musicais nos exemplos a seguir:

Exemplo 1: *Sinfonia No. 1*, Gustav Mahler

Mahler — Symphony No. 1 in D Major

2
1. Violine.



Exemplo 2: *All In Love Is Fair*, Stevie Wonder (Real Book of Jazz - versão para Saxofone em Mib)

14. ALL IN LOVE IS FAIR - STEVIE WONDER

(BALLAD) B- B/A G#m7 F#m7 E7sus A7sus



B- B/A G#-7b5 G#m7
F#-7b5 B-7 E7 A7sust

As diferenças de contextos históricos e artísticos em que as músicas acima foram compostas se refletem também na forma como são escritas. Uma partitura pode trazer muitas informações sobre como quem a escreveu pensou uma determinada música, trazendo orientações bastante específicas e detalhadas quanto à sua interpretação. Em outros casos, quem produz uma partitura pressupõe que para sua leitura sejam conhecidas uma série de convenções ligadas à forma de se tocar o gênero daquela música em específico, e por isso opta por uma escrita mais econômica e com mais “espaço” para criações do intérprete. Seja em uma ou em outra situação, via de regra existe algo que escapa à notação e que precisa ser elaborado por quem está lendo uma partitura.

De início, vamos nos ater a dois aspectos presentes nas partituras que utilizamos nos instrumentos de sopro da Orquestra Voadora: a altura e o ritmo.

Altura

Na linguagem musical, o termo altura se refere ao quanto um som é grave ou agudo. Isso é algo que a princípio pode gerar alguma confusão, já que fora do meio musical se usa as palavras “alto” e “baixo” para se referir à intensidade (ou volume) de um som. Na música, também usamos a palavra “baixo” para designar os sons graves e “alto” para os sons agudos. A partitura segue essa mesma lógica, sendo os sons mais graves escritos abaixo dos mais agudos.

As notas musicais seguem uma sequência que se repete. Indo do som mais grave para o mais agudo, e seguem a sequência Dó - Ré - Mi - Fá - Sol - Lá - Si - Dó. Chamamos esse sentido de ascendente, pois as notas estão “subindo”, ou seja, se tornando cada vez mais agudas. Do mais agudo para o mais grave, a sequência das notas é Dó - Si - Lá - Sol - Fá - Mi - Ré - Dó. Chamamos esses sentido de descendente, pois as notas estão se tornando cada vez mais graves ou baixas.

É importante adquirir bastante familiaridade com essa sequência, nos dois sentidos, e a partir de qualquer nota.

Exercício 1: Seguindo a sequência nos sentidos indicados. Escreva o nome das notas musicais compreendidas entre as que estão listadas abaixo:

- 1) **Subir do Dó até o Fá:** Dó, Ré, Mi, Fá
- 2) **Descer do Sol até o Dó:** Sol, Fá, Mi, Ré Dó
- 3) **Subir do Si até o Fá:** Si, Dó, Ré, Mi, Fá
- 4) **Descer do Fá até o Lá:** Fá, Mi, Ré, Dó, Si, Lá
- 5) **Subir do Ré até o Si:**
- 6) **Descer do Mi até o Sol:**
- 7) **Subir do Lá até o Ré:**
- 8) **Descer do Sol até o Si:**

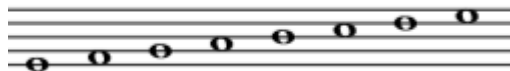
Usamos para escrever as notas musicais cinco linhas horizontais, que compõem o que chamamos de pauta musical ou pentagrama, como o exemplo a seguir



Quanto mais acima no pentagrama, mais aguda é a nota:



Podemos escrever notas tanto nas linhas quanto nos espaços entre elas, da seguinte forma:



As linhas e os espaços são numerados de cima para baixo:

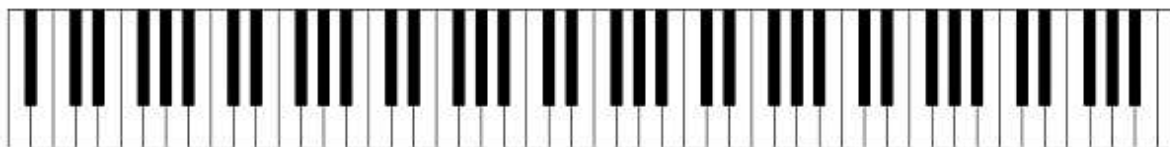


Além das linhas do pentagrama, podemos escrever notas acima ou abaixo da pauta usando o recurso das linhas suplementares. Essas linhas (e os espaços que delimitam) funcionam como as linhas da pauta, mas só são utilizadas localmente.



Claves

O piano é um instrumento onde as teclas que produzem as notas são organizadas de uma maneira bastante lógica. Por isso, vamos utilizá-lo para visualizar nossos exemplos.



Por essa imagem, podemos ter uma noção da quantidade de notas musicais disponíveis. Geralmente, um piano tem 88 teclas. Como escrever todas essas notas utilizando apenas cinco

linhas? Apenas com o recurso das linhas suplementares ficaria muito difícil dar conta de tantas notas. Obviamente, não seria nada fácil ler ou escrever notas utilizando um número absurdo de linhas suplementares.

Para lidar com esta questão são utilizadas as claves musicais. Os instrumentos de sopro da Orquestra Voadora utilizam principalmente as claves de Fá e de Sol³³.



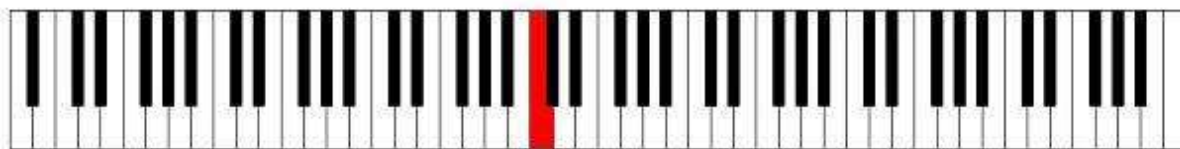
Clave de Sol



Clave de Fá

Usamos a clave de Sol para as notas mais agudas, enquanto as mais graves são escritas na clave de Fá. Por isso, saxofones, trompetes e clarinetas utilizam a clave de Sol, enquanto trombones, tubas e eufônios usam a clave de Fá.

Na figura abaixo, vemos o teclado de piano onde o Dó 3 (ou dó central) está pintado de vermelho. Essa nota fica no centro do teclado.



Na clave de Sol, essa nota é escrita na primeira linha suplementar abaixo da pauta, e na clave de Fá ela fica na primeira linha suplementar acima da pauta. No exemplo a seguir, vamos ver essa mesma nota escrita nas clave de Sol e depois na clave de Fá:



Dessa forma, na clave de Sol temos todo o pentagrama para escrever as notas acima do Dó central, enquanto na clave de Fá, as notas abaixo dele são escritas na própria pauta. Assim,

³³ Na música clássica, passagens agudas do trombone podem ser escritas em clave de Dó na quarta ou na terceira linha. Ver em *Teoria da Música*, de Bohumil Med.

podemos abranger uma quantidade maior de notas e em muitos casos economizar o uso de linhas suplementares.

Agora que já sabemos da existência dessas duas claves e como elas se relacionam entre si, vamos nos aprofundar em cada uma delas. A partir de agora, sugiro que cada um se atenha em um primeiro momento apenas à clave usada por seu instrumento. Assim fica mais fácil absorver e internalizar o nome de cada nota, e identificar com rapidez durante a leitura.

Clave de Sol

A clave de Sol tem um desenho parecido com a letra G (com uma pequena volta em cima). Para desenhá-la, partimos da segunda linha. Essa linha é onde fica a nota Sol nesta clave, e essa é uma boa forma de conferir a escrita de uma nota: caso haja alguma dúvida, podemos partir da segunda linha, onde sabemos que fica o Sol, e contar as linhas e espaços até a nota que queremos.

É importante praticar a grafia do símbolo da clave de Sol, como um dia todos nós fizemos com as letras do alfabeto. No começo, é comum não ficar muito bonito, mas com o tempo vai melhorando.



"Tudo bem, eles também penavam" (autoria desconhecida)

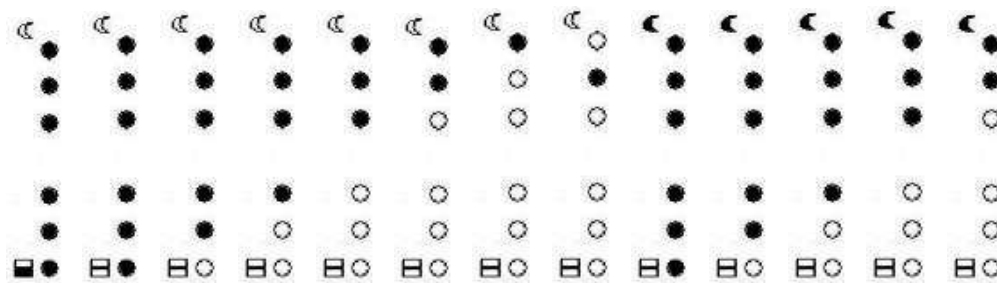
Como foi dito anteriormente, a clave de Sol é usada por saxofones, trompetas e clarinetas (além de diversos outros instrumentos fora do contexto da Orquestra Voadora).

Esses instrumentos têm extensões diferentes, o que significa dizer que algumas notas que podem ser tocadas por um deles não podem ser produzidas pelos demais. Inicialmente, vamos focar nossas atenções nas notas naturais³⁴ comuns a todos eles.



Nas imagens que se seguem, acima de cada nota escrita na pauta são exibidas suas digitações nos instrumentos:

Saxofone



³⁴ A nomenclatura “notas naturais” é explicada a seguir no tópico sobre acidentes.

Clarineta³⁵

Dó Ré Mi Fá Sol Lá Si Dó Ré Mi Fá Sol Lá

Trompete

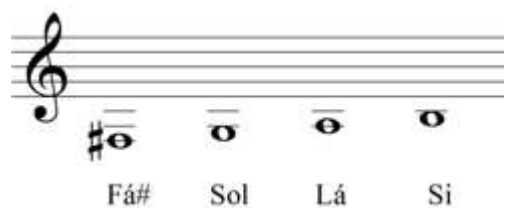
0 13 12 1 0 12 2 0 1 0 1 0 12

Dó Ré Mi Fá Sol Lá Si Dó Ré Mi Fá Sol Lá

O trompete possui notas bastante graves que são escritas com linhas suplementares abaixo da pauta.

123 13 12 2

³⁵ Essa é apenas uma digitação básica de notas muito utilizadas nos arranjos da Orquestra Voadora. Algumas dessas notas têm a possibilidade de mais de uma digitação. Para maiores detalhes, outras digitações e a extensão completa do instrumento, ver em Método Klosé para Clarineta.



Clave de Fá

Como já vimos anteriormente, esta clave é usada para a notação de sons mais graves, que precisariam de muitas linhas suplementares para a escrita em clave de Sol, dificultando a leitura. O símbolo da clave de Fá ressalta a quarta linha do pentagrama. Essa linha fica entre os dois pontos do símbolo. Essa pode ser uma boa forma de conferir a escrita de uma nota: caso haja alguma dúvida, podemos partir da quarta linha, onde sabemos que fica o Fá, e contar linhas e espaços até a nota que queremos.



Os instrumentos da Orquestra que utilizam a clave de Fá são as tubas, os eufônios e os trombones. As imagens a seguir mostram as digitações (ou posições, no caso do trombone) das notas naturais³⁶ mais utilizadas nas partes desses instrumentos nos nossos arranjos.

Tuba

123 13 12 2 123 13 12 2 0 12 2 12 1 0 2 0



Eufônio

³⁶ A nomenclatura “notas naturais” é explicada a seguir no tópico sobre acidentes.

13 12 2 123 13 12 2 0 12 2 12 1 0 2 0

Fá Sol Lá Si Dó Ré Mi Fá Sol Lá Si Dó Ré Mi Fá

Trombone

6^a 4^a 2^a 7^a 6^a 4^a 2^a 1^a 4^a 2^a 4^a 3^a 1^a 2^a 1^a

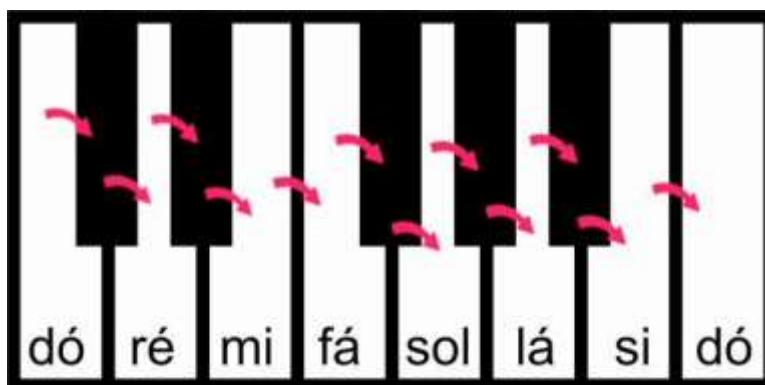
Fá Sol Lá Si Dó Ré Mi Fá Sol Lá Si Dó Ré Mi Fá

Exercício: Pegar uma ou mais partituras para o seu instrumento e escrever os nomes das notas. Quanto mais músicas, melhor. OBS: Esse exercício pode ser melhor aproveitado com partituras de músicas que não fazem parte do nosso repertório. Caso você for escrever o nome das notas das músicas que está tocando, considere utilizar uma cópia que não seja a que você usa nos ensaios e estudos com o instrumento. Tente se habituar a reconhecer as alturas das notas sem precisar de legenda. Com a repetição da atividade da identificação das alturas no pentagrama vai ficando mais natural esse reconhecimento.

Apostila sobre tom, semitom e acidentes

Tom e semitom

O semitom (ou meio tom) é o menor intervalo entre duas notas musicais. Presume-se que esse conceito foi inicialmente "concebido" por Zarlino e Pitágoras na Antiga Grécia. Mais tarde ele foi consolidado pelos teóricos da música de concerto europeia. Em um teclado de piano, o semitom é o intervalo que separa uma nota qualquer da nota que está disposta imediatamente ao seu lado, considerando as teclas brancas e pretas. Na imagem abaixo, as setas rosas representam intervalos de 1 semitom no teclado de piano:



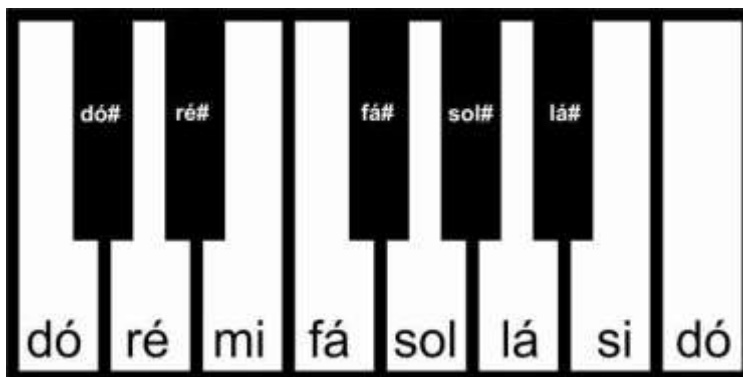
O intervalo de tom corresponde a dois semitons. Logo, entre o Dó e o Ré temos um intervalo de tom.

Acidentes ou alterações

Os acidentes (ou alterações) mais comumente utilizados na notação musical tornam as notas de origem um semitom mais grave ou mais aguda. No teclado de piano, as teclas brancas representam as notas naturais, enquanto as pretas representam os acidentes.

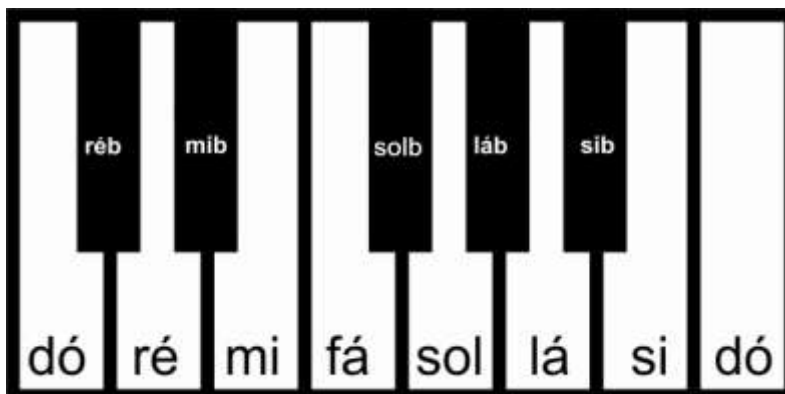
O **sustenido** (#) eleva a nota de origem em um semitom, ou seja, a torna um semitom mais aguda. Por exemplo, quando falamos Dó sustenido (ou Dó #) estamos nos referindo à nota meio tom mais aguda que o Dó, ou seja, a nota entre o Dó e o Ré. Seguindo a mesma lógica:

- Ré # é a nota entre o Ré e o Mi
- Fá # é a nota entre o Fá e o Sol
- Sol # é a nota entre o Sol e o Lá
- Lá # é a nota entre o Lá e o Si

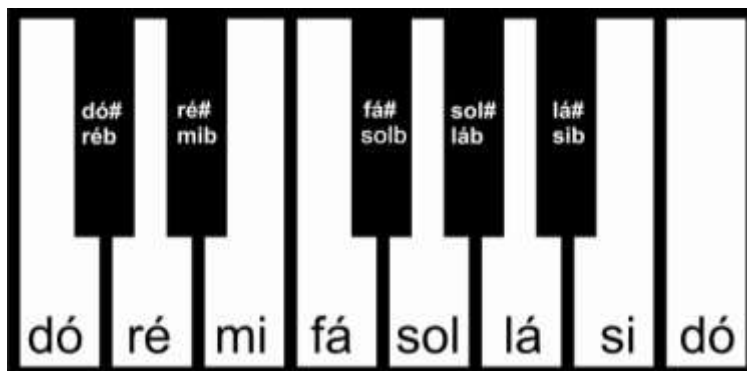


O **bemol (ou b)** abaixa a nota de origem em um semitom, ou seja, a torna um semitom mais grave. Por exemplo, quando falamos Ré bemol (ou Réb) estamos nos referindo à nota meio tom mais grave que o Ré, ou seja, a nota entre o Ré e o Dó. Seguindo a mesma lógica:

- Mi_b é a nota entre o Mi e o Ré
- Sol_b é a nota entre o Sol e o Fá
- Lá_b é a nota entre o Lá e o Sol
- Si_b é a nota entre o Si e o Lá



Como você pôde perceber, **as notas representadas pelas teclas pretas podem ser nomeadas de duas maneiras**. Por exemplo, a nota da tecla preta entre o Dó e o Ré pode ser nomeada como Dó meio tom acima (Dó sustenido) ou como Ré meio tom abaixo (Ré bemol). Ambas as indicações “apontam” para a mesma tecla. Da mesma forma acontece com as demais teclas pretas do piano.



Podemos dizer que o Dó # e Ré♭ são notas enarmônicas, ou seja, que têm o mesmo som e escrita diferente. Pode parecer esquisito em um primeiro momento termos dois nomes de nota para o mesmo som. Sem aprofundar muito na questão por ora, podemos dizer que essa nomenclatura tem razões históricas. Isso quer dizer que nem sempre na música de concerto europeia o som foi o mesmo para Dó # e Ré♭. Mas isso também só explica essa nomenclatura em parte. Mesmo hoje em dia, com essa equivalência sonora, há razões para o uso de um ou outro nome de nota de acordo com o contexto que vão ficar claros logo logo, quando começarmos a entender as escalas e tonalidades.

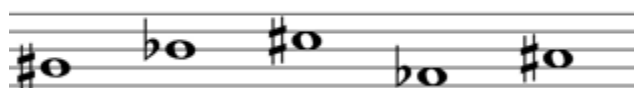
Outra coisa que fica clara assim que olhamos para o teclado de piano é que as notas naturais não estão distribuídas com a distância de um mesmo intervalo uma da outra. Enquanto a maioria das notas naturais está a um tom de distância da outra, tendo entre elas uma tecla preta que pode ser nomeada utilizando sustenidos ou bemóis, os pares de notas Mi - Fá e Si - Dó formam intervalos de semitom. Sendo assim, quando dizemos Fá♭ estamos nos referindo à nota meio tom mais grave que o Fá, ou seja, o Mi natural. Seguindo a mesma lógica:

- Mi # → Fá
- Si # → Dó
- Dó♭ → Si

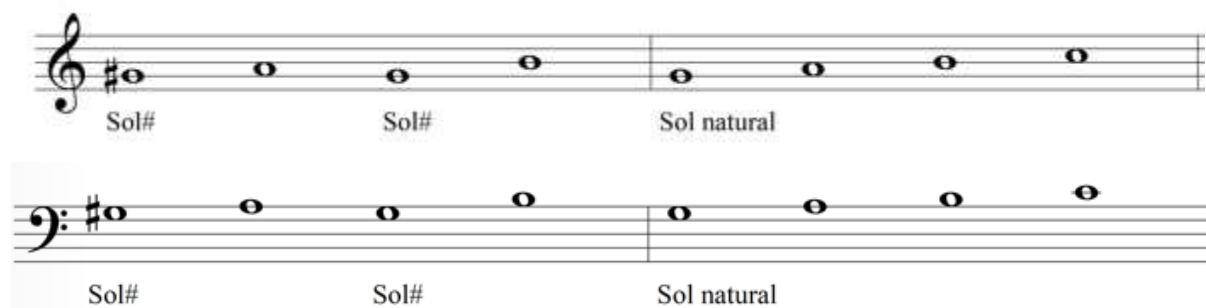
Mais uma vez, isso pode parecer esquisito e até mesmo inútil, mas o uso desses acidentes fará mais sentido quando estudarmos escalas e tonalidades.

Notação de acidentes

Nas partituras, a alteração é colocada à esquerda da nota. Se pensarmos que lemos as partituras da esquerda para direita, faz sentido indicar a alteração antes da nota. Caso contrário, a informação de que a nota recebe uma alteração poderia ser recebida depois que ela já foi tocada. Por isso, fazemos como demonstrado a seguir:



Uma vez que uma alteração é escrita em uma nota, ele continua valendo por um compasso³⁷. No exemplo a seguir, o primeiro Sol recebe uma alteração (#). Logo, o segundo Sol por estar no mesmo compasso é também um Sol sustenido, mesmo que não tenha sido escrita a alteração nesta nota. Já quanto ao terceiro Sol, uma vez que este está em outro compasso, não se subentende que ele leve a mesma alteração dos outros dois, e caso quiséssemos que ela também fosse um Sol sustenido, seria necessário escrever essa alteração³⁸.

Two musical staves, treble and bass clef. The treble staff has a key signature of one sharp (F#). The bass staff has a key signature of one sharp (F#). Both staves show a sequence of notes: a sharp (F#), a natural (F), a sharp (F#), and a natural (F). Labels below the notes indicate 'Sol#' for the first and third notes, and 'Sol natural' for the second and fourth notes. The first two notes are in the first measure, and the last two are in the second measure.

Agora você deve estar se perguntando: “E se quiséssemos escrever o segundo Sol como sendo uma nota natural, sem o sustenido?”. Para isso serve a alteração **bequadro**, ou ♮. Ele anula as alterações que seriam subentendidas para determinada nota, assegurando que ela é uma nota natural. Por exemplo:

³⁷ Para maiores explicações sobre compassos, ver Método Prince vol.1

³⁸ As regras descritas para a alteração sustenido valem igualmente para o bemol.

The image displays two musical staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Each staff contains four notes: a G# (sharped G), a G natural (unsharped G), a G natural (unsharped G), and a G# (sharped G). The first and third notes are labeled 'Sol#' and the second and fourth notes are labeled 'Sol natural'.

Existem também outros acidentes como o dobrado sustenido ($\sharp\sharp$) e o dobrado bemol ($\flat\flat$). Como seus nomes sugerem, eles alteram a nota de origem em dois semitons para cima ou para baixo. Eles são menos comuns, e não aparecem nos arranjos da Orquestra Voadora.

Apostila sobre escalas Maiores

O que são as escalas?

Segundo Bohumil Med, a palavra escala descende substantivo *scala* do latim, que significa gama ou escada. Na linguagem musical, usamos essa palavra para designar uma sequência ascendente ou descendente de notas diferentes consecutivas. Outro significado possível para esta palavra é o conjunto de notas disponíveis em um sistema musical qualquer.

Podemos classificar as escalas quanto ao número de notas que elas possuem:

- 5 notas (pentatônica)
- 6 notas (hexatônica)
- 7 notas (heptatônica)
- 12 notas (cromática)

Por que as estudamos?

No estudo dos instrumentos de sopro (e também no de diversos outros instrumentos melódicos e harmônicos), o estudo das escalas é considerado básico. Isso se dá por alguns motivos. O primeiro deles é que parte do repertório que é tocado por esses instrumentos foi composto com base em escalas de diversos tipos³⁹. Por isso, estar familiarizado com a maneira de tocá-las em um determinado instrumento pode proporcionar um entendimento maior das estruturas dessas músicas, além de uma base técnica sólida para a interpretação.

O estudo das escalas nos demanda que enfrentemos dificuldades técnicas do nosso instrumento que estarão presentes nas músicas. Entender fisicamente como superar esses desafios nos leva gradualmente a uma maior intimidade e compreensão das técnicas e dos “caminhos” do instrumento. Para isso, é necessário buscar não só entender racionalmente as escalas, mas também internalizar suas sonoridades. É também fundamental compreender fisicamente os movimentos que fazem parte de suas execuções, sem que seja necessário pensar ou fazer contas para tocá-las.

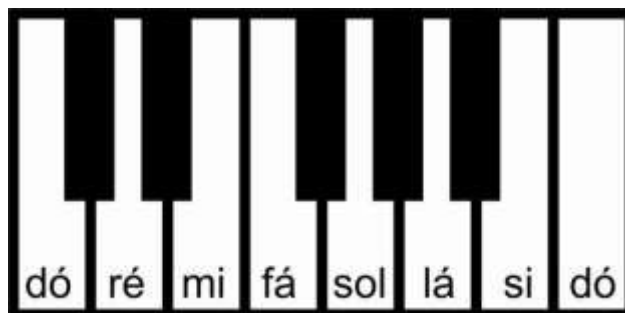
³⁹ Ver em “Harmonia - Método Prático vol. 1” (Ian Guest).

Outro bom motivo para estudar e entender as escalas é a liberdade e autonomia que a assimilação dessas estruturas possibilita nos campos da improvisação, arranjo, composição entre outros.

Escalas Maiores

As escalas Maiores são consideradas as mais básicas para os instrumentos melódicos, e costumam ser as primeiras a serem ensinadas nos cursos. Além das razões históricas para a escolha desse ponto de partida, podem ser conjecturadas algumas motivações pedagógicas: as escalas Maiores são muito comuns na música popular de vários países, e comumente as pessoas são expostas à sua sonoridade desde a infância⁴⁰. Além disso, sua estrutura serve como base para o ensino e aprendizagem de diversas outras escalas.

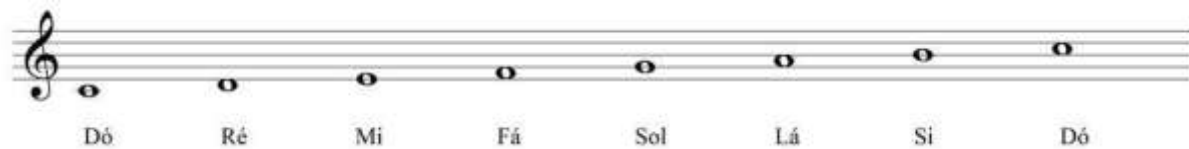
A escala Maior mais básica, e também a mais conhecida por não músicos, é a escala de Dó Maior. Ela pode ser representada nas teclas brancas do piano, como vemos a seguir:



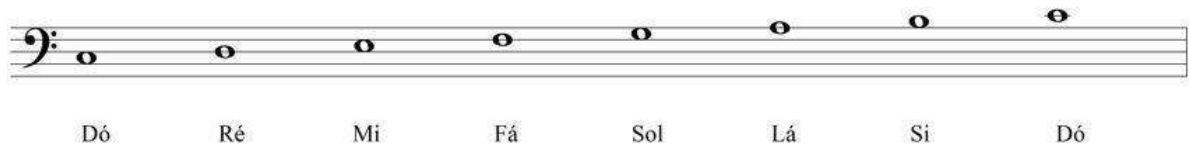
Na imagem abaixo vemos a escala Maior em sua forma ascendente (do mais grave para o mais agudo) representada na pauta musical:

Clave de Sol ([link](#) para ouvir)

⁴⁰ Exemplos de músicas infantis que utilizam a escala Maior: *Atirei o Pau no Gato*, *Brilha Brilha Estrelinha*, *Seu Lobato*, *Dó Ré Mi* (do filme *A Noviça Rebelde*).

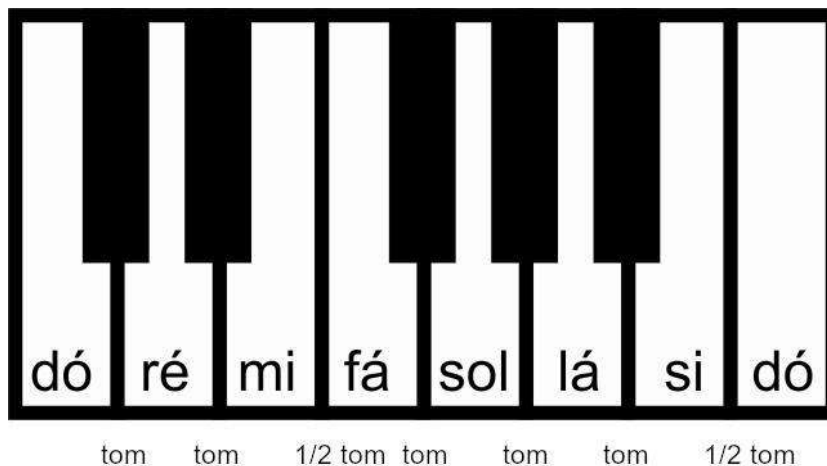


Clave de Fá ([link](#) para ouvir)



Exercício: Escrever a escala de Dó Maior na sua forma descendente em um caderno com pauta musical. Você conseguiria cantar o que escreveu?

Como foi mencionado anteriormente (nos tópicos sobre notação musical e acidentes), as notas da escala de Dó Maior não estão a um mesmo intervalo em semitons uma da outra. É fácil comprovar isso ao olhar para o teclado de piano, onde as notas que estão a um tom de distância possuem entre elas uma tecla preta, e as que estão a um semitom não possuem.



Desta forma, chegamos à tão famosa sequência de intervalos de uma escala maior:

Tom - Tom - 1/2 Tom - Tom - Tom - Tom - 1/2 Tom



Figura 7: meme de autoria desconhecida

Formando escalas Maiores a partir de qualquer nota

I) Sequência dos nomes de nota

No Brasil e em outros países de tradição latina, estamos acostumados a chamar as notas musicais pelos nomes Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá e Si. Isso não acontece em todos os lugares, e nem sempre foi assim. Em alguns países, como Estados Unidos, Alemanha, entre outros, as notas musicais são nomeadas com letras como A, B, C, D, E, F e G.

Os nomes latinos para as notas musicais que estamos acostumados a utilizar foram escolhidos, entre outros critérios, por sua sonoridade. Quando vamos cantar uma melodia qualquer, se utilizarmos o nome latinos das notas como uma espécie de letra, contaremos com uma sonoridade das sílabas bastante favorável para a vocalização.

Uma vez que o objetivo dos nomes de nota que utilizamos é favorecer o canto, não faz sentido cantar as alterações das notas, já que a pronúncia das palavras *sustenido* ou *bemol* mudaria bastante a métrica da melodia cantada. Assim, geralmente essa informação sobre acidentes é simplesmente omitida no canto.

Entendendo essa lógica, fica clara a razão de ser do primeiro passo a ser feito ao construirmos escalas Maiores a partir de qualquer nota: precisamos assegurar que a sequência dos nomes de nota seja mantida. As escalas Maiores têm todas as notas musicais em ordem, sem pular ou repetir nenhuma.

Então, se vamos montar uma escala Maior a partir do Lá, a sequência dos nomes das notas vai ser necessariamente Lá, Si, Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá. Repare que nesta fase ainda não estamos falando de acidentes (que deixaremos para o segundo passo). Não poderíamos usar duas vezes o mesmo nome de nota, ou pular nomes. Por esse motivo, seria errado montar a escala de Lá Maior usando os nomes de nota Lá. Si, Dó, Ré, Mi, Sol. Sol, Lá. Estaria faltando o

Fá, e teríamos duas vezes a nota Sol, o que resultaria em dois sons diferentes sendo chamados pelo mesmo nome durante o canto.

Vamos agora fazer na pauta musical esse primeiro passo, ou seja, a ordem dos nomes das notas:

Ex1: Lá Maior (primeiro passo):

Two musical staves, treble and bass clef, showing a scale of whole notes. The notes are Lá, Si, Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá. The notes are placed on the lines and spaces of the staves: Lá (line 1), Si (space 1), Dó (line 2), Ré (space 2), Mi (line 3), Fá (space 3), Sol (line 4), Lá (space 4).

Ex.2: Ré Maior (primeiro passo):

Two musical staves, treble and bass clef, showing a scale of whole notes. The notes are Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si, Dó, Ré. The notes are placed on the lines and spaces of the staves: Ré (line 1), Mi (space 1), Fá (line 2), Sol (space 2), Lá (line 3), Si (space 3), Dó (line 4), Ré (space 4).

Repare que procedemos da mesma forma neste primeiro momento caso a nota de partida seja alterada. Seguimos colocando os nomes de nota em ordem, sem nos importar com acidentes.

Ex.3: Ré bemol Maior (primeiro passo):

One musical staff, treble clef, showing a scale of whole notes. The notes are Ré bemol, Mi, Fá, Sol, Lá, Si, Dó, Ré. The notes are placed on the lines and spaces of the staff: Ré bemol (line 1), Mi (space 1), Fá (line 2), Sol (space 2), Lá (line 3), Si (space 3), Dó (line 4), Ré (space 4).



II) Sequência dos intervalos

Como comentamos no tópico sobre intervalos, via de regra o ouvido humano reconhece mais fielmente as distâncias entre as notas do que suas alturas absolutas. Se tocamos uma determinada melodia para um grupo de pessoas, incluindo músicos e não músicos, a maioria vai reconhecer de que obra se trata. Porém, pouquíssimas pessoas serão capazes de identificar apenas de ouvido quais notas musicais foram tocadas. Se em seguida tocamos a mesma sequência de intervalos a partir de outra nota, a maioria das pessoas identifica que se trata da mesma música, mesmo que as alturas absolutas tenham sido mudadas.

As escalas são melodias como quaisquer outras, apenas com um desenho bastante simples. Por esse motivo, também podem ser tocadas em diferentes alturas e a partir de qualquer nota. Se a sequência de intervalos for mantida, continuaremos identificando que se trata daquela escala em específico. Caso algum intervalo seja trocado, nosso ouvido geralmente será capaz de reconhecer a mudança.

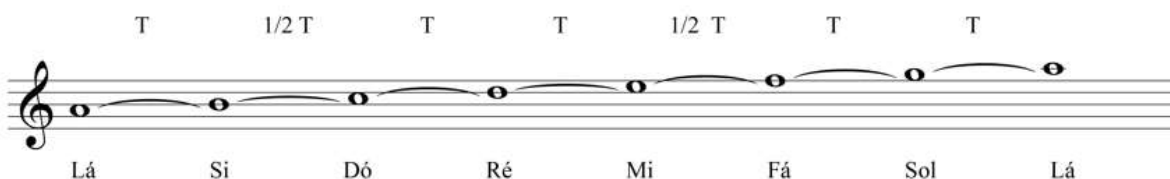
Isto posto, para formar as escalas Maiores é necessário assegurar que a sequência de intervalos seja aquela que observamos na escala de Dó Maior, ou seja:

$$T - T - \frac{1}{2} T - T - T - T - \frac{1}{2} T$$

Para manter essa sequência, aplicamos alterações às notas obtidas no primeiro passo.

Ex.1 Lá Maior

Primeiro passo:



T 1/2 T T T 1/2 T T T

Lá Si Dó Ré Mi Fá Sol Lá

Repare que a sequência de intervalos existente entre as notas obtidas no primeiro passo foi: T - ½ T - T - T - ½ T - T - T.

Segundo passo:

Para manter a sequência de intervalos da escala Maior aplicamos as seguintes alterações:

T T 1/2 T T T T 1/2 T

Lá Si Dó# Ré Mi Fá# Sol# Lá

T T 1/2 T T T T 1/2 T

Lá Si Dó# Ré Mi Fá# Sol# Lá

O Dó nesta escala recebe o acidente sustenido para que o intervalo entre ele e a nota que o antecede (Si) seja de um tom, como prevê a sequência de intervalos da escala Maior. Sem este acidente, a sequência T - T - ½ T - T - T - T - ½ T não seria mantida. O mesmo acontece com as notas Fá# e Sol#.

Ex. 2 Ré Maior:

Primeiro passo:

T 1/2 T T T T 1/2 T T

Ré Mi Fá Sol Lá Si Dó Ré

T 1/2 T T T T 1/2 T T

Ré Mi Fá Sol Lá Si Dó Ré

Segundo passo:

T T 1/2 T T T T 1/2 T

Ré Mi Fá# Sol Lá Si Dó# Ré

Ré Mi Fá# Sol Lá Si Dó# Ré

Ex3: Si bemol Maior

Primeiro passo (nomes de nota):

Sib Dó Ré Mi Fá Sol Lá Si

Sib Dó Ré Mi Fá Sol Lá Si

Segundo passo (sequência de intervalos):

T T 1/2 T T T T 1/2 T

Sib Dó Ré Mib Fá Sol Lá Sib

Sib Dó Ré Mib Fá Sol Lá Sib

Ex4: Fá# Maior

Primeiro passo

F#4 Sol Lá Si Dó Ré Mi Fá

F#3 Sol Lá Si Dó Ré Mi Fá

Segundo passo:

T T 1/2 T T T T 1/2 T

F#4 Sol Lá Si Dó Ré Mi Fá

T T 1/2 T T T T 1/2 T

F#3 Sol Lá Si Dó Ré Mi Fá

Repare que foi necessário utilizar o Mi#, que tem o mesmo som de Fá natural.

Exercícios:

I) Formar as seguintes escalas no pentagrama:

Sol Maior, Ré Maior, Lá Maior, Si Maior, F# Maior e D# Maior.

Tocar essas escalas no seu instrumento.

II) Formar as seguintes escalas no pentagrama:

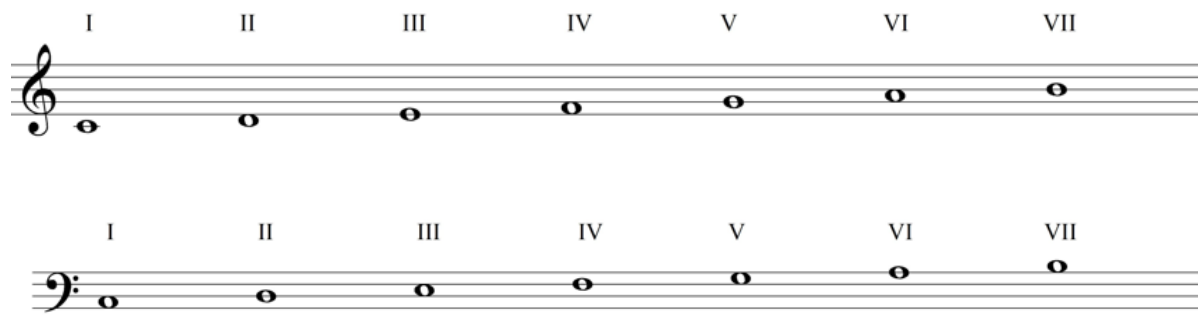
Fá Maior, Sib Maior, Mib Maior, Láb Maior, Réb Maior, Solb Maior.

Tocar essas escalas no seu instrumento.

Graus de uma escala

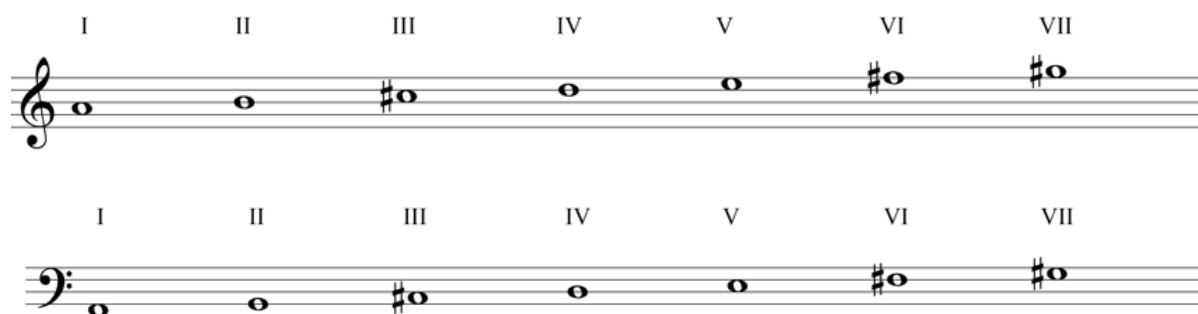
Como vimos na definição de escala mencionada no início deste tópico, a palavra latina *scala* significa “escada”. Partindo desta metáfora, podemos fazer uma associação parecida entre

o conceito de graus de uma escala e os degraus de uma escada. Cada nota em uma escala corresponde a um grau que indica sua posição, como vemos na escala de Dó Maior no exemplo abaixo:



O mesmo acontece com as demais escalas. Sempre numeramos os graus a partir da nota que dá nome à escala e recebe o grau I.

Lá Maior:



Além da numeração, cada grau da escala recebe um nome específico conforme a função que exerce. A razão de ser desses nomes fica mais clara quando estudamos Harmonia. Vamos agora listar os mais importantes da escala Maior para os temas que vamos estudar neste curso⁴¹.

Grau I: Tônica

Grau IV: Subdominante

⁴¹ Uma lista completa pode ser encontrada no livro *Teoria da Música*, de Bohumil Med.

Grau V: Dominante

Grau VII: Sensível

Apostila sobre intervalos

1) O que são os intervalos

Os intervalos são diferenças de altura entre duas notas. No universo da música, a altura de um som diz o quanto esse som é grave ou agudo. Usamos essa analogia em várias situações, como se os sons agudos ficassem “em cima” e os graves “embaixo”. Esse significado da palavra altura é diferente daquele que se usa fora do universo da música, que geralmente está mais associado ao volume do som (dinâmica).

Um intervalo entre duas notas quer dizer o quanto uma delas é mais grave - ou mais aguda - que a outra.

2) Qual é a importância dos intervalos na música

Os seres humanos possuem dois tipos diferentes de audição de alturas. Algumas raras pessoas (estima-se aproximadamente uma em cada 10 mil) têm o chamado ouvido absoluto. Essas pessoas têm a capacidade de, ao ouvir um som, automaticamente saber de qual nota se trata.

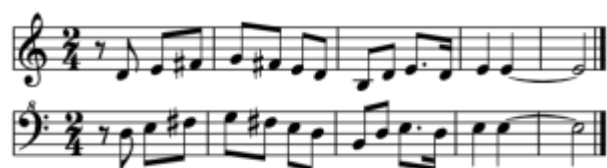
O outro tipo de audição das notas, extremamente mais comum, é o ouvido relativo. A enorme maioria das pessoas possui esse tipo de ouvido. Elas não são capazes de dizer qual nota estão ouvindo sem alguma referência prévia. Mas, ao ouvir notas diferentes, conseguem comparar suas alturas, daí o nome “ouvido relativo”.

Isso significa que somos muito mais sensíveis às distâncias entre as notas, ou seja, aos intervalos, do que às alturas absolutas propriamente ditas. São as sequências de intervalos que compõem as melodias como a gente as conhece, e não as notas nas suas alturas absolutas. Prova disso é que se mantivermos todos os intervalos de uma

melodia, mesmo que mudemos a nota de partida (e conseqüentemente todas as outras), ainda somos capazes de identificar que estamos ouvindo a mesma melodia.

Aí vai um exemplo usando um pequeno trecho da música *Anunciação*, de Alceu Valença, escrito nas claves de Sol e de Fá. Todas as notas do trecho na versão 1 foram trocadas na versão 2, mas os intervalos entre as notas permaneceram os mesmos. Dessa forma, continuamos ouvindo a mesma melodia:

Versão 1: [Ouvir](#)



Versão 2: [Ouvir](#)



Os intervalos são componentes essenciais das melodias e acordes, da Harmonia e de grande parte da Música. Por isso, nós músicos nos dedicamos tanto a medir os intervalos com precisão, a sermos capazes de reconhecê-los auditivamente e a reproduzi-los na nossa mente e com a voz.

Treinando nosso ouvido relativo, somos capazes de escrever os intervalos que escutamos, sem a ajuda do instrumento. Também podemos cantar uma melodia que nunca ouvimos, apenas lendo na partitura. Isso abre um mundo de possibilidades, e nos ajuda tanto a “tirar músicas de ouvido” quanto a ler partituras. Isso é parte do estudo que chamamos de “Percepção Musical”. E o mais legal é que isso é totalmente treinável! Algumas pessoas têm mais facilidade e outras menos, mas é algo ao alcance de todo mundo.

3) Instrumentos de sopro da fanfarra e transposições

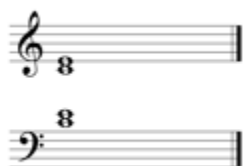
Para quem toca um instrumento de sopro em uma fanfarra, o estudo dos intervalos tem uma outra aplicação bem prática e objetiva além dessas que foram listadas acima. Saxofone, clarineta e trompete são instrumentos transpositores, ou seja, há sempre um intervalo entre o nome pelo qual esses músicos chamam uma determinada nota em seu instrumento e a nota que de fato soa aos ouvidos de quem está escutando (nota real).

Tuba, eufônio e trombone não são transpositores. Isso quer dizer que os músicos chamam as notas em seus instrumentos pelo nome da nota real. Quem toca um instrumento de sopro em uma fanfarra, seja ele qual for, precisa saber calcular intervalos para se comunicar com músicos de outros instrumentos. Isso vai ser explicado em detalhes mais à frente.

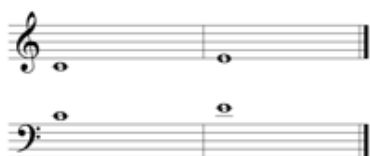
Tipos de intervalos

Os intervalos podem ser:

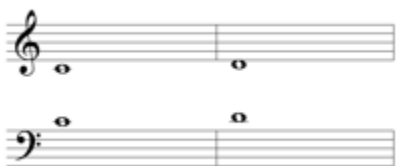
- Harmônicos: As duas notas são tocadas ao mesmo tempo. [Ouvir](#)



- Melódicos: As notas são tocadas uma de cada vez. [Ouvir](#)



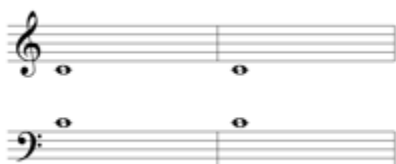
- Ascendentes: A primeira nota é mais grave que a segunda. [Ouvir](#)



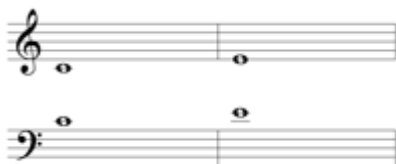
- Descendentes: A primeira nota é mais aguda que a segunda. [Ouvir](#)



- Uníssono: As duas notas têm o mesmo nome e som, logo não há intervalo ou distância alguma. Ex: Dó e o mesmo Dó. [Ouvir](#)



- Simples: Menos extensos ou iguais a uma oitava. [Ouvir](#)



- Compostos: Mais extensos que uma oitava. [Ouvir](#)

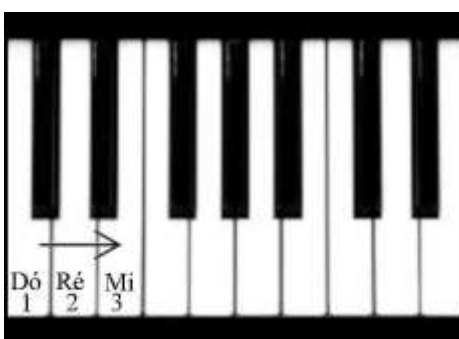


Como medimos os intervalos

Usamos duas nomenclaturas ao mesmo tempo quando vamos dar nome a um intervalo. Por exemplo, segunda maior, terça menor, quarta justa, etc. Quando dizemos terça menor, por exemplo, estamos dando duas informações: "**terça**" e "**menor**".

a) A primeira nomenclatura, chamada de classificação, é relativa somente à quantidade de notas existentes entre as duas notas entre as quais estamos medindo a distância.

Por exemplo: A distância entre Dó e Mi é uma terça, pois entre eles existem 3 notas (dó, ré e mi).



Repare que a nota de saída (Dó) e a de chegada (Mi) também entram na contagem.

Por enquanto, só estamos levando em conta a quantidade dos nomes de nota envolvidos. Então, a distância entre o Dó# e o Mi é também de uma terça; assim como entre Dó e Mib, Dób e Mi, etc.

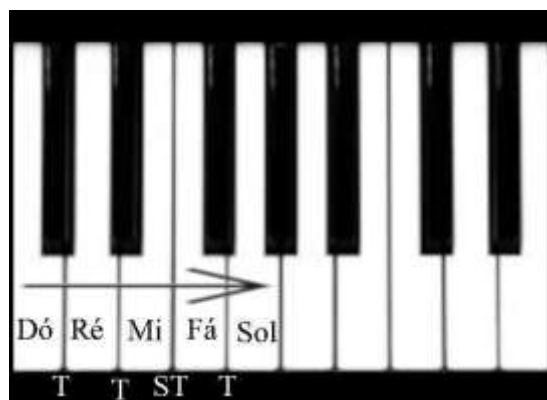
Nessa fase, começamos a perceber a diferença entre as notas enarmônicas (nomes diferentes para o mesmo som), como Dó# e Ré bemol. No exemplo anterior, entre Dó# e Mi, temos uma terça. Porém, entre Ré bemol e Mi o intervalo é uma segunda. Os nomes das notas são importantíssimos na medida dos intervalos, e não apenas os sons das notas.

b) A segunda nomenclatura, que chamamos de qualificação, dá conta da quantidade de tons e semitons entre as duas notas. Por exemplo, uma terça **Maior** corresponde a 2 tons. Por isso, a terça entre Dó e Mi é Maior (um tom entre Dó e Ré, outro tom entre Ré e Mi). Entre Dó e Mi bemol, também temos uma terça, mas esta é uma terça **menor**, pois

esse intervalo corresponde a um tom e meio (um tom entre dó e ré, 1/2 tom entre ré e mi bemol). Cada intervalo vai ter uma quantidade de semitons específica.

Importante: A gente deve sempre levar em conta os semitons diatônicos quando vamos contar a distância em tons entre duas notas. Ou seja, aqueles semitons que existem entre as notas naturais Mi- Fá e Si - Dó (se você tem dúvidas quanto a isso, consulte a [Apostila de Escalas maiores](#)).

Então, quando vamos medir a distância entre Dó e Sol, por exemplo, vemos o seguinte: De Dó para Ré temos um tom; de Ré para Mi, outro tom; de Mi para Fá, **um semitom**; de Fá pra Sol, um tom. Então, entre Dó e Sol temos 3 tons e meio.



Qualificação dos intervalos: Maiores, menores, Aumentados e Diminutos

- Segundas, terças, sextas e sétimas podem ser: maiores ou menores e também, embora menos frequentemente, aumentadas ou diminutas.

Os intervalos maiores são $\frac{1}{2}$ tom mais extensos que os menores. Intervalos aumentados são $\frac{1}{2}$ tom mais extensos que os maiores. Intervalos diminutos são $\frac{1}{2}$ tom menos extensos que os menores. diminuto < menor < Maior < aumentado.

Não existem: 2^{as} Justas, 3^{as} Justas, 6^{as} Justas, 7^{as} Justas.⁴²

⁴² Existem razões históricas para esta classificação. Para maiores informações, ver em *Teoria da Música*, de Bohumil Med.

- Quartas, quintas e oitavas podem ser: justas, aumentadas ou diminutas.

Os intervalos aumentados são $\frac{1}{2}$ tom mais extensos que os justos. Os diminutos, são $\frac{1}{2}$ tom menos extensos que os justos. Diminuto < Justo < Aumentado.

Não existem: 4^{as} Maiores, 4^{as} menores, 5^{as} Maiores, 5^{as} menores, 8^{as} Maiores, 8^{as} menores.

A **oitava** é o intervalo entre a nota e sua repetição em outro registro, mais agudo ou grave. Isso fica claro quando pensamos na escala de Dó Maior: **Dó-Ré-Mi-Fá-Sol-Lá-Si-Dó**. Entre um Dó e o outro, temos uma oitava. Chama-se também oitava o conjunto das notas existentes entre esses dois Dós. Por exemplo, podemos medir o tamanho de um teclado pela sua quantidade de oitavas.

Abreviaturas

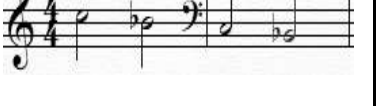

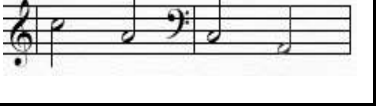


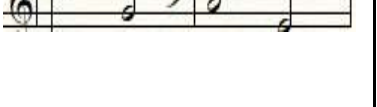


Convencionou-se abreviar os intervalos usando um numeral ordinal para a classificação, seguido as seguintes letras para a qualificação: Aumentado = aum; Maior = M; menor = m; Diminuto = dim. Ex: 2^a M, 3^a m, 4^a aum, 5^a dim.


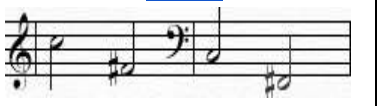


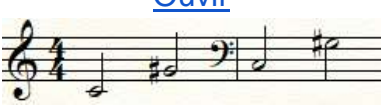
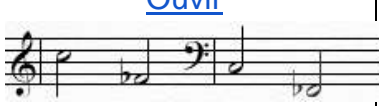
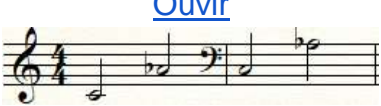
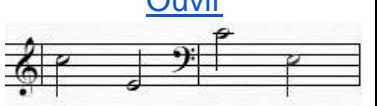
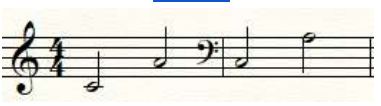
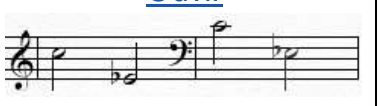


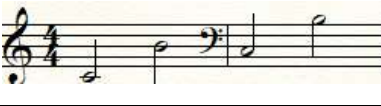

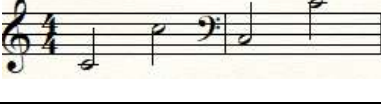
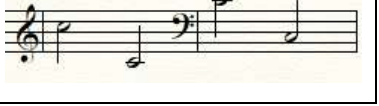
Intervalos compostos

Como foi dito anteriormente, intervalos composto são aqueles que excedem uma oitava. Ex: 9^a, 10^a, 11^a, etc. Pensamos esses intervalos como a soma de uma oitava com outro intervalo. Para saber qual intervalo está sendo somado à oitava, basta diminuir 7 do numeral do intervalo composto. Sendo assim, a 9^a é uma 8^a somada a uma 2^a; a 11^a é uma 8^a somada a uma 4^a, e assim por diante.

Tamanhos dos intervalos em tons

Segue uma tabela com as distâncias em tons correspondentes a cada intervalo. Constatam apenas os intervalos mais usuais:

Intervalo (abreviatura)	Tons e semitons	Exemplos ascendentes	Exemplos descendentes
Segunda menor (2ª m)	1/2 tom	Ouvir 	Ouvir 
Segunda Maior (2ª M)	1 tom	Ouvir 	Ouvir 
Terça menor (3ª m)	1 tom e 1/2	Ouvir 	Ouvir 
Terça Maior (3ª M)	2 tons	Ouvir 	Ouvir 
Quarta Justa (4ª J)	2 tons e 1/2	Ouvir 	Ouvir 
Quarta Aumentada (4ª aum)	3 tons	Ouvir 	Ouvir 

Quinta Diminuta (5ª dim)	3 tons	Ouvir 	Ouvir 
Quinta Justa (5ª J)	3 tons e 1/2	Ouvir 	Ouvir 
Quinta Aumentada (5ª aum)	4 tons	Ouvir 	Ouvir 
Sexta menor (6ª m)	4 tons	Ouvir 	Ouvir 
Sexta Maior (6ª M)	4 tons e 1/2	Ouvir 	Ouvir 
Sétima menor (7ª m)	5 tons	Ouvir 	Ouvir 
Sétima Maior (7ª M)	5 tons e 1/2	Ouvir 	Ouvir 
Oitava Justa (8ª J)	6 tons	Ouvir 	Ouvir 

Vale ressaltar que uma quarta aumentada tem o mesmo tamanho em tons de uma quinta diminuta. Nesse caso, o que diferencia um intervalo do outro é a quantidade de nomes de nota envolvidos (classificação). Por exemplo: A quarta aumentada de Dó é Fá#. A quinta diminuta de Dó é Sol bemol. Fá# e Sol Bemol são notas enarmônicas, ou seja, o mesmo som com nomes diferentes.

É extremamente importante tocar esses intervalos, cantar, tentar identificar, etc. Essas continhas que a gente faz no papel estão muito distantes da música. Estão mais próximas à matemática.

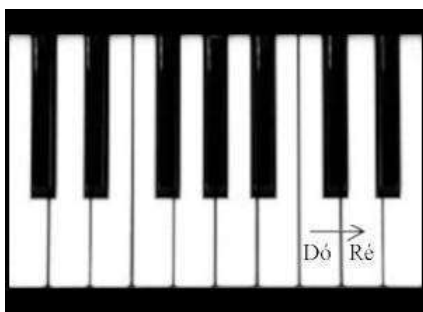
Outros intervalos menos utilizados:

2ª Diminuta (0 tons); **2ª Aumentada** (1 tom e $\frac{1}{2}$); **3ª Diminuta** (1 tom); **3ª Aumentada** (2 tons e $\frac{1}{2}$); **4ª Diminuta** (2 tons); **6ª Diminuta** (3 tons e $\frac{1}{2}$); **6ª Aumentada** (5 tons); **7ª Diminuta** (4 tons e $\frac{1}{2}$); **7ª Aumentada** (6 tons); **8ª Diminuta** (5 tons e $\frac{1}{2}$); **8ª Aumentada** (6 tons e $\frac{1}{2}$).

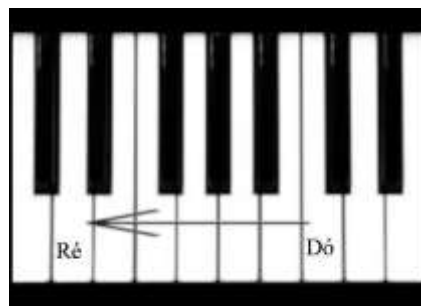
Inversões de Intervalos

Inverter um intervalo é trocar sua direção. Através da inversão, um intervalo que originalmente era ascendente se torna descendente. Ou, ao contrário, um intervalo que era descendente se torna ascendente. Fazemos isso mantendo a primeira nota em sua altura inicial, e oitavando a segunda na direção contrária à do intervalo original.

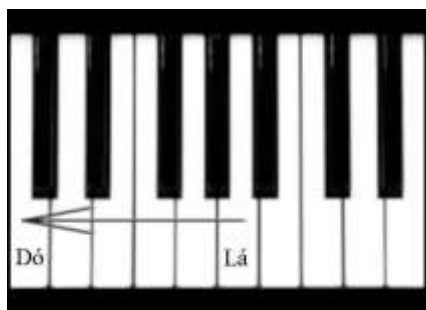
Ex.1: Um intervalo **ascendente** de 2ª Maior entre o Dó e o Ré quando é invertido se transforma em um intervalo descendente de 7ª menor entre o Dó e o Ré oitava **abaixo**.



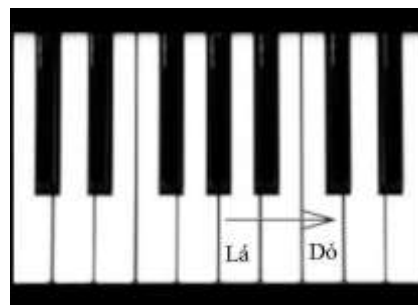
Inversão:



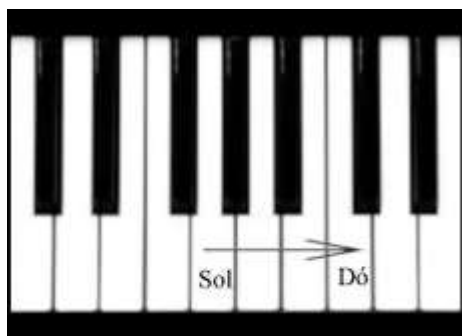
Ex2: Um intervalo **descendente** de 6ª Maior entre o Lá e o Dó, quando é invertido se transforma em um intervalo ascendente de 3ª menor entre o Lá e o Dó oitava **acima**.



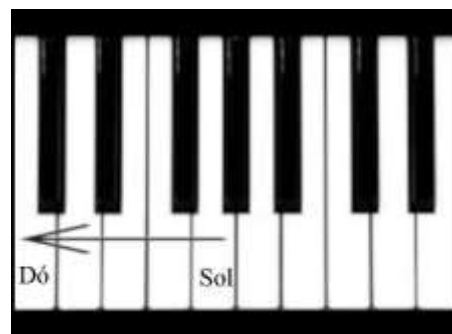
Inversão:



Ex3: Um intervalo de 4ª Justa **ascendente** entre o Sol e o Dó quando é invertido se transforma em um intervalo descendente de 5ª Justa entre o Sol e o Dó 8a **abaixo**.



Inversão:



Propriedade: Como você pôde notar nos exemplos acima, quando invertemos um intervalo, invertemos também sua qualificação. As exceções são os intervalos justos, que se mantêm justos. Ou seja:

- Todo intervalo **Maior** quando é invertido se torna um intervalo **menor**.
- Todo intervalo **menor** quando é invertido se torna um intervalo **Maior**.
- Todo intervalo **Justo** quando é invertido se mantém um intervalo **Justo**.
- Todo intervalo **Aumentado** quando invertido se torna um intervalo **Diminuto**.
- Todo intervalo **Diminuto** quando invertido se torna um intervalo **Aumentado**.

Cálculo rápido

Existem formas mais rápidas de se calcular a qualificação de um intervalo sem precisar contar todos os tons e semitons entre as duas notas. São formas práticas, que podem ser usadas para acelerar o processo. Com o tempo, mesmo esses macetes se tornam desnecessários, porque acabamos sabendo esses intervalos de cór, da mesma forma que fazemos com a tabuada. Caso haja alguma dificuldade em aplicar essas maneiras mais rápidas, pode-se contar os tons e semitons sem problema. Aí vão algumas dicas:

- 4^{as} entre notas naturais na maior parte das vezes são justas. A única exceção é a 4^a entre o Fá e o Si, que é diminuta.
 - Dó - Fá: 4^a justa
 - Ré - Sol: 4^a Justa
 - Mi - Lá: 4^a Justa
 - Fá - Si: **4^a Aumentada**
 - Sol - Dó: 4^a Justa
 - Lá - Ré: 4^a justa
 - Si - Mi: 4^a Justa

Podemos então calcular a qualificação das 4^{as} com base nesses intervalos. Ou seja, sabendo que entre o Dó e o Fá natural temos uma 4^a Justa, entre o Dó# e o Fá#, também teremos uma 4^a Justa, já que o intervalo é o mesmo meio tom acima.

Da mesma forma, se queremos saber a qualificação da 4^a que existe entre o Dó natural e o Fá#, sabemos que o intervalo de 4^a Justa entre o Dó e o Fá natural foi acrescido de um semitom, logo Dó-Fá# é uma 4^a aumentada. Esse mesmo tipo de raciocínio pode ser usado para outras 4^{as}.

- As 5^{as} que existem entre as notas naturais na maior parte das vezes são justas. A única exceção é o intervalo Si - Fá, que é uma 5^a diminuta.
 - Dó - Sol: 5^a Justa
 - Ré - Lá: 5^a Justa
 - Mi - Si: 5^a Justa
 - Fá - Dó: 5^a justa

- Sol - Ré: 5ª Justa
- Lá - Mi: 5ª Justa
- **Si - Fá: 5ª Diminuta**

Como nas 4^{as}, podemos calcular a qualificação das 5^{as} com base nesses intervalos acima. Ou seja, sabendo que entre o Dó e o Sol natural temos uma 5ª Justa, entre o Dó# e o Sol#, também teremos uma 5ª Justa, já que o intervalo é o mesmo meio tom acima.

Da mesma forma, se queremos saber a qualificação da 5ª que existe entre o Dó natural e o Sol#, sabemos que o intervalo de 5ª Justa entre o Dó e o Sol natural foi acrescido de um semitom, logo Dó-Sol# é uma 5ª aumentada. Esse mesmo tipo de raciocínio pode ser usado para outras 5^{as}.

- 6^{as} e 7^{as} podem ser calculadas com base em suas inversões. Por exemplo, se eu quiser calcular se a 7ª ascendente entre o Dó e o Si é Maior ou menor, eu posso inverter esse intervalo. Essa inversão vai gerar uma 2ª menor descendente entre o Dó e o Si oitavado para baixo. Sabendo que a inversão é um intervalo menor, o intervalo original só pode ser maior. Logo, o intervalo original Dó - Si é uma 7ª maior.

O mesmo vale para as sextas. Fazemos a inversão e calculamos a qualificação do intervalo invertido. Por exemplo, se eu quero saber se o intervalo entre Dó e Lá bemol é uma sexta maior ou menor, posso fazer a inversão desse intervalo. Essa inversão vai gerar um intervalo descendente de 3ª Maior entre o Dó e o Lá bemol oitavado para baixo. Logo, o intervalo original Dó - Lá bemol é uma 6ª menor.

Esse cálculo através das inversões faz com que seja necessário contar os semitons em intervalos bem menos extensos, agilizando o processo.

- 2^{as} e 3^{as} devem ser calculadas da maneira tradicional, contando tons e semitons.

Materiais de suporte

- ★ Teoria da Música (Bohumil Med) Pág. 30
- ★ Harmonia - Método Prático 1 (Ian Guest). Pág. 20
- ★ Livro do Músico (Antonio Adolfo) Pág. 17
- ★ Treino de percepção de intervalos: <https://tonedear.com/ear-training/intervals>
- ★ Exercícios de saxofone baseados em intervalos :Método Klosé. Pág. 8 - 13
- ★ Filme sobre ouvido absoluto: *Escuta Só: Ouvido Absoluto*:
<https://www.youtube.com/watch?v=h9Jlt3VXHUo>

Apostila de acordes⁴³

O QUE É UM ACORDE? O QUE É HARMONIA?

Quando falamos de notas consecutivas, ou seja, o aspecto horizontal da música, estamos falando de MELODIA. Já quando analisamos o aspecto vertical, ou seja, as notas sobrepostas (tocadas ao mesmo tempo), estamos falando de HARMONIA.

Aprendemos que 2 notas tocadas simultaneamente (ao mesmo tempo) ou consecutivamente (uma após a outra) geram um intervalo, que é a classificação da distância sonora entre elas.

Se tocarmos 3 ou mais notas diferentes simultaneamente, temos o que chamamos de ACORDE (figura 8)⁴⁴.

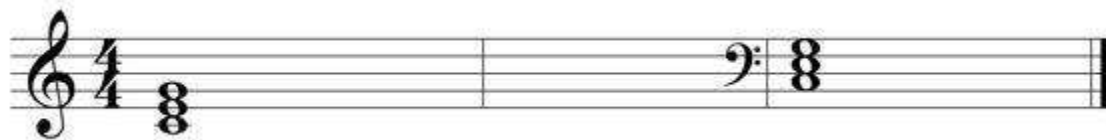


Figura 8: Acorde de Dó Maior ([Ouvir](#))

Quando tocamos as notas de um acorde consecutivamente ao invés de simultaneamente, nós chamamos de ARPEJO (figura 9), ao invés de acorde.



Figura 9: Arpejo de Dó Maior ([Ouvir](#))

⁴³ Para entendermos bem essa apostila, é importante estarmos seguros quanto às ESCALAS MAIORES e INTERVALOS. Se necessário, revise as apostilas anteriores. Este material foi elaborado em conjunto pelos professores do naipe das Madeiras André Ramos, Eduardo Resende e Mathias Mafort.

⁴⁴ Neste exemplo e nos seguintes, a versão que pode ser ouvida é o acorde que está escrito na clave de sol. Na escrita em clave de fá, os acordes foram escritos uma oitava abaixo.

Um instrumento melódico (que faz uma nota por vez) como um saxofone não tem como tocar acordes sozinho, mas ele pode fazer arpejos. Uma dupla de instrumentos melódicos ainda não pode fazer acordes, mas pode tocar duas notas diferentes e gerar intervalos (e assim “sugerir” acordes). Um grupo de 3 ou mais instrumentos melódicos já consegue fazer acordes. Imagina as possibilidades de uma fanfarra com vários instrumentos de sopro diferentes?

A harmonia e melodia estão completamente interligadas em diferentes estilos musicais, então é muito importante que a pessoa que toca instrumento melódico estude a relação entre esses dois aspectos da música para enriquecer suas possibilidades com o instrumento.

Para chegar nessa relação, vamos primeiro entender como se constroem os acordes.

CONSTRUÇÃO BÁSICA DAS TRÍADES

Os acordes mais simples, com 3 notas, são chamados TRÍADES.

A construção inicial dos acordes se dá pelo “empilhamento” de intervalos de terça, sendo que a qualidade dessas terças vai determinar a qualidade do acorde (falaremos mais sobre qualidades adiante).

As tríades são formadas por sobreposição de notas por intervalos de terça, maiores ou menores, e chamamos as notas que compõe o acorde de:

- Fundamental: Nota que dá o nome do acorde. Ex.: a nota *dó* no acorde de *C (Dó Maior)*
- Terça: Nota alcançada por intervalo de terça a partir da fundamental. Ex.: a nota *mi* no acorde de *C (Dó Maior)* ou a nota *mi bemol* no acorde de *Cm (Dó menor)*
- Quinta: Nota alcançada por intervalo de quinta a partir da fundamental, ou por intervalo de terça a partir da terça do acorde. Ex.: a nota *sol* no acorde de *C (Dó Maior)* ou a nota *sol bemol* no acorde de *Cdim (Dó diminuto)*

Logo, podemos ouvir 3 intervalos sobrepostos em uma tríade, como mostra a figura abaixo:

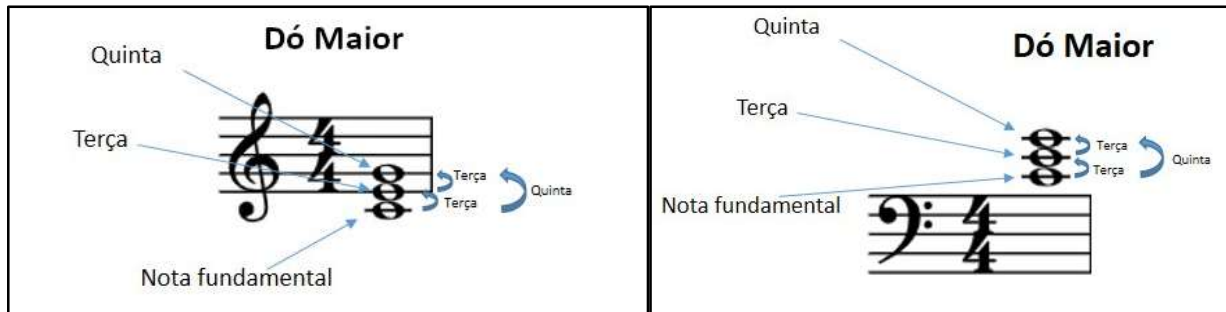


Figura 10. Estrutura de uma tríade nas claves de Sol e de Fá

CIFRAS

Os acordes podem ser representados por CIFRAS, que são como “códigos” que nos indicam qual é a sobreposição de notas que existe no acorde em questão.

O acorde vai ser cifrado de acordo com a sua nota fundamental, sendo:

- A = Lá
- B = Si
- C = Dó
- D = Ré
- E = Mi
- F = Fá
- G = Sol

Se a nota fundamental não é natural (ou seja, não é uma das teclas brancas do piano), essa informação também aparece na cifra

Ex.:

Ab = Lá bemol

D# = Ré sustenido

C = Dó natural

Além da nota fundamental, precisamos saber também qual é a terça e a quinta que compõem a tríade quando lemos uma cifra. Para isso, vamos entender as diferentes qualidades em que ela pode se apresentar.

QUALIDADES DAS TRÍADES

As tríades podem ser classificadas em 4 tipos diferentes, que são determinadas pelos intervalos de terça ou quinta entre as notas que a compõem, que podem ser classificados em terças Maiores (2 tons inteiros ou 4 semitons), terças menores (1,5 tom ou 3 semitons), quintas Justas (3,5 tons ou 7 semitons), quintas diminutas (3 tons ou 6 semitons) ou quintas Aumentadas (4 tons ou 8 semitons).

Essas 4 qualidades são: Maior, menor, aumentada e diminuta. A tabela 1 abaixo mostra as quatro qualidades de tríades, seus intervalos e sua maneira de cifrar.

Qualidade	Intervalos		Cifra	Exemplo
	Terças	Quinta		
Maior	3ª Maior + 3ª menor	5ª Justa	X	C, D, E...
Menor	3ª menor + 3ª Maior	5ª Justa	Xm ou X ⁻	Cm, Dm, D ⁻
Aumentada	3ª Maior + 3ª Maior	5ª Aumentada	XAUM, X(#5), X(+5), X+	CAUM, F(#5), C+
Diminuta	3ª menor + 3ª menor	5ª Diminuta	Xdim, X ^o , Xm(b5), Xm(-5)	Fdim, G ^o ,

Tabela 1. Qualidades das tríades, seus intervalos e cifras.

**Como não estamos falando de nenhum acorde específico, a fundamental genérica foi representada por X, como incógnita mesmo.*

Vale notar que a soma dos intervalos de terça Maior (2 tons) + terça menor (1,5 tons) resulta numa quinta Justa (3,5 tons), independente da ordem em que se apresentam no acorde. A soma de duas terças Maiores resulta numa quinta Aumentada (4 tons). A soma de duas terças menores resulta numa quinta diminuta (3 tons ou trítono).

Exemplos:

- a) **Acorde Maior:** O acorde de *Dó Maior (C)* tem sua fundamental na nota *Dó* - que dá o nome do acorde. Por ser um acorde de qualidade "Maior", possui a terça Maior e a quinta Justa. Logo, é composto pelas notas *Dó, Mi e Sol*. (Repare que entre *Mi* e *Sol*, entre a terça e quinta do acorde, há um intervalo de terça menor)

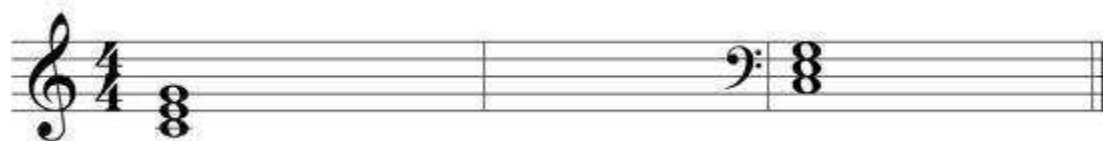


Figura 11: Acorde de Dó Maior ([Ouvir](#))

- b) **Acorde Menor:** O acorde de *Dó menor (Cm)* tem a mesma fundamental, porém a terça é menor e a quinta segue sendo Justa. Logo, é composto pelas notas *Dó, Mib e Sol*. (Repare que a terça foi abaixada um semitom pelo bemol no *Mi*, aproximando ela do *Dó* e afastando do *Sol*. Assim, foi invertida a ordem das terças para terça menor+terça Maior, mantendo a quinta Justa)

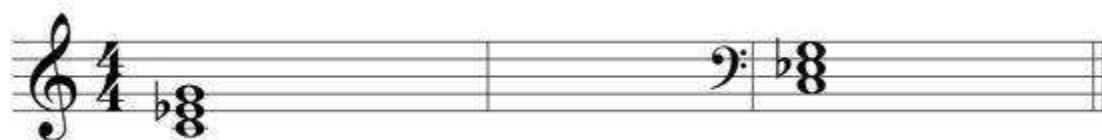


Figura 12. Acorde de Dó menor ([Ouvir](#))

- c) **Acorde Aumentado:** O acorde de *Dó Aumentado*, *C(#5)*, tem a mesma fundamental em *Dó*, a terça Maior e a quinta Aumentada. É formado pelas notas *Dó*, *Mi* e *Sol#*.

(Agora são duas terças Maiores, totalizando a quinta Aumentada)

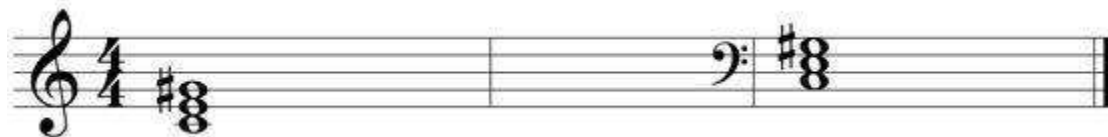


Figura 13: Acorde de Dó aumentado ([Ouvir](#))

- d) **Acorde Diminuto:** O acorde de *Dó diminuto*, *Cdim*, tem a mesma fundamental, a terça menor e a quinta diminuta. Formado por *Dó*, *Mib* e *Solb*.

(Aqui são duas terças menores, totalizando a quinta diminuta)

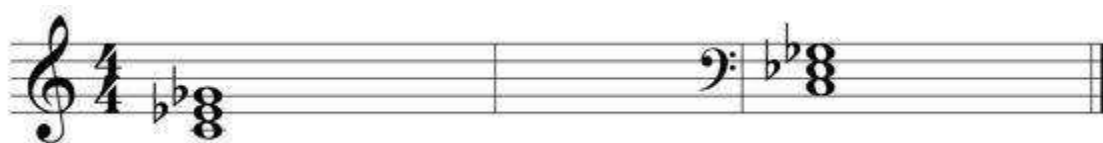


Figura 14. Acorde de Dó diminuto ([Ouvir](#))

PROPOSTA DE ATIVIDADE

A partir de uma mesma nota fundamental, tocar ou gravar 3 vezes do seu instrumento construindo as diferentes qualidades de tríades - Maior, menor, Aumentada e diminuta. Se possível, escreva essas tríades no pentagrama e cifre acima. A seguir um exemplo a partir da nota fundamental *Dó*.

C	Cm	C+	Cdim
C (Ouvir)	Cm (Ouvir)	C+ (Ouvir)	Cdim (Ouvir)

Apostila sobre escalas menores

A sonoridade das escalas menores

Ao se estudar escalas, assim como outros assuntos em música, corremos o risco de nos atermos demais à matemática usada para descrever o fenômeno, relegando os aspectos musicais a um papel secundário. Esse tipo de abordagem pode dificultar bastante a aplicação do conhecimento que estamos buscando. Compreender as escalas menores é, em primeiro lugar, conhecer musicalmente sua sonoridade.

Vamos então escutar a escala menor, disponível neste [link](#). Essa sonoridade lhe parece familiar? Você consegue pensar em músicas que lhe soem de uma maneira parecida?

As músicas listadas a seguir foram construídas com base na escala menor⁴⁵:

- [Ô Abre Alas](#) (Chiquinha Gonzaga)
- [Samba em Prelúdio](#) (Baden Powell e Vinícius de Moraes)
- [Feira de Mangaio](#) (Sivuca e Glorinha Gadelha)
- [Sinfonia nº 5](#) (Ludwig van Beethoven)
- [As Rosas Não Falam](#) (Cartola)
- [Tico Tico no Fubá](#) (Zequinha de Abreu)
- [Marcha Fúnebre](#) - Frédéric Chopin

Dentro do repertório da Orquestra Voadora, existem vários exemplos:

- [Cabelo de Fogo](#) (Maestro Nunes)
- [Canto de Xangô](#) (Baden Powell e Vinícius de Moraes)
- [Sustenta a Pisada](#) (Pedro Araujo Oliveira)
- [Technocirco](#) (André Ramos)
- [Elefante](#) (André Ramos)

⁴⁵ Veremos mais adiante que existem alguns tipos de escala menor. As músicas listadas se baseiam em escalas menores de diferentes tipos.

É muito comum, ao se descrever em palavras a sonoridade da escala menor, a afirmação de que as músicas que utilizam essa escala tendem a apresentar um caráter mais “triste”, enquanto a sonoridade da escala Maior seria mais “feliz”. Como podemos observar nos exemplos acima, essa associação muitas vezes não se confirma na prática de forma objetiva. Por exemplo, seria possível afirmar categoricamente que *Technocirco* e *Cabelo de Fogo* são músicas tristes em essência? A percepção sobre o caráter das obras pode ser bastante subjetiva.

Outras comparações comuns são as que associam as escalas menores à escuridão (sendo a escala Maior mais “luminosa”), à introspecção e à solenidade. Essas imagens são apenas formas de se descrever alguns dos *pathos* que as melodias menores podem despertar. Embora essas metáforas ajudem a reconhecer e a diferenciar a escala menor da Maior, elas não pretendem dar conta de toda a gama de sentimentos possíveis ao sermos expostos ao discurso musical.

Intervalos

A sonoridade da escala menor e sua estrutura podem ser estudadas através da análise das partes que a compõem, ou seja, os intervalos. Dentre eles, um desempenha um papel fundamental neste contexto: a terça.

Vamos agora ouvir e comparar o som da [terça Maior](#) e o da [terça menor](#) nas suas formas melódicas (notas em sequência)⁴⁶. Na forma harmônica (notas tocadas simultaneamente), a [terça Maior](#) e a [terça menor](#) soam assim.

De fato, a terça é um intervalo determinante quando estamos falando de escalas Maiores e menores. É esse intervalo que difere as duas escalas mais do que qualquer outro. Como veremos nos próximos capítulos, existem três formas de escala menor. Todas elas guardam essa marcante característica comum: possuem a terça menor entre os seus graus I e III. Esse intervalo difere a escala menor da Maior, que possui a terça Maior em sua estrutura. Uma diferença de apenas um semitom entre as duas qualidades

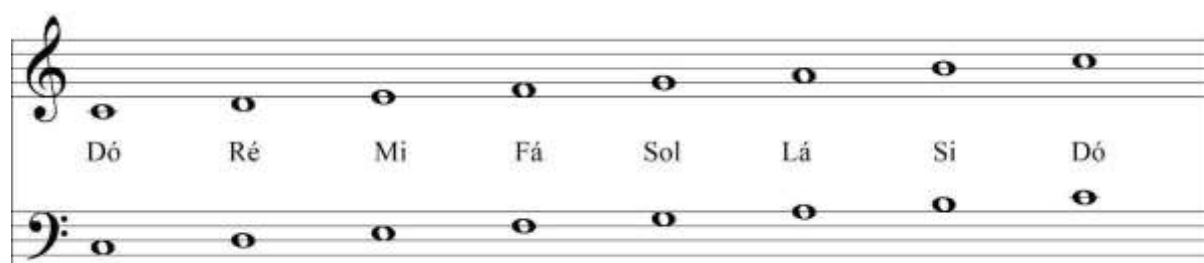
⁴⁶ É interessante escutar algumas vezes seguidas cada intervalo para uma melhor percepção.

de terça se traduz em uma importante transformação musical. Começaremos examinando a forma natural da escala menor.

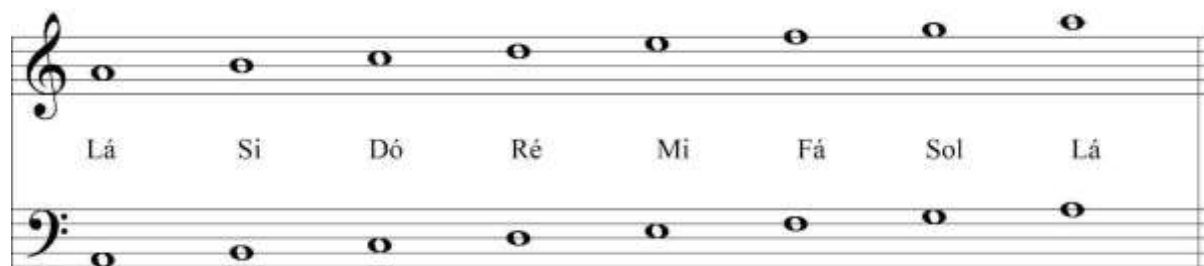
Escala menor natural

Podemos obter as notas de uma escala menor natural nos valendo de uma de suas propriedades: essa escala utiliza as mesmas notas de uma escala Maior, mudando apenas o “ponto de partida”. Esse conceito pode parecer um pouco confuso à primeira vista, mas a verdade é que as escalas de Dó Maior e a de Lá menor natural utilizam exatamente as mesmas notas (as teclas brancas do piano).

[Dó Maior](#)

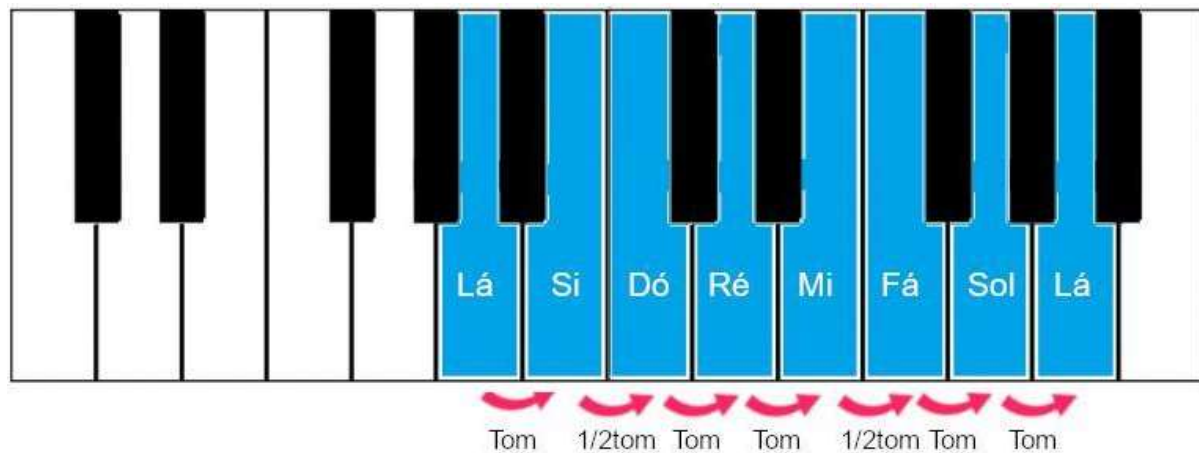


[Lá menor natural](#)

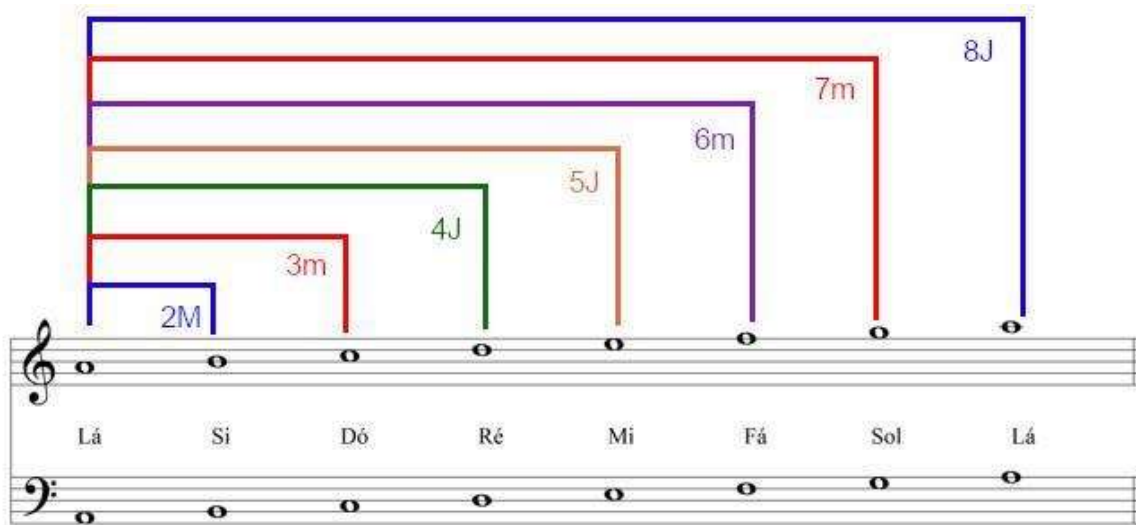


Mas se essas escalas têm as mesmas notas, como ouvimos sonoridades tão diferentes? Uma das explicações para esse fenômeno fica bem clara no nome dessas escalas. Se damos a uma delas o nome de Dó (Maior) e chamamos a outra de Lá (menor) é porque essas notas desempenham um papel central nessas escalas. Pode-se dizer que a tônica (primeiro grau da escala) é a nota a partir da qual “medimos” as demais. Uma vez que o nosso referencial muda, mudam também as nossas percepções das notas em uma escala.

Como podemos ver no desenho abaixo, a sequência de tons e semitons entre as notas da escala menor é: Tom - ½ Tom - Tom - Tom - ½ Tom - Tom - Tom.



Se olharmos agora os intervalos que cada grau forma com a tônica, veremos a seguinte sequência:



Se compararmos os intervalos desta escala com os que se formam na escala Maior veremos o seguinte: ambas as escalas possuem a segunda Maior e os intervalos

de quarta, quinta e oitava justos. Porém, na escala menor, os intervalos de terça, sexta e sétima são menores, enquanto na escala Maior esses intervalos são Maiores.

Escalas homônimas

Escalas homônimas são aquelas que possuem a mesma tônica e modo (Maior ou menor) diferentes. Por exemplo, dizemos que as escalas de Dó Maior e Dó menor são homônimas. O mesmo pode ser dito das seguintes escalas, por exemplo:

- Ré Maior e Ré menor
- Mi \flat menor e Mi \flat Maior
- Fá Maior e Fá menor

Exercício 1

Encontre as escalas homônimas das escalas a seguir. Em seguida, escreva suas notas e toque em seu instrumento.

- a) Dó Maior
- b) Fá# Maior

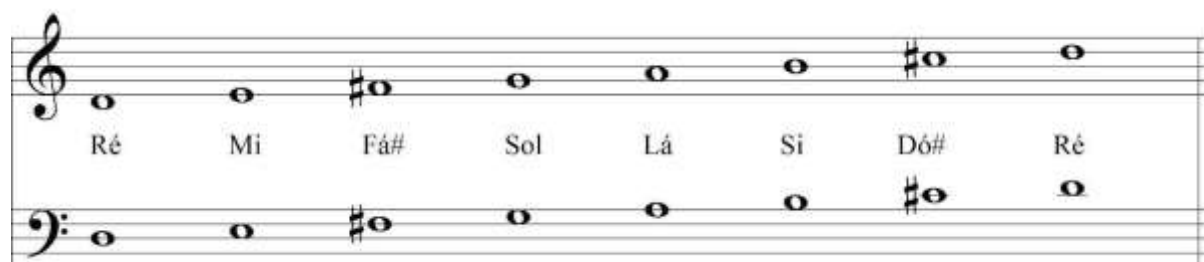
Escalas relativas

Como vimos anteriormente, as escalas de Lá menor e a de Dó Maior possuem as mesmas notas. Por apresentarem essa relação, chamamos essas escalas de relativas. Por definição, escalas relativas possuem as mesmas notas e modos (Maior ou menor) diferentes.

Podemos encontrar a escala menor relativa a uma determinada escala Maior a partir do sexto grau. Vejamos alguns exemplos:

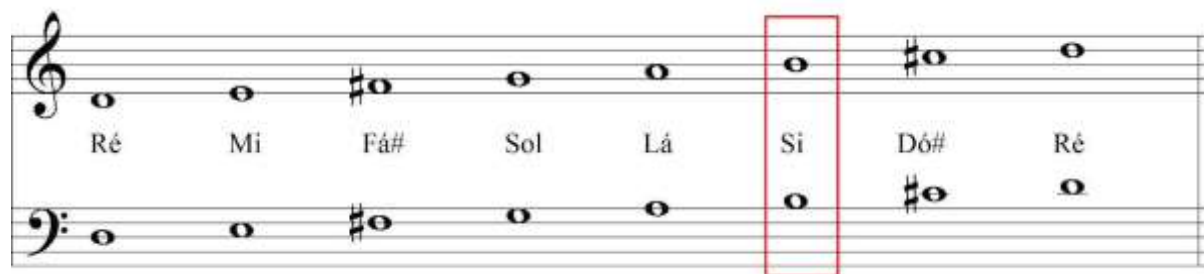
Exemplo 1: Achando a escala relativa menor de Ré Maior

Primeiramente, precisamos construir a escala de Ré Maior:



Musical notation for the D major scale. The treble clef staff shows the notes: Ré (D), Mi (E), Fá# (F#), Sol (G), Lá (A), Si (B), Dó# (C#), Ré (D). The bass clef staff shows the notes: Ré (D), Mi (E), Fá# (F#), Sol (G), Lá (A), Si (B), Dó# (C#), Ré (D).

Agora é só achar o sexto grau dessa escala. Ele será a tônica da escala menor relativa:



Musical notation for the D major scale. The treble clef staff shows the notes: Ré (D), Mi (E), Fá# (F#), Sol (G), Lá (A), Si (B), Dó# (C#), Ré (D). The bass clef staff shows the notes: Ré (D), Mi (E), Fá# (F#), Sol (G), Lá (A), Si (B), Dó# (C#), Ré (D). The note Si (B) is highlighted with a red box.

Logo, a escala menor relativa à escala de Ré Maior é a escala de Si menor. Esta escala vai ter as mesmas notas de Ré Maior, começando pelo Si:



Musical notation for the B minor scale. The treble clef staff shows the notes: Si (B), Dó# (C#), Ré (D), Mi (E), Fá# (F#), Sol (G), Lá (A), Si (B). The bass clef staff shows the notes: Si (B), Dó# (C#), Ré (D), Mi (E), Fá# (F#), Sol (G), Lá (A), Si (B).

Exemplo 2: Achando a escala relativa menor de Fá Maior:

I) Construir a escala de Fá Maior:

Musical notation for the F major scale. The treble clef staff shows the notes F4, G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5. The bass clef staff shows the notes F3, G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F4. The notes are labeled below the staff: Fá, Sol, Lá, Sib, Dó, Ré, Mi, Fá.

II) Achar a tônica da escala menor relativa (o sexto grau da escala Maior):

Musical notation for the F major scale, identical to the previous example. A red rectangular box highlights the sixth degree of the scale, the note Ré (D5), in both the treble and bass clef staves.

Logo, Ré menor é a escala relativa menor de Fá Maior, e tem as mesmas notas que esta escala.

Musical notation for the D minor scale. The treble clef staff shows the notes D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, C5, D5. The bass clef staff shows the notes D3, E3, F3, G3, A3, Bb3, C4, D4. The notes are labeled below the staff: Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Sib, Dó, Ré.

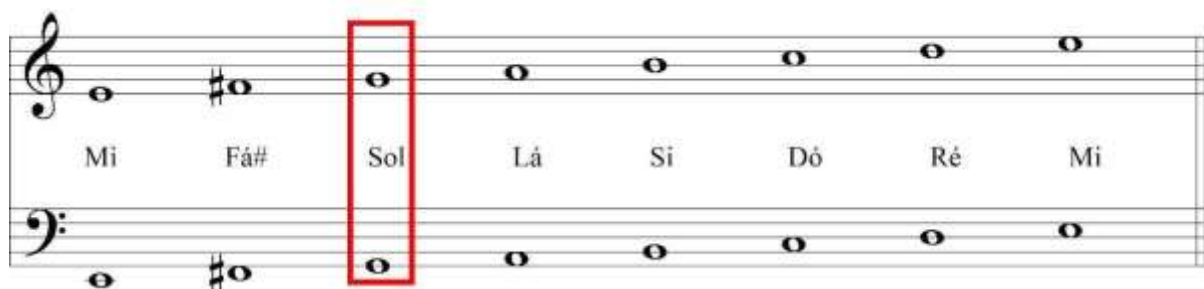
Reparem que podemos chegar à tônica da escala relativa menor utilizando intervalos ascendentes ou descendentes a partir da tônica da escala Maior. Por exemplo, para achar a tônica da escala menor relativa a Fá Maior, podemos tanto subir uma sexta Maior a partir do Fá como descer uma terça menor a partir desta nota. Em ambos os casos chegaremos à mesma nota (Ré), embora em oitavas diferentes.

Em alguns casos, precisaremos fazer a operação inversa à que acabamos de realizar: achar a escala relativa Maior a partir de uma escala menor dada. Por exemplo, para achar a escala relativa Maior de Mi menor seguiremos o seguinte procedimento:

Mi menor



Como vimos anteriormente, para achar a tônica da escala menor relativa a partir da tônica da escala Maior, subimos uma sexta Maior ou descemos uma terça menor a partir desta nota. Para achar a tônica da escala Maior relativa a partir da tônica da escala menor, precisamos fazer essa operação no sentido inverso, ou seja, subir uma terça menor ou descer uma sexta Maior a partir desta nota. Chegaremos então ao terceiro grau desta escala menor:



Logo, Sol Maior é a escala relativa Maior de Mi menor.

Podemos pensar da seguinte forma: para facilitarmos o processo, escolhemos a terça menor como o intervalo entre as tônicas das escalas relativas Maior e menor⁴⁷. Agora

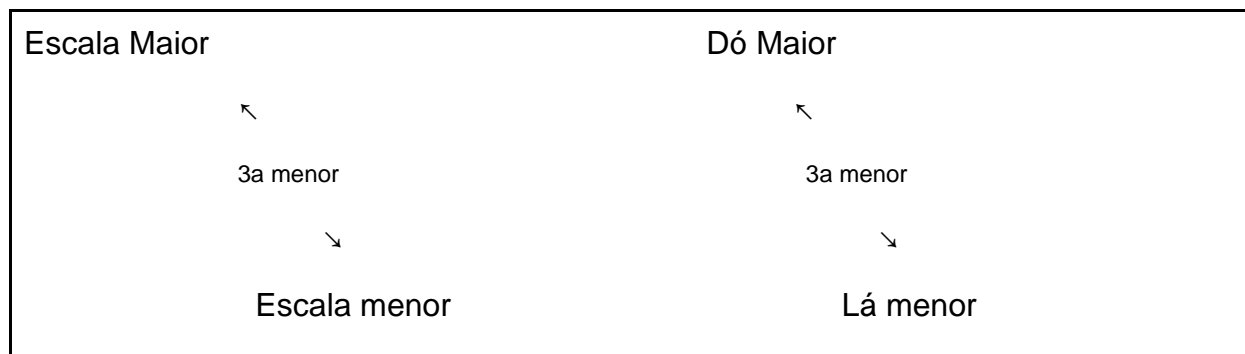
⁴⁷ A sexta poderia ser utilizada também. Escolhemos a terça apenas por comodidade.

precisamos estar atentos ao sentido da operação que estamos fazendo. Se queremos achar a tônica da escala menor a partir da tônica da escala Maior, precisamos descer uma terça menor. Se quisermos achar a tônica da escala Maior a partir da tônica da escala menor, precisamos subir uma terça menor.

Como lembrar?

Com a prática, os pares de escalas relativas vão entrando na nossa cabeça e chega um momento que não precisamos realizar nenhuma operação mental para descobrir essa informação. Mas para chegar até esse momento, é necessário realizar essa operação muitas vezes.

Em caso de dúvida, podemos sempre recorrer a duas escalas relativas muito conhecidas, como Dó Maior e Lá menor. Se sabemos que essas escalas são relativas, podemos tomar o intervalo entre as suas tônicas como modelo.



Vamos ver como aplicar isso no exemplo a seguir⁴⁸:

Exemplo 3:

Vamos supor que queremos saber as notas da escala de Sol menor natural. Para isso, podemos simplesmente seguir a ordem de intervalos da escala menor (T - ST - T - T - ST - T - T), ou achar as notas da escala Maior relativa a ela. Para achar a tônica da

⁴⁸ O que se descreve é apenas uma dentre as muitas possibilidades de processos possíveis.

escala Maior relativa a Sol menor, vamos utilizar o intervalo de terça menor. Mas nesse caso, precisamos subir ou descer esse intervalo a partir de Sol? Ora, se Lá menor é relativa a Dó Maior (nossos modelos), logo a terça menor que precisamos realizar é ascendente. Então, subindo uma terça menor a partir de Sol (a tônica da escala menor) chegamos a Si \flat (tônica da escala Maior relativa). Logo, Sol menor possui as mesmas notas de Si \flat Maior.

Exercício 2

Agora que compreendemos a lógica, é preciso exercitar a sua aplicação. Escreva os resultados na pauta musical e toque as escalas no seu instrumento. Tente perceber de ouvido se a sonoridade é a esperada.

Encontre as escalas relativas às seguintes escalas:

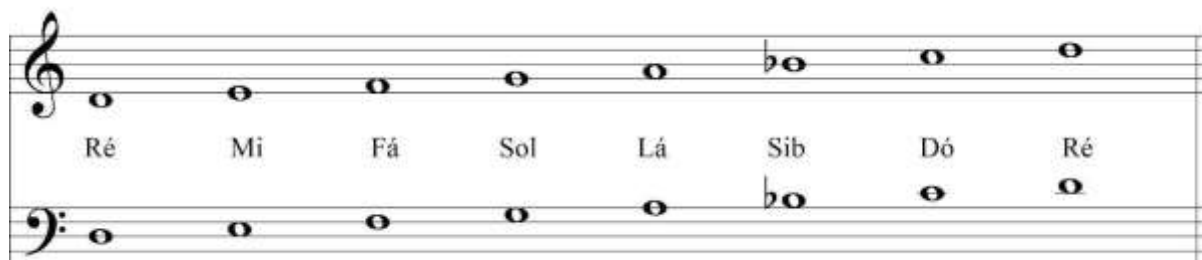
- a) Lá Maior
- b) Mi \flat Maior
- c) Fá menor
- d) Si menor
- e) Dó# menor

Escalas menores harmônicas

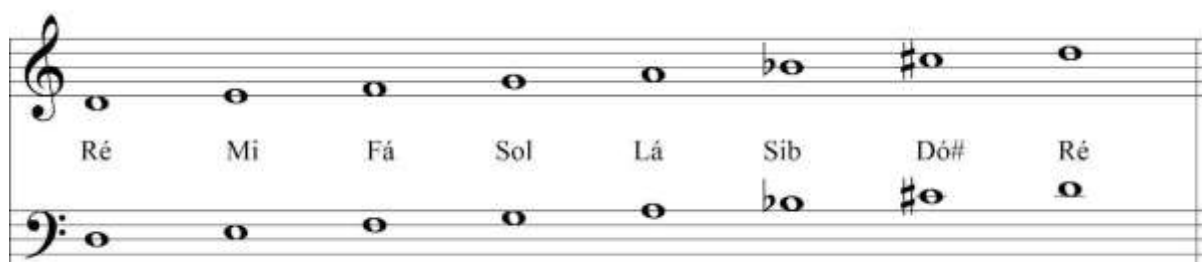
As escalas menores harmônicas diferem das naturais por apenas uma nota: seu sétimo grau. Enquanto na escala menor natural a tônica e o sétimo grau formam um intervalo de sétima menor, na escala menor harmônica estes dois graus formam um intervalo de sétima Maior.

Podemos construir uma escala menor harmônica a partir da escala menor natural simplesmente elevando o sétimo grau em meio tom, como nos exemplos a seguir:

Ré menor natural ([ouvir](#))



Ré menor harmônica ([ouvir](#))



Repare na diferença entre as sonoridades das escalas menores harmônica e natural. A escala menor harmônica possui uma sonoridade bastante característica e é muito utilizada tanto na música popular quanto na de concerto. Um intervalo bastante característico é a segunda aumentada que se forma entre o sexto e o sétimo grau da escala menor harmônica (Sib e Dó#). A sonoridade desse intervalo é muito comumente associada à música tradicional do Oriente Médio de forma geral.

Escala menor melódica

A escala menor melódica é formada por notas distintas em suas formas ascendente e descendente. Na subida, a escala menor melódica difere da escala menor natural pelos graus VI e VII. Enquanto na escala menor natural a tônica e os graus VI e VII formam intervalos de 6ª menor e 7ª menor, na escala menor melódica ascendente os

intervalos formados são de 6ª Maior e 7ª Maior. Podemos chegar às notas de uma escala menor melódica ascendente partindo da escala menor natural elevando um semitom seus graus VI e VII.

Ré menor natural ([ouvir](#))

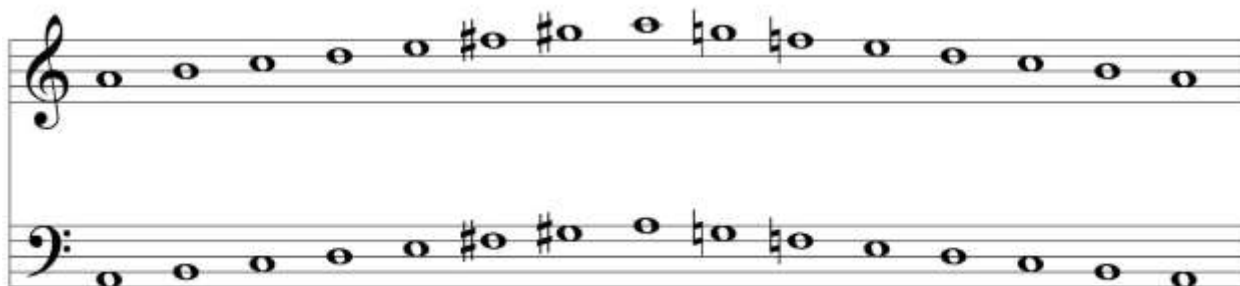
Musical notation for the Ré minor natural scale. The scale is written on a grand staff (treble and bass clefs). The notes are: Ré (D4), Mi (E4), Fá (F4), Sol (G4), Lá (A4), Sib (Bb4), Dó (C5), Ré (D5). The notes are written as whole notes on a single staff.

Ré menor melódica ascendente ([ouvir](#))

Musical notation for the Ré minor melodic ascending scale. The scale is written on a grand staff (treble and bass clefs). The notes are: Ré (D4), Mi (E4), Fá (F4), Sol (G4), Lá (A4), Si (B4), Dó# (C#5), Ré (D5). The notes are written as whole notes on a single staff.

Em sua forma descendente, a escala menor melódica tem as mesmas notas da escala menor natural. Na figura abaixo veremos a escala de Lá menor melódica nas formas ascendente e descendente.

Lá menor melódica



Exercícios:

Escreva na pauta musical e toque em seu instrumento as seguintes escalas:

10. Dó menor harmônica
11. Sol menor harmônica
12. Lá menor harmônica
13. Si menor melódica (ascendente)
14. Mi menor melódica (ascendente)
15. Fá# menor melódica (ascendente)

Apostila sobre os instrumentos de sopro da Orquestra Voadora

Introdução - Os instrumentos de sopro da Orquestra Voadora

A Orquestra Voadora, assim como muitas fanfarras, tem em sua formação instrumentos de sopro e percussão. Nossos instrumentos de sopro podem ser divididos em duas grandes famílias: os instrumentos de metal e os de madeira. Essa classificação diz respeito sobretudo a uma analogia quanto à sonoridade desses instrumentos, muito mais do que ao material de que são feitos.

Metais

A família dos metais é formada por instrumentos em que o som é produzido pela vibração dos lábios de quem toca, que por sua vez vibra a coluna de ar dentro de um tubo. A maioria dos sopros que fazem parte da Orquestra Voadora, e da maior parte das fanfarras, fazem parte dessa família. Inclusive, outro nome que se usa para essa formação é *brass band*, sendo *brass* a palavra em inglês para os instrumentos de metal.

Os metais que fazem parte da Orquestra Voadora, no momento, são: Tubas(sousafone), trombones, trompetes e eufônio.

Existem outras variedades desses instrumentos além das que fazem parte da Orquestra Voadora, como a [tuba de marcha](#), [tuba helicon](#), [tuba sousafone em Eb](#), [eufônio de marcha](#), [eufônio compensado](#), [trombone com rotor](#), [trombone baixo](#), [superbone](#), [trompete em dó](#), entre outras.

Além da riqueza de timbres que produzem, os instrumentos de metal têm algumas características em comum, que os tornam especialmente adequados para tocar na rua: a capacidade de atingir uma grande projeção e intensidade do som, e a possibilidade de se molhar o instrumento.

Outros instrumentos de metal que não temos na orquestra: [Trompa](#), [flugelhorn](#), [cornet](#), [Cimbasso](#), [ophicleide](#), [tuba wagneriana](#), e inúmeros [outros](#).

Madeiras

A família das madeiras é formada por instrumentos onde a coluna de ar é posta em vibração ao se chocar com uma borda (como as flautas), ou através do uso de uma palheta simples (clarinetas e saxofones) ou dupla (oboé, fagote, entre outros).

Na Orquestra Voadora, os instrumentos das madeiras que fazem parte da formação no momento são os que fazem uso de palheta simples: a família das clarinetas (ou clarinetes) e a família dos saxofones. Elas abrangem instrumentos que vão desde o registro subgrave ao superagudo.

Os exemplos com *link* abaixo são apenas dos instrumentos que não temos na Orquestra Voadora. Se quiser conhecer algum dos tipos que temos na orquestra, entre em contato com algum colega!

Clarinetas: [Clarineta sopranino ou sextino](#), requinta, clarineta soprano, [clarineta basset](#), [clarineta baixo](#) (clarone), [clarineta contrabaixo](#) (contra clarone) e muitos outros tipos. Na Orquestra Voadora, no momento temos apenas clarinetas soprano e requintas.

Saxofones: [Saxofone soprillo](#), [saxofone sopranino](#), saxofone soprano, saxofone alto, [saxofone melody](#), saxofone tenor, saxofone barítono, [saxofone baixo](#), [saxofone contrabaixo](#) e outros. Na Orquestra Voadora, atualmente temos saxofones sopranos, altos, tenores e barítonos.

Instrumentos transpositores

Como podemos facilmente observar, os instrumentos de sopro têm o seu registro determinado pelo comprimento do seu tubo. Quanto maior o tubo, mais grave o som do instrumento. Alguns instrumentos têm variedades de tamanhos disponíveis, como é o caso das clarinetas, saxofones e trompetes. Como é de se esperar, esses diferentes tamanhos de tubo geram notas diferentes. Porém, em todas essas variedades, o mecanismo usado é o mesmo, ou muito similar.

Historicamente, se optou por dar nomes às notas desses instrumentos levando em conta a lógica de seu mecanismo, independente das notas reais que são produzidas. Por exemplo, nos saxofones (independentemente do tipo), o Dó grave corresponde à digitação onde o corpo do instrumento está totalmente fechado. No trompete, o Dó corresponde ao instrumento todo aberto (1ª posição). Já no clarinete, o dó corresponde à digitação que utiliza todos os dedos da mão esquerda.

A transposição na escrita facilitou a vida de quem toca mais de um instrumento com a mesma lógica de funcionamento. Dessa maneira, a mesma digitação pode ser usada, sem a necessidade de usar nomes diferentes para a mesma digitação.

Porém, como os tubos desses instrumentos têm tamanhos diferentes, essas digitações resultam em notas diferentes para quem está ouvindo⁴⁹. Então, é necessário que se faça uma transposição para calcular as notas a serem tocadas para atingir um determinado resultado sonoro. Habitualmente, essa transposição é feita por quem escreve o arranjo, então a partitura que chega ao instrumentista já passou por esse processo.

É importante para quem toca em uma fanfarra entender sobre a transposição para se comunicar com quem toca outros instrumentos.

Os instrumentos transpositores da Orquestra Voadora são: trompetes, saxofones e clarinetas. Tuba, eufônio e trombone não são transpositores, ou seja, chamam cada nota pelo nome de seu som real.

Transposições dos instrumentos de Sopro da Orquestra Voadora

Para indicar a transposição de um instrumento, dizemos a nota real a que corresponde um Dó escrito para ele. Ou seja, quando eu falo que o trompete é em Si bemol, isso quer dizer que se um trompetista tocar o Dó do seu instrumento, a nota que soa é Si bemol.

⁴⁹ Existem algumas expressões que representam as notas que são de fato ouvidas: Nota real, nota de efeito, nota de concerto, *in concert*, “de piano” (como em “Dó de piano”).

Instrumentos	Transposição
Trompete, saxofones tenor e soprano, clarineta	Si bemol
Requinta e saxofones alto e barítono	Mi bemol

Quando queremos fazer essa transposição, levando em conta a oitava em que a nota real vai soar, precisamos usar os seguintes intervalos (se tiver alguma dúvida sobre intervalos, consulte a nossa [apostila](#)):

Instrumento	Intervalo entre a nota tocada e a nota real
Requinta	3ª menor ↑
Trompete, clarineta e saxofone soprano	2ª Maior ↓
Saxofone alto	6ª Maior ↓
Saxofone tenor	9ª Maior (8ª J+ 2ª M) ↓
Saxofone Barítono	13ª Maior (8ª J+ 6ª M) ↓

Para saber a que nota real corresponde uma nota nesses instrumentos, sem **levar em conta as oitavas**, é muito simples. Basta usar os seguintes intervalos:

- Nos instrumentos em Si bemol (trompete, clarineta, saxofone soprano e tenor), abaixando as notas do instrumento uma 2ª Maior, chegamos à nota real.
- Nos instrumentos em Mi bemol (saxofone alto e requinta), elevando as notas do instrumento uma 3ª menor, chegamos à nota real.

É muito importante prestar atenção no sentido em que estamos fazendo essa operação. Ou seja, um Dó do saxofone tenor soa um Si bemol real, porém um Si bemol deste instrumento não soa um Dó real. Esse tipo de erro é muito comum quando estamos aprendendo.

Aí vai uma tabela, que mostra a correspondência entre as notas reais de uma escala de Dó Maior, e as transposições para os instrumentos em Si bemol e Mi bemol. Para as notas com acidentes, é só aplicar o mesmo acidente nas transposições.

Nota real	Instrumentos em Si bemol (trompete, clarineta, saxofone soprano e tenor)	Instrumentos em Mi bemol (saxofone alto e requinta)
Dó	Ré	Lá
Ré	Mi	Si
Mi	Fá#	Dó#
Fá	Sol	Ré
Sol	Lá	Mi
Lá	Si	Fá#
Si	Dó#	Sol#

Transposições entre os instrumentos

Uma vez entendida a relação entre as notas tocadas nos instrumentos transpositores e as notas reais, resta entender a transposição entre esses instrumentos. Para transpor entre instrumentos em Si bemol e instrumentos em Mi bemol, o intervalo usado é uma 5ª Justa. Depois é necessário checar a oitava em que essa nota deve ser tocada.

Se olharmos para as colunas na tabela anterior correspondentes aos instrumentos transpositores, podemos notar o intervalo de 5ª Justa entre as duas transposições de uma mesma nota real.

Caso se esqueça o intervalo entre os instrumentos transpositores, pode-se sempre recorrer às transposições entre esses instrumentos e as notas reais. Ou seja, podemos nos comunicar com os outros músicos nos referindo às notas reais. Nesse

caso, cada um faz a transposição para o seu instrumento. Isso precisa ser combinado entre quem participa da conversa, senão dá a maior confusão.

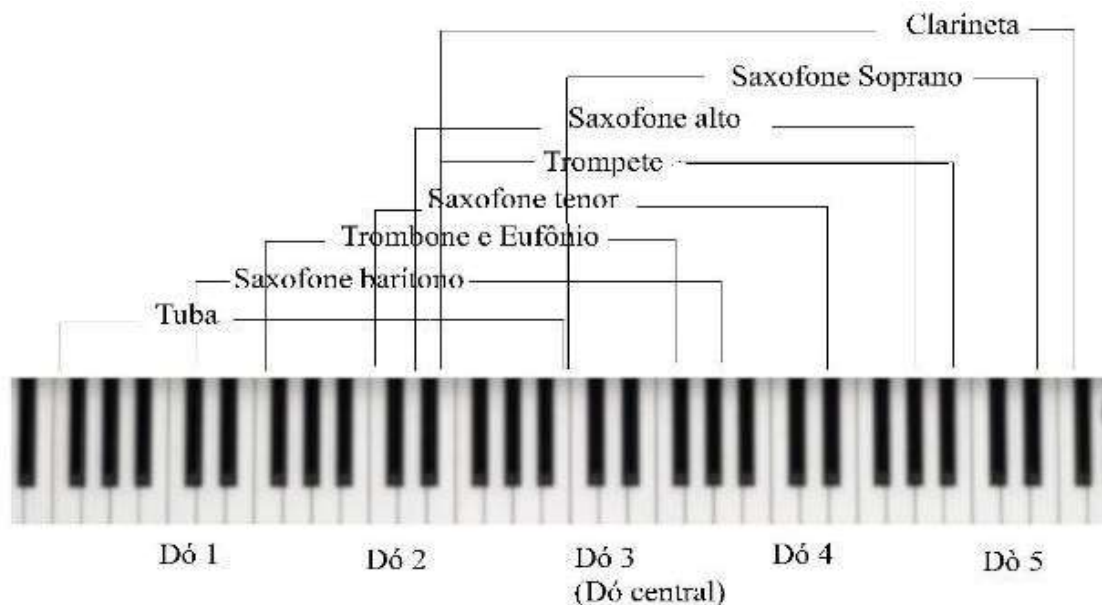
Extensões dos instrumentos

Os instrumentos da formação da Orquestra Voadora possuem diferentes extensões ou tessituras. Isso quer dizer que eles abrangem uma determinada faixa de notas. As extensões aproximadas dos instrumentos, em notas reais, está representada abaixo de três formas diferentes:

a) Com a escrita das notas reais nas claves de Fá e de Sol

Dó 3
(Dó central)

b) Com a representação em um teclado de piano



c) Em lista:

Sax tenor: Lá bemol 1 a Mi 4

Clarineta: Ré 2 ao Sol 5 (!!!!!)

Sax soprano: Lá bemol 2 ao Mi 5

Sax alto: Ré Bemol 2 ao Lá 4

Trompete: Mi 2 ao Si bemol 4

Trombone/ Eufônio: Mi 1 a Fá 3

Sax barítono: Dó 1 (ou Ré bemol 1) a Lá 3 (ou Lá bemol 3)

Tuba: Sol -1 a Si bemol 2

Extensões por níveis de dificuldade

Essas extensões listadas anteriormente são aproximadas, seguindo apenas as possibilidades dos instrumentos. Elas não levam em conta algo muito importante: o domínio técnico de quem vai tocar o instrumento em uma determinada situação. Músicos experientes muitas vezes expandem a extensão de seu instrumento até limites inacreditáveis. Por outro lado, iniciantes nunca começam dominando toda a extensão disponível em um instrumento de sopro. É sempre um caminho a ser trilhado.

Para guiar arranjadores, instrumentistas e professores, a FUNARTE lançou em seu [Pequeno Guia Prático para o Regente de Banda](#) uma tabela de extensão⁵⁰ com as notas escritas para os instrumentos (em suas claves originais), separadas por níveis de dificuldade:

EXTENSÃO DOS INSTRUMENTOS POR NÍVEIS DE DIFICULDADE					
Grau	1	2	3	4	5
Flauta					
Oboé					
Fagote					
Clarinete					
Clarone					
Saxofone					
Trumpete					
Trompa					
Trombone Bombardino					
Tuba					

OBS: A Sombreira indica limite de extensão entre um nível e o nível seguinte.

⁵⁰ Dário Sotelo em *Pequeno Guia Prático para o Regente de Banda* (CAMPOS et al., 2008, pág. 50)

Durante o processo de produção de arranjos para a Orquestra Voadora, surgiu uma incerteza quanto à aplicabilidade dessa tabela na nossa realidade. Provavelmente, existem diferenças consideráveis.

Seria bem legal se a gente fizesse a nossa própria tabela, com as notas que cada um consegue tocar e em que grau de dificuldade. Quanto mais preciso a gente for nas nossas anotações, mais úteis esses dados vão ser na hora de fazer um arranjo para a Orquestra Voadora.

É bastante interessante medir a nossa real extensão no instrumento, ou seja, quais notas somos capazes de fazer e com qual nível de dificuldade conseguimos produzi-las. Você pode escrever sua extensão em uma pauta indicando as notas mais difíceis e compartilhar com seu professor de instrumento. Assim, vocês podem acompanhar ao longo do tempo se sua extensão mudou de tamanho.

Referências bibliográficas

ARBAN, Joseph Jean Baptiste Laurent. Famous Method for Slide and Valve Trombone and Baritone. New York, Carl Fischer, 1936.

CAMPOS, Marcelo Jardim de, et al. **Pequeno Guia Prático para o Regente de Banda**. Rio de Janeiro: Funarte, v. 1, 2008.

COLIN, Charles. **Trumpet Advanced Lip Flexibilities: From the Charles Colin Complete Modern Method for Trumpet Or Cornet: Including Volumes 1, 2 & 3**. Charles Colin, 1980.

CERQUEIRA, Daniel Lemos. Proposta para um modelo de ensino e aprendizagem da performance musical. **Opus**, Goiânia, v. 15, n. 2, p. 105-124, dezembro 2009.

CICHOWICZ, Vincent. Flow Studies Vol. 1. 2011.

CISLAGHI, Mauro César. A educação musical no Projeto de Bandas e Fanfarras de São José (SC): três estudos de caso. **Revista da ABEM**, Londrina, v. 19, n. 25, p. 63-75, jan jun 2011 2011.

CLARKE, Herbert Lincoln. **Technical studies for the cornet**. New York: C. Fisher, 1984.

FARIAS, Nelson. **A Arte da Improvisação Para Todos os Instrumentos**. Rio de Janeiro, Lumiar Editora, 1963.

GAROFALO, Reebee; ALLEN, Erin T. ; SNYDER, Andrew. **Honk! A street band renaissance of music and activism**. Nova Iorque: Routledge, 2020.

GUEST, Ian. **Harmonia-Metodo Pratico-Vol. 1**. Irmãos Vitale, 2006.

- GRAMANI, José Eduardo. **Rítmica**. 4ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- GREGORY, Jonathan Alexander Araújo. **Os carnavais do Monobloco: um estudo etnomusicológico sobre blocos e oficinas de percussão no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2012.
- HERSCHMANN, Micael; FERNANDES, Cíntia Sanmartin. **Música nas ruas do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: INTERCOM, 2014.
- HERSCHMANN, Micael; CABANZO, Maria Pilar. **Contribuições do grupo musical Songoro Cosongo para o crescimento do carnaval de rua e das fanfarras cariocas no início do século XXI**. Lumina, Juiz de Fora, v. 10, n. 3, Dezembro 2016.
- JESUS, Emerson da Costa Alves. **“Não há maestro!”: investigando a prática musical coletiva nas oficinas de sopros e percussão da Orquestra Voadora**. Rio de Janeiro: UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, 2019.
- KAPLAN, José Alberto. **Teoria da Aprendizagem Pianística**. Ed. Movimento, Porto Alegre, 1987. 2ª ed.
- KLOSË, H. **Método completo para todos os saxofones**. São Paulo: Ricordi Brasileira S.A., [19--?].
- LIEBMAN, David. **Developing a Personal Saxophone Sound**. Medfield: Dorn Publications, Inc., 1989.
- MARTINO, Laurent. **La fanfare en Europe, un exemple des relations internationales de loisirs dans la deuxième moitié du XXe siècle, 40, 2014**. 15-19. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-bulletin-de-l-institut-pierre-renouvin1-2014-2-page-15.htm>.
- MED, Bohumil. **Teoria da música**. Vol. 996. Brasília: Musimed, 1996.
- NELSON, Oliver. **Patterns for Saxophone**. Hollywood: Nolsen Music, 1966.
- PAZ, Ermelinda Azevedo. **500 canções brasileiras**. L. Bogo Editor, 1989.
- PRINCE, Adamo. **Metodo Prince-Vol. 1**. Irmãos Vitale, 1993.
- RABETTI, Maria de Lourdes. **História de cenas fartas, com travessuras extraordinárias, desatinos e pequenices ridículas: a Grande Companhia Brasileira de Mistérios e Novidades e seu Cabaret Mystico**. **Rebento**, São Paulo, v. 7, p. 10-63, Dezembro 2017.
- RASCHËR, Sigurd M. **Top-tones for the saxophone**. 3ª edição. ed. Nova Iorque: Carl Fischer, Inc., 1941.
- SCHLOSSBERG, Max. **Daily Drill and Technical Studies For Trumpet**. Nova Iorque: M. Baron, Inc., 1948.
- STAMP, James. **Warm-ups Studies, Trumpet**. BIM, 1981.
- WARE, Clifton. **Basics of Vocal Pedagogy: the foundations and process of singing**. Boston: McGraw-Hill Humanities Social, 1998.