

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA
CENTRO DE ARTES – CEART
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

Saxofone: reflexões sobre a aprendizagem e a prática deste instrumento

Trabalho de conclusão de curso

Felipe Arthur Moritz

Orientadora: Regina Finck

Florianópolis, junho 2003.

FELIPE ARTHUR MORITZ

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado e aprovado como requisito parcial à obtenção do título de Licenciatura em Educação Artística - habilitação em Música, Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC - Orientadora: Prof^a Regina Finck.

Florianópolis, Junho de 2003.

FELIPE ARTHUR MORITZ

Saxofone: reflexões sobre a aprendizagem e a
prática deste instrumento

Aprovado em Florianópolis, junho de 2003

Regina Finck – Orientadora

Vânia Aparecida Malagutti da Silva

Maria Lúcia Kreling Bastian

Florianópolis, Junho de 2003.

AGRADECIMENTOS

A meu grande mestre Demétrio, que não apenas me ensinou saxofone, mas sim a arte de fazer música através deste lindo instrumento.

A minha esposa Verônica, pelo suporte emocional e técnico durante o período de realização deste trabalho.

A minha filha Gabriela, que nasceu gêmea deste trabalho e me faz tão feliz.

Aos meus pais, pelo amor e incentivo a mim destinado durante todos estes anos.

Aos grandes amigos que fiz no decorrer deste curso.

A minha amiga e orientadora Regina, que realizou esta árdua tarefa de me orientar de forma tão sublime.

Aos professores deste curso que muito me ensinaram, e também aos que me deram aula.

A todos os amigos saxofonistas, que gentilmente concederam um pouco do seu conhecimento através das "inconvenientes" entrevistas.

Finalmente, aos espíritos que me iluminaram neste trabalho.

RESUMO

Este trabalho trata de situar a realidade das divergências na prática pedagógica do saxofone a partir de relatos e depoimentos de músicos e aprendizes. Toma como fonte de pesquisa métodos e apostilas disponíveis no mercado brasileiro bem como entrevistas e questionários realizados com saxofonistas profissionais que atuam no meio musical. São descritos assuntos polêmicos desta prática, argumentações controversas, apontando-se para as razões das contradições presentes no cenário musical saxofonístico brasileiro, entre elas: o autodidatismo e a realidade prático/pedagógica nas instituições musicais.

Palavras Chaves

- Saxofone
- Contradições pedagógicas

SUMÁRIO

RESUMO.....	iv
INTRODUÇÃO.....	07
1. CAPÍTULO I- CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES.....	09
1.1 História de vida.....	09
1.2 O motivo gerador desta pesquisa.....	11
1.3 A história do saxofone.....	13
1.3.1 O saxofone e o jazz.....	16
2. CAPÍTULO II - PRINCIPAIS CAMINHOS PARA A APRENDIZAGEM DO SAXOFONE.....	20
2.1 As corporações musicais.....	20
2.2 O autodidata.....	25
2.3 O papel do professor.....	27
3. CAPÍTULO III- A PRÁTICA DO SAXOFONE: PRINCIPAIS POLÊMICAS.....	31
3.1 As escolas de saxofone.....	31
3.2 O posicionamento dos lábios sobre a boquilha.....	36
3.3 A produção inicial do som.....	38
3.4 A utilização das bochechas.....	44
3.5 O som "real" e o som "subtone".....	51

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	55
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	57
ANEXOS.....	61
Anexo I – Entrevista com o saxofonista Anderson Sauerbier.....	61
Anexo II – Entrevista com o saxofonista Ney Platt.....	64
Anexo III – <i>Release</i> dos músicos entrevistados.....	66

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – As bochechas de Dizzy Gillespie.....	44
Figura 02 – Sonny Rollins, Ben Webster, Ernie Wats e Stanley Turrentine – Saxofonistas renomados utilizando-se da bochecha na performance do saxofone.....	46
Figura 03 - Phil Woods e Gerry Mulligan - Saxofonistas renomados utilizando-se da bochecha na performance do saxofone.....	49

INTRODUÇÃO

A prática do saxofone no Brasil tem sido, há vários anos, alvo de um “bombardeamento” de informações contraditórias. Temas polêmicos como o uso de bochechas, som real ou “subtone”, formas de embocadura, tipos de pronúncia e articulação, formas de emissão e sustentação diafragmática, entre tantos outros, se confrontam diariamente entre profissionais e estudantes deste instrumento.

Tendo em vista esta realidade, busquei compreender qual a razão para tantas divergências e contradições no que se refere à prática do saxofone e, conseqüentemente, à sua aplicação pedagógica. De outro modo, procurei também verificar junto a músicos e instrumentistas brasileiros, quais os argumentos utilizados para justificar as opções técnicas adotadas na prática do saxofone.

A coleta de dados foi realizada através de entrevistas semi-estruturadas e, ainda, do relato de alguns profissionais com os quais venho tendo contato no decorrer da minha trajetória musical. Esta forma de coletar dados foi fundamental, pois ao mesmo tempo em que valorizou a presença do investigador, ofereceu todas as perspectivas possíveis para que o informante alcançasse a liberdade e a espontaneidade necessárias (Triviños, 1987, p.146).

Estruturei este trabalho procurando demonstrar as alternativas existentes com relação ao aprendizado do saxofone e a sua prática. No primeiro capítulo apresentei três aspectos: primeiramente, um pequeno relato da minha história de vida, no qual compartilho a vivência com a música e com o saxofone; na seqüência, procuro evidenciar os motivos geradores

que me conduziram a realizar este trabalho; em terceiro lugar, faço um breve histórico do saxofone e sua projeção no jazz norte-americano.

No segundo capítulo, procurei elaborar hipóteses quanto à origem das contradições na prática do saxofone, analisando relatos de aprendizagem de músicos saxofonistas. Além disso, busquei embasamento teórico em métodos e apostilas disponíveis no mercado brasileiro, no que se refere à prática do professor deste instrumento.

Finalmente, no terceiro capítulo busquei enumerar os assuntos polêmicos da prática do saxofone, bem como a opinião de diversos profissionais sobre estas questões.

CAPITULO 1 – CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

1.1- História de vida

O meu interesse para com o saxofone surgiu aos quatorze anos de idade – 1987 -, momento no qual tive a primeira oportunidade de observar um saxofonista, amador, tocando ao vivo, em uma apresentação de escola. Deste início inocente até o presente momento, muita coisa aconteceu, porém pretendo relatar apenas os fatos pertinentes a esta presente pesquisa.

Ainda em Florianópolis, aos quatorze anos, tive as primeiras aulas deste instrumento¹, com professor particular. Com o passar do tempo, ingressei nas primeiras “bandinhas”, tocando tudo aquilo que um adolescente gosta de ouvir nesta fase única de vida. Apesar de ter iniciado meu aprendizado musical com a instrução de um professor, sentia dificuldades ao executar o saxofone. Num pequeno espaço de tempo – uma hora – o lábio inferior era rasgado pelo atrito com dentes, tamanho era a pressão da mandíbula e dos lábios sob a boquilha. Esta pressão exagerada obrigou-me a usar a criatividade para possibilitar a prática deste instrumento por um período maior de tempo. Foi a partir desta necessidade que inventei um protetor de lábios, feito de borracha, o que possibilitava tocar muitas horas por dia.

Nesta época, sentia também uma enorme distancia no que diz respeito à beleza de sonoridade quando me comparava aos discos de saxofonistas de renome aos quais eu tinha acesso.

Quando chegou o grande momento da escolha de uma profissão – o vestibular – não tive dúvidas, optei por um curso de música. Ao ingressar na Universidade Livre de Música – ULM, em São Paulo (de 1992 a 1996), “fui

¹ Tive a sorte de ter pais que entendem a importância da música na formação do indivíduo.

parar nas mãos” de um professor chamado Demétrio Santos Lima, primeiro saxofonista da Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo. Foi um tremendo choque! Ele falava de coisas que eu nunca tinha ouvido falar, tais como tensão e relaxamento, o sax e a onda senoidal, dinâmica natural das frases, vibração e ressonância do metal, entre tantos outros assuntos. O fato mais espantoso foi a demonstração que o professor fez, na prática, utilizando o instrumento. Lembro do impacto que esta apresentação me causou tamanha era a beleza e a projeção sonora.

Quando tive as primeiras aulas veio a grande frustração. Segundo este professor eu estava tocando com uma série de vícios, o que impossibilitava a minha evolução na aprendizagem musical e, conseqüentemente, o desempenho profissional. A solução apontada pelo professor para corrigir estas falhas seria “voltar atrás” e recomeçar.

Durante os quatro anos que permaneci em São Paulo, tive aulas semanais com o professor Demétrio. Também tive a oportunidade – por estar residindo em um grande centro cultural - de conhecer e ter aulas esporádicas com outros grandes saxofonistas, tais como Roberto Sion, Mané Silveira, Bolão – como é conhecido no meio musical -, Hudson Nogueira e Nailor Azevedo – conhecido no meio musical como Proveta. Além disso, trabalhei em vários grupos musicais, de formações e estilos diversos, tais como bandas de baile, bandas de gafieiras, *big bands*, *shows* com cantores sertanejos, orquestra sinfônica, atividades didáticas, gravações de artistas diversos, quinteto de saxofone e diversas formações instrumentais – quartetos e quintetos -, sem falar nos freqüentes bares, casamentos, formaturas, “metrôs” e tantas outras situações “mirabolantes”.

Através destas experiências, pude ter uma visão clara do panorama musical de grandes contradições no que diz respeito tanto à prática do saxofone, quanto a sua aplicação pedagógica, e é justamente através deste suporte que pretendo realizar este trabalho, cuja fonte de pesquisa encontra-se, em sua grande maioria, no domínio popular.

1.2 – O motivo gerador desta pesquisa

A principal motivação para a realização deste trabalho se encontra no fato de que grande parte dos estudantes de saxofone trilha ainda hoje as mesmas dificuldades pelas quais passei tempos atrás, em decorrência das contradições repassadas pelos professores e instrumentistas.

Gostaria de aqui exemplificar tal problemática através de um depoimento realizado pelo estudante de sax Felipe Brunetto (2003), que evidencia com proficiência o cenário destas contradições e, conseqüentemente, trás pertinência ao motivo gerador deste trabalho:

Há três anos comprei meu sax. Desde lá tive o (des)prazer de conhecer e estudar com vários professores. Um em São Paulo capital, um em Ribeirão Preto-SP, um no Canadá e o último, aqui em Florianópolis-SC. Tive oportunidade de acompanhar diferentes técnicas de sopro com esses professores. Dois deles me sugeriram técnicas semelhantes, e os outros dois, duas outras técnicas absolutamente diferentes. Brinco com "(des)prazer" porque essa valsa de professores apesar de haver me acarretado ônus para o estudo - e não menores prejuízos pra poupança - me trouxe vivência para saber discernir a pior da melhor técnica e realizar uma boa e consciente opção (pela melhor, claro). Cada vez que troquei de mestre fui obrigado a me adaptar às suas lições, o que incluiu retorno ao zero inicial e despesas com aparatos (boquilha, palheta, braçadeira, correia... e até o próprio sax). As duas maiores discrepâncias entre conceitos que encontrei foram entre o professor que tive no Canadá (Toronto), um tcheco que era da orquestra estadual de Ontario, e o catarinense, meu atual professor. Depois de ter contato com a técnica empregada pelo meu atual professor, encontrei mais gosto e motivação para soprar meu saxofone. Tenho enorme prazer em fazê-lo e não me canso de vibrar o instrumento, mesmo que por horas seguidas. A técnica do "*tension-release*" me mostrou o que significa ser o saxofone um instrumento não-temperado, a despeito de suas mais de duas dúzias de chaves.

Tenho me concentrado na procura da embocadura ideal, na perfeita harmonia entre diafragma, língua e lábios. Percebo agora que aí reside a maior importância da técnica e as maiores possibilidades de modelagem do som. Os exercícios de tensão facial, fôlego e digitação tornaram-se muito grosseiros pra mim hoje em dia. Troquei esses exercícios pelo estudo minucioso da embocadura e impulso diafragmático para melhorar minha técnica; vou descobrindo tudo o que sax pode me proporcionar. Apesar de ser um novato eu tenho atingido bons resultados com a técnica da "mandíbula solta" (ao invés do "sorriso trancado") e estou convicto de que se trata da maneira mais agradável e acertada (acertada assim a chamo em dúvida de poder se definir o que é certo e errado) de se tocar o saxofone. É a primeira vez que vejo alguém sanar todas as minhas dúvidas acerca da técnica de sopro do saxofone, colocando as diversas delas existentes lado a lado e convencendo-me, por meio de argumentação fundamentada (incluindo um verdadeiro espetáculo sonoro), do porquê da técnica "*tension-release*" ser a mais indicada, ou seja, a melhor. Em segundo, por uma questão de experiência de vida, sou propenso a aceitar mais aquele que, sem hesitação, apresenta-me as duas faces da moeda para que eu possa escolher dentre elas a melhor opção. (trecho transcrito da entrevista realizada em fevereiro de 2003).

O depoimento de Brunetto sintetiza de forma clara a realidade de grande parte dos estudantes de sax:

- A divergência de técnicas é uma constante no meio musical deste instrumento, trazendo como consequência o desestímulo pelo "eterno" recomeçar;
- As contradições estão presentes não somente no Brasil, como em todo mundo.

A entrevista com Brunetto fornece uma grande sugestão aos professores de saxofone, quando comenta: "por uma questão de experiência de vida, sou propenso a aceitar mais aquele que, sem hesitação, apresenta-me as duas faces da moeda para que eu possa escolher dentre elas a melhor

opção" (Brunetto, 2003).

O importante, no que se refere à prática pedagógica do saxofone, é mostrar ao estudante as possíveis técnicas, argumentando com clareza os prós e contra de cada uma delas. Possibilitar ao aluno um entendimento amplo da prática do saxofone é fundamental para que o mesmo possa realizar a escolha da técnica mais adequada, resguardando-o da aquisição de possíveis "vícios" que tanto prejudicam a "caminhada" dos estudantes deste instrumento.

A presente pesquisa apresenta dois aspectos importantes: em primeiro lugar a minha própria experiência profissional como músico saxofonista, já que posso, através dela, contribuir para que um maior número de instrumentistas tenha acesso a informações importantes para o estudo e aprimoramento do instrumento em questão; em segundo lugar, o contato que tive com grandes profissionais da área, em especial o "mestre" paulista Demétrio S. Lima, que há anos se dedica à difusão de novas idéias sobre a prática pedagógica do saxofone.

Este trabalho pretende contribuir para a difusão de informações fundamentais para a técnica do saxofone e sua prática pedagógica, inacessível ainda hoje a muitos estudantes e profissionais desta área.

1.3 – A história do saxofone

O saxofone foi inventado em 1840, pelo belga Adolphe Sax, fabricante de instrumentos de sopro.

O primeiro saxofone nasceu quando Sax adaptou uma palheta de um clarinete ao bocal de um *oficlíde* - um predecessor da tuba, só que em forma de "U", como o fagote. O resultado foi um saxofone-baixo. A partir deste, Sax criou o restante da família. (Disponível em: www.bandasinfonica.com.br/saxofonia).

O saxofone é um instrumento de sopro, da família das madeiras. A produção de som é realizada através de uma palheta simples, como o clarinete, e possui o tubo cônico, como o oboé.

“O corpo, feito de metal, geralmente latão, expande-se na extremidade aberta, em forma de um pequeno sino”. (Dicionário Grove, 1994, p. 825).

O esboço básico deste instrumento nunca mudou, embora ele tenha passado por aperfeiçoamentos. Algumas mudanças têm dado ao saxofone mais flexibilidade e potência. Através de aperfeiçoamentos do mecanismo do instrumento, introduziu-se a chave automática de oitava e a articulação do G#, além e outras vantagens técnicas e anatômicas. Além disso, a tessitura do saxofone foi aumentando, progressivamente, com o passar dos anos. Da nota si grave – primeira linha suplementar inferior – estendeu-se para o si bemol e até o lá – apenas no sax barítono. Nos agudos, a tessitura se ampliou do fá (terceira linha suplementar superior) para o fá sustenido e em alguns casos até o sol – apenas no sax soprano.

Em 1842, Sax muda-se para a França, estabelecendo-se em Paris, onde monta seu *atelier* de fabricação de instrumentos. Tendo concebido o saxofone como um instrumento que combinaria os instrumentos de madeira com os de metal, pela produção de um som que descreveria propriedades de ambos, Sax submeteu-o a testes com as bandas militares francesas. A aceitação foi imediata. Em 12 de julho do mesmo ano, Sax é entrevistado por seu amigo Hector Berlioz, compositor e escritor do artigo, na "Paris Magazine" (jornal de debates), descrevendo sua nova inversão:

Melhor que qualquer outro instrumento, o saxofone é capaz de modificar seu som a fim de lhe dar as qualidades convenientes, e de lhe conservar a igualdade perfeita em toda sua extensão. Eu o fiz em cobre, e em forma de cone parabólico. O saxofone tem boquilha com palheta simples e uma digitação próxima à da flauta e à do clarinete, e

podemos, se quisermos, colocar-lhe todas as digitações possíveis.
(jornal, 1842, *apud* www.bandasinfonica.com.br/saxofonia).

Em 1844, o saxofone é exibido pela primeira vez na *Paris Industrial Exhibition* e, no dia 3 de fevereiro do mesmo ano, Hector Berlioz esboça o arranjo do coral *Chant Sacre*, no qual inclui o saxofone. "Nenhum instrumento que conheço possui essa estranha sonoridade situada no limite do silêncio", afirmava H. Berlioz (*ibidem*).

Ainda em dezembro desse ano, é apresentada a primeira obra original para saxofone, inserido na orquestra de George Kastner, *Opera Laster King of Judá* ("O Último Rei de Judá"), no Conservatório de Paris.

Em 1845, Sax refaz a Banda Militar, substituindo o oboé, fagote e trompas francesas pelo instrumento inventado: saxofones, saxhorns² em Bb e Eb, produzindo maior homogeneidade sonora.

Em 1858, Sax torna-se professor do Conservatório de Paris, onde começou a lecionar e propagar a técnica do instrumento.

O primeiro método para saxofone também foi atribuído a George Kastner (1846), e depois vieram os métodos de Hyacinthe Klosé:

- Método Elementar Alto e Tenor – 1877.
- Método Elementar Barítono e Soprano – 1879 e 1881.

² Para maiores esclarecimentos ver:
www.bandasinfonica.com.br/saxofonia

A família dos saxofones atualmente em uso consiste de:

- Soprano em Bb
- Alto – ou contralto – em Eb
- Tenor em Bb
- Barítono em Eb

Outros "primos" da família bastante populares em outros tempos:

- Sopranino em F e em Bb
- Soprano em C
- Mezzo-Soprano em F
- "Melody" em C
- Baixo em Bb
- Contra-Baixo em Eb

Todos os membros da família do saxofone possuem o mesmo sistema de digitação e mesma escrita. A mudança de embocadura, de um tipo de sax para outro, exige mínimos ajustes, pois o conceito de produção de som permanece o mesmo. A principal diferença está na estrutura, com grandes variações de tamanho e peso, além é claro, da tessitura específica de cada um.

1.3.1 – O saxofone e o jazz

Seria praticamente impossível falar do saxofone e não abordar o jazz, ou *vice versa*, pois, ambos se confundem em suas histórias.

Calado (1989), comenta que Adolphe Sax talvez jamais imaginasse para sua criação um futuro tão promissor e eclético:

Apesar de valorizado por compositores como o francês Hector Berlioz, (...) a orquestra sinfônica não se interessou muito por aquele instrumento. Azar dela. Do início, nas bandas marciais, ele acabou transformando-se no símbolo do jazz. Hoje, o saxofone está em toda parte: no cinema, no teatro ou na TV, nas revistas refinadas e nas *performances* modernas. (*ibidem*, p. 35)

Grandes saxofonistas norte americanos, como é o caso de Coleman Hawkins, Lester Young, Charlie Parker, John Coltrane, e muitos outros, não apenas criaram uma linguagem característica para o saxofone, sendo mais tarde modelo e inspiração para muitos jovens saxofonistas, como também representaram entre seus principais expoentes, as fundamentais eras do jazz.

Berendt (1987), afirma que Coleman Hawkins e Lester Young caracterizam duas eras do sax tenor as quais representam, também, duas eras do jazz, atribuindo a um a tradição e ao outro o jazz moderno. (*Ibidem*, p. 79).

Já Francis (1987), comenta sobre a importância que o sax alto, tocado por Charlie Parker, representou para o jazz:

Charlie Parker deu tanto ao jazz que muitos anos deverão correr antes que sua linguagem seja plenamente compreendida e antes que surja um outro criador da mesma envergadura. Foi o verdadeiro mestre do *be-bop*. Por sua individualidade, pela riqueza e amplitude de seus dons, por sua influência, ele dominou essa grande era do jazz. Dando a essa música novas razões para viver, enriqueceu e renovou os múltiplos domínios do repertório, da melodia, da harmonia, do ritmo e do material sonoro. (*ibidem*, p. 117).

O jazz, conforme os seus períodos históricos, valorizou determinados instrumentos mais do que outros. Billard (1990) comenta que o saxofone, que surgiu timidamente no cenário do jazz em meados dos anos 20, alcançou o seu lugar de destaque no final dos anos 30. Para este autor, houve de início

uma certa resistência, por parte dos músicos, em sua utilização, oposição esta que foi quebrada pela pressão da moda, por ser este instrumento muito utilizado na música para dançar. Este autor comenta ainda que embora alguns músicos, na maioria clarinetistas, oferecessem resistência na aceitação do saxofone, eles perceberam que as qualidades musicais do instrumento – a potência sonora, por exemplo - merecia uma atenção especial.

Berendt (1987), descreve a importância do saxofone no jazz, argumentando que:

O instrumento ideal para o jazz seria aquele que tivesse a força expressiva do pistão e a agilidade da clarineta. O saxofone é o único instrumento que possui essas duas características. Por essa razão ele é tão importante no jazz – dos anos 30 para cá. (*ibidem*, p. 180).

O estudo do jazz, para a maioria dos saxofonistas, caracteriza-se como sendo o estilo essencial para um bom executante, independentemente da sua nacionalidade. Vários instrumentistas referem-se a ele como sendo “a bíblia do sax”. Isto se justifica no momento em que o saxofone se confunde com a linguagem do jazz, e assim, os novos instrumentistas buscam a sua linguagem como sendo um pré-requisito para se tocar bem este instrumento. Dentre os saxofonistas de renome, é muito raro encontrar-se um que não saiba tocar bem este estilo. Contudo, este estudo não impõe, de forma alguma, ao jovem instrumentista, a sua opção como gênero musical preferido. Muito pelo contrário, o jazz pode dar suporte, principalmente no que se refere à sonoridade, articulação e pronúncia, a outros gêneros musicais, como é o caso do samba, choro, baião, frevo, entre outros gêneros brasileiros.

No final da década de 70, Crouch (1979), apontava a gama de novas tendências e possibilidades estilísticas, que após tantos anos de história os saxofonistas apresentavam como tendência:

Hoje o saxofone atravessa um dos períodos mais ricos de sua história, pois o virtuosismo musical na América contemporânea significa agora dominar toda uma gama de possibilidades estilísticas. O saxofonista de hoje pode usar vibrato numa passagem e abandoná-lo na seguinte, soprar notas bem redondas ou manipular sua entonação em busca de um colorido que ignore a afinação pianística em troca de uma maior variedade, suspender os acordes em função de efeitos modais, articular suas frases por meio de recursos rítmicos inspirados por todo mundo, de Bechet a Aylmer, usar livremente a harmonia ou a desafinação intencional, apelar para a respiração circular a fim de criar novos níveis de tensão e deliberadamente tocar o instrumento mais alto ou mais baixo do que era possível ou aceitável vinte anos atrás. (*apud* Muggiati, 1999, p. 81).

Nos tempos atuais, o saxofone tem sido bem difundido junto à mídia. Independentemente de este instrumento estar relacionado à sensualidade e a beleza estética que produz aos espectadores, a sua utilização em bandas populares, a divulgação do jazz norte-americano e outros estilos musicais através de CD's e espetáculos, fazem com que muitos alunos tenham interesse em aprender a tocá-lo. Assim, pode-se afirmar que o jazz norte-americano teve e ainda terá um grande papel na perpetuação e divulgação do saxofone.

CAPITULO 2 – PRINCIPAIS CAMINHOS PARA A APRENDIZAGEM DO SAXOFONE

2.1 As corporações musicais

As bandas de música e fanfarras, em geral, representam um meio bastante eficaz de propagação da música em todo o Brasil.

Bandas e fanfarras de escolas particulares, escolas públicas, de municípios, associações de bairro, corporações militares – polícia, exército, aeronáutica e marinha -, de grandes empresas particulares, bandas marciais, entre tantos outros casos, contribuem para a difusão da arte e cultura musical, nacional e mundialmente.

Atraídos pela oportunidade de aprender a tocar um instrumento, muitos jovens procuram tais instituições com esta expectativa. O aprendizado, nestas entidades musicais, orienta os jovens músicos a um caminho profissionalizante, de maneira a ingressarem em diversos grupos musicais profissionais, bem como em bandas de instituições militares.

Em cada país, estas entidades são reflexos da cultura e da importância que se outorga à arte em geral. No entanto, no Brasil, esta realidade não é muito animadora. Apesar da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional 9496/96, garantir a obrigatoriedade do ensino de artes, conforme previsto em seu artigo 26, parágrafo segundo, que destaca que “o ensino de arte constituirá componente curricular obrigatório, nos diversos níveis da educação básica, de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos”, encontra-se poucas experiências significativas com música nos currículos escolares. Este fato colabora para a aprendizagem musical fora do contexto escolar. O não oferecimento da música na escola faz com que

poucos indivíduos consigam ter a oportunidade de aprender a tocar um instrumento. Segundo Lehmann (1993):

(...) nosso panorama deveria ser de uma Educação na qual todos aprendam a cantar e a tocar pelo menos um instrumento, num contexto que favoreça a criatividade, a improvisação e a conscientização da importância do trabalho coletivo. Porém, ao longo de nossa história, o acesso à compreensão ampla da linguagem musical tem sido negada à grande maioria de nossas crianças. (*ibidem*, p. 13).

Assim sendo, é neste panorama musical pouco favorável, que se proliferam as instituições musicais em questão, e que por sua vez, refletem o cenário artístico descrito anteriormente. No relato abaixo, observa-se através do relato de Platt (2003), o processo de aprendizagem do saxofone numa instituição musical:

Comecei a aprender saxofone aos nove anos de idade, na Banda de Música (...). Nesta época, éramos em quatro crianças para apenas um saxofone. O instrumento era muito antigo, de fabricação nacional sem recurso nenhum, com uma boquilha super fechada de plástico sem marca definida. Quanto às palhetas, não tínhamos nenhuma informação quanto ao tipo e numeração necessária para o aprendizado de um iniciante. Usávamos palhetas já gastas, utilizadas pelos músicos da banda (...). (trecho transcrito da entrevista realizada em março de 2003. A entrevista completa encontra-se em anexo).

Além da grande precariedade no que se refere a instrumentos e aparatos, observa-se que na grande maioria dos casos, a regência destes grupos musicais é outorgada a pessoas com pouca qualificação técnica para assumir tal responsabilidade. Muitas vezes, no caso de escolas públicas, são professores de educação física que assumem tal função. Em outras situações,

no caso das bandas, esta função é definida pela hierarquia e tempo de serviço, e não por competência e merecimento.

Kramer (2003) ressalta a aprendizagem musical, nestas instituições, utilizando como suporte a sua própria experiência de vida:

Devido a minha iniciação musical ter sido em Banda de Música, posso falar de minha experiência com relação ao ensino da música nestas entidades. O aluno quando chega com vontade de aprender a tocar um instrumento, na maioria das Bandas do Sudeste do Brasil, ele passa por um período rápido de aprendizado da divisão musical com o "mestre da Banda", e logo lhe é entregue um instrumento para que aprenda a soprar e tirar a escala natural. Sem a preocupação de lhe ministrar as técnicas (isto porque também o mestre as desconhece e também aprendeu assim). Tão logo o aluno consiga tirar a escala cromática e alguns exercícios, ele passa a integrar a Banda de Música, normalmente ao lado da 3ª voz do instrumento, por ser segundo os "entendidos da banda", as partes mais fáceis. Com o tempo, ele vai descobrindo "macetes" para melhorar seu desempenho. Poucos, procuram escolas ou professores especializados para adquirirem técnicas de como soprar, tirar o melhor som, melhorar a digitação e efeitos. Em algumas Bandas de música de Santa Catarina, é um pouco pior (do meu ponto de vista). Pois o aluno que quer aprender música, entra na Banda e o mestre lhe entrega um instrumento, ensina-lhe a escala e já o integra na Banda para que aprenda no conjunto. Temos aí um futuro músico de "ouvido", e passa a ser o mestre de música quem tiver mais "conhecimento musical". (Trecho transcrito da entrevista realizada em maio de 2003).

O relato acima ajuda a evidenciar as principais problemáticas enfrentadas na aprendizagem musical nas instituições, quais sejam:

- A falta de um trabalho mais direcionado para a técnica do instrumento;
- Aprendizagem em curto prazo, sem a compreensão global da música;
- Em alguns casos, o aprendizado de "ouvido";

- A não possibilidade de escolha do instrumento, objeto de desejo. Ao aprendiz, não poucas vezes, é dado um instrumento de pouco destaque, ou ainda, aquele em que o naipe estiver desfalcado.

A desconsideração quanto à preferência instrumental também é comentada por Sauerbier (2003), conforme segue:

(...) na banda, o que eu esperava era tocar a requinta, pois era o instrumento que eu tinha maior vivência. Contudo, não foi o que ocorreu. Fui obrigado a tocar clarinete, pois era esta a vaga instrumental que restava na banda em questão. Toquei o clarinete durante dois anos, ao qual tive que me adaptar rapidamente. Quando surgiu uma vaga para sax alto, devido a saída de um músico para a reserva, optei pela troca de instrumento, tendo em vista a grande atração que eu sentia pelo saxofone (...) (Trecho transcrito da entrevista realizada em abril de 2003. A entrevista completa encontra-se em anexo).

Além do aspecto da escolha do instrumento, uma das falhas da aprendizagem musical no contexto de bandas é a falta de oportunidade para conhecer e desenvolver os aspectos técnicos.

Mesmo estando num meio musical profissional, continuei a nunca ter ouvido falar sobre respiração, diafragma, articulação, sonoridade, dinâmica e embocadura. Assim sendo, resolvi sair da carreira militar e procurar um outro caminho que me satisfizesse como músico e como artista. (*ibidem*).

Assim, é comum encontrar-se relatos de instrumentistas de bandas e instituições musicais que aprenderam a tocar um instrumento de sopro sem ter um acompanhamento mais direcionado ou com o apoio de um professor da área:

Comecei a aprender saxofone aos nove anos de idade, na Banda (...). Quem ministrava as aulas era um trompista, subtenente reformado, que sabia muito pouco sobre saxofone. Este professor repassava as informações sobre o saxofone que adquiriu durante sua vida de músico militar, inclusive as erradas - ou ultrapassadas (...). (Trecho transcrito da entrevista com Ney Platt, realizada em março de 2003).

É dentro desta realidade de precariedade que brotam os músicos brasileiros. Poucos são os que nascem num "berço" no qual, primeiramente, os pais têm o conhecimento da importância que a aprendizagem musical representa na formação do indivíduo, e em segundo lugar, tem condições financeiras para arcar com os custos, de tudo que envolve o aprendizado de um instrumento: o instrumento em si, aparatos - boquilhas, palhetas, braçadeiras, correias, métodos -, aulas particulares e ainda incentivá-lo a estudar e a progredir musicalmente. A realidade, na grande maioria dos casos é bem outra, como demonstrada no relato de Sauerbier (2003):

Aos dez anos entrei na Banda (...) com o grande sonho de tocar um instrumento e também de receber a ajuda de custo de meio salário mínimo, tendo em vista que a minha família não possuía muitos recursos (...) Aos 15 anos de idade me interessei muito em tocar sax tenor, pois, descobri na época que existia um exemplar no porão da escola, sem utilização. O principal objetivo de querer tocar este instrumento era a possibilidade de tocar com o meu pai, músico trompetista profissional, em bandas de baile, shows, carnavais, casamentos, festas, entre outros, fato que se concretizou mais tarde. (Trecho transcrito da entrevista realizada em abril de 2003).

Tendo em vista tal realidade, é de surpreender a musicalidade e versatilidade do músico brasileiro. Mesmo com todas as dificuldades, observa-se relatos de músicos que conseguem superar os mais variados obstáculos e

fazer, também, com que a arte musical brasileira seja uma das mais respeitadas em todo mundo³.

Apesar da imagem positiva da música brasileira no exterior o mesmo não se pode afirmar da grande maioria dos instrumentistas de saxofone. São poucos os que se destacam no cenário mundial. Isto, pois, a prática pedagógica deste instrumento, em especial nas instituições musicais acima referidas, se resume, na grande maioria dos casos, a digitação, divisão e leitura musical. As técnicas de embocadura e produção de som⁴, muitas vezes são desconhecidas – e por esta razão não repassadas aos aprendizes - ou relacionadas a outros instrumentos da família das madeiras, em especial o clarinete, a flauta e o oboé. Esta realidade pode ter sido um dos motivos geradores para o atual cenário de grandes contradições no que se refere à prática do saxofone no Brasil.

2.2 O autodidata

O saxofone, se comparado aos outros instrumentos de sopro da família das madeiras, como o oboé, a flauta, o fagote e o clarinete, pode ser considerado um instrumento relativamente recente. Por esta razão, sua prática pode ter sido associada, inicialmente, à técnica de outros instrumentos mais antigos da sua família.

Outro aspecto importante se encontra no fato de que, no período em que o saxofone chegou ao Brasil, havia uma grande escassez de métodos e informações a respeito da sua técnica de emissão de som e, conseqüentemente, escassez de bons professores.

³ Este comentário circula no meio musical. Além disso, pude ter contato com alguns saxofonistas norte-americanos, que vieram a residir em São Paulo, e estes utilizavam o seguinte comentário quando indagados sobre o motivo de sua vinda para o Brasil: "Vim morar aqui, pois considero a música brasileira, uma das melhores músicas do mundo".

⁴ Sem falar em outros aspectos que estão relacionados diretamente com o som a ser produzido tais como: respiração, utilização do diafragma, postura e relaxamento corporal, articulação e pronúncia, entre tantos outros.

Tendo em vista esta realidade, justifica-se as contradições no que se refere à prática do saxofone e sua aplicação pedagógica. Como aprender sem ter um modelo a seguir ou sem a exemplificação prática da sua produção de som? Estas questões estão presentes no cotidiano da aprendizagem do saxofone como também em outros instrumentos de sopro. No relato abaixo ficam evidenciadas as dificuldades enfrentadas por músicos aprendizes:

A música sempre foi um escape na minha adolescência, nesta época eu me trancava no porão e estudava sozinho o saxofone durante horas. As informações sobre como se tocava este “novo” instrumento eram escassas e vinham, de quando em vez, de alguns músicos que já tocavam este instrumento, ou de músicos do exército. Não havia nenhuma informação sobre qualidade de boquilhas, palhetas, manutenção do instrumento. Só para exemplificar, a palheta tinha que durar de seis a sete meses, devido à escassez das mesmas. Para isto, eu a cortava várias vezes, até ficar sem absolutas condições. (Trecho transcrito da entrevista com Anderson Sauerbier, realizada com em abril de 2003).

O relato acima ajuda a elucidar o que muitos músicos saxofonistas vivenciaram na aprendizagem do instrumento, justificando o surgimento, no Brasil, do autodidatismo. Esta realidade foi bastante facilitada tendo em vista que o saxofone foi inventado a partir da mistura de instrumentos da família das madeiras com a dos metais. Assim sendo, a digitação do saxofone é muito similar a da flauta, e a embocadura, por se tratar de um instrumento de palheta simples, muito semelhante a do clarinete. Este fato gerou grande facilidade de adaptação dos músicos para com o saxofone.

Contudo, o autodidatismo, muitas vezes, por não estar fundamentado na utilização mais eficaz da técnica instrumental pode acarretar dificuldades ao músico aprendiz, inclusive problemas de saúde. Platt relata estas dificuldades encontradas:

Certa vez, ao rasgar os lábios pelos dentes tocando um carnaval, devido a esta embocadura errada, troquei de embocadura por uma necessidade imediata – pois precisava terminar o carnaval e ganhar o cachê do mesmo -, e assim permaneço até hoje, graças a Deus. A troca de embocadura não significou uma melhoria imediata, principalmente no que se refere à sonoridade, apenas trouxe-me um maior conforto para se tocar e uma maior firmeza de afinação, uma vez que eu poderia contar com o apoio dos dentes superiores diretamente na boquilha. O grande problema é que eu continuava fazendo muita força na mandíbula e nos lábios para tocar. Isto acarretou problemas na mandíbula e até uma oclusão dentária. Além disso, cheguei até a furar uma boquilha com o dente superior, tamanha era esta pressão. (Trecho transcrito da entrevista realizada em março de 2003).

A partir desta realidade podemos facilmente imaginar a prática pedagógica exercida no Brasil, para este instrumento, desde o seu aparecimento até os tempos atuais. Se a maioria dos instrumentistas era autodidata, podemos prever as grandes variações de informações, referentes, principalmente, à embocadura e formas de emissão de som. Isto pode, sem sombra de dúvida, ter sido um outro motivo gerador para as grandes divergências que se encontram hoje, na prática e aplicação pedagógica deste instrumento.

2.3 O papel do professor

Lehmann (1993, p. 18) comenta que um dos propósitos fundamentais da Educação Musical é o de transmitir nossa cultura de uma geração para outra, e “a música, que se encontra no núcleo de toda cultura, é uma das mais poderosas, convincentes e gloriosas manifestações de toda herança cultural”. Para ele, muitos jovens possuem desde cedo uma aptidão e um

interesse musical relacionados à sua realidade social. Assim, no Brasil, é fácil encontrar-se, em comunidades que têm grupos ou escolas de samba, um grande número de crianças manipulando instrumentos de percussão ou improvisando em materiais alternativos como latas. Nestes locais, a aprendizagem musical está relacionada a uma repetição dos padrões rítmicos internalizados e assimilados, sem, contudo, haver uma compreensão dos elementos musicais, das origens deste estilo e de seu contexto sócio-cultural. A falta desta compreensão da linguagem musical como um todo acaba por torná-los meros repetidores.

Desta maneira, Lehmann (*ibidem*) ressalta que o estudo musical formal capacita o indivíduo a compreender a música de forma mais completa e mais sofisticada. Aumenta a percepção, eleva o nível de apreciação e expande os horizontes musicais. Neste sentido, a difusão da música é importante porque é um dos mais profundos e poderosos sistemas de símbolos que existem e, sendo assim, todas as pessoas deveriam estudar seu simbolismo.

Swanwick (1994) enfatiza esta questão comentando que o professor de instrumento, ao ser procurado por alunos que gostariam de aprender a tocá-lo, deveria ter em mente dois aspectos importantes: o domínio técnico e a compreensão musical.

Aprender a tocar um instrumento deveria fazer parte de um processo de iniciação dentro do discurso musical. Permitir que as pessoas toquem qualquer instrumento sem compreensão musical – sem realmente “entender música” – é uma negação da expressividade e da cognição e, nessas condições, a música se torna sem sentido. (*ibidem*, p. 07).

Além do domínio técnico do instrumento e da compreensão musical, o professor deve ter a seu dispor uma série de informações para auxiliá-lo, de forma determinante, frente às problemáticas educacionais, tais como: heterogeneidade dos estudantes, relacionada a diferentes faixas etárias e a

diferentes níveis de aprendizagem, indisciplina, dificuldade de concentração, entre outras. Estas problemáticas estão sendo discutidas por vários autores contemporâneos e apontam para a necessidade de elevação do nível de atuação dos professores. Neste sentido, existe uma infinidade de publicações especializadas na área de atuação do educador musical e que podem auxiliá-lo em seu crescimento profissional e na sua atuação pedagógica.

Apesar dos cursos superiores de formação do educador musical abordarem estas problemáticas, a realidade do professor de instrumento, no Brasil, ainda é bastante desanimadora. Segundo Figueiredo (1999), o que se percebe, na prática, é a concepção de que para ser um professor de música, basta saber música, porque professor é automático, não precisa de formação para isto.

Muitos estudantes já são professores de música antes mesmo de entrarem em uma universidade e atuam a partir de modelos pedagógicos: cada um ensina mais ou menos como aprendeu. Se a experiência como estudante foi positiva é provável que os mesmos aspectos serão utilizados na docência. Se a experiência como estudante foi negativa haverá provavelmente tentativas de modificação. Esta atitude é comum entre os estudantes de música, que se tornam professores e repetem o mesmo processo pelo qual passaram. (Ibidem, p. 10).

Baseado na minha própria experiência profissional, o que pude verificar é que pouquíssimos são os músicos profissionais⁵ que procuram um curso superior de música. Na maioria dos casos, a preocupação está apenas em “tocar bem” o seu instrumento. Este pensamento é reforçado pela solicitação do mercado de trabalho, tanto prático quanto pedagógico, que exige do músico/professor apenas a proficiência no seu instrumento. No caso específico de bandas, esta realidade é ainda pior, pois muitas vezes quem

⁵ Que vive desta profissão.

está à frente de determinada entidade musical raramente toca instrumentos dos variados naipes. Assim, além da responsabilidade de reger o grupo, este profissional deve, também, repassar as informações necessárias para a prática inicial de vários instrumentos musicais. Indagar ou relatar aqui sobre a experiência ou formação pedagógica de tal indivíduo seria uma grande redundância.

Contudo, o que fica evidenciado é de que há a necessidade deste profissional buscar uma formação específica na sua área de atuação. Este conhecimento permitirá uma visão globalizadora com relação aos aspectos técnicos e cognitivos.

CAPÍTULO 3 - A PRÁTICA DO SAXOFONE: PRINCIPAIS POLÊMICAS

3.1– As escolas de saxofone

Talvez o assunto que mais encontrei contradições durante a minha vida profissional como saxofonista se encontra exatamente nas “escolas” de saxofone. Constatei através de várias entrevistas que muitos saxofonistas nunca ouviram falar sobre este assunto. Já outros têm uma vaga lembrança, ou ouviram falar de algum músico a respeito desta questão, porém, pouco saberia falar sobre o assunto. Uma outra minoria tem conhecimento das escolas de saxofone, porém, com informações controversas.

Este é um assunto muito delicado, pois nada se pode comprovar. Tudo esta na “boca” dos músicos, e mesmo assim, com opiniões divergentes. Porém, a importância deste assunto se encontra justamente na possibilidade do estudante se situar perante toda a história do desenvolvimento do saxofone, possibilitando ao mesmo o embasamento necessário para a escolha quanto ao “caminho” que pretende seguir no que se refere à opção de sonoridade da prática deste instrumento.

Em termos gerais, comenta-se entre os poucos saxofonistas brasileiros que se preocupam em investigar a fundo o desenvolvimento da sonoridade do saxofone, a existência de duas escolas para este instrumento: a “escola italiana” e a escola “diafragmática”.

A “escola italiana”, que ainda encontra-se bastante enraizada em todo o Brasil, é amplamente difundida e utilizada no meio militar, bem como na grande maioria das bandas e instituições musicais do país. Esta escola se caracteriza por uma embocadura muito tensa, que proporciona um som duro e sem harmônicos, além de ter pouca projeção sonora. Outra característica se encontra no vibrato, produzido em grande quantidade e de ondas curtas.

Queiroz (2003), relaciona esta escola com a antiga escola de clarinete erudito italiana, adotada no Brasil, e repassada ao saxofone, no período entre a primeira e segunda guerras mundiais.

A outra escola de saxofone, que sucedeu a esta “escola italiana” citada, seria a chamada “escola diafragmática”, muito difundida entre os saxofonistas norte-americanos – alguns a chamam também de “escola francesa”. Esta escola se caracteriza, principalmente, por uma grande projeção sonora, obtida através da grande liberação e relaxamento de todo um conjunto de órgãos do corpo – mandíbula, lábios, garganta expandida, tórax, e outros membros. O vibrato se distingue da escola anterior por ter sua utilização de forma moderada, e por possuir ondas sonoras mais longas.

Pires (2003) evidencia, através da sua experiência em tocar, além de saxofone, clarinete, flauta e oboé, o conhecimento da “escola diafragmática”:

(...) conheço bem estas escolas justamente por tocar, além de saxofone, clarinete, flauta e oboé, instrumentos no qual a escola italiana imperava há tempos atrás. Foi justamente quando conheci a escola diafragmática difundida pelo Prof. Demétrio Lima que a minha vida e a de tantos outros profissionais deste instrumento mudou. A escola diafragmática eu vim a conhecer e aprender com o Prof. Demétrio a quem faço uma homenagem em meus livros onde está escrito: “Agradeço ao meu mestre e amigo Demétrio S. Lima que me fez saxofonista”. Pois é preciso reconhecer o pioneiro desta escola no Brasil, não que ele tenha sido o primeiro a usar a escola diafragmática no Brasil, mas por ter dedicado sua vida e ainda o faz em passar esta escola diafragmática a tantos músicos, hoje profissionais pelo mundo. Eu continuo os passos que aprendi com meu Mestre e tendo também o dom e o gosto por ensinar, assim como ele, sigo seus passos e descubro novos caminhos. (trecho transcrito da entrevista realizada em fevereiro de 2003).

Ferraro (2003), utiliza-se de outras nomenclaturas quando identifica as diferentes maneiras de se tocar saxofone, e dá grande ênfase aos jazzistas norte-americanos no que se refere à origem da sonoridade moderna:

Já ouvi falar de ambas escolas, mas acho também que isto virou mito, e me parece inapropriado chamar estas duas formas diferentes de tocar, de italiana e francesa. Gostaria de ser taxativo da maneira seguinte: escola antiga e escola moderna. É notório que enquanto a qualidade de som a escola moderna é amplamente superior, desde volume, espectro de frequências, efeitos sonoros, etc. E também acho que falar de saxofone e mencionar italianos e franceses é completamente errado. Afinal os que desenvolveram a sonoridade atual do nosso querido instrumento foram os americanos (INFELIZMENTE!) e seu jazz. Agora bem, se falamos em flautas ou outros instrumentos de sopro, aí é possível dar lugar aos mestres da Europa (...). (Trecho transcrito da entrevista realizada em fevereiro 2003).

Queiroz (2003), faz menção a "escola francesa", separadamente da "diafragmática", dividindo as escolas de saxofone em três:

O que eu sei sobre a escola italiana é essa adaptação mal feita da escola de clarinete, adotada no Brasil e repassada ao saxofone, no período entre a primeira e segunda guerras mundiais. Quanto à escola francesa, eu já ouvi algumas gravações e até mesmo execuções ao vivo e penso que se refere basicamente a expressão de música erudita de câmara e contemporânea, onde se busca uma outra referência de sonoridade e pesquisa efeitos especiais para a música a partir do século 20. O timbre é muito diferente, devido a essa concepção de sonoridade onde se muda a forma de soprar, os modelos de boquilhas (geralmente mais fechadas) e os tipos de palhetas, gerando um timbre pequeno e brilhante muito parecido com o clarinete sinfônico. A escola diafragmática é a que procuro praticar onde se tem basicamente: muito ar, muito relaxamento corporal, muitos harmônicos, garganta

aberta e o uso da língua para articular de maneira comedida. (Trecho transcrito da entrevista realizada em abril 2003).

Canhisares (2003), ressalta a importância de adaptar e criarmos uma escola própria:

As maiores discussões se dão no que tange à embocadura e à emissão de ar na boquilha, no uso dos músculos da boca e língua, e até no posicionamento das mãos e dedos nos registros do instrumento. Considerando que cada um de nós tem uma constituição física diferente, uma mesma técnica de postura do conjunto da boca ou das mãos no instrumento, seja ela da escola "Francesa" ou "Italiana" ou "Diafragmática" ou outra qualquer utilizada pelos instrumentistas, deve causar mais facilidades para alguns e mais dificuldades para outros. Eu acredito que o instrumentista deve conhecer e experimentar ao máximo todos os recursos e ensinamentos que essas escolas oferecem e a partir daí fazer sua própria escola, adotar aquelas técnicas que mais se adequam ao seu organismo, com os melhores e mais diversificados sons, a ponto de utilizá-los de forma mais natural possível. (Trecho transcrito da entrevista realizada em abril 2003).

Canhisares faz uma proficiente exposição de como deveria agir um estudante de saxofone, mediante as controversas escolas existentes. O grande problema se encontra no fato de que, na grande maioria dos casos, as informações não estão disponíveis aos estudantes. A falta de clareza com relação a este aspecto dificulta o repasse destas informações também, aos seus alunos.

O depoimento de Brunetto, anteriormente citado, ressalta muito bem tal problemática, mostrando que no Brasil, um estudante de saxofone somente consegue ter acesso, conhecer e experimentar os recursos e ensinamentos das variadas escolas de saxofone, mediante o árduo "pular de

galho em galho”, o que gera, freqüentemente, ao estudante um grande desânimo - além dos gastos extras com aparatos do instrumento, muitas vezes desnecessários -, proveniente das diferentes concepções de cada professor.

Outro aspecto importante de se ressaltar encontra-se no fato de que, no caso de Brunetto, a aquisição ampla dos conhecimentos musicais referentes às variadas técnicas deu-se através de aulas particulares com professores de todo o Brasil e mundo, fato que foge a realidade do músico brasileiro, como constatado no capítulo anterior.

Assim sendo, tendo em vista a realidade do cenário musical brasileiro, fica muito difícil conceber o que Canhisares idealizou como sendo importante para o estudo do saxofone: criar uma escola própria, a partir das já existentes. O conhecimento em questão ainda está muito pouco difundido no Brasil – como também em muitas partes do mundo – apesar de já existirem debates e informações, vinculadas em especial na internet.

Através do relato de Faria (2003), pode-se perceber a pouca difusão destes conhecimentos, inclusive no meio profissional:

Em relação às características das diferentes escolas, sou bastante ignorante. Ouvi e tive maior contato com o que você chama de escola diafragmática, pois tive umas três aulas com o professor Demétrio S. Lima, que achei muito interessantes. Penso bastante e procuro utilizar muito a musculatura respiratória para dar maior pressão no som - esta questão sempre me chama a atenção, como respiro, como a musculatura intercostal e do abdômen se coloca na inspiração e na expiração, nas acentuações, etc (...). (Trecho transcrito da entrevista realizada em março 2003).

Como se pode constatar, há no Brasil, uma confusão e um desconhecimento das “escolas” - ou qualquer outra nomenclatura – de saxofone entre os próprios instrumentistas profissionais. Como a “escola

antiga” - ou “italiana” - está muito fortemente “enraizada” no Brasil, a grande problemática se encontra no fato de que os estudantes acabam não tendo acesso às “novas” possibilidades de produção sonora, difundidas pela tendência “moderna” – ou “escola diafragmática”. Para se ter uma idéia clara quanto a esta questão, no Brasil, em alguns recantos de sua grande extensão, ainda se ensina, no que se refere à forma de embocadura, a utilização dos dois lábios dobrados sobre os dentes, evitando o contato do dente superior com a boquilha. Esta técnica já foi superada, em praticamente todo mundo, há muitas décadas. Fica, portanto, difícil de explicar como esta forma equivocada de embocadura ainda esteja sendo divulgada em nosso país.

3.2- O posicionamento dos lábios sobre a boquilha

Sobre este assunto, encontrei suporte bibliográfico com grande facilidade, nos dois métodos de sax mais difundidos no Brasil: o H. Klosé (1990) e o Amadeu Russo (1953). Estes métodos repassam a informação de que tanto o lábio inferior quanto o superior devem ser dobrados sobre os dentes, formando, assim, a embocadura correta para se tocar o instrumento. Porém, o que se verifica no meio profissional é extremamente controverso. A grande maioria dos saxofonistas brasileiros – como também praticamente todos os saxofonistas de renome em todo mundo - utiliza apenas o lábio inferior dobrado ligeiramente sob os dentes.

Com relação a esta contradição, Pires (2002) comenta em seu método “Estudos técnicos para improvisação”:

Havia (e há até hoje) um método importado – o qual não vou mencionar, é claro -, um dos mais conhecidos para saxofone, adotado pelas escolas, conservatórios e igrejas evangélicas. Sua recomendação de como se fazer a embocadura é um absurdo, uma aberração

musical, embora possua exercícios escritos gostosos de se executar. Quantos músicos tiveram a sua carreira arruinada pelo uso dessa “maneira” de se posicionar a boquilha na boca: sem o uso dos dentes superiores como apoio da boquilha? Ele indica somente o apoio dos lábios superiores e inferiores voltados para dentro, seguido de um golpe seco com a língua para fazer vibrar a palheta e produzir o som com a sílaba “tu”. Que falta de informação! (*Ibidem*, p. b).

Pires (2002), comenta que muitos saxofonistas tiveram sua carreira musical arruinada por esta forma de utilizar a embocadura. Quanto a esta questão, a maioria dos saxofonistas brasileiros é unânime em relatar as desvantagens de tal posicionamento dos lábios na boquilha: sem o apoio dos dentes superiores na boquilha, o instrumentista perde parcialmente o controle da afinação, principalmente na região dos agudos, o que traz grandes prejuízos, principalmente durante a execução em naipes instrumentais, acarretando o desequilíbrio da afinação. Além disso, tal modelo de embocadura trás um excessivo desconforto ao instrumentista, pois conforme a intensidade da pressão dos lábios e da mandíbula sobre a boquilha, há um constante rompimento do tecido interno dos lábios.

É importante ressaltar que a utilização desta forma de embocadura nada impede o instrumentista de expressar e manifestar sua arte de maneira tal a emocionar platéias no mundo todo. Este músico pode ter se acostumado e se adaptado muito bem a esta técnica e, na linguagem usual, a expressão da arte, está acima de qualquer técnica. Porém, deve-se tomar muitos cuidados em se tratando da prática pedagógica desta arte. Tocar bem não significa ensinar bem! As técnicas equivocadas que determinados músicos conseguiram adaptar para se expressar na música podem representar para outros, motivo de desânimo e desistência. Este fato se soma ao preconceito pela profissão de músico, dificuldades para sobreviver como músico profissional, entre muitas outras.

No Brasil, sabe-se de um único caso, de um saxofonista que se projetou, pela sua grande musicalidade, tocando com os dois lábios dobrados, sem o apoio do dente superior. Trata-se de Juarez Araújo, músico que muito contribuiu – e ainda o faz - para a música Brasileira.

3.3 - A produção inicial do som

Existem duas grandes vertentes utilizadas pelos saxofonistas. A primeira, leva a crer que a produção inicial do som deve ser feita com um golpe de língua, através da sílaba "tu". A segunda conduz a não percutir a palheta com a língua. Esta concepção defende a passagem do ar livre, apenas soprando a nota. A garganta deve se manter bem aberta, permanecendo para isto, sempre no formato da sílaba "hoo" – ou variações desta sílaba.

A primeira vertente – "tu" - é a mais freqüente dentre os saxofonistas, e representa uma forte característica da escola "italiana" - ou "antiga" – de saxofone. Vários *sites* na internet tais como "Sax Club", "César Albino", "Sax Player Online", "HP do Sax", "Toca do Sax", entre outros, divulgam o mesmo texto sobre esta questão:

Para produzir o som do saxofone, você deve morder a parte superior da boquilha e dobrar ligeiramente o lábio inferior para dentro, evitando que seus dentes inferiores toquem a palheta. (...) Verifique se você consegue sentir a ponta da palheta com a ponta de sua língua, e siga os seguintes passos: 1. Após formar a embocadura como foi explicado acima, coloque a ponta da língua na ponta da palheta de forma que impeça completamente a entrada de ar. 2. Assopre e retire a língua com velocidade, como se você fosse cuspir uma bolinha de papel. 3. Provavelmente, a essa altura, você deve ter ouvido o som do seu saxofone, caso contrário repita os passos 1 e 2 novamente até conseguir. Geralmente pronunciamos a sílaba TU para produzir uma nota nos instrumentos de sopro. A esse ataque damos o

nome de golpe de língua. (Rampazzo, 2000. Disponível em www.saxofone.rg3.net/).

A segunda vertente – hão -, em menor número, tem entre os seus difusores, importantes saxofonistas do cenário musical brasileiro, tais como Demétrio S. Lima e Nailor Azevedo. Outro importante propagador desta forma de produção do som, característica da escola “diafragmática” – ou “moderna” - é Ivan Meyer Pires, através de métodos – produção independente -, vídeo aula e um “site” na internet⁶ de grande abrangência em todo Brasil e América Latina.

Em seu método “Iniciação ao Saxofone” – Pires (2002), faz o seguinte comentário:

No início tudo era “hão” e eu não sabia disto! Este é o grande segredo da articulação rápida e precisa: HOO. Aprendi isto com o professor Demétrio Lima, um dos maiores conhecedores e propagadores no Brasil da articulação Jazzista, que era usada pelo grande saxofonista Charlie Parker e tantos outros que seus nomes não caberiam neste livro. Isto mudou a minha vida e de muitos outros saxofonistas no Brasil. Toquei sax por mais de 10 anos sem usar o HOO (diafragma) para iniciar o som no sax. Utilizava a língua na palheta fazendo TU. Espero que você não perca este tempo que perdi e comece desde já, pois o HOO faz milagre com o som. Use desde já e saia na frente. É muito simples: basta começar com o diafragma e usar a língua depois. (*ibidem*, p. 36).

Buscando maiores esclarecimentos sobre esta questão, procurei algumas argumentações que venham de alguma forma esclarecer tal assunto. Lima (2003) explica esta polemica da seguinte forma:

⁶ Para maiores esclarecimentos ver:
WWW.explicasax.com.br

A matéria prima da música é o som, portanto, devemos estudá-lo com toda atenção e considerá-lo em todas suas peculiaridades. Assim sendo, devemos comparar a escola de saxofone à escola de canto. Um cantor, ao emitir uma nota, independente da altura, simplesmente apóia e impulsiona o ar através do diafragma, sem utilizar nenhuma "bengala" para isto⁷. Da mesma forma o saxofonista deveria fazê-lo. As pronúncias "tu", "da", "du", e tantas outras, existem e podem ser utilizadas, porém, estamos falando da produção *inicial* do som. O estudo da articulação e pronúncia é um outro assunto, e deve ser estudado posteriormente à conscientização da produção inicial do som. (Trecho transcrito da entrevista realizada em janeiro de 2003).

Para Lima, o saxofonista trabalha na grande parte do tempo em formação de naipe⁸, seja em bandas de baile, em orquestras, em *big band*, em quartetos e quintetos de saxofones, ou em gravações, bandas de vários estilos, entre outros. Nesta formação o músico é obrigado a se somar ao companheiro e *vice versa*. Para que isto aconteça é imprescindível ter consciência desta prática. Dentro de um naipe, um instrumentista não é "mais" do que ninguém, e o mais importante: não é dono da afinação. Num naipe, a afinação sempre é a que está acontecendo momento, como num coro vocal. Cada saxofonista ou músico de sopro em geral deve ter isto bem claro.

Segundo Lima, o grande problema é que no Brasil, como a educação musical não é uma constante dentro do ensino fundamental, os músicos em geral não têm a consciência da "soma musical", ou seja, não aprenderam a se somar uns com os outros. Geralmente, quem toca mais alto é o melhor, e a "guerra de egos" é muito freqüente entre os instrumentistas. Outro problema

⁷ Não esquecendo da devida abertura da garganta, ressonância e projeção.

⁸ Que não está sozinho como solista. Toca unindo seu som a outros instrumentos similares, fazendo parte de uma harmonia e possuindo a mesma importância que os outros instrumentos.

é que a “escola italiana” ainda está muito enraizada no Brasil. É a famosa escola do “tu”. Esta escola já foi superada há muito tempo. (*ibidem*).

Com relação à utilização da técnica, Lima ressalta que é fundamental, primeiramente, que o saxofonista consiga tocar no centro da onda⁹, através de uma embocadura relaxada – lábios e mandíbula. Para o músico e professor, cada nota no saxofone possui em média um semitom de gama de possibilidades de afinação, assim, é possível através desta embocadura solta, ter uma maleabilidade no que diz respeito à afinação, possibilitando assim a “soma musical” – dar e receber freqüências -, não somente referente a volume, mas principalmente, a soma das afinações. Para isto, sugere o emprego da articulação “hô”:

O “hô” entra nesta jogada com grande importância, pois é através desta técnica que o instrumentista é capaz de se somar ao companheiro em questões de milésimos de segundo, possibilitando a “perfeita” afinação de um naipe instrumental. A utilização do golpe de língua – “tu” - acarreta uma súbita elevação da afinação, no momento do ataque da nota. Este fato, mesmo que momentâneo, causa desequilíbrio no que diz respeito à afinação. (Trecho transcrito da entrevista realizada em janeiro de 2003).

Lima esclarece que a aplicação pedagógica do “tu”, para iniciantes, acarreta muitas dificuldades na evolução do estudante que está começando a aprendizagem do sax:

Alunos que utilizam este golpe de língua – induzidos a fazê-lo como verdade única pelos seus professores -, geralmente deixam o som preso na garganta, o que facilmente torna-se um “vício” muito difícil de eliminar posteriormente. Este “vício”, dentre outros fatores, impede a projeção do som, principalmente no que diz respeito aos agudos. Outro fator importante é que geralmente estes alunos não conseguem

perceber o que é o acento – impulso – diafragmático. A acentuação das notas é feita apenas através o golpe da língua, o que implica em muitos problemas para o estudo futuro de articulação e pronúncia, uma vez que o grande “pulo do gato” para esta prática é a utilização do diafragma. (Trecho transcrito da entrevista realizada em janeiro de 2003).

Para Lima, a comparação da sonoridade do sax obtida por saxofonistas brasileiros com a produzida por profissionais de outros países, geralmente norte-americanos, está relacionada ao emprego da técnica moderna.

O que acontece é que no Brasil, o que se ensina é técnica, leitura, digitação e improvisação. Não que estes tópicos não sejam importantes, muito pelo contrário, porém, como já mencionei, música antes de tudo é som, e por isso merece uma primeira importância. A sonoridade não é ensinada – mesmo porque a maioria dos professores não tem este conhecimento. A beleza sonora é vista como consequência dos anos de estudo. Isto é um grande erro! Sonoridade se ensina e deve ser levada a sério e em primeiro plano! O som deve ser produzido livremente, sem tensões – torácica, de garganta, de lábios e de mandíbula – com a boca e a garganta bem abertas, através do formato da sílaba “hô”. Buscar o centro da onda - afinação - é outro fator imprescindível para uma boa sonoridade. É basicamente com estes embasamentos tão simples que os saxofonistas brasileiros irão se equiparar à bela sonoridade dos grandes saxofonistas de todo mundo. (*Ibidem*).

Lima comenta em sua explanação que a boca e a garganta devem permanecer em um determinado formato – levando em consideração as diferenças anatômicas de cada indivíduo – sempre que se realizar o ato de tocar saxofone. Assim como na escola de canto, a produção de som neste instrumento deve ser realizada utilizando-se de técnicas para transformar –

⁹ Esta se referindo a onda senoidal, frequência produzida pelo saxofone.

ou educar – os órgãos cujas funções primordiais são digestivas – a boca e seus componentes – em ressoadores. Para isto, os órgãos envolvidos com a ressonância devem ser educados para realizarem movimentos inversos as suas reações espontâneas.

Coelho (1999), enfatiza alguns princípios para desenvolver esta prática:

- Alargar a faringe, como durante o bocejo;
- Manter a língua a maior parte do tempo baixa e plana, com os bordos encostados nos incisivos inferiores, evitando sua retração;
- Levantar o palato, aumentando o espaço bucal;
- Abrir a boca, segundo Roe, deve ser o resultado do afastamento descontraído e paralelo dos maxilares superior e inferior a partir do relaxamento dos músculos mastigadores, cuja tendência é energeticamente oclusiva. (*Ibidem*, p 61).

De uma forma geral, o que Lima quer dizer com o tão comentado “hôo”, é exatamente esta adaptação dos órgãos, cuja função primeira é oposta, na prática do saxofone, para a eficiente emissão do ar, ressonância e produção de som.

Outro aspecto importante que Lima relaciona ao emprego do “hoo” se refere ao impulso diafragmático, que está diretamente relacionado à técnica de articulação, muito utilizada e de fundamental importância na execução do instrumento em questão.

A utilização do golpe de língua – “tu” - encobre a correta aplicação do impulso diafragmático, pois este é superficialmente substituído pelo golpe de língua. Além disso, normalmente esta técnica está associada a uma sonoridade de “garganta”, ou seja, um som anasalado e sem projeção, proveniente do excesso de tensão dos lábios e mandíbula, bem como a inexistente educação dos órgãos ressoadores, como foi acima mencionado.

Se observarmos bem, um iniciante ao experimentar um saxofone pela primeira vez, o faz intuitivamente apenas soprando, sem a utilização do golpe de língua. A problemática surge quando o mesmo procura a ajuda de um

profissional. Na maioria dos casos este lhe ensina, como verdade única e absoluta, a produção de som através do golpe de língua, fato que muito prejudicará o executante aprendiz.

“A verdadeira articulação é a diafragmática”. Este é um conceito que circula em todo meio profissional deste instrumento. O grande problema está em entender o que isto significa, como se produz e, principalmente, como se ensina. Problemática que Lima procura solucionar através da técnica da livre emissão: “hôo”.

3.4 - A utilização das bochechas

Figura 01



As bochechas infladas de Dizzy Gillespie

A utilização - ou não - de bochechas¹⁰ para a execução do saxofone é um verdadeiro "mito" no meio musical deste instrumento. Há muitos anos venho escutando a mesma frase sobre esta questão: "não se usa bochecha para tocar saxofone". O grande problema é que raramente encontrei alguém que completasse esta frase dizendo o porque desta afirmação.

No curso intitulado "Instrumentos de Sopro", oferecido durante o 4º Festival de Música de Itajaí¹¹ - de 04 a 08 de setembro de 2001 -, e ministrado pelo professor Nailor Azevedo, - adepto a não utilização das bochechas -, o mesmo utilizou a seguinte argumentação quanto a esta questão: "as bochechas atrapalham o direcionamento da coluna de ar, além de dificultar o posicionamento de uma embocadura perfeita".

Tentando buscar maiores informações sobre esta questão, encontrei com grande facilidade opiniões que diferem de Azevedo, no que diz respeito à utilização das bochechas. Pires (2003), por exemplo, enfatiza o uso de bochechas para a emissão dos sons graves:

Acho que isto depende da sonoridade, da região que está tocando e das ressonâncias que necessita. As bochechas podem atrapalhar se estiver na região super aguda (harmônicos) como pode ajudar muito nas impostações para os graves e região média, dando mais corpo ao som deixando o mesmo rico em harmônicos. (trecho transcrito da entrevista realizada em fevereiro de 2003).

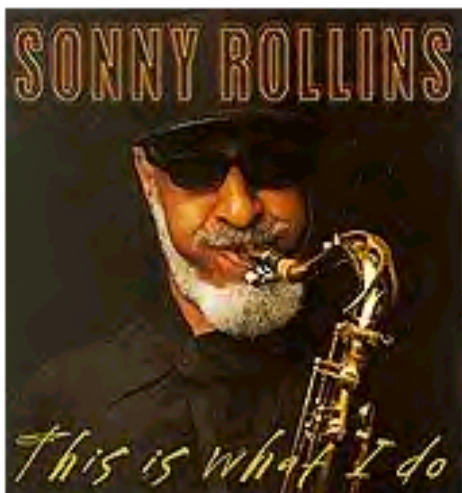
A utilização das bochechas infladas para se tocar saxofone, característica da escola "diafragmática" - ou "moderna" -, é uma prática bastante utilizada dentre os mais renomados saxofonistas em todo o mundo. Porém, no Brasil, esta prática é bastante discriminada.

¹⁰ Sempre que me referir às bochechas, estou considerando-as infladas de ar.

¹¹ Participei deste curso com carga horária de 12 horas/aula, recebendo certificado de conclusão.

Figura 02

Sonny Rollins



Ben Webster



Ernie Wats



Stanley Turrentine

Saxofonistas renomados utilizando-se da bochecha na performance do saxofone

Para destacar a importância da utilização das bochechas como meio para a obtenção de uma bela sonoridade, Lima (2003), utiliza a seguinte argumentação:

O uso das bochechas não é uma necessidade para a prática do saxofone. É sim um artifício para a obtenção de uma boa sonoridade. Depois dos objetivos devidamente alcançados, as bochechas desaparecem naturalmente, ou podem ser eliminadas, porém, a sua permanência em nada atrapalha. (Trecho transcrito da entrevista realizada em janeiro de 2003).

A mandíbula, que possui movimentos espontâneos oclusivos, possui uma força que varia de décimos até mais de 100 Kg (Solberg, 1986 *apud* Maciel, 1998). Tendo em vista que a “beleza” sonora – timbre, ressonância e projeção – provem do devido relaxamento de partes do corpo, tais como tórax, garganta (abertura), lábios e mandíbula, é perfeitamente cabível a utilização das bochechas como meio de obtenção deste relaxamento em questão. “Quanto mais livre a palheta estiver, mais possibilidade de vibração ela tem e, conseqüentemente, mais volume e geração de harmônicos, o que da ao som a devida qualidade”. (Ferraro, 2003 – trecho transcrito da entrevista realizada em fevereiro 2003)

Lima (2003) ainda completa sua posição favorável ao emprego da bochecha inflada afirmando:

As bochechas representam uma maneira muito eficaz de entendimento para o aluno do que significa realmente tocar com a embocadura relaxada. Tencionar os lábios e a mandíbula simultaneamente com a utilização das bochechas é uma prática muito difícil, e é exatamente através desta dificuldade natural que se encontra a possibilidade de entendimento do tão necessário relaxamento. Grande parte dos estudantes – com muito pouca exceção – apresenta este “vício” – embocadura tensa -, e a sua devida eliminação representa um dos

aspectos mais difíceis no ensino do saxofone. (Trecho transcrito da entrevista realizada em janeiro de 2003).

Com o objetivo de argumentar mais alguns aspectos importantes referentes à utilização das bochechas, Ferraro (2003) faz a seguinte exposição:

Acredito que a utilização de bochechas para a prática do saxofone surgiu como artifício criado primeiramente para a obtenção de um maior volume sonoro. O emprego das bochechas cria e possibilita uma cor de som completamente diferente, mais intensa e com mais geração de harmônicos, o que gera um espectro sonoro muito mais cheio e um som com muito mais qualidade. Esta nova necessidade nasceu em função do próprio caminhar da "evolução" natural da música em todo mundo, como o Jazz e suas variantes, nos Estados Unidos, por exemplo. Estas mudanças e novos estilos fizeram com que os instrumentos – e aparatos em geral – e instrumentistas buscassem novas cores e projeção sonora. Paralelamente a isto, houve também uma grande associação entre a escola de canto e a emissão dos instrumentos de sopro, mostrando que é possível um trabalho paralelo no uso do diafragma e as cavidades cranianas para conseguir um som com os padrões mencionados anteriormente. (Trecho transcrito da entrevista realizada em fevereiro 2003).

Figura 03



Phil Woods



Gerry Mulligan

Saxofonistas renomados utilizando-se da bochecha na performance do saxofone

Outro ponto de vista importante encontrei no depoimento de Queiroz (2003):

Curiosamente, quando comecei a estudar sax, embora meus primeiros professores censurassem, eu não conseguia me livrar das bochechas infladas (talvez por tocar sax barítono, e nesse instrumento, a coluna de ar tem que ser muito volumosa). Na época eu tocava numa *big-band*, freqüentada por bons músicos, do maestro Azevedo – SP - e nela pude observar que os melhores instrumentistas de metais usavam e abusavam da inflação de ar nas bochechas. Mais uma vez a minha intuição estava certa e novamente, o professor Demétrio S. Lima me elucidou a função, digamos, "pedagogicamente correta" do uso da bochecha como subterfúgio para a conscientização do relaxamento mandibular e uma boa sonoridade. Aconteceu o que ele afirmava, as bochechas sumiram com o tempo. Elas sumiram naturalmente. (Trecho transcrito da entrevista realizada em abril 2003).

O preconceito quanto à utilização das bochechas provém de técnicas "muito antigas" da prática do saxofone, que de certa forma ainda estão muito fortemente "impregnadas" no Brasil.

Queiroz (2003) explana sobre as dificuldades que as técnicas da escola "antiga" representam aos estudantes de saxofone:

Acho que todos os itens aqui comentados referentes às contradições de escolas de saxofone, incluindo este, tem relação com a herança de uma escola italiana antiga de clarinete erudito, adotada no Brasil no período entre a primeira e segunda guerras mundiais, e diferentes enfoques modernos de como se tocar sax. Temos que admitir que em todos os casos, encontramos pessoas tocando muito bem. Porém, me parece, que a grande dificuldade dessas escolas mais "tensas", seja a aplicação pedagógica dessa postura, já que para o iniciante, tocar fisicamente muito preso, gera um som feio e um "travamento" geral de mãos e braços, provocando dores e desânimo. Além disso, quem aprende a tocar relaxado - e nisto eu incluo o maxilar -, pode, se quiser, tocar com uma maior pressão ou tensão. Porém, quem toca somente tenso, não consegue relaxar facilmente. (Trecho transcrito da entrevista realizada em abril 2003).

Acredito que a grande maioria dos músicos saxofonistas defensores da não utilização das bochechas, principalmente no que se refere à aplicação pedagógica, raramente tiveram acesso e refletiram sobre estas explicações acima citadas. Se saxofonistas renomados, como os mencionados nas figuras de um a três, bem como muitos outros não citados, usam e abusam deste recurso como meio para a obtenção de uma nova cor e projeção sonora, porque nós, "simples mortais" professores e executantes deste instrumento, também não nos valeríamos desta técnica, tanto para a nossa própria utilização quanto para o ensino do saxofone?

3.5 – O som “real” e o som “subtone”

Primeiramente, gostaria de deixar claro alguns conceitos relacionados a este tópico. O som “subtone” ou “subtonado” se caracteriza pela produção de um som “aveludado”, principalmente no que se refere a emissão das notas graves do saxofone. Esta “cor” sonora é produzida a partir de um grande relaxamento dos lábios e mandíbula, o que prevê, para isto, a movimentação mandibular na execução do saxofone. Já o som “real” se caracteriza por uma produção sonora mais “aberta”, principalmente no que se refere aos graves. Esta sonoridade é obtida através da estagnação da mandíbula e pressão labial, durante a execução das notas graves do instrumento.

Este assunto, inacreditavelmente, torna-se polêmico no momento em que professores em todo Brasil definem um destes sons como o correto para se aplicar na maioria das execuções musicais, e o outro utilizável apenas como recurso, para determinados casos e estilos.

Este pensamento pedagógico não deixa de estar correto, o único problema é que o que é correto para determinado professor, é incorreto para outros, e quem mais sofre com a propagação de informações controversas são os alunos que se desestimulam frente a estas constantes divergências.

Canhisares (2003), aborda a questão dos diferentes tipos de som e estilos argumentando que:

Outro aspecto a considerar em arte e, portanto na execução de uma música a partir de um instrumento, como, por exemplo, o saxofone, é o aspecto temporal. Numa pintura, a cor vermelha tem um significado quando somos crianças, todavia quando adultos o vermelho nos parece com outra importância. O som aveludado de um sax tenor (“subtone”) me parece bem mais adequado hoje – quando era garoto adorava ouvir rock com som estridente (“som real”). Ora, se o estilo de música a ser executado requer “subtone”, então o executante deverá saber tirar esse som, assim como deverá saber soar estridente, rasgado

quando necessário. O movimento da execução e o estilo da "obra" é que deverá definir essa característica. Cabe ao executante conhecer a fundo todos os possíveis tipos de som do seu instrumento e praticá-los todos a ponto de utilizá-los oportuna e eficientemente. (Trecho transcrito da entrevista realizada em abril 2003).

No Brasil, existe pelo menos duas correntes de saxofonistas que tratam esta questão de maneira controversa. Uma defende a utilização do som real como o "principal" e o som subtonado como utilizável apenas como recurso. Já a outra corrente prega a utilização do som subtone como o merecedor de maiores estudos e utilizações, mantendo o som real como recurso utilizável em determinados estilos e situações.

Queiroz (2003), ressalta a importância do estudo do "subtone", trazendo a seguinte abordagem:

Acho que de uns vinte anos pra cá a tendência mundial é de um som mais agressivo e real na emissão do sax. Na verdade, esse tipo de som não me agrada muito, porém, seja um modismo ou não, penso que seja um erro abandonar-se o estudo do som subtone. Primeiro porque esse som está mais de acordo com a natureza do instrumento e segundo que, para quem estuda o subtone, o som real é produzido sem problemas e o contrário não. (Trecho transcrito da entrevista realizada em abril 2003).

Com relação ao emprego do "subtone" Lima (2003), argumenta da seguinte forma:

O som real pode e deve ser utilizado em vários momentos e situações musicais, porém, muito antes de pensar e executar este tipo de som o aluno deve se centrar em um estudo mais consciente de produção sonora. O subtone requer um relaxamento muito grande da mandíbula e dos lábios e quem não está acostumado com este relaxamento, dificilmente consegue a sonoridade subtonada. Quando um sax alto,

por exemplo, se aproxima de suas notas extremas inferiores, ele esta entrando na região sonora do sax tenor. Assim como no canto, quando um cantor se aproxima do seu limite de grave, há uma empostação e uma conseqüente diminuição do volume sonoro. Nenhum cantor consegue executar os graves com maior projeção sonora do que nos agudos. Já no saxofone isto é possível, porém caracteriza ou o som de um iniciante desinformado ou o som de um profissional durante a execução de um solo ou improviso, momento musical no qual o músico é o dono da situação. Devemos sempre ensinar os alunos a tocar sax "imitando" os cantores, pois, é desta escola – escola de canto – que provém os grandes segredos da arte de tocar saxofone.

O estudo do som subtone, levando em consideração que o aluno iniciante deve começar o estudo do sax pelas notas médio-graves, é um grande artifício, juntamente com a utilização das bochechas infladas, para fazer o aluno entender o relaxamento corporal necessário para a execução do saxofone. (Trecho transcrito da entrevista realizada em janeiro de 2003).

A utilização do som "real" ou "subtone" para saxofonistas profissionais bem informados, não deixa de ser uma questão de gosto pessoal e de caracterização de estilos musicais. Hoje, o mercado de trabalho – principalmente no que se refere à área de gravação em estúdio - exige músicos versáteis, capazes de caracterizar vários estilos musicais. Porém, em se tratando do ensino do saxofone, devemos optar, inicialmente, por determinada possibilidade sonora, visto que ambas, simultaneamente iria causar confusão e desânimo ao músico aprendiz. A grande questão é: qual a opção mais apropriada aos iniciantes deste instrumento? Tendo em vista a tendência natural oclusiva da mandíbula, torna-se natural o excesso de pressão desta sobre a boquilha e a palheta, fato que acarreta muitos problemas aos estudantes, como já mencionados anteriormente. Tendo em vista que é muito mais fácil tencionar a mandíbula do que relaxá-la, deve-se, em primeiro plano buscar nos iniciantes de saxofone a sonoridade

“subtonada”. Estando esta técnica assimilada, torna-se fácil aos estudantes, utilizar-se de maior tensão para proporcionar o som “real”. Porém, o contrário normalmente não acontece da mesma forma, o que se leva a crer, ser a sonoridade “subtonada” a mais indicada para o ensino inicial do saxofone.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho de conclusão de curso elaborei duas possíveis hipóteses a respeito da origem das contradições da prática do saxofone no Brasil e, conseqüentemente, da sua aplicação pedagógica: o autodidatismo e a prática pedagógica atuante nas instituições musicais. Assim, busquei enumerar os assuntos polêmicos da prática deste instrumento, procurando os prós e contras de cada situação prático/pedagógica.

Ao longo do trabalho procurei destacar que a manifestação artística sempre estará acima de conceitos e de técnicas estabelecidas por esta ou aquela "escola", ou por autores diversos. Não pretendo de forma alguma relacionar este trabalho com a possibilidade de se obter uma forma única e correta de se executar o saxofone. Isto seria um grande erro e uma enorme pretensão. Porém, em se tratando de pedagogia, deve-se ter muitos cuidados, pois cabe aos professores mostrar aos alunos, dentro de um processo de compreensão musical amplo, as possíveis alternativas e, dentre elas, procurar encaminhá-los quanto a opção que melhor atenda aos objetivos musicais e estilísticos.

Assim, tendo como base a minha experiência no ensino deste instrumento, bem como a minha vivência musical em ambas as "escolas" de saxofone, divulgar a eficiência pedagógica da "escola moderna" ou "diafragmática" em relação à "antiga" ou "italiana", poderá contribuir para que outros aprendizes e/ou músicos tenham acesso às informações relatadas. Desta maneira, este é um dos principais objetivos deste trabalho: difundir informações que por motivos diversos ainda estão inacessíveis a muitos estudantes e profissionais desta área de atuação em todo o Brasil.

Como é possível mostrar aos estudantes de saxofone as variadas técnicas deste instrumento se na maioria dos casos os próprios educadores não têm o amplo conhecimento das mesmas? Apesar dos poucos métodos disponíveis no mercado percebe-se que os profissionais vêm utilizando-se de outros meios para divulgar este conhecimento. A internet, por exemplo, tem se constituído como uma forma eficaz para difundir estas informações¹². Além da internet, alguns educadores, preocupados em contribuir para o melhoramento desta prática, dedicam suas vidas a este objetivo, como é o caso do paulista Demétrio S. Lima, primeiro músico a introduzir no Brasil “novas” idéias sobre a prática do saxofone. O professor Demétrio sempre defendeu a idéia de que uma prática pedagógica baseada puramente na digitação, na técnica¹³ e na leitura estava descartada, justificando que “ a matéria prima da música é o som, portanto, devemos estudá-lo com toda atenção e considerá-lo em todas suas peculiaridades”.

Finalmente, o presente trabalho procura não só atender aos questionamentos pessoais como também preencher uma grande lacuna nesta área do conhecimento, já que as informações ainda são pouco acessíveis aos estudantes e profissionais, tendo em vista o número reduzido de métodos brasileiros, disponibilizados no mercado. Por isso, a sistematização das contradições da prática do saxofone constituiu-se num grande desafio, e aponta para a necessidade de novas pesquisas na área.

¹² Como é o caso do *site* do saxofonista Ivan S. V. Meyer Pires: www.explicasax.com.br

¹³ Refiro-me a velocidade e sincronismo dos dedos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERENDT, J. E. **O jazz: do rag ao rock**. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BILLARD, F. **No mundo do jazz – das origens à década de 50**. [tradução Eduardo Brandão]. São Paulo: companhia das Letras: Circulo do Livro, 1990.- (A vida cotidiana).
- CALADO, C. **Jazz ao vivo**. Série Debates, v. 227. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- COELHO, H. S. N. W. **Técnica vocal para coros**. São Leopoldo: Sinodal, 1999.
- FRANCIS, A. **Jazz**. [tradução Antonio de Pádua Danesi]. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1987.
- FIGUEIREDO, S. L. F. **O desafio da formação do professor de música**. VIII Encontro Nacional de Didática e Prática de Ensino. Florianópolis: Núcleo de publicações – CED/UFSC – Série documentos, 1996.
- MUGGIATI, R. **New Jazz – de volta para o futuro**. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- KLOSÉ, H. **Método completo para todos os saxofones**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1990.
- RUSSO, A. **Saxofone – Método Completo**. 20ª edição. São Paulo: Irmão Vitale, 1953.
- MACIEL, R. N. **Oclusão e ATM – Procedimentos Clínicos**. São Paulo: Livraria Santos Editora, 1998.
- LEHMANN, P. R. Panorama de la Educación Musical en el mundo. In: GAINZA, V. H. D. **La educación musical frente al futuro: enfoques interdisciplinares de la filosofía, la sociología, la antropología, la psicología y terapia**. Buenos Aires: Guadalupe, 1993, p. 13 a 23.

SWANWICK, K. Ensino Instrumental enquanto ensino de música. In: **Cadernos de Estudo: Educação Musical**. São Paulo: Através, 1994.

TRIVIÑOS, A. N. S. **Introdução à pesquisa em ciências sociais. A pesquisa qualitativa em educação**. São Paulo: Atlas, 1987.

DICIONARIO GROVE de música: edição concisa/editado por Stanley Sadie. Tradução Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

PIRES, I. S. V. M. **Estudos técnicos para improvisação**. Pouso Alegre, 2002, p. b. Trabalho não publicado.

____. **Iniciação ao saxofone**. Pouso Alegre, 2002, p. 36. Trabalho não publicado.

Páginas na internet:

SAXOFONIA. **A história do Saxofone**. Disponível em www.bandasinfonica.com.br/saxofonia. Acesso em: 18 fevereiro 2003.

RAMPAZZO, A. F. **Tocando sax**. Embocadura. Disponível em www.saxofone.rg3.net/. Acesso em: 23 janeiro 2003.

ALBINO, C. **Como produzir o som do saxofone**. Disponível em <http://planeta.terra.com.br/arte/birdland/saxofone.htm#F>. Acesso em: 27 março 2003.

SAX PLAYER. **Embocadura**. Disponível em www.sax.hpg.com.br. Acesso em: 04 janeiro 2003.

HP DO SAX. **A embocadura**. Disponível em <http://www.hpdosax1.hpg.com.br/>. Acesso em: 05 janeiro 2003.

TEIXEIRA, L. **Tocando**. Embocadura. Disponível em <http://www.terravista.pt/copacabana/4229/menu>. Acesso em: 07 janeiro 2003.

PIRES, I. S. V. M. **Embocadura**. Disponível em www.explicasax.com.br. Acesso em: 03 março 2003.

FIGUEIREDO, S. L. F. Currículos de música: Uma proposta da Universidade do Estado de Santa Catarina. In: **Arte online – Periódicos online de artes**. Disponível em www.udesc.ceart/revistaonline. Acesso em: 19 julho 1999.

Entrevistas:

PLATT, N. Entrevista realizada em março de 2003. Florianópolis.

SAUERBIER, A. Entrevista realizada em abril de 2003. Florianópolis.

QUEIROZ, N. Entrevista realizada em abril de 2003. São Paulo.

PIRES, I. S. V. M. Entrevista realizada em fevereiro de 2003. Pouso Alegre.

LIMA, D. S. Entrevista realizada em janeiro de 2003. São Paulo.

FERRARO, E. H. Entrevista realizada em fevereiro de 2003. Florianópolis.

FARIA, S. Entrevista realizada em março de 2003. Rio de Janeiro.

CANHISARES, I. Entrevista realizada em abril de 2003. São Paulo.

BRUNETTO, F. Entrevista realizada em fevereiro de 2003. Florianópolis.

KRAMER, N. Entrevista realizada em maio de 2003. Florianópolis.

FIGURAS:

GILLESPIE, D. **Imagem**. Disponível em:

<http://heddy.boubaker.free.fr/Respiration-Circulaire.shtml>. Acesso em: 05 abril 2003.

ROLLINS, S. **Imagem**. Disponível em:

<http://www.jazzconnectionmag.com/Sonny%20Rollins%20CD.htm>. Acesso em 05 abril 2003.

WEBSTER, B. **Imagem**. Disponível em:

<http://www.assistens.dk/webster.htm>. Acesso em: 05 abril 2003.

WATS, E. **Imagem**. Disponível em:

<http://www.philbarone.com/masters/masters.htm>. Acesso em: 05 abril 2003.

TURRENTINE, Stanley. **Imagem**. Disponível em:

<http://www.philbarone.com/masters/masters.htm>. Acesso em: 05 abril 2003.

WOODS, P. **Imagem**. Disponível em: dizzyalumni.com/bios.shtml. Acesso em: 05 abril 2003.

MULLIGAN, G. Mulligan Gerry: **Imagem**. Disponível em:

<http://xroads.virginia.edu/~ASI/musi212/margaret/martist.html>
. Acesso em: 05 abril 2003.

Anexo I

Entrevista com o saxofonista Anderson Sauerbier

Aprendi a tocar saxofone sem professor. Venho de uma família de tradição musical, e por isso já cresci neste meio. O meu início quanto a musica foi através da flauta doce, desde muito cedo. Aos dez anos entrei no Conservatório e Banda (...), em Ponta Grossa – PR, com o grande sonho de tocar nesta banda e também de receber a ajuda de custo de meio salário mínimo, tendo em vista que a minha família não possuía muitos recursos.

Inicialmente aprendi teoria e o “abc” musical. Tinha o objetivo de tocar trompete, assim como o meu pai, porém, o que me deram para tocar nesta banda, aos doze anos de idade, foi à requinta, instrumento que estava em falta de executantes para a banda em questão. Hoje a requinta é muito pouco utilizada nas formações instrumentais.

Aos 15 anos de idade me interessei muito em tocar sax tenor, pois, descobri na época, que existia um exemplar no porão da escola, sem utilização. O principal objetivo de querer tocar este instrumento era a possibilidade de tocar com o meu pai, músico trompetista profissional, em bandas de baile, shows, carnavais, casamentos, festas, entre outros, fato que se concretizou mais tarde.

A música sempre foi um escape na minha adolescência em virtude de problemas familiares – pais separados. Nesta época eu me trancava no porão e estudava sozinho o saxofone durante horas.

As informações sobre como se tocava este “novo” instrumento eram escassas e vinham, de quando em vez, de alguns músicos que já tocavam este instrumento, ou de músicos do exército. Não havia nenhuma informação

sobre qualidade de boquilhas, palhetas, manutenção do instrumento. Só para exemplificar, a palheta tinha que durar de seis a sete meses, devido à escassez das mesmas. Para isto, eu a cortava várias vezes, até ficar sem absolutas condições.

Ao dezoito anos ingressei na carreira militar, como meio sobrevivência. Nesta época, grande parte dos instrumentistas que saíam da Banda (...), ingressava na vida militar. Cheguei em Florianópolis com “uma mão na frente e outra atrás”, e sem conhecer ninguém.

Já na banda militar, o que eu esperava era tocar a requinta, pois era o instrumento que eu tinha maior vivência. Contudo, não foi o que ocorreu. Fui obrigado a tocar clarinete, pois era esta a vaga instrumental que restava na banda em questão.

Toquei o clarinete durante dois anos, ao qual tive que me adaptar rapidamente. Quando surgiu uma vaga para sax alto, devido a saída de um músico para a reserva, optei pela troca de instrumento, tendo em vista a grande atração que eu sentia pelo saxofone.

Neste período, como músico “milico”, tive muito pouco incentivo para o estudo. Teoricamente eles dão oportunidade, porém, na prática isso não acontece. Se você quer estudar, os outros músicos te criticam, pois eles não têm ambição de crescer musicalmente. Tem também a questão da posição hierárquica, que atrapalha muito. O ambiente não é propício à música e a evolução musical, Além disso, vários fatores acabam forçando você a retroceder – ou pelo menos estagnar - musicalmente. Numa banda militar, você tem que forçar tanto o volume de som que chega a distorcer e semitoná-lo. Além disso, não se pode demonstrar sentimento ao executar uma peça musical, senão a gozação come solta.

Grande parte dos integrantes de bandas militares não possui vocação para música. Apenas estão ali pelo meio de sobrevivência e estabilidade econômica e *status*. É só comparar, os músicos bons, no Brasil, não são militares.

O nível musical em geral é baixo, e muito pouco exigido. O importante é a música estar decorada para a "tocata de amanhã", o cabelo cortado, a barba feita e o coturno engraxado. Articulação, sonoridade, afinação: o que é isto?

É claro que tem que dar alguns descontos, pois, tocar marchando, debaixo do sol, chuva, capacete, coturno, etc, não é nada fácil. Como ter sentimento depois de esperar horas sob sol e chuva na posição de descansar e sentido. Quando é chegada a hora de tocar, os músicos pegam o instrumento e descarregam toda a raiva, a fim de extravasar o cansaço.

Por outro lado não se deve culpar somente o músico em si. A estrutura do militarismo, além da convivência diária é que transformam o indivíduo, que muitas vezes tem ótimas intenções de crescimento musical.

Permaneci durante sete anos nesta banda militar, quando resolvi dar baixa. Atualmente tenho 31 anos, atuo no meio musical profissional de Florianópolis, e procuro aprimorar a minha técnica através das dicas e novidades vinculadas no meio musical.

Anexo II

Entrevista com o saxofonista Ney Platt

Comecei a aprender saxofone aos nove anos de idade, na Banda de Música (...). Nesta época, éramos em quatro crianças para apenas um saxofone. O instrumento era muito antigo, da marca Weril – um “pica pau” de fabricação nacional sem recurso nenhum -, com uma boquilha super fechada de plástico sem marca definida. Quanto às palhetas, não tínhamos nenhuma informação quanto ao tipo e numeração necessária para o aprendizado de um iniciante. Usávamos palhetas já gastas, utilizadas pelos músicos das bandas militares. Quem ministrava as aulas era um trompista, subtenente reformado, que sabia muito pouco sobre saxofone. Este professor repassava as informações sobre o saxofone que adquiriu durante sua vida de músico militar, inclusive as erradas – ou ultrapassadas – como o fato de dobrar os dois lábios entre a boquilha do saxofone.

Neste período inicial, nunca foi comentado nada a respeito de respiração, diafragma, articulação, sonoridade, dinâmica e embocadura. Até mesmo o ensino de leitura musical e divisão rítmica era precário. Mais tarde surgiu um outro professor, agora um clarinetista militar, porém, pouca coisa mudou, e a técnica equivocada da embocadura com os dois lábios dobrados entre a boquilha continuou sendo perpetuada, fato que muito me atrapalhou durante a minha vida profissional.

Certa vez, ao rasgar os lábios pelos dentes tocando um carnaval, devido a esta embocadura errada, troquei de embocadura por uma necessidade imediata – pois precisava terminar o carnaval e ganhar o cachê do mesmo -, e assim permaneço até hoje, graças a Deus.

A troca de embocadura não significou uma melhoria imediata, principalmente no que se refere à sonoridade, apenas trouxe-me um maior conforto para se tocar e uma maior firmeza de afinação, uma vez que eu poderia contar com o apóio dos dentes superiores diretamente na boquilha. O grande problema é que eu continuava fazendo muita força na mandíbula e nos lábios para tocar. Isto acarretou problemas na mandíbula e até uma oclusão dentária. Além disso, cheguei até a furar uma boquilha com o dente superior, tamanha era esta pressão.

Quando eu comecei a aprender música, o que se incentivava na época era que como músicos poderíamos seguir a carreira militar e ter um futuro garantido, e assim sendo ingressei para este meio, permanecendo por dois anos. Contudo, o que eu pude verificar, quando entrei neste meio, foi que a estabilidade era o principal objetivo da maioria dos músicos ali presentes. O amor pela música e a necessidade de uma constante evolução como músico estava sempre como último plano. A sonoridade do saxofone que tirávamos nesta época - e eu era obrigado a conviver diariamente - me frustrava muito tendo em vista a grande diferença de sonoridade se comparada aos grandes saxofonistas norte americanos e até a de alguns brasileiros. Além disso, mesmo estando num meio musical profissional, continuei a nunca ter ouvido falar sobre respiração, diafragma, articulação, sonoridade, dinâmica e embocadura. Assim sendo, resolvi sair da carreira militar e procurar um outro caminho que me satisfizesse como músico e como artista.

No meio civil, comecei a trabalhar e conviver com outros músicos e outras concepções musicais. Através destes novos e variados convívios pude ter acesso a várias informações que oportunizaram o meu melhoramento musical, objetivo tão almejado para esta arte que eu tanto amo.

Anexo III

Release dos músicos entrevistados

1. Eduardo H. Ferraro

Músico natural de Buenos Aires, Argentina. No Brasil desde 1988, estudou na ULM – Universidade Livre de Música (SP) e na UDESC – Universidade do Estado de Santa Catarina, no curso de Licenciatura em Música (em andamento). Sua formação como saxofonista e flautista incluem cursos com Demétrio S. Lima (SP), Hudson Nogueira (SP), Toninho Carrasqueira (SP), Eduardo Neves (RJ), entre outros. Há dois anos integrante o naipe de saxofone da OSSCA – Orquestra Sinfônica de Santa Catarina.

2. Ney Platt

Natural de São José – SC, onde iniciou seus estudos de música. Atua há 26 anos no cenário musical catarinense como saxofonista e flautista. É membro da OSSCA – Orquestra Sinfônica de Santa Catarina desde 1993, na qual atua como saxofonista solo.

Sua formação como saxofonista e flautista incluem cursos e aulas com Demétrio S. Lima (SP), Nailor Azevedo (Proveta - SP) e Eduardo Neves (RJ).

Participou de várias gravações de álbuns discográficos de artistas locais tais como Anita Hoepke, Coro e Corda, Fernando Bastos, Metal Brasil, Jorge Coelho, entre outros.

Atualmente dedica-se a atividades didáticas, sendo professor de música instrumental com ênfase nas variadas influências que integram a identidade musical do nosso povo.

3. Demétrio Santos Lima

Formado em Artes Plásticas e Música no Colégio Estadual Governador Agamenon Magalhães em Recife – Pernambuco.

Iniciou a vida profissional trabalhando no Rio de Janeiro e São Paulo em NIGHTS CLUBS e BAILES. Integrou grandes Orquestras de Bailes, Televisões e Show Business.

Participou como flautista, durante dois anos a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, sob regência do Maestro Elizar de Carvalho. Acompanhou como flautista e saxofonista, vários shows e gravações, com grandes nomes da música brasileira como: Tom Jobim, Miúcha, Vinícius de Moraes, Chico Buarque, Toquinho, Geraldo Vandré, Jair Rodrigues, João Gilberto, Simone, Elis Regina, Roberto Carlos, Milton Nascimento e tantos outros.

Fundador e vice-presidente da ABRAMUS (Associação Brasileira de Regentes, Arranjadores e Músicos), onde arrecada e distribui os direitos de execução pública das gravações fonomecânicas (discos) executadas pelas estações de rádio.

Participou das seguintes orquestras internacionais:

- Ray Coniff
- Les Elgart
- Sammy Davis Jr.
- Nanci Wilson
- Lionel Hampton
- George Shearing
- Burt Bacarrach
- Michel Legran e tantos outros

Atualmente destaca-se pela sua extensa atividade didática através de workshops e palestras em algumas capitais e no interior do estado de São Paulo.

Leciona sax e clarinete na Universidade Livre de Música (U.L.M.) desde a sua fundação e liderou o naipe de saxofones da Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo desde a sua fundação até o ano de 2002.

4. Ivan S. V. Meyer Pires

Nascido na cidade de Pouso Alegre (MG), Ivan Meyer, hoje com 37 anos, é um multinstrumentista, além de arranjador, produtor musical e professor de saxofone, flauta, clarinete, oboé, violoncelo e computação musical - sua carreira didática é sólida, com 20 anos formando profissionais.

Ivan Meyer iniciou seus estudos no Conservatório Estadual de Música de Pouso Alegre, desde os 10 anos de idade, participou de diversos cursos no Brasil e no Exterior, e já gravou e excursionou com grandes nomes da música nacional e internacional. Tocou em diferentes orquestras e bandas, como a Sammys Band, Swining Brass Band, Sax Brasilis e Banda Studio Meyer, além de acompanhar artistas do naipe de Nelson Gonçalves, Paulinho Pedra Azul, Leo Gandelman, Raul de Souza, Sonia Meziat, Gisvana e Kafe, Alberto Perez, Roberto Leal e Os Incríveis.

No momento, se dedica à carreira solo, com a gravação do seu primeiro CD Pop. É também proprietário da Escola de Música Studio Meyer, em São Paulo, e autor de diversos métodos e vídeo aula de ensino para saxofone e do *site*.

5. Sueli Faria

Flautista e saxofonista, desenvolve os seus estudos de música na UDESC (Florianópolis – SC), na Escola Villa Lobos e CIGAM (Rio de Janeiro) e com os professores Juarez Araújo, David Ganc, Flávia Franceschini, Carlos Alberto e Eduardo Neves. Toca em orquestras como Orquestra do Maestro Cipó, Rio Jazz Orquestra e Orquestra Juarez Araújo. Faz Shows com Tim Maia e Jamelão. Na música instrumental participa da Orquestra de Sax, do Grupo Sem Batuta, e da Villa – Jazz Orquestra, com a direção de Paulo Moura. Participou de várias gravações de discos de: Tim Maia, Elba Ramalho, Caetano Veloso, Vittor Santos, Mauro Senise, Martinho da Vila, Chico Batera, Fagner e Ronaldo Diamante.

6. Norberto Queiroz

Natural de São Paulo. Estudou flauta transversal com Antonio Carlos Carrasqueira e saxofone com Demétrio S. Lima.

Foi membro da Banda Sinfônica do Estado de São Paulo e da Orquestra Sinfônica Juvenil do Estado.

Participou de vários grupos de música instrumental – sempre como baritonista – dentre eles o grupo “Soprasax”.

Profissionalmente atuou em várias orquestras de baile e gafeira, além de ter participado do Show “Oba-Oba” internacional, que excursionou pela Europa e E.U.A.

Possui Curso de Especialização em flauta pela Faculdade de Música Carlos Gomes.

7. Isaac Canhisares

Saxofonista, flautista e arranjador, natural de São Paulo, iniciou-se na música em 1964 aos sete anos de idade, com teoria e instrumento. O primeiro foi uma requinta - uma clarineta em Mi Bemol. Aos treze anos passou a estudar saxofone com o qual teve suas primeiras lições de prática de conjunto com o professor Roberto Sion. Mais tarde tornou-se aluno do saxofonista Eduardo Pecci - Lambari. Estudou técnicas de instrumento com o saxofonista-flautista Vitor Alcântara, prática de naipe e orquestra com os *band-lider's* Walter Azevedo e José Roberto Branco, música clássica e prática de orquestra sinfônica para saxofone e flauta com a maestrina Mônica Giardini, com o maestro e flautista Edson Beltrami e com o maestro Gil Jardim na Universidade Livre de Musica de São Paulo. Estudou harmonia tradicional, arranjo para música popular, harmonização e rearmonização com o professor e maestro Claudio Leal Ferreira, sob técnicas da Berkley Scholl. Estudou Arranjo para Combos, Big-Band e Banda Sinfônica no Conservatório de Tatuí com o músico e arranjador Hudson Nogueira durante os anos de 2000 e 2001. Participou do curso de Improvisação ministrado pelo saxofonista e maestro Hector Costita.

Atuou de 1994 a 1995 na Banda Sinfônica Juvenil do Estado de São Paulo no primeiro ano como saxofonista-tenor e no segundo como flautista.

Participou de vários concertos ao lado de músicos de renome como Hector Costita, Nana Vasconcelos, Isaias e seus Choroos, Roberto Bomilcar, Lito Robledo e outros.

Acompanhou artistas consagrados como Jamelao, Agnaldo Rayol, Suzana Salles, Originais do Samba, Grupo Malícia e outros.

Integrou o naipe de saxofones da Orquestra de Metais do Conservatorio Villa Lobos-Fito.

Integrou o espetáculo de Cultura e Musica Brasileira da Companhia Oba-Oba na Europa, nas cidades de Milão, Turin, Genova e Verona, Strasbourg, Saint

Vincent, Lugano e Paris, na Itália, França e Suíça, como flautista e saxofonista.

Atua hoje como músico de shows, eventos e gravações, e como arranjador e produtor de discos para artistas independentes.