

A prática do *buzzing* no ensino dos instrumentos de metal

Raphael Rodrigues da Silva (UNICAMP)
Paulo Adriano Ronqui (UNICAMP)

Resumo: O presente artigo traz um olhar sobre a prática do *buzzing* no ensino e aprendizado dos instrumentos de metal, considerada fundamental por relevantes instrumentistas e pesquisadores dessa área, nacionais e internacionais, mas pouco utilizada entre professores e alunos no Brasil. Consciente da falta de informação e formação sobre a utilização do *buzzing*, o presente artigo visa contribuir com a contextualização e a aplicabilidade técnica e didática desse procedimento no ensino e aprendizado dos instrumentos de metal.

Palavras-chave: *Buzzing*. Instrumentos de metal. Ensino de música.

The Practice of Buzzing in Teaching Brass Instruments

Abstract: This article looks at the practice of buzzing in teaching and learning brass instruments, a common practice used by relevant musicians and researchers, both national and international, but rarely used by teachers and students in Brazil. Mindful of the lack of information and training in the practice of buzzing, this article aims to contribute to the context and the technical and didactic applicability of this practice in the teaching and learning of brass instruments.

Keywords: Buzzing. Brass Instruments. Music Education.

A prática do *buzzing* no ensino e aprendizado dos instrumentos de metal (trompete, trompa, trombone, *euphonium* e tuba) é um assunto relativamente recente, apesar das primeiras publicações datarem da década de 1980. Especificamente no Brasil, ainda que alguns autores cite essa prática, há restritas publicações acadêmicas sobre o assunto.

Uma tradução da palavra *buzzing* encontra como significado os termos zumbido, zumbir, zunido, zunir (WORLD REFERENCE, [s.n.]), sendo conhecida por “abelhinha” no Brasil. A prática do *buzzing* no estudo dos instrumentos de metal refere-se à vibração labial, que pode ser realizada somente com os lábios ou com a utilização do bocal.

Essa vibração labial pode ser utilizada com um recurso técnico-didático, tendo sido desenvolvido como tal por Mario Guarneri, Professor de Trompete do Conservatório Musical de São Francisco, que denominou-o *Buzz Extension and Resistance Piece* (“Extensão do zumbido e peça de resistência”, BERP). Acredita-se que essa prática seja importante, tanto para alunos iniciantes, como para músicos profissionais, devido à ação positiva que desenvolve na formação da embocadura e dos músculos envolvidos na respiração.

No Brasil, observamos que a maioria dos músicos que tocam instrumentos de metal não utiliza o *buzzing* como recurso técnico, o que pode acarretar em dificuldades relacionadas a resistência dos lábios, ação adequada da respiração e correta utilização dos músculos da embocadura.

Para uma contextualização de nosso objeto de estudo, elencamos a seguir declarações de expressivos trompetistas a respeito do assunto. James Thompson detalha nossa afirmativa:

A prática da vibração dos lábios traz vários benefícios, pois a vibração no bocal apresenta menor resistência que no instrumento, fazendo com que o instrumentista utilize mais ar na produção do som. Utilizando-se um maior fluxo de ar, o músico terá os lábios mais relaxados, o que faz com que essa vibração se torne mais livre, produzindo, por sua vez, um som mais ressonante (THOMPSON 2001: 3 apud BELTRAMI, 2008: 28).

Clovis Beltrami (2008: 28) acrescenta um ganho adicional da utilização do *buzzing* como recurso técnico, ao observar que “a vibração com o bocal desenvolve um maior refinamento auditivo e físico, fazendo com que o músico concentre-se mais no processo de

entonação das notas”. Fernando Dissenha¹ agrega-lhe o fator perceptivo, ao considerar que o *buzzing* pode ser utilizado como ferramenta para desenvolver dois aspectos: a percepção aural dos alunos (no que se refere à percepção auditiva da altura correta das notas) e ser auxiliar à verificação do correto uso do ar pelo aluno, o que irá incidir na produção de uma vibração constante e rica, tanto nas passagens ligadas como nas articuladas. Roy Poper (1995: 5-6) reitera os benefícios mais proeminentes do *buzzing*: “quando se faz o *buzzing* corretamente, o som se torna mais denso, os lábios ficam mais flexíveis e se aquecem mais rapidamente, além de se tornarem mais consistentes dia após dia”.

Em alguns casos, o *buzzing* é utilizado de maneira equivocada, conforme relata Abdnald Santiago²:

[...] no passado, os professores de instrumentos de metal gastavam muito tempo corrigindo problemas oriundos da informação incorreta, [e hoje] o *buzzing* também não escapa disso. Muitas pessoas o fazem de maneira incorreta ou desordenada, trazendo malefícios que muitas vezes sequer são associados à má prática.

Partindo dessa contextualização inicial, o objetivo principal deste estudo é apresentar uma reflexão sobre o assunto, sugerindo a inclusão do *buzzing* nos estudos diários dos instrumentistas de metal. Para esse fim, foram elaborados exercícios práticos provenientes de revisão bibliográfica e de entrevistas com importantes professores da área. Esses exercícios poderão auxiliar profissionais, professores e alunos voltados à prática de instrumentos de metal.

Embora o tema central da investigação seja a produção sonora por meio do *buzzing*, elementos como postura, alongamento e respiração também serão abordados, não obstante, de forma sucinta, tendo em vista seu relacionamento direto com o tema.

¹ Em entrevista via e-mail enviada ao autor, realizada em 17 set. 2011. Fernando Dissenha é Doutorando em Música junto à USP, Mestre pela Juilliard School e Trompetista Solista na Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESF).

² Em resposta a um questionário impresso proposto pelos autores do presente artigo, realizada em 31 jan. 2013. Abdnald Santiago é Mestrando em Música junto à UNICAMP e Professor de Trombone na UFG e UNISANTANA.

Postura

Em relação à postura dos instrumentistas de metal, Beltrami esclarece:

Os estudos referentes ao posicionamento correto da postura têm como objetivo o alinhamento da coluna vertebral. Fez-se um estudo sobre o alinhamento da postura com a sustentação do corpo de acordo com a estática e a dinâmica, sendo considerado o aspecto de integração corporal, que possibilita um movimento corpóreo com o mínimo de energia, tornando as habilidades satisfatórias para todo o segmento de trabalho (BELTRAMI, 2008: 3).

Essa integração entre o alinhamento do corpo e a produção vocal (MUNRO; LARSON, 1996: 17-24) ou a execução dos instrumentos de metal (SIMÕES, 1997 apud RONQUI, 2002: 8) decorre de ser o próprio corpo quem produz a sonoridade, sendo o instrumento um amplificador dessa sonoridade. E a postura é inegavelmente ligada à respiração (CAMPIGNION, 1998: 29 apud BELTRAMI, 2008: 20), ou seja, a respiração depende da estática da coluna vertebral, pois quando a coluna vertebral está alinhada ocorre um correto aproveitamento do sistema respiratório, tanto na posição em pé, como na sentada.

Um dos principais problemas verificados na execução dos instrumentos de metal é um alinhamento corporal incorreto. Por exemplo, com o posicionamento incorreto da cabeça e do pescoço, o instrumentista poderá gerar uma tensão³ nesses músculos (MUNRO; LARSON, 1996: 17-24) o que poderá, por sua vez, exercer uma influência negativa junto ao trabalho do diafragma durante a respiração. Para uma correção de problemas desta ordem, Simões (1997: 19) sugere uma reeducação postural utilizando-se a Técnica de Alexander “com aplicação específica ao caso dos músicos, mais propensos a problemas posturais por causa dos instrumentos”.

Alongamento

O alongamento é um fator importante e geralmente negligenciado por muitos músicos na sua rotina diária de estudos e *performance* (RAY; MARQUES, 2005: 1223).

³ Entende-se por tensão um uso excessivo de energia pelos músculos para alcançarem um resultado específico (MUNRO; LARSON, 1996).

Walmir Gil⁴ nos lembra de que, quando se toca ou canta, utilizam-se centenas de músculos que precisam ser preparados. Para isso, sugere que se comece com um leve alongamento na região do pescoço e ombros, pois na garganta e pescoço existem vários músculos ligados à língua. Buscando legitimar sua proposta, Gil foca a alta *performance* como um elemento comum às atividades artísticas e esportivas: “o músico jamais deve ignorar o aquecimento, pois uma performance é também uma atividade atlética, em alguns trabalhos, pode ser considerado até de médio para alto impacto” (VALENTE, 2006: [s.n]).

Nesse sentido, um grupo de pesquisadores das áreas de Educação Física, Saúde, Música e Engenharia da produção complementam:

A maioria dos instrumentistas começa seus estudos durante a infância enquanto o corpo está em desenvolvimento e crescimento. Com instrumentos que são tocados assimetricamente o desequilíbrio musculoesquelético tende a aumentar com as práticas, o que pode causar problemas para os músicos em sua vida futura se não trabalhada (BIRD, 1992). No caso dos instrumentistas de orquestra, esta assimetria durante o tocar é observada, o que leva a necessidade de procedimentos que visem a manutenção de um estilo saudável e preventivo desde a inicialização. Quando profissionalizados, as atenções devem ser voltadas não só para a vida fora do trabalho, mas também para os benefícios que as atividades desenvolvidas dentro do trabalho podem trazer, tanto para a prática do instrumento como para o dia-a-dia (TEIXEIRA et al., 2009).

Outro fator indispensável é a necessidade em alongar-se por um tempo específico. Por exemplo, no caso de uma sessão de estudos de 90 minutos, o instrumentista terá mais resultados alongando-se em 3 etapas (antes, durante e após o período em questão), do que em uma sessão única. Segundo a médica Elisabete Almeida, os princípios de alongamento podem ser resumidos em seis itens:

1. O primeiro princípio de segurança é sempre alongar até uma amplitude confortável, ou seja, nunca alongar até sentir dor. Embora seja necessário reeducar os músculos, o desconforto não deve fazer parte do alongamento.

⁴ Em entrevista concedida a Regia Valente (2006, [s.d]).

2. O segundo princípio para praticar alongamento com segurança é relaxar. É quase impossível fazer um alongamento eficaz quando você está tenso, e uma sessão de alongamento com o indivíduo estressado certamente aumenta o risco de lesões.
3. O terceiro princípio do alongamento é exercitar-se primeiro. Alongar um músculo frio pode atrapalhar o rendimento. Com o exercício, a temperatura corporal se eleva e os músculos tornam-se mais extensíveis.
4. A quarta recomendação é alongar lentamente. Movimentos rápidos e vigorosos desencadeiam o reflexo do estiramento, promovendo a contração muscular em vez do relaxamento. Certifique-se de movimentar-se devagar e suavemente, evitando movimentos bruscos.
5. O quinto conselho é permanecer por 10 a 30 segundos na posição alongada. Apesar de não ser recomendável alongar até sentir dor, é importante manter cada posição alongada por tempo suficiente para os músculos realizarem as adaptações desejadas. Embora a posição possa ser mantida por mais tempo, os especialistas afirmam que a maior parte dos benefícios são obtidos com um período de 10 a 30 segundos.
6. O sexto princípio é a regularidade do treinamento. Ao contrário dos exercícios de força e resistência, que exigem um grande esforço para mostrar resultados, o alongamento deve ser praticado sem esforço (relaxado). No entanto, é necessário exercitar-se regularmente. Procure fazer 10 a 15 minutos de alongamento após cada sessão de exercícios. Tente não encarar o alongamento como uma atividade extra que você fará se sobrar tempo, o que poderia comprometer os resultados. (ALMEIDA, [s.n.]. Cf. Almeida 2005 apud RAY; MARQUES, 2005: 1226)

Sonia Ray e Xandra Marques (2005: 1227) reforçam: “As funções dos músculos do braço e da mão são fundamentais para as atividades diárias de qualquer pessoa, pois beneficiam aos que manuseiam os membros superiores em movimentos rápidos e repetitivos, no caso da maioria dos músicos”.

Respiração

Depois do alongamento, um dos principais assuntos relacionados a instrumentistas de metais é a respiração. O trompetista Paulo César Baptista descreve os movimentos de inspiração (inalação) e expiração (exalação) da seguinte forma:

Inalação é o momento [em] que o oxigênio é aspirado, o que provoca a expansão dos pulmões na cavidade torácica. O diafragma contrai-se para baixo e aumenta a cavidade; as costelas, por sua vez, expandem-se lateralmente; o tórax é elevado, em movimento semelhante ao de um balão ao ser enchido.

Exalação é o momento em que o ar armazenado é expelido pelos pulmões. Para isso utilizam-se músculos abdominais ligados ao diafragma bem como os intercostais, que controlam o movimento das costelas (BAPTISTA, 2010: 7).

Em sua tese de doutorado, o trompetista Nailson Simões (1997: 17) introduz o assunto observando que “a respiração, além de ser indispensável para todos os seres vivos, fornece a matéria prima na arte de executar um instrumento de sopro”. De maneira mais incisiva, Baptista (2010: 7) afirma que respirar é a primeira etapa na arte de tocar trompete, talvez a mais importante. Argumenta que, ao tocar um instrumento de metal, a pessoa utiliza toda sua capacidade pulmonar. Controlar o oxigênio armazenado possibilita ao organismo atuar de maneira relaxada, pois o fluxo de ar vigoroso e contínuo impede a pressão exagerada do bocal sobre eles, poupando os lábios de tensões excessivas, uma vez que, “para a execução do trompete, a respiração acontece de uma forma diferente do que a utilizada no cotidiano” (BURBA, 1996: 4-6 apud BELTRAMI, 2008: 20).

Nailson Simões (1997: 18-19) alerta para “o descaso com a respiração na prática musical”, como sendo “uma consequência da pouca importância dada à saúde em geral e à respiração em particular”. Chama a atenção, ainda, para a importância da prática de algum exercício físico pelo instrumentista de metal, não apenas para a produção de massa muscular, mas para promover o desenvolvimento da capacidade respiratória. Para tanto, sugere a prática de exercícios aeróbicos, como natação, cooper ou tênis. Soma-se a estes, o exercício descrito por Clóvis Beltrami:

Utiliza-se uma folha de papel para auxiliar no controle da respiração. O instrumentista deve, primeiramente, amassar um pouco a folha para que não fique lisa e escorregue com facilidade.

Coloque a folha na parede, na altura da boca e comece a assoprar bem no meio da folha, ainda segurando a folha com a mão. Em seguida retire a mão das folhas e tente manter as folhas imóveis pelo maior tempo possível soprando com velocidade do ar constante.

Pode-se fazer este exercício com folhas de diferentes tamanhos a diversas distâncias, pensando que cada tamanho e distância equivalem a uma altura e dinâmica específica da execução musical, como exemplo: uma folha pequena a uma curta distância equivale a uma nota aguda em piano; uma folha grande a uma grande distância equivale a uma nota grave em forte (BELTRAMI, 2008: 24).

Após a sequência de aquecimento da musculatura corporal, deve-se dar uma atenção especial à embocadura. É muito importante que o músico, principalmente os estudantes, tenha a consciência do quão é importante a formação da embocadura, e isso irá precaver-lhe de problemas futuros, tais como a falta de resistência, desafinação e falhas na sonoridade.

Embocadura

A palavra embocadura “é derivada da palavra francesa *bouche* que significa boca” e os músculos que a envolvem são os da boca, lábios, queixo e face (FARKAS, 1970 apud SIMÕES, 1997: 26). Para a formatação do músculo facial da embocadura, principalmente para iniciantes, pode-se fazer o uso da letra P, porém sem o uso da língua para o ataque (CONFORZI, 1997). Ainda referindo-nos aos iniciantes nos instrumentos de metal, a prática do *buzzing* deve ser inicialmente realizada somente com os lábios, durante um ou dois meses, sem o uso do instrumento (THIBOUD, 1982: 1).

Na entrevista supracitada, Abdnald Santiago alerta para o fato de uma má embocadura poder causar distúrbios de natureza física, deformidades nos músculos da face e, conseqüentemente, problemas de sonoridade. No caso específico da trompa, Jaqueline Theoro⁵ aponta que os extremos da extensão no instrumento (grave e agudo) ocasionam uma mudança na abertura labial e, se o instrumentista não estiver com a embocadura correta, terá problemas na produção sonora dos extremos grave e/ou agudo. Ayrton Benck⁶ sumariza:

⁵ Em resposta a um questionário impresso proposto pelos autores do presente artigo, realizada em jan. 2013. Jaqueline Theoro é Doutoranda e Mestre em Música pela UNICAMP e Professora de Trompa na Escola Municipal de Música “Heitor Villa-Lobos” de Americana, SP.

⁶ Em resposta a um questionário impresso proposto pelos autores do presente artigo, realizada em 15 jan. 2013. Ayrton Benck é Doutor em música pela UFBA e Professor de Trompete na UFPB.

Som ruim e tenso causado pelo excessivo uso da musculatura, desafinação, deficiência no alcance das notas, excesso de pressão labial contra os lábios para determinado registro, falta de controle na abertura labial, dificultando saltos de intervalos entre diferentes e amplas tessituras.

Com o objetivo de proporcionar o uso correto da embocadura, as próximas páginas deste artigo apresentam algumas sugestões de exercícios elaboradas pelos autores do presente artigo (Fig. 1). Em um primeiro momento, sugere-se usar o *buzzing* somente com os lábios, o que proporcionará uma forma de alongamento da musculatura da face. Após o treinamento com os lábios, aconselha-se utilizar o bocal, o que resultará em um fortalecimento da musculatura envolvida na embocadura.

Para a realização desses exercícios, o instrumentista poderá utilizar outro instrumento como auxílio, por exemplo o piano, para conferir a altura exata das notas emitidas, tanto com os lábios quanto com o bocal e o BERP.

Sugere-se o uso de apenas um desses exercícios por dia, exceto para iniciantes cujo foco principal é a formação da embocadura. Pode-se usar os exercícios 1 e 2 no mesmo dia, porém, durante 5 minutos apenas e com acompanhamento de um profissional.

Exercício 1

♩ = 60

Exercício 2

♩ = 60

Exercício 3

♩ = 60



Exercício 4

♩ = 60



Fig. 1: Exercícios a serem realizados somente com os lábios. Fonte: Autores deste artigo.

Diego Amaral⁷ alerta: “a prática em excesso do *buzzing* pode fazer com que o aluno acostume-se a soprar de maneira mais livre, causando estranheza ao tocar no instrumento”. Nélio de Mesquita⁸ observa que essa prática, se desacompanhada de orientação, pode causar limitações de resistência e produção de timbre com harmônicos desequilibrados e notas fora do centro.

Exercícios com o bocal e o BERP

Após o aquecimento somente com os lábios, indica-se o uso do bocal e o BERP. Thompson (2001: 2) propõe que a maior parte dos exercícios BERP sejam executados em andamento lento, para que os instrumentistas observem o que sua mente e seu corpo estão realizando ao executá-los, prestando especial atenção à técnica e à musicalidade. E

⁷ Em resposta a um questionário impresso proposto pelos autores do presente artigo, realizada em jan. 2013. Diego Amaral é Professor de Trombone, *Euphonium* e Tuba na Escola Municipal de Música “Heitor Villa-Lobos” de Americana, SP.

⁸ Em resposta a um questionário impresso proposto pelos autores do presente artigo, realizada em Jan. 2013. Nélio de Mesquita é Professor de Trompete na Escola Municipal de Música “Heitor Villa-Lobos” de Americana, SP.

Clóvis Beltrami aponta alguns cuidados que devem ser tomados ao se realizar o *buzzing* com o bocal:

Levar o bocal aos lábios na posição da embocadura, evitar pressão demasiada nos lábios (superior e inferior). Segurar o bocal somente com os dois dedos. Apoiar o bocal nos lábios de forma confortável e firme. A vibração dos lábios com o bocal é feita com a coluna de ar não tão rápida, diferentemente do *buzzing* [sem o bocal]. Estudar em dinâmica *mezzo-piano* e *mezzo-forte* (BELTRAMI, 2008: 31).

Mais especificamente, no primeiro contato com o instrumento (ANJOS, 2001: 51), principalmente se o mesmo ocorrer pela manhã, quando a musculatura da embocadura está relaxada, se o instrumentista tocar valendo-se de qualquer dinâmica, articulação e tessitura, irá forçar excessivamente sua musculatura facial, podendo ter alguma lesão. Sugere-se, portanto, que os primeiros exercícios do dia do instrumentista façam uso do bocal, tendo por finalidade o aquecimento muscular.

Mas Thompson (2001: 3) recomenda também o uso do BERP, para que ocorra um processo de imitação ao se tocar o instrumento. O BERP é uma das ferramentas mais eficientes que temos para a vibração labial, pois foi projetado para que o bocal vibre enquanto o instrumento é mantido na posição normal da execução, de maneira que o instrumentista pode pressionar as válvulas em sincronia com a vibração. Diego do Amaral destaca a possibilidade de ajuste da resistência do ar ao se praticar o *buzzing*, o que aproxima esta prática da que o instrumento oferece junto ao repertório. Lélío Alves⁹, que utiliza esporadicamente esse recurso, considera ser importante ao aluno compreender como ocorre o processo de emissão do som no bocal e, conseqüentemente, no instrumento.

Sugerimos, portanto, que os exercícios formados por as escalas maiores e menores (natural, harmônica ou melódica, na Fig. 2) sejam estudados com bocal ou com BERP. O instrumentista deve iniciar o estudo com a escala de Fá suspenido Maior, depois Fá suspenido menor, e seus respectivos arpejos, ascendendo cromaticamente.

⁹ Em resposta a um questionário impresso proposto pelos autores do presente artigo, realizada em 16 jan. 2013. Lélío Alves é Professor de Trombone na UFBA.



Exercício 5

Maior $\text{♩} = 60$

Trompete Trompa

Menor

Menor Harmônica

Menor Melódica

Maior

Trombone Euphonium Tuba

Menor

Menor Harmônica

Menor Melódica

Fig. 2: Exercícios com Escalas e Arpejos. Fonte: Autores deste artigo.

O instrumentista que estudar da maneira apresentada, tende a memorizar as escalas, auxiliares à percepção aural e à leitura à primeira vista. O estudo do *buzzing* utilizando-se intervalos de acordo com a série harmônica (Fig. 3) e dentro dos limites da tessitura de cada instrumentista (RONQUI, 2012) intensifica esses auxílios.

Exercício 6

Trompete
Trompa

Trombone
Euphonium
Tuba

Fig. 3: Exercícios com Intervalos (RONQUI, 2012).

Outro fator importante aos estudos de *buzzing* é a realização de exercícios com *glissandi* (Fig. 4) o que permite que o instrumentista execute diferentes intervalos com a mínima alteração da embocadura, isto é, reduzindo o movimento desnecessário dos lábios (THOMPSON, 2001: 9).

Exercício 7

The image displays a musical score for Exercise 7, titled 'Exercício 7'. It is written for four instruments: Trompete (Trumpet), Trombone, Euphonium, and Tuba. The score is in 4/4 time and consists of four systems of staves. The first system shows dynamics markings of *mp*, *f*, and *simile*. The subsequent systems show melodic lines for each instrument with various intervals and glissandi.

Fig. 4: Exercícios com *glissandi* (THOMPSON, 2001: 15).

Há, ainda, o uso das notas pedais, significando aqui as notas fora da extensão normal do instrumento, prática esta muito utilizada pelos instrumentistas de metais, mas que requer algum tempo de aprendizado (THOMPSON, 2001: 19). Deve-se fazer uma iniciação às notas pedais, com o intuito de se associar a elas uma embocadura correta e controlada. Edgar Baptista dos Santos ([s.n.]: 2) sugere que o som pedal seja “tocado com a legítima embocadura ou com lábios colocados na posição usada no registro grave”:

Para tocar os pedais o trompetista precisa relaxar a sua embocadura, relaxando a embocadura o registro grave ressoará instantaneamente, principalmente no ataque; deste modo forçando o relaxamento deve-se alcançar o registro agudo, aí a sensação das vibrações dos lábios deverá ser como se o bocal estivesse sobre feltros (SANTOS, [s.n.]: 2).

Para a iniciação às notas pedais, sugerimos um estudo do *buzzing* (Fig.5), que se utiliza do “Aquecimento A” do método *The Original Louis Maggio - Sistem for Brass*, de Macbeth (1975: 17).

Exercício 8

Trompete
Trompa

Trombone
Euphonium
Tuba

7

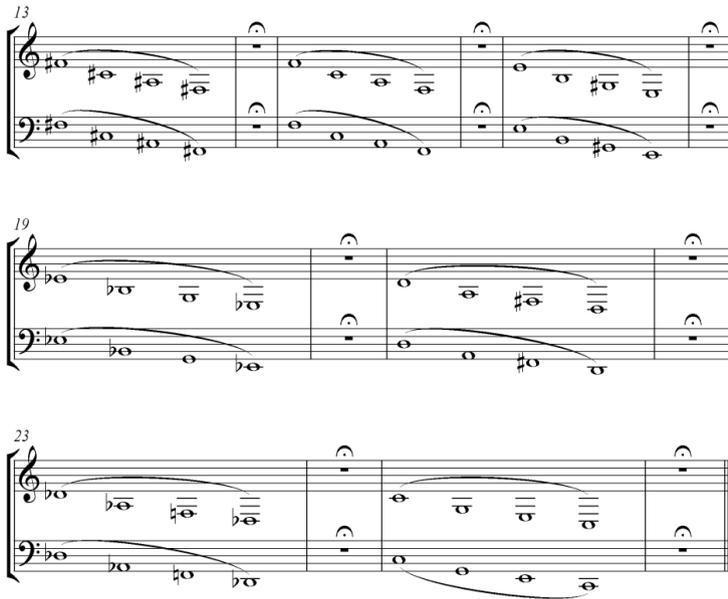


Fig. 5: Exercícios com Pedal (MAGGIO, 1975).

Acredita-se que os exercícios acima apresentados, a serem executados tanto com os lábios, quanto com o bocal e o BERP, irão contribuir para o desempenho musical dos instrumentistas de metal.

Conclusão

O presente artigo abordou a utilização do *buzzing* como ferramenta de estudo e *performance*, especificamente nos instrumentos de metal tuba, *euphonium*, trombone, trompa e trompete.

Um dos principais motivadores para a presente publicação foi a constatação de haver uma falta de conscientização dos instrumentistas de metal no Brasil quanto à importância da vibração labial para o estudo desses instrumentos. Esse fato ocorre pela simples falta de conhecimento desses instrumentistas ou pelo desentendimento da função

desse recurso técnico.

Com o intuito de suprir parte dessa carência, o presente artigo propõe exercícios de *buzzing* que auxiliarão os instrumentistas da área de metal em sua rotina de estudos. Neste sentido, antes de iniciar os exercícios de vibração labial, sugere-se, numa postura adequada, realizar uma seção de alongamento dos músculos do pescoço, ombro e braço. Atenta-se também sobre a necessidade da realização de exercícios que promovam o desenvolvimento da capacidade respiratória, tais como natação, cooper e tênis. É importante ressaltar que os exercícios elaborados para serem realizados somente com os lábios e bocal também podem auxiliar na percepção aural do instrumentista. Ademais, a realização de exercícios utilizando o som *glissando* e com as notas pedais também são uma forma de aquecimento da musculatura da embocadura.

Pelos fatores apontados, conclui-se que a utilização do *buzzing* como ferramenta no ensino e aprendizado dos instrumentos de metal proporciona: uma correta vibração labial, auxilia na formação da embocadura, melhora a entonação das notas, beneficia a percepção auditiva e contribui com a melhora da resistência física desses músicos.

Dessa forma, espera-se que este trabalho sirva de referência para novos pesquisadores, os quais poderão discutir, aperfeiçoar e contextualizar o assunto estudado nesse artigo.

Referências

ALMEIDA, Elisabete. Reserve um tempo ao alongamento. *Associação Paulista de Medicina*. Site oficial. Disponível em: <<http://www.apm.org.br/artigos-conteudo.aspx?id=67>>. Acesso em: jun. 2015.

ANJOS Jr., Marcos. Programa de aquecimento para tuba. *Revista Weril*, n. 134, p. 51-52, 2004.

BAPTISTA, Paulo Cesar. *Metodologia de estudo para trompete*. 2010. Dissertação (Mestrado em Musicologia). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 2010.

BELTRAMI, Clóvis Antonio. *Estudos dirigidos para grupos de trompetes: fundamentos técnicos e interpretativos*. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, Campinas, 2008.

CONFORZI, Igino. *Sviluppo e potenziamento della muscolatura facciale*. Copyright by UT Orpheus Edizioni, Bologna, 1997.

GUARNERI, Mario. *BERP*. Disponível em: <www.berp.com>. Acesso em: 19 jun. 2011.

MACBETH, Carlton. *The Original Louis Maggio System for Brass*. Noth Hollywood: Maggio Music Press. 1975.

MUNRO, Marth; LARSON, Maren. The Influence of Body Integration on Voice Production. *Journal of Singing*, v. 53, n. 17, p. 17-24, 1996.

POPER, Roy. *Roy Poper's Guide to the Brasswind Methods of James Stamp*. Los Angeles: Balquhidder Music, 1995.

RAY, Sonia e MARQUES, Xandra Andreola. O alongamento muscular no cotidiano do performer musical: estudos, conceitos e aplicações. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 15. , 2005, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: UNIRIO, 2005. p. 1220-1229.

RONQUI, Paulo Adriano. Levantamento e abordagens técnico-interpretativas do repertório para solo de trompete escrito por compositores paulistas. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2002.

_____. *Sugestão de rotina de estudos clínicos*. Apostila do curso de trompete da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. [s.n.]: [s.n.], 2012.

SANTOS, Edgar Baptista. *Introdução ao Estudo do Som Pedal*. Apostila do curso de trompete do Conservatório Dramático e Musical “Dr. Carlos de Campos”. Tatuí: [s.n.], [s.n.].

SIMÕES, Nailson de A. *Uma abordagem técnico-interpretativa e histórica da Escola de Trompete de Boston e sua influência no Brasil*. Tese (Professor Titular). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, Rio de Janeiro, 1997.

TEIXEIRA, Clarissa S.; KOYHE, Fausto; PEREIRA, Érico; MORO, Antônio R. P.; MERINO, Eugenio A. D. Trabalho e prática de exercícios físicos: o caso de músicos de orquestra. *Lecturas: Educacion Fisica y Deportes: Revista Digital*, Buenos Aires, año 13, n. 130, mar. 2009. Disponível em: <<http://www.efdeportes.com/efd130/exercicios-fisicos-o-caso-de-musicos-de-orquestra.htm>>. Acesso em: 30 maio 2013.

THOMPSON, James. *The Buzzing Complete Method Book*. Switzerland: Éditions BIM, 2001.

VALENTE, Regia. O trompete versátil do “Nego Véio”. *Revista Sax & Metais*, [s.n.] 2006.

Disponível em: <http://www.maritaca.art.br/news/sax%26metais_walmirgil.html>. Acesso em: 31 maio 2013.

WORD REFERENCE. Dicionário. [s.l.]: [s.n.]. Disponível em: <<http://wordreference.com>>. Acesso em: 9 fev. 2013.

.....

Raphael Rodrigues da Silva é Bacharel em Música - Trompete (UNICAMP, 2012) e Bacharelado em regência pela mesma instituição. Desenvolveu pesquisa de iniciação científica sobre *buzzing* (2012, com apoio PIBIC). Atuou como músico convidado na Orquestra Sinfônica de Campinas, Orquestra Sinfônica de Americana, Orquestra Sinfônica da Unicamp, Banda Municipal de Americana e Grupo *Metallumfonia*. É responsável pela área de Música, Louvor e Adoração e Regente de Coral na Igreja do Evangelho Quadrangular – Templo do Louvor, co-fundador (2005) e arranjador do Grupo de Metais da Escola Municipal de Música “Heitor Villa-Lobos”, ambos em Americana, SP. phael82@hotmail.com

Paulo Adriano Ronqui é Doutor em Música pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), coordenador associado do Curso de Música e Professor de Trompete na mesma instituição. Foi trompetista solo da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas (1997-2012) e tem se apresentado como solista junto a orquestras no Brasil, Estados Unidos, Cuba, Japão, França e Alemanha. Foi vencedor do I Concurso de Música de Câmara da UNICAMP (2006) e do I Concurso Nacional para Trompete Solo da UFBA (2004). É fundador e integrante do Grupo *Metallumfonia*, no qual realiza pesquisa em música brasileira de câmara para metais, é membro da International Trumpet Guild (ITG) e foi vice-presidente da Associação Brasileira de Trompetista (ABT, 2008 e 2009). pauloronqui@gmail.com