

O trompista no século XXI: em busca de uma formação versátil

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: PERFORMANCE

Maria Suellen Magalhães
suellen.magalhaes@live.com

Resumo. Este artigo é um recorte de uma dissertação de mestrado que se dispôs a identificar de quais formas a construção de uma prática diversificada, considerando as possibilidades de atuação profissional, pode ser abordada na formação de trompistas em cursos de bacharelado de universidades brasileiras. Por meio das reflexões de Bartz (2018); Beltrami (2011); Bomfim (2017); Brito (2019); Feitosa (2016); Harvey (2008); Menger (2005); Requião (2008); Segnini (2011); entre outros e de entrevistas semiestruturadas com professores do instrumento de 4 universidades selecionadas, foram traçadas perspectivas metodológicas para uma formação versátil.

Palavras-chave. Trompa; Performance; Formação do trompista; Trabalho em música; Arte e trabalho.

Title. The Horn Player in the 21st Century: Methodological Perspectives for Versatile Education.

Abstract. This article is a cut-off from a master's research that intends to identify in which ways the development of a diversified practice can be approached in horn players' education in bachelor's degree courses in Brazilian universities, considering the possibilities of a professional performance. Through the reflections of Bartz (2018); Beltrami (2011); Bomfim (2017); Brito (2019); Feitosa (2016); Harvey (2008); Menger (2005); Requião (2008); Segnini (2011); among others, and of semi-structured interviews with 4 horn professors of courses previously chosen, methodological perspectives were drawn up for a versatile formation.

Keywords. French horn; Performance; Horn player's education; Music Industry; Music Business; Artistic work.

1. Introdução

Este artigo é um recorte de uma dissertação de mestrado que se dispôs a identificar de quais formas a construção de uma prática diversificada, considerando as possibilidades de atuação profissional, pode ser abordada na formação de trompistas em cursos de bacharelado de universidades brasileiras. Um questionamento que surge inicialmente em âmbito pessoal, mas que se torna coletivo a partir de conversas com colegas de trabalho e leituras, impulsionou essa pesquisa: Como a formação dos trompistas poderia acontecer de forma integral? Quais ferramentas e práticas seriam válidas no desenvolvimento de uma atuação versátil frente às possibilidades que o século XXI nos apresenta?

Dessa forma, trabalhos como os de Harvey (2008); Menger (2005); Segnini (2011); Bartz (2018); Requião (2008); puderam lançar luz a questões relativas ao mercado de

trabalho, às relações de trabalho em um cenário geral, no cenário do trabalho em arte e mais especificamente em música. Já a pesquisa de Bomfim (2017) somada a dados do IBGE (2019); dados e informações dadas em Bartz (2018), trouxeram esclarecimentos relativos à situação das orquestras no Brasil, características do trabalho nesses espaços e o espaço que vêm ocupando no cenário profissional possível ao músico. Por fim, as pesquisas de Beltrami (2011) e Feitosa (2016), trouxeram vislumbres de aspectos formativos de músicos e, mais especificamente, de trompistas no ensino superior.

Foram selecionados cursos de bacharelado que há algum tempo estão em atividade e com representativo número de formandos em trompa no ensino superior. Dessa forma, chegou-se aos cursos de bacharelado da Universidade Federal da Bahia, Universidade Federal do Pernambuco, Universidade Federal do Rio de Janeiro e Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Foram realizadas entrevistas semiestruturadas com os professores de trompa, análise de alguns aspectos do Projeto Político Pedagógico de cada curso e dos Planos de curso dos professores de trompa.

Buscou-se levantar as práticas desenvolvidas na universidade a fim de compreender como podem contribuir com uma formação que dialogue com a possibilidade de uma atuação versátil. Que ofereça bases para atuar profissionalmente em diferentes espaços e para promover uma formação integral, acompanhada de uma consciência de classe, civil e também artística.

2. Diversificação e Versatilidade

O mundo do trabalho atual é marcado pela característica de flexibilidade. Essa não é uma particularidade do trabalho do músico, mas é uma marca do trabalho em seu processo de produção na fase atual do capitalismo (BARTZ, 2018). David Harvey (2008), apresentando as características da acumulação flexível, aponta que esse sistema está apoiado na flexibilidade dos processos e mercados de trabalho, dos produtos e dos padrões de consumo. É caracterizada pelo surgimento de “setores de produção inteiramente novos, novas maneiras de fornecimento e serviços financeiros, novos mercados e, sobretudo, taxas altamente intensificadas e inovação comercial, tecnológica e organizacional” (HARVEY, 2008 p. 140).

Mesmo com diferenças, ainda é possível traçar paralelos, visto que o sistema de acumulação flexível atualmente é evidenciado no mundo do trabalho brasileiro, e também o trabalho em música é marcado pela característica de flexibilidade (BARTZ, 2018; SEGNINI 2011; REQUIÃO, 2008). Frente à estrutura de trabalho flexível, que conta com vínculos

contratuais flexíveis, de duração determinada e com a ausência de direitos trabalhistas, o trabalho do músico se “ajustou” aos processos de produção. Assim, passou a apresentar as características de flexibilidade, atuação por projetos, múltiplos empregos, instabilidade e precarização (BARTZ, 2018; REQUIÃO, 2016).

Neste trabalho, o termo *diversificação* estará ligado aos conteúdos e repertórios desenvolvidos. O músico diversifica seu repertório de estudos e trabalho, diversifica os espaços de atuação, transita entre a música de concerto e popular, aumentando suas possibilidades de atuação. Já o termo *versatilidade*, será empregado em resposta à flexibilidade. O músico torna-se versátil, atuando em múltiplas funções e espaços, como forma de “driblar” a flexibilidade do mercado. A versatilidade o permitirá exercer múltiplos empregos.

Diversificação e versatilidade, neste trabalho, são apresentadas como resultado das transições nos processos de produção em música. Não são uma sugestão de solução, mas uma análise dos processos já ocorridos – e em ocorrência – averiguados em pesquisas anteriores. Creio ser relevante ressaltar que ao categorizar os termos, tenho apenas a intenção de contribuir com o melhor entendimento deste trabalho, não tendo a pretensão de formalizar a terminologia fora deste contexto.

A expansão do cenário flexível não descarta a existência do trabalho estável. Também fazendo considerações a respeito das colocações de Menger (2005), Bartz (2018) aponta:

Para MENGER (2005, p. 101), o trabalho artístico pode ser entendido a partir de três orientações principais: a) trabalho em organizações com pessoal a tempo integral e contrato plurianual (encontrado em orquestras, teatros líricos, companhias teatrais, corpos de bailado, sociedades públicas de produção audiovisual etc.); b) trabalho intermitente (por projeto) com contratação temporária e pagamento por tarefa; c) cedência contratual de uma obra ou fornecimento de uma prestação de serviços a um empresário cultural (um galerista, editor etc.). (BARTZ, 2018, p.27)

Dessa forma, embora o trabalho estabelecido em contratos mais estáveis ainda exista, eles se concentram em locais específicos. Trazendo para o contexto do trompista, geralmente em orquestras, bandas sinfônicas, fundações artísticas, conservatórios, projetos e escolas de música. Embora as orquestras não representem o único espaço de atuação possível ao trompista, elas podem representar um local de trabalho bastante almejado, visto a possibilidade de estabilidade que algumas podem oferecer. Contudo, à medida em que cresce o número de músicos, de estudantes de música em universidades (e possivelmente também de trompistas) é também evidenciada uma redução dos postos de trabalho nesse segmento artístico (BOMFIM, 2017).

Considerando as possibilidades de trabalho em todo o processo de produção em música, trago uma breve descrição da cadeia produtiva desse setor. Para tanto, aponto as considerações de Nuñez (2017), a respeito da abordagem de Prestes Filho (2004). O autor menciona que a abordagem em cadeia ali descrita, tem seu foco predominante na indústria fonográfica, por isso, trago as considerações de Nuñez (2017) e acrescento meu ponto de vista, abordando também o contexto da música de concerto. O processo acontece em quatro etapas: criação, produção, divulgação e distribuição.

A criação é o ponto de partida, envolve as atividades de composição e de arranjo. A produção, é quando há a passagem das obras para algum formato de áudio, físico ou digital (NUÑES, 2017). Contudo, consideraremos também o espetáculo (shows, concertos, recitais) como parte da produção. A produção envolve gravações em estúdio, produção, edição, masterização de áudio, publicação das músicas – para fins de recolhimento de direitos – (NUÑES, 2017), e nesta pesquisa consideraremos também os ensaios, apresentações em teatros, salas de concerto e espaços públicos, transmissão ao vivo de apresentações e concertos pela TV ou internet. Na fase de divulgação encontram-se: comunicação e o marketing. Já a distribuição contém a logística, com a finalidade de fazer o produto alcançar os consumidores (NUÑES, 2017), como plataformas digitais de áudio e vídeo, sites de venda, lojas físicas.

Sendo assim, além das atividades convencionais do trompista como instrumentista, há a possibilidade de atuação com outras funções que podem ser combinadas à sua performance, ou não. A junção de conhecimentos e habilidades além de enriquecer a prática artística desse trompista, também poderá oferecer a ele maiores possibilidades de atuação.

3. Resultados

De forma geral, foi possível perceber como a consciência de um mercado multifacetado, marcado pela instabilidade, fortemente atingido pelo sistema de produção flexível (BARTZ, 2018; HARVEY, 2008; MENGER, 2005) está cada vez mais presente na ideia e concepção do ensino de música no Brasil. Da mesma forma, está presente no discurso dos professores entrevistados a consciência da situação das orquestras no país, quanto às oportunidades reduzidas (BOMFIM, 2017), mudanças nos sistemas de contratação (BARTZ, 2018) e as consequências disso para o mercado de trabalho do trompista. Existe a intenção de

alinhar as práticas e metodologias com as necessidades presentes aos profissionais e futuros profissionais de música.

Dentro das práticas relatadas, alguns processos podem ser destacados e alguns apontamentos podem ser feitos para buscar potencializar o processo de construção de diversificação e versatilidade. Menciono algumas estratégias usadas pelos próprios professores e outras sugeridas a partir da relação com as práticas observadas e literatura de referência.

3.1 Práticas diversificadas

Ao falar de práticas diversificadas me refiro à iniciativa de se trabalhar contextos, repertórios e práticas diversas na formação do trompista. Diversificação e versatilidade não dizem respeito apenas a atuação profissional do trompista, mas conversa com a ideia de uma formação integral que considere aspectos amplos da formação.

Em alguns momentos, os professores mencionaram o uso e desenvolvimento de habilidades paralelas à prática do instrumento. De forma alinhada a essas proposições, busquei na Educação Musical uma proposta metodológica que respondesse ao uso e desenvolvimento de habilidades correlatas à prática da trompa.

Teca Alencar de Brito (2019), baseada nas proposições de Koellreutter (1915-2005), Deleuze (1925-1995) e Delalande (1941-) e em sua própria prática como educadora musical, no livro intitulado “Um Jogo Chamado Música: escuta, experiência, criação e educação” traz uma proposição que valoriza o contínuo fluxo do pensamento musical. Brito (2019) menciona como fazem parte do processo de vivenciar e compartilhar experiências musicais o escutar, pesquisar e produzir, criando, recriando e repetindo. Dentre os elementos destacados, selecionei alguns aspectos a fim de adaptar e aplicar à prática de estudo/ensino da trompa.

O elemento de escuta explorado pela autora está além de apenas escutar uma obra, mas relaciona-se com a escuta atenta de tudo o que está em volta, de sons e silêncio; a percepção desses sons e a utilização dos mesmos no processo do fazer musical. Penso que no ensino de instrumento, no estágio de ensino considerado neste trabalho, a escuta poderia ser considerada no âmbito de ouvir diferentes obras, com diferentes instrumentações, estilos/gêneros e contextos; bem como o de estar atento ao contexto presente enquanto ele toca. A partir dessa escuta, o trompista poderá coletar informações (harmônicas, rítmicas,

melódicas, estilísticas) e utilizá-las em um processo criativo escrito ou não – performance, arranjos, composições ou improvisação.

Como exemplos de formas de improvisação, Brito (2019) menciona a improvisação idiomática e a improvisação livre. Na primeira há um contexto, um sistema musical estabelecido – improvisação no jazz, por exemplo – já a improvisação livre não está relacionada a um sistema, mas também não o descarta, o foco está na sonoridade. O processo de improvisação pode envolver melodia, harmonia, mas também pode se basear em ritmo, agógica e ornamentos. Brito (2019) considera a improvisação como importante aliada ao processo de educação musical. Construindo pontes com o estudo e ensino da trompa, a improvisação também pode ser utilizada, uma vez que esse aluno pode ser colocado em contato com contextos musicais diversos, ser exposto à experimentação e levado à reflexão de sua performance.

Outro processo que pode ser aplicado aqui, é o de criação em grupo, que pode acontecer por meio de improvisação ou mesmo elaboração de arranjos ou composições – não necessariamente escritas. Em aulas coletivas, tal prática poderia levar a diálogos e reflexões, os levando a enriquecer e compartilhar as experiências. Nas práticas de improvisação e escuta, pode se fazer uso de imitações, do repetir (diferente) – a autora apresenta esse conceito baseada nas ideias de Deleuze (1925-1995), em que a diferença habita na repetição. A repetição não seria apenas mais do mesmo, sempre haveria nela percepções não obtidas anteriormente. O trabalho em grupo pode abordar também outros aspectos e funcionar como uma espécie de “laboratório”. É interessante notar como a proposta de Brito (2019) parece funcionar de forma orgânica em que uma coisa leva outra e podem acontecer também de forma simultânea.

3.2 O uso de música popular

No processo de buscar maior diversidade e inserção de diferentes conteúdos e repertórios, esteve presente nas falas dos professores a preocupação de usar o repertório de música brasileira. Benedito (2020) aponta ser essa inserção não em caráter nacionalista, mas no sentido de *“trazer à tona as contribuições do que nós brasileiros temos para o repertório do instrumento em nível solístico e didático pedagógico”* (BENEDITO, 2020). Essa afirmação vem de encontro com a pesquisa feita por Beltrami (2011), em que a autora realiza um levantamento de obras brasileiras escritas para trompa e piano, faz uma comparação dos conceitos técnicos e estilísticos presentes nas obras, com os trabalhados em materiais

tradicionais de estudos em universidades brasileiras. Assim evidencia a aplicabilidade desse repertório ao contexto de estudo e a possibilidade de inserção, seja no Brasil ou mesmo no exterior.

Partindo da ideia e do conceito de considerar sempre o contexto do aluno, trazer a música brasileira (em suas mais variadas vertentes) poderá levar o aluno a perceber e conhecer o instrumento a partir de territórios a ele conhecidos. Assim estabelecer conexões de aprendizagem e proporcionar o desenvolvimento e refinamento de linguagens diversas, oferecendo a esse aluno opções de atuações versáteis, com estilos e contextos variados, e também ofertando a esse aluno maior gama de material interpretativo. Considerando a possibilidade do conhecimento não compartimentado, esse aluno pode ser levado a perceber as diferenças e similaridades entre esses repertórios diversos e estabelecer assim suas próprias conclusões e reflexões.

3.3 Interação com tecnologias

Citando uma experiência prática que os alunos da UFRN tiveram, no segundo semestre de 2020 realizaram um trabalho com choro em que não apenas tocaram, mas escreveram arranjos para serem executados à duas vozes. Dentro dessa experiência receberam materiais de vídeo como referência, e tiveram uma aula com o professor Josimar Carneiro,¹ que também realizou a análise do material que haviam escrito. Como estavam em contexto de ensino remoto, a execução dos arranjos só foi possível por meio de gravações em formato collab (em que as vozes são gravadas separadamente e unidas por meio de edição de vídeo). O processo possibilitou a interação com o universo digital e é válido ressaltar o que diz Feitosa (2016) quando pontua que o uso de tecnologias, principalmente áudio e vídeo, na prática e ensino de música popular é um recurso de forte influência, pois são as principais fontes de registro e circulação desse tipo de música. Além disso, os recursos digitais estão cada vez mais presentes na prática artística como um todo, ainda mais durante (e quem sabe mesmo após) a pandemia do COVID-19.

O cenário tecnológico na contemporaneidade é um aspecto fundamental de se considerar em proposições que almejam trabalhar com o ensino da música popular, não só como recurso didático, mas como recurso vinculado à produção e às demais formas de inserção da música popular na sociedade. (FEITOSA, 2016, pg. 133)

Outro passo importante no sentido de interação com o meio digital, pode estar relacionado à construção de imagem, e quanto à difusão e distribuição do que é produzido. Ter um bom canal no Youtube, redes sociais atualizadas, com conteúdo frequente e uma boa identidade visual e mínimo contato com edição de áudio e vídeo.

Há também a possibilidade do uso de tecnologias como ferramentas de estudo. Para tanto, menciono dois aplicativos que podem ser usados. O primeiro aplicativo trata do aspecto rítmico da música brasileira popular, seu nome é eBatuque. O aplicativo conta com diversas bases de percussão, o aluno seleciona o ritmo e ouve a base para que toque junto. O aplicativo foi codificado por Alberto Redondo e Elton Moraes. Outra opção de aplicativo é o IReal Pro – Music Book & Backing tracks. O aplicativo oferece backing tracks com instrumentos como baixo e bateria para qualquer gráfico de acordes baixado ou criado. Há estilos diferentes de acompanhamentos e é possível personalizar cada estilo com os sons de instrumentos disponíveis para acompanhamento.

3.4 Inserção e adaptação de livros, métodos e práticas

Foi apontado por alguns professores a falta e necessidade de materiais didáticos que trabalhem as especificidades, “sotaques” da música popular, também de forma mais específica a música brasileira popular, principalmente no que se refere aos aspectos rítmicos que podem ser muito particulares em diferentes estilos musicais brasileiros.

[...] para qualquer dos estilos/gêneros brasileiros estudados é fulcral o desenvolvimento da percepção/capacidade de interpretação rítmica. Portanto, o ritmo é mais um pilar a ser observado no ensino da música brasileira popular para trompa. (FONSECA, 2016 p. 135)

Nota-se então uma dificuldade nesse aspecto de inserção desse repertório, mas uma opção viável – quando possível – pode ser o uso de aplicativo mencionado a cima, o eBatuque. Mas há também a possibilidade de promover propostas interdisciplinares com a classe de percussão, por exemplo, promovendo aos trompistas essa interação com aspectos rítmicos talvez mais familiares a eles.

Os próprios professores consideram a possibilidade de adaptações de outros materiais escritos para outros instrumentos, ou mesmo do trabalho a partir do próprio repertório. Em relação às adaptações, durante a entrevista, Fonseca (2020) destaca como o estudo técnico pode surgir a partir de estudos de trechos de repertório, ter o repertório como método de estudo. Seria possível utilizar trechos de repertório a ser inserido – em trabalho individual, ou em grupo – como forma de construir a linguagem de estilos diversos.

Em relação ao desenvolvimento de “sotaques” e aspectos estilísticos, pode ser que alternativas de experiências aurais, seja por meio de áudios, vídeos ou momentos presenciais (ensaios, gravações, apresentações ou concertos), possam contribuir até que se tenha maior

quantidade de materiais escritos. Considera-se também que uma coisa não precisaria eliminar a outra.

3.5 Diálogo com outras áreas do conhecimento

A produção em música aparenta ter se ajustado aos processos de produção como se apresentam no mercado de trabalho, de maneira mais geral, apresentando características de flexibilidade. Dessa forma, as artes e assim também a música, deixam de ser vistas apenas como patrimônio imaterial e passam a ter valor comercial (REQUIÃO, 2008).

Nesse processo de conformação, o trabalho flexível também se evidencia nos altos e baixos, entre períodos de emprego e desemprego, e o incentivo ao empreendedorismo como alternativa se faz presente. Ao que parece essa não é uma tendência apenas do mercado de música, mas está presente no contexto do trabalho artístico de forma geral (KARPOWICZ, 2014).

Apesar de considerar o empreendedorismo como alternativa possível, também me pergunto se tal incentivo não poderia, de alguma forma, fortalecer um pensamento individualista e enfraquecer o processo de desenvolvimento de consciência de classe. O trabalho empreendedor pode vir a ser uma saída aos períodos de desemprego ocasionados pelo trabalho flexível, dar ferramentas ao trompista para abrir novos espaços de atuação e gerar renda, mas é também preciso pensar o trabalho empreendedor num âmbito coletivo. Buscar formas de inserir, de forma prática, no contexto formativo, maior entendimento dos processos e procedimentos presentes no contexto dos empreendimentos e prestações de serviços.

Entre práticas que podem ser consideradas no trabalho empreendedor estão a produção de eventos e elaborações de projetos. O trompista, ao obter os conhecimentos necessários, poderá desenvolver trabalhos com música de câmara, formações e estilos diversos, abrindo novos espaços de atuação. Mas a exemplo de outras atividades, para tanto, será necessário o diálogo com outras áreas do conhecimento.

Pensando o estudo realizado a partir da estrutura mais geral dos cursos, incluir diferentes conteúdos, práticas e metodologias – inclusive disciplinas que tratem da atuação do músico em espaços diversos ou mesmo de processos gerenciais ou de aspectos sociais – por meio da possível janela aberta pela possibilidade de disciplinas optativas, parece ser um caminho a ser adotado. Seguindo esse pensamento, mesmo ao professor de trompa é possível pensar estratégias para dialogar com essas disciplinas, ou mesmo outras áreas do

conhecimento que julgue relevante, no sentido de promover a inserção desses conteúdos em contextos práticos, ou mesmo nas práticas coletivas.

4. Conclusões ou Considerações finais

Como preparar o aluno de forma que esteja apto a construir seu caminho de formação alinhado com suas possibilidades e interesses? Talvez, essa seja uma questão a ser desenvolvida, se não antes, então nos anos iniciais desse aluno na universidade. O despertar dessa consciência também passa pelo entendimento de saber o que é o mercado de música hoje, como ele funciona, e como ele dialoga com o mundo, de maneira geral. No momento de transição em que vivemos, pode ser, que seja preciso pensar em estratégias de como desenvolver essa consciência durante o curso. Seja através de conversas, ou leituras complementares, inserção de práticas e repertórios diversos, o considerar diferentes espaços de atuação, ou mesmo do diálogo e interdisciplinaridade que a universidade permite construir.

Se por um lado há o reconhecimento da necessidade de inclusão de outros materiais, práticas e repertórios, ainda há a necessidade de sistematização de tais conhecimentos. Ainda que haja o papel da experiência individual de cada professor, de sua consciência de como realiza-la e, mesmo que na prática essa sistematização aconteça, trazer isso para os documentos possibilitaria maiores reflexões acerca de seleção e gradação de conteúdos. Além disso, possibilitaria a consolidação e desenvolvimento de tais práticas ao longo do tempo, tornando o ensino superior efetivamente mais conectado com o mundo externo à universidade. O ensino do material tradicional é imensamente melhor estruturado, materiais e repertórios bem definidos e essa não é uma estrutura que surge de um dia para o outro, se esperamos ter uma escola de trompa tão fortalecida em outros espaços de atuação, quanto se têm na música de concerto, pensar em tal estrutura pode ser fundamental.

Talvez as inserções propostas e o registro de tais práticas, possam colaborar com o incentivo e produção de pesquisa já nos primeiros anos desses alunos na universidade, permitindo o preparo para futuras especializações. Além disso, pode haver a contribuição no sentido de popularização da trompa, com a inserção do instrumento em contextos diversos, fomento da prática e uso de literatura nacional para o instrumento, aumento da produção de bibliografia para trompa e de possibilidades de trabalho.

Referências

BARTZ, Guilherme Furtado. *Vivendo de Música: Trabalho, profissão e identidade – Uma etnografia da Orquestra de Câmara Theatro São Pedro de Porto Alegre*. Dissertação



(Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia. Porto Alegre, 2018.

BELTRAMI, Waleska Scarme. *O repertório brasileiro para trompa e piano no curso de graduação: discussão e aplicabilidade*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2011.

BENEDITO, Celso. Entrevista concedida a XXXXXXXXX. Atibaia, 17 dez 2020.

BOMFIM, Camila Carrascoza. *A música orquestral, a metrópole e o mercado de trabalho: o declínio das orquestras profissionais subsidiadas por organismos públicos na Região Metropolitana de São Paulo de 2000 a 2016*. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual Paulista “Julio Filho de Mesquita”, Instituto de Artes. São Paulo, 2017.

BRITO, Teca Alencar de. *Um jogo chamado música: escuta, experiência, criação, educação*. São Paulo: Peirópolis, 2019

DOYLE, Philip. Entrevista concedida a XXXXXXXXX. Atibaia, 19 jan. 2021.

FEITOSA, Radegundis Aranha Tavares. *Música brasileira popular no ensino da trompa: perspectivas e possibilidades formativas*. Tese (doutorado) – Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2016.

FONSECA, Rinaldo. Entrevista concedida a XXXXXXXXX. Atibaia, 24 nov. 2020.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna* Pesquisa sobre as origens da mudança cultural. 17ª Edição. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

KARPOWICZ, Alexandre Prinzler. *Ensaio aberto: Estudos sobre a gestão econômica da criatividade em ambientes organizacionais de orquestras no contexto da economia criativa*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Porto Alegre, 2014.

LIMA, André Rorigues de. *A trompa e a música brasileira popular na Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, 2018.

MENGER, Pierre-Michel. *Retrato do artista enquanto trabalhador: metamorfoses do capitalismo*. Lisboa: Roma Editora, 2005.

NÚÑES, Tarson. *O mercado musical e a cadeia produtiva da música no RS*. Indicadores Econômicos FEE, v.45, n.2 p. 97-110. Porto Alegre, 2017.

PRESTES FILHO, L. C. (Org.). *Cadeia produtiva da economia da música*. Rio de Janeiro: Incubadora Cultural Gênese; PUC-Rio, 2004.

REQUIÃO, Luciana Pires de Sá. *“Eis aí a Lapa...”: Processos e relações de trabalho do músico nas casas de shows da Lapa*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense. Faculdade de Educação. Niterói, 2008.

SEGNINI, Liliana Rofsen Petrilli. *À procura do trabalho intermitente no campo da música*. Revista Estudos de Sociologia, v. 30, p. 177-196. Araraquara, 2011.

SOARES, Adalto. Entrevista concedida a XXXXXXXXX. Atibaia, 26 out. 2020.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Sistema de Informações e Indicadores Culturais 2007 – 2018*. Rio de Janeiro, RJ, 2019.

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA. Escola de Música. *Reestruturação Curricular do curso de bacharelado em instrumento – Habilitações: Instrumentos de orquestra*,



Piano/Teclado, Violão. Salvador, BA, 2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO. Centro de artes e comunicação – Departamento de música. *Projeto pedagógico do curso de bacharelado em música – Instrumento*. Recife, PE, 2019.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO. Centro de Letras e artes – Escola de Música. *Curso de Bacharelado em Música – Projeto pedagógico (minuta)*. Rio de Janeiro, RJ, 2008.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO. Centro de Letras e artes – Escola de Música. *Projeto Pedagógico – Curso de música - Trompa*. Rio de Janeiro, RJ, 2020.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE. Escola de Música. *Projeto Pedagógico de curso*. Natal, 2017.

Notas

¹ Violonista e professor de arranjo na Universidade Estadual do Rio de Janeiro UNIRIO.