

ARTIGO ORIGINAL

Formação e atuação profissional do trompista no Brasil do século XXI

Radegundis Aranha Tavares Feitosa 

Escola de Música da UFRN | Natal, Rio Grande do Norte, Brasil

Maria Suellen Magalhães 

Escola de Música da UFRN | Natal, Rio Grande do Norte, Brasil

Resumo: Este artigo se propõe a problematizar a formação do trompista a partir da percepção dos entrevistados e sua atuação profissional, de forma a compreender se os seus estudos formais no Brasil consideraram em seu desenvolvimento a estrutura do trabalho na atualidade. Por meio de entrevistas com trompistas de diferentes partes do país, divididos em três grupos, foi possível compreender se os conteúdos, práticas e repertórios contemplados na formação desses músicos correspondem às possibilidades de atuação profissional e se além de desenvolver tais conteúdos se considera o que de fato pode ser feito com aquilo que se aprende.

Palavras-chave: Trompa, Trompista, Mercado de Trabalho, Século XXI.

Abstract: This article aims to problematize the training of horn players based on the perceptions of interviewees and their professional activities, in order to understand whether their formal studies in Brazil took into account the current structure of the job market. Through interviews with horn players from different parts of the country, divided into three groups, it was possible to assess whether the content, practices, and repertoires covered in their education align with actual professional opportunities, and whether, in addition to developing these contents, consideration is given to what can in fact be done with what is learned.

Keywords: Horn, Horn player, Employment Market, 21st Century.

Nas últimas décadas, o mundo tem sofrido grandes transformações. O cenário de desenvolvimento tecnológico trouxe grandes mudanças a diversos aspectos das relações sociais, a economia e também ao mundo do trabalho. O universo laboral tem apresentado características de flexibilidade, instabilidade e precariedade (Bartz, 2020; Segnini, 2021) e de igual modo o mercado de trabalho da música (Magalhães, 2021).

Neste cenário, é relevante investigar se os conteúdos, práticas e repertórios correspondem às possibilidades de atuação profissional e se além de desenvolver tais conteúdos se considera o que de fato pode ser feito com aquilo que se aprende. Ou seja, se a formação dos músicos tem construído reais noções do que é e como acontece o trabalho em música na atualidade. Neste artigo focamos na figura do músico/trompista.

Por meio de entrevistas com trompistas divididos em três grupos, o artigo se propõe a relacionar a formação do trompista a partir da percepção dos entrevistados e sua atuação profissional, de forma a compreender se a formação de trompistas no Brasil considera em seu desenvolvimento a estrutura do trabalho na atualidade. Os grupos são:

- Jovens profissionais que assumiram postos de trabalho recentemente e têm feito provas com regularidade, inseridos no mercado por meio de vínculo empregatício estável em orquestra;

- Jovens profissionais atuantes em espaços diversificados: grupos independentes; música popular e/ou ensino;

- Jovens em fase de inserção no mercado: ainda sem um vínculo empregatício estável, mas atuante em forma de trabalho flexível (cachês) ou por contrato de duração determinada.

Unimos os dados obtidos em entrevistas às análises feitas em nossos trabalhos anteriores e bibliografia selecionada averiguando como a formação desses trompistas em sua percepção comprehende os processos de entrada e permanência no mercado de trabalho, considerando também o cumprimento de sua função social. Quais as expectativas e o entendimento do trompista em relação a seu trabalho em diferentes estágios de sua formação? Quais expectativas formativas são alimentadas ao longo desse processo? Elas correspondem ao cenário real encontrado no mercado de trabalho? Em meio a tantas questões, destacamos: de que forma trompistas têm se preparado para atuar no Brasil do século XXI?

1. Conceituação: Mercados e mundo do trabalho

Verificando o dicionário Houaiss Online (Houaiss Online, 2023), uma das definições possíveis para trabalho é: “Conjunto de atividades, produtivas ou criativas, que o homem exerce para atingir determinado fim”. Já uma definição possível para mercado é: “Lugar teórico onde se processam a oferta e a procura de determinado produto ou serviço”. A seguir, explicitaremos algumas ideias e relações desenvolvidas em torno desses termos.

Vamos considerar brevemente as definições de trabalho expostas em Almeida (2015) considerando o trabalho de três sociólogos, chamados sociólogos clássicos: Émile Durkheim (1858 – 1917), Max Weber (1864 – 1920) e Karl Marx (1818 – 1883). Para Durkheim, a consciência coletiva da sociedade industrial estava perdendo sua capacidade de regulação. Assim, estava entrando em um estado de anomia, estava adoecendo pois seus indivíduos já não cooperavam entre si. Para Durkheim, é a divisão social do trabalho (divisão de tarefas, divisão do trabalho em etapas, em setores) que organiza a sociedade, é o que gera a coesão social (Almeida, 2015).

Já Weber, viu no protestantismo uma das principais condições para o desenvolvimento capitalista, mencionando o desenvolvimento de um “espírito capitalista”. Se referindo aos estudos de Weber, Almeida (2015, p. 30) destaca “o processo de racionalização, burocratização e o uso do cálculo e da matemática no lugar dos mitos e histórias” como forma de explicar a realidade. Dentre esses fatores, estaria o desenvolvimento de uma vocação para o trabalho diretamente ligada à ideia de profissão (Almeida, 2015).

[...] o trabalho para Weber deve ser compreendido como uma vocação na qual o indivíduo desenvolve uma conduta racional baseada em uma profissão. Além disso, o trabalho está enquadrado em um processo de desencantamento do mundo e, consequentemente, em um processo de burocratização, racionalização e especialização. (Almeida, 2015 p. 30)

Por fim, chegamos à definição de trabalho de Marx. Para Marx, o trabalho é, em primeira instância, a relação do homem com a natureza (Almeida, 2015). Por meio do trabalho, o homem modifica a natureza e modifica nesse processo, sua própria natureza. O trabalho também seria algo

que o diferenciaria dos animais. Por mais que os animais realizem tarefas de subsistência semelhantes, Marx pontua que há diferença na atividade de trabalho do homem pois “o que distingue, de antemão, o pior arquiteto da melhor abelha é que ele construiu o favo em sua cabeça, antes de construí-lo em cera” (Marx, 2013, p. 327).

Seguindo com a análise de Marx poderemos também abordar a questão do mercado de trabalho. Marx aponta que com o desenvolvimento do modo de produção capitalista e as transformações sociais encadeadas, bem como com a divisão social do trabalho, o labor torna-se alienado do trabalhador. Ou seja, “o indivíduo não se reconhece mais plenamente no produto de seu trabalho e tem acesso a ele apenas mais tarde, ao comprá-lo no mercado” (Grespan, 2021, p. 26). O trabalhador, que não detém os meios de produção, precisa então vender sua força de trabalho.

Jorge Grespan (2021), ao explicar os conceitos e definições de Karl Marx, pontua que no Capitalismo, segundo a visão do autor, em conformação com o direito de propriedade, “todas as pessoas são proprietárias de algo, mesmo que sejam de si mesmas e das coisas que adquiriram para continuar vivendo” (Grespan, 2021, p. 21). Contudo, aponta que há uma diferença muito grande entre ser proprietário de um objeto de consumo e de um meio de produção que possa garantir a esse sujeito a sua existência por longo período de tempo. Temos então uma importante premissa: “Embora todos possam ser proprietários de objetos de consumo, nem todos o são de meios de trabalho” (Grespan, 2021, p. 21).

A forma privada da propriedade não é um direito eterno da pessoa e não existiu desde sempre. Ao contrário, a forma privada da propriedade desenvolve-se a partir de uma época precisa da história europeia, entre os séculos XV e XVII, estimulada por uma distribuição dos meios de produção que os concentrava em poucas mãos.

Desse modo, a maioria despossuída viu-se obrigada a vender a única coisa que lhe restava: sua força de trabalho transformada em mercadoria. A partir da distribuição capitalista dos meios de produção desenvolveu-se a distribuição capitalista dos meios de consumo, isto é, o mercado, no qual os trabalhadores gastam o salário recebido pela venda de sua força de trabalho em outro mercado, o mercado de trabalho. (Grespan, 2021, p. 21)

Há um entendimento “clássico”¹ de mercado de trabalho como um espaço abstrato em que acontece o encontro da oferta e da demanda (nesse contexto, oferta de empregos x demanda de candidatos). Nesse espaço acontecem as transações, reguladas por preços. Quando há maior oferta de empregos do que demanda, os preços – salários – tendem a subir (Oliveira e Piccinini, 2011).

Oliveira e Piccinini (2011) também mencionam as definições neoclássica, Keynesiana e de segmentação. A visão neoclássica, de maneira resumida, também resulta do confronto entre oferta e demanda. Contudo, nessa perspectiva, a formação do indivíduo, seja universitária, técnica, entre outras, é considerada como “capital humano”, podendo ter relações diretas com a sua rentabilidade. Já a oferta do trabalho se relaciona à produtividade individual como decisões sobre o investimento feito em capital humano. Essa perspectiva considera também que o trabalhador pode se mover livremente, escolhendo entre uma grande variedade de empregos considerando gostos, preferências, habilidades, capacidades e que serão remunerados à base desse capital humano. Já a abordagem keynesiana, de forma também resumida, afirma que as demandas de trabalhos nas firmas não são determinadas por salários e que as necessidades de mão de obra surgem com base no volume de produção. Em relação a essas definições, os autores apontam que:

Ao tratar o mercado de modo tão amplo, mesmo que se considere as relações de poder e conflito (Marx), qualificação (neoclássicos) e a interferência do Estado (keynesianismo), não são considerados aspectos regionais, demográficos e profissionais que podem dar origem a diferentes arranjos na relação capital-trabalho, possibilitando a coexistência de mais de um mercado. Esta possibilidade de diversidade de espaços de trabalho é superada, em alguma medida, pela teoria da segmentação, que será apresentada a seguir. (Oliveira e Piccinini, 2011, p. 1522)

Neste sentido, a teoria da segmentação pode apresentar alguns paralelos. Nessa teoria o mercado não é um único espaço, não é um local em que todos os postos de trabalho estão em situação de igualdade ou mesmo disponíveis a todos os trabalhadores. Nesta teoria, o mercado estaria organizado em conjuntos de segmentos. Esses segmentos não competem entre si e remuneram de formas diferentes o capital humano: “Haveria um mercado interno no qual os

¹ Termo utilizado por Oliveira e Piccinini (2011), considerando de forma abrangente as interpretações tradicionais do mercado de trabalho.

trabalhadores estariam mais protegidos e com melhores condições de trabalho e de qualificação, e um mercado externo, onde o trabalho seria regido de acordo com as regras da economia clássica” (Oliveira e Piccinini, 2011, p. 1522). Ainda segundo os autores:

Nos países desenvolvidos, o modelo fordista contribuiu para a ampliação do segmento central, protegido dentro do modelo do padrão assalariado. Entretanto, com as transformações na esfera do trabalho a partir dos anos 1970, principalmente com a inserção de novas tecnologias e, consequentemente, com a redução de mão de obra, o mercado assume um novo modelo, mais “flexível”, em que se ampliou o número de trabalhadores fora do grupo central. (Oliveira e Piccinini, 2011, p. 1524)

Sobre as características da acumulação flexível, David Harvey (2008) 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).

Enquanto no Fordismo, sistema de produção estabelecido em meados de 1914, cada trabalhador realiza uma única tarefa altamente qualificada, no trabalho flexível o indivíduo precisa desenvolver a habilidade de realizar múltiplas tarefas. Surge então uma rede de subcontratação (Harvey, 2008). Segundo o autor, os patrões passaram a tirar proveito do enfraquecimento do poder sindical e da grande quantidade de mão de obra excedente para impor regimes e contratos de trabalho mais flexíveis, diante da volatilidade do mercado, aumento da competição e do estreitamento das margens de lucro. Houve então uma aparente redução do emprego regular em favor do crescimento do trabalho em tempo parcial, temporário ou subcontratado (Harvey, 2008).

Já na perspectiva sociológica, há também a teoria institucional do mercado de trabalho, que também considera a segmentação. Contudo, altera o foco da vertente econômica ressaltando as normas e as instituições sociais que estruturam e formam o mercado de trabalho (Oliveira e Piccinini, 2011). Os autores destacam que nesta perspectiva, pessoas com as mesmas características não teriam a mesma oportunidade de alcançar uma vaga, já que são as empresas que definem normas específicas de ingresso de trabalhadores. As normas institucionais não resultam apenas de desvios sociais ou ideias econômicas, mas apresentam outras dimensões que constituem a sociedade,

como cultural, religiosa e econômica, por exemplo (Oliveira e Piccinini, 2011). Segundo os autores, seria nesse aspecto que se encontraria uma diferença essencial entre uma visão economicista de mercado de trabalho e uma visão sociológica dessa estrutura. Ou mesmo da adaptação dos postos de trabalho e mão de obra em relação as possibilidades e necessidades de atividades econômicas remuneradas (Pries, 2000 apud Oliveira e Piccinini, 2011).

Neste percurso que fizemos, fica ilustrado que há diferentes definições e explicações do que seria de fato o mercado ou os mercados de trabalho. Com o passar do tempo, com as transformações do capitalismo e as transformações sociais, é possível também perceber mudanças no mercado de trabalho. Levando em consideração as tantas diferentes visões, particularidades e explicações em torno do trabalho, não é de surpreender que em lugar de tratar sobre o mercado de trabalho, passe a se considerar mercados de trabalho, ou mesmo o mundo do trabalho.

O mundo do trabalho abrange a totalidade complexa e abrangente que envolve a atividade humana do trabalho, incluindo os fenômenos, ambientes e relações. É um mundo inteiro, que inclusive representa uma importante engrenagem na sociedade, afinal o trabalho e seus adendos reúnem a maior parte da atividade humana. Entendendo o conceito por trás da mudança, podemos dizer que o mundo do trabalho passa a existir a partir das relações e atividades do trabalho e que, ao mesmo tempo, organiza tais relações e atividades. O mundo do trabalho dita as mudanças do ser humano, mas, ao mesmo tempo, as mudanças sociais também impactam nas relações de trabalho. E onde fica o mercado nisso? Bom, o mercado passa a ser um conceito relacionado a esse mundo, tais como relações de trabalho, vínculo empregatício, salário, cultura organizacional, legislação, tecnologia, saúde mental, capital e tantos outros. (Instituto Social Ser Mais, 2023).

2. Música como trabalho

A relação entre música, tecnologia e mercado tem gerado uma série de transformações no cenário musical das últimas décadas, seja ele econômico ou social. As relações de trabalho em música apresentam fortes características de flexibilidade, precariedade, atuação por projetos e múltiplos empregos (Bartz, 2018).

Nesse contexto é possível perceber o trabalho do músico em um processo de conformação com os processos de produção do sistema econômico. Assim, os trabalhadores dessa área são levados a relações de trabalhos que se distanciam dos vínculos contratuais por tempo indeterminado,

lançados no universo da prestação de serviço, atuação por projetos, empreendedorismo e/ou trabalho como MEI – microempreendedor individual (Requião, 2008). Sendo o trompista, antes de tudo, também um músico, tais transformações também terão impacto em sua vida profissional e em suas relações de trabalho.

A música está presente em diversos relatos de manifestações culturais ao longo da história da humanidade. Bertussi (2015), ao fazer um relato da atividade musical ao longo do tempo, aponta que até o final da Pré-história não parece haver evidências de músicos especializados, visto que nessas sociedades a música era um ato comunitário e favorável aos rituais e atividades coletivas. Candé (1994) menciona que não havia público, não havia obra ou autor e que todos os ouvintes eram participantes.

Já a partir da Antiguidade pudemos observar o surgimento de uma música pensada, organizada, que ainda desempenhava papel importante em ritos solenes e familiares, bem como em rituais religiosos. Suas funções e práticas variavam de lugar para lugar, mas existem evidências de uma prática musical mais refinada (Bertussi, 2015). Percorrendo a história podemos perceber as relações da prática musical com o contexto social, econômico e político.

Na Mesopotâmia, os sumérios teriam uma prática e teoria musical elaborada, mas com a desigualdade da educação entre diferentes classes sociais, é possível que essas práticas estivessem disponíveis à classe dominante, enquanto à classe dominada caberia uma prática baseada em transmissão oral (Bertussi, 2015). Enquanto entre os assírios a música também exercia papel relevante na consolidação de poder, no Egito Antigo, os músicos costumavam ocupar funções subalternas. É na Antiguidade Clássica que o processo de divisão do trabalho e especialização do trabalho em música se torna mais evidente e é nesse contexto que a música passa a ser produzida por um músico que executa sua arte a uma plateia de ouvintes passivos (Bertussi, 2015).

Com nova transformação social, no feudalismo também vemos a atividade musical se transformar. Nesse contexto a igreja se expandia gradativamente e de forma organizada:

[...] tornando-se um grande poder político-religioso e econômico que estabeleceu considerável domínio ao longo de todo o período feudal. Neste contexto, a atividade musical conheceu considerável avanço quanto à teoria e notação, devendo-se tal avanço, especialmente, à educação que se desenvolveu sob a égide da Igreja. (Bertussi, 2015, p. 13)

Outro contexto apontado pelo autor sobre a sociedade feudal e que pode nos trazer reflexões importantes sobre a produção musical é que apesar de grande parte da produção feudal acontecer no campo, nas cidades havia movimento crescente de produção de atividade artesanal. Mestres e aprendizes produziam também para a venda. Contudo, Bertussi (2015) destaca uma citação de Marx a esse respeito:

Embora o artesanato urbano seja baseado, substancialmente, na troca e na criação de valores de troca, o objetivo principal da produção não é o *enriquecimento* ou o *valor de troca como valor de troca*, mas a *subsistência do homem como artesão, como um mestre-artesão* e, consequentemente, o valor de uso. A produção está, portanto, sempre subordinada ao consumo pressuposto; a oferta à procura; sendo lenta sua expansão. (Marx, 1977, p. 110 apud Bertussi, 2015 p. 13)

Bertussi (2015) por fim aponta que é nesse contexto que surgem os jograis e menestréis, artistas/músicos profissionais advindos de camadas menos favorecidas da sociedade. Grout e Palisca (1997) mencionam jograis e menestréis da seguinte maneira:

Jograis – [...] Uma categoria de músicos profissionais que começa a surgir por volta do século X: homens e mulheres vagueando isolados ou em pequenos grupos de aldeia em aldeia, castelo em castelo, ganhando precariamente a vida a cantar, a tocar, a fazer habilidades, a exibir animais amestrados. [...] à medida que a sociedade foi se organizando de forma mais estável, em bases feudais, e as cidades foram crescendo, a sua condição melhorou [...]. No século XI organizaram-se em confrarias, que mais tarde deram origem a corporações de músicos. (Grout; Palisca, 1997, p. 84)

Os menestréis, como classe, não eram poetas nem compositores no sentido preciso que damos a estes termos. Cantavam, tocavam e dançavam cantigas compostas por outras pessoas ou extraídas de domínio comum da música popular, alterando ou criando, com certeza, as próprias versões à medida que andavam de terra em terra (Grout; Palisca, 1997, p. 85).

Vale salientar que a lógica da produção econômica do feudalismo se reproduzia na produção musical, ou seja, a produção era direcionada pelo valor de uso. Mesmo quando assalariado, se quem o emprega o faz para obter prazer pessoal, nesse caso, seu trabalho não está produzindo valor de troca. O que acontece são simples trocas de valores de uso (Bertussi, 2015).

Para que o uso dos termos seja claro, destacamos que valor de uso, de maneira resumida, segundo a concepção de Marx, é a utilidade de determinado produto; já o valor de troca é a medida

utilizada para mediar as trocas de mercadorias. Há momentos em que se confunde valor com dinheiro, mas o dinheiro é um intermédio de troca, uma expressão do valor e não o valor em si. Para Marx, o que cria esse valor é a força de trabalho empregada na produção das mercadorias (Grespan, 2021).

A história se segue com mais uma sequência de transformações econômicas, sociais e políticas. O declínio da Igreja, o desenvolvimento da intelectualidade, crescimento de poder econômico da burguesia, expansão comercial e declínio da aristocracia, entre outros fatores. Essas e outras condições abriram espaço para o desenvolvimento do Capitalismo. Seria possível ainda discorrer sobre muitas mudanças e fases do Capitalismo que influenciaram o trabalho e a produção em música, mas fugiríamos do escopo aqui abordado. O que se pretende ilustrar é que até mesmo as motivações em se fazer música, o papel que ela ocupa na sociedade e a forma como desenvolvemos nosso trabalho artístico-musical estão fortemente relacionados ao momento histórico que vivemos e à conjuntura formada por estruturas sociais.

Dentro da lógica capitalista já nos dias atuais, a música antes vista como uma atividade improdutiva mas com grande valor social (tendo assim justificado o financiamento estatal), passa a ser vista como produto e levada à desregulamentação levando músicos à produtividade criativa (Casula, 2018). A economia que considera a criatividade como recurso econômico é a chamada “economia criativa”. Dentro dessa cadeia produtiva², a música é um setor que gera e distribui bens e serviços, com valor simbólico e econômico (Reis, 2008).

Howkins (2013) considera criatividade como a capacidade de gerar algo novo, seja criar “algo a partir do nada” ou dar novo caráter a algo existente. Para ele, ao contrário do que pode parecer, muitas vezes a criatividade não está contida apenas no universo da arte, destacando ainda que todas as pessoas possuem um potencial criativo. Segundo o autor, a criatividade não é necessariamente uma atividade econômica, mas pode se tornar, caso produza “[...] uma ideia com implicações econômicas ou um produto comerciável” (Howkins, 2013, p. 18).

2 Cadeia produtiva é como é chamado todo o processo desde a criação até que o produto chegue ao público. Em música, a cadeia produtiva se divide em quatro etapas: Pré-produção, produção, distribuição e pós-produção. Em cada uma dessas etapas há uma série de processos, serviços e profissionais envolvidos. (**Apostila de capacitação dos agentes do setor cultural e criativo**. Módulo 2. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Núcleo de Estudos em Economia Criativa e da Cultura., Música. Porto Alegre).

Muitos dos produtos criativos podem ser qualificados como propriedade intelectual e essas existem de diversas formas, sendo que as mais comuns são: direitos autorais, patentes, marcas e desenhos industriais. Para Howkins (2013), juntas essas categorias formam setores criativos e a economia criativa. Por outro lado, Reis (2008) aponta que se o potencial de gerar direitos de propriedade intelectual, por meio de direitos autorais, patentes, marcas registradas e desenhos industriais é o que diferencia a economia criativa, então ficaria difícil dizer o que não integraria a economia criativa na sociedade contemporânea. Reis (2008) adota em seu livro a ideia da economia criativa compreendendo “[...] setores e processos que têm como insumo a criatividade, em especial a cultura, para gerar localmente e distribuir globalmente bens e serviços com valor *simbólico e econômico*” (Reis, 2008, p. 24).

Sendo o SEBRAE – Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas – uma relevante instituição brasileira, com grande influência no setor produtivo – em capacitação ou fomento – e considerando ser esta pesquisa direcionada ao cenário brasileiro, é pertinente trazer sua visão sobre este setor da economia. Na cartilha “*O microempreendedor individual e a economia criativa*” do SEBRAE (2019) é possível encontrar o seguinte quadro:

FIGURA 1 – Cartilha do SEBRAE (2019) intitulada “*O microempreendedor individual e a economia criativa*”



Fonte: SEBRAE (2019, p. 4)

É interessante notar que na categorização por setores feita para definir a economia criativa, a música pode estar alocada em todas elas de diferentes maneiras, envolvendo diferentes profissionais (ou os mesmos profissionais com diferentes funções). Isso, de certa maneira, evidencia algumas dificuldades encontradas no processo de se desenhar o trabalho do músico, o que pode afetar a forma como ele se vê enquanto artista/trabalhador.

Para melhor compreensão do trabalho do trompista, creio ser necessário um maior entendimento do contexto geral em que seu trabalho se insere. Sendo o trompista um músico antes de tudo, compreender a extensão da música dentro do segmento da Economia Criativa pode trazer luz acerca dos processos de produção e maior compreensão das relações de trabalho apresentadas ao trompista. A formação do trompista por muito tempo esteve centrada em sua atuação em orquestras. Seu campo de trabalho visto prioritariamente como orquestras e bandas sinfônicas, ou

seja, de forma geral, no segmento da música de concerto (Magalhães, 2021). Já quando tratamos a música dentro da economia criativa, é possível perceber que muitas vezes, o foco está na atuação dos profissionais de música popular. Embora paralelos possam ser feitos, há especificidades do trabalho em orquestras que precisam ser consideradas. Portanto, consideraremos esse cenário quando possível e a partir de reflexões feitas ao cenário de música popular, incluiremos considerações pontuais ao contexto da música de concerto.

Dentro da cadeia produtiva da música, muitos são os profissionais envolvidos e os mercados de trabalho que ali se desenvolvem. Quanto ao mercado de trabalho muitas são as definições e teorias a esse respeito (como explorado anteriormente). Para uma noção geral do campo de atuação em música, apresentamos uma breve descrição da cadeia produtiva desse setor e apontamos as considerações de Nuñes (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, sendo assim, trazemos as considerações de Nuñes (2017) abordando também o contexto da música de concerto.

Segundo Nuñes (2017), 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 – podemos somar também as atividades de concepção não somente de uma obra em si, mas muitas vezes de todo um espetáculo. A produção é quando há a passagem das obras para algum formato de áudio, físico ou digital (Nuñes, 2017) e consideraremos também o espetáculo (shows, concertos, recitais) como algo englobado pelo uso do termo. Portanto, a produção envolve gravações em estúdio, produção, edição, masterização de áudio, publicação das músicas – para fins de recolhimento de direitos – (Nuñes, 2017), e aqui consideraremos também os ensaios, apresentações em teatros, salas de concerto e espaços públicos, e a transmissão ao vivo de apresentações e concertos pela televisão ou internet. Na fase de divulgação encontram-se a 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 e lojas físicas.

Dentro dessa cadeia produtiva, como instrumentista, o trompista concentrará suas ações em gravações, ensaios e atuações em grupos como bandas, orquestras e grupos de câmara (Feitosa, 2013)

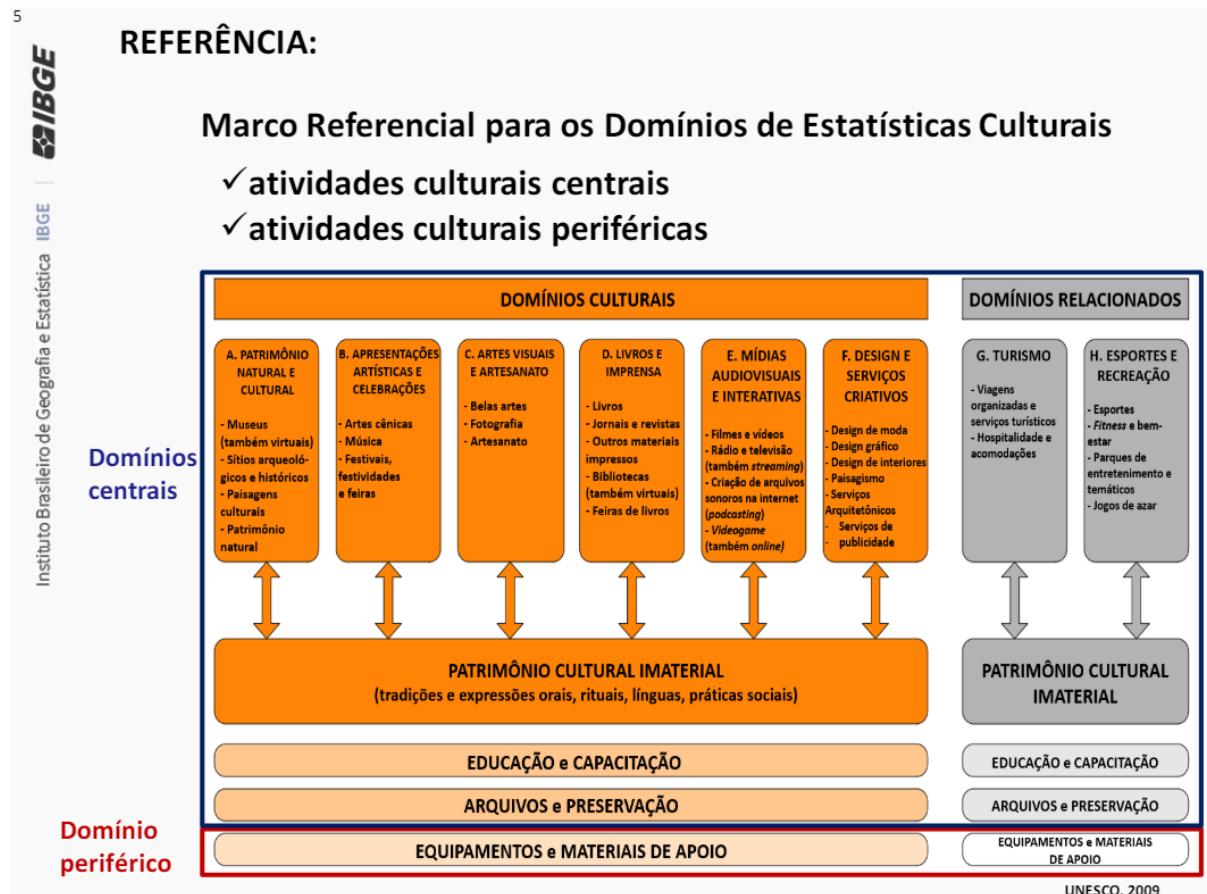
com repertórios que podem ser diversos. Mas há também outras atividades em música que podemos considerar: fabricação e manutenção de instrumentos, criação e edição de materiais audiovisuais, editoração de partituras, produção de conteúdo digital, formação acadêmica e formação de plateias. A essas funções soma-se a do ensino em espaços diversos, ou mesmo a carreira acadêmica. Considerando que o trompista, antes de tudo, é um músico, levando em conta o contexto de atuação diversificada e presença de múltiplos empregos, é sempre possível a esse profissional combinar habilidades e desenvolver uma versatilidade em seu campo de atuação. Mesmo com essa seleção de opções, é possível que você tenha pensado em atividades profissionais em música não elencadas aqui.

A partir de certo ponto de vista, ter possibilidades diversas é algo positivo e pode ser uma estratégia para lidar com características do mundo do trabalho que podem atingir o músico de maneira negativa. Entretanto, é necessário conhecer as nuances desse tipo de trabalho para saber que ter possibilidades não será garantia de trabalho permanente. Estudo e planejamento são necessários (Magalhães, 2021).

Conforme mencionado anteriormente, o mundo do trabalho atual é marcado pela 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). O trabalho flexível conta com vínculos contratuais flexíveis, de duração determinada, com a ausência de direitos trabalhistas. É o trabalho que se “ajustou” aos processos de produção capitalista. Assim, passou a apresentar as características de flexibilidade, atuação por projetos, múltiplos empregos, instabilidade e precarização (Bartz, 2018; Requião, 2016).

Acompanhando os dados levantados pelo Sistema de Informações e Indicadores Culturais 2011-2022 do IBGE, é possível evidenciar alguns movimentos do trabalho cultural descritos em literatura. É importante destacar que os dados se referem a todo o setor cultural, sendo o trabalho em música parte desse setor em diferentes locais e de diferentes maneiras. Na metodologia utilizada pelo IBGE, as atividades culturais são compreendidas em atividades centrais e periféricas. Como ilustra o quadro a seguir:

FIGURA 2 – Marco referencial para os domínios de estatísticas culturais



Fonte: Sistema de Informações e Indicadores culturais 2011-2022 (IBGE, 2023b, p. 7)

Segundo a análise em relação aos domínios culturais, os dados mostram que a maioria das organizações fazem parte das atividades culturais centrais, já as atividades culturais periféricas eram responsáveis pela maioria dos assalariados em 2021 (IBGE, 2023a). Atividades centrais: 66,3% das empresas e 48,1% dos assalariados; atividades periféricas: 33,7% das empresas e 54,9% dos assalariados. Em relação aos assalariados é válido destacar:

Em termos de pessoal assalariado, o domínio dentro das atividades culturais centrais que apresentou o maior crescimento também foi *Design* e serviços criativos (40,8 mil). Porém, as atividades que mais concentraram assalariados no domínio estavam em Mídias audiovisuais e interativas, domínio que concentrou 32,2% dos assalariados nas atividades centrais. Este também foi responsável pelos maiores salários médios em 2021, R\$ 4 751. Os menores salários foram pagos pelas empresas em Esportes e recreação (R\$ 1 808). (IBGE, 2023a p. 2)

FIGURA 3 – Características das pessoas e das empresas e outras organizações, segundo domínios culturais – 2021

Características das pessoas e das empresas e outras organizações, segundo os domínios culturais - 2021

Variáveis	Empresas e outras organizações		Pessoal ocupado total		Pessoal ocupado assalariado		Salário médio mensal (R\$) (1)	Porte médio das organizações (2)
	Absoluto	Distri- bução (%)	Absoluto	Distri- bução (%)	Absoluto	Distri- bução (%)		
Total do Cadastro	5 748 599	..	55 296 012	..	47 616 457	..	3 267	9,6
Total dos domínios culturais	387 597	100,0	2 132 303	100,0	1 613 597	100,0	4 135	5,5
Total das Atividades Culturais Centrais	256 832	66,3	1 111 866	52,1	776 058	48,1	3 246	4,3
A. Patrimônio natural e cultural	706	0,2	8 208	0,4	7 460	0,5	4 181	11,6
B. Apresentações artísticas e celebrações	27 409	7,1	60 464	2,8	28 467	1,8	2 808	2,2
C. Artes visuais e artesanato	22 516	5,8	110 492	5,2	80 728	5,0	2 180	4,9
D. Livro e imprensa	48 076	12,4	231 462	10,9	167 153	10,4	2 870	4,8
E. Mídias audiovisuais e interativas	43 815	11,3	310 265	14,6	249 527	15,5	4 751	7,1
F. Design e serviços criativos	93 757	24,2	266 914	12,5	147 266	9,1	2 727	2,8
H. Esportes e recreação	7 493	1,9	43 260	2,0	33 682	2,1	1 808	5,8
Educação e Capacitação	13 060	3,4	80 801	3,8	61 775	3,8	1 822	6,2
Atividades Culturais Periféricas	130 765	33,7	1 020 437	47,9	837 539	51,9	4 962	7,8
Equipamentos e materiais de apoio	130 765	33,7	1 020 437	47,9	837 539	51,9	4 962	7,8

Fonte: Dados Do CEMPRE 2021 mencionados no SIIC 2011-2022 (IBGE, 2023^a, p. 3)

Em relação aos termos e classificações utilizados pelo IBGE, destacamos a definição de pessoas ocupadas:

São classificadas como ocupadas na semana de referência as pessoas que, nesse período, trabalharam pelo menos uma hora completa em trabalho remunerado em dinheiro, produtos, mercadorias ou benefícios (moradia, alimentação, roupas, treinamento etc.), ou em trabalho sem remuneração direta em ajuda à atividade econômica de membro do domicílio ou parente que reside em outro domicílio, ou, ainda, as que tinham trabalho remunerado do qual estavam temporariamente afastadas nessa semana. (IBGE, 2023b p. 1)

O conceito de pessoas ocupadas utilizado pelo IBGE é bastante amplo, abrange profissionais formais ou informais, remunerados ou não, que trabalharam pelo menos 1 hora completa na semana de referência da pesquisa. Pessoas, que durante o período de referência, trabalharam ou tinham trabalho, ainda que não tenham trabalhado (ex.: férias; licença médica, etc.), fazem parte das pessoas ocupadas. A atividade não precisa ser remunerada e nem ter a carga semanal de 40 horas, uma hora completa de atividade profissional na semana de referência faz com que o entrevistado seja considerado ocupado (IBGE, 2024).

Segundo o SIIC 2011-2022, o setor cultural representou 5,6% dos ocupados (comparação feita com o número total). Em 2019, esse grupo representava 5,8%, a pandemia de COVID-19³ atingiu fortemente esse setor que em 2020 e 2021 perdeu mais postos de trabalho em comparação com o total nesse período. Já em relação ao nível de instrução dos ocupados, no setor cultural ele é mais elevado que o observado entre os ocupados em geral. Em 2022, considerando a totalidade dos ocupados, 22,6% tinham nível superior completo, já no setor cultural a porcentagem era de 30,6% (IBGE, 2023a).

Um apontamento feito por Bartz (2018) em relação ao nível de instrução dos músicos e suas condições de trabalho vem de encontro a esse dado. Nos setores de trabalho em que muitas vezes os trabalhadores são menos qualificados (setores secundários), geralmente há hiperflexibilidade de contratos, possibilitando situações de instabilidade, insegurança, precariedade e trabalho intermitente. Já nos setores primários, onde os trabalhadores geralmente são mais qualificados, a remuneração é melhor e as situações de emprego mais estáveis. Bartz (2018) aponta que os artistas costumam ser altamente qualificados e relativamente bem remunerados, como trabalhadores de setores primários, mas atuam em situações de grande flexibilidade, semelhantemente aos trabalhadores de setores secundários (Bartz, 2018).

Sendo os ocupados uma categoria ampla, como mencionado anteriormente, ela abriga trabalhadores formais e informais. Fica evidenciado pelos dados que a maior parte dos trabalhadores ocupados no setor cultural atuam por conta própria, sendo 42,1%; em seguida empregados do setor privado, sendo com carteira⁴ 35,9% e sem carteira 14,4%. A pandemia de COVID – 19 teve maior impacto sobre o trabalho informal e houve crescimento maior da ocupação na informalidade em 2022 (em relação à 2021), sendo que os patamares de formalidade pré-pandemia não foram recuperados (IBGE, 2023a).

³ “A Covid-19 é uma infecção respiratória aguda causada pelo coronavírus SARS-CoV-2, potencialmente grave, de elevada transmissibilidade e de distribuição global. O SARS-CoV-2 é um beta coronavírus descoberto em amostras de lavado bronco alveolar obtidas de pacientes com pneumonia de causa desconhecida na cidade de Wuhan, província de Hubei, China, em dezembro de 2019. Pertence ao subgênero Sarbecovírus da família Coronaviridae e é o sétimo coronavírus conhecido a infectar seres humanos” (Ministério da saúde, 2024).

⁴ Trabalhadores contratados em regime de CLT (Consolidação das Leis de Trabalho).

Apesar de um perfil com maior nível de instrução, houve mais trabalhadores em ocupações informais no setor cultural do que em todos os setores juntos. Em 2022, esse percentual foi de 43,2% dos ocupados no setor cultural e 40,9% dos ocupados em todos os setores. Por Unidades da Federação, os maiores percentuais de informalidade no setor cultural no ano de 2022 estiveram no Piauí (67,7%), Pará (67,0%) e Amapá (65,5%), enquanto os menores, em Santa Catarina (25,9%), Rio Grande do Sul (33,0%) e Paraná (35,1%). (IBGE, 2023a p. 7)

Sendo altamente atingido pelas características do trabalho flexível, tendo sua atuação tão próxima do trabalho informal, o artista de maneira geral e o músico de forma pontual, pode ser levado a iniciativas empreendedoras. Requião (2019; 2020) mostra como em um processo de conformação com a lógica capitalista a figura do trabalhador autônomo tem sido substituída pela figura do músico empreendedor. Evidencia que a possibilidade de viver de música passa a ser associada à capacidade desse músico em empreender. Ressalta ainda que a lógica capitalista aplicada e a precarização do trabalho do músico geram instabilidade e a perda de direitos trabalhistas desses profissionais.

Nesse cenário, muitos músicos acabam prestando serviços como pessoas jurídicas quando na prática continuam a ser pessoas físicas (Requião, 2008). Ser Microempreendedor Individual (MEI) exige o cumprimento de burocracias, processos de emissão de nota fiscal, declaração de rendimentos e pagamentos ao Simples Nacional, esse indivíduo passa a ser uma empresa e isso seria mais do que possuir um registro. Iniciativas empreendedoras podem ser um caminho para lidar com períodos de desemprego e/ou como forma de complementação de renda, mas ao pensar no trabalho empreendedor, seria ideal também considerarmos os aspectos coletivos do trabalho em música. Seria relevante que enquanto classe estejamos atentos e em busca de formas de capacitar os músicos a se utilizarem desse mecanismo de maneira efetiva (Magalhães, 2021).

[...] um dos fatores mencionados por eles, que certamente contribui para o fortalecimento dessa nova conjuntura observada neste universo específico de trabalho, diz respeito à falta de união entre os próprios profissionais do setor. Acredito que os músicos eruditos encontram sérias dificuldades em se perceberem enquanto uma classe profissional. Isto sem dúvida enfraquece a categoria, pois não auxilia na aquisição de melhores condições de trabalho (tanto simbólicas quanto econômicas). Parece reinar um certo individualismo neste meio profissional, onde o pensamento de ‘cada um por si’ só faz agravar a questão da flexibilidade, mobilidade, instabilidade e precariedade. Um sentimento de coletividade mais forte talvez fosse o primeiro passo a ser buscado para tentar reverter, em parte, a difícil situação atual. (Bartz, 2018 p. 219)

Em certos aspectos, podemos encontrar conflitos ou mesmo contradições no processo de venda da força de trabalho para a produção de algo com valor imaterial e que nem sempre é uma atividade produtiva (destinada à venda ou à produção de lucro). A figura do trabalhador que precisa gerar seu sustento por meio da venda de seu produto ou da venda de sua força de trabalho pode se chocar com as expectativas e idealizações que músicos/artistas constroem em sua formação. O indivíduo que concretiza a expressão de sua humanidade por meio da arte e que produz essa arte através de trabalho, o músico/trabalhador, pode se encontrar diariamente nessa “corda bamba” da realização x idealização.

3. As entrevistas

Por meio de entrevistas com trompistas divididos em três grupos, foi relacionada a formação do trompista e sua atuação profissional, de forma a compreender se na percepção das pessoas entrevistadas a sua formação considerou em seu desenvolvimento a estrutura do trabalho na atualidade. O roteiro da entrevista está disponível como anexo desta publicação.

A escolha das pessoas entrevistadas se deu a partir da divisão dos grupos e do acesso dos autores da pesquisa, buscando um equilíbrio de gênero. Foram selecionados instrumentistas de 6 estados e três regiões, vindos dos maiores centros de música de concerto e instrumental do país. Os grupos são:

- Jovens profissionais que assumiram postos de trabalho recentemente e têm feito provas com regularidade, inseridos no mercado por meio de vínculo empregatício estável em orquestra – Entrevistado(a) A-D;
- Jovens profissionais atuantes em espaços diversificados: grupos independentes, música popular e/ou ensino – Entrevistado(a) E-G;
- Jovens em fase de inserção no mercado: ainda sem um vínculo empregatício estável, mas atuante em forma de trabalho flexível (cachês) ou por contrato de duração determinada – Entrevistado(a) H-J;

Os (as) entrevistados(as) foram denominados(as) Entrevistado(a) A até J para preservar suas identidades. Faremos referência sempre usando o gênero feminino para evitar a identificação e dinamizar a leitura do texto. Os dados serão apresentados alinhados às perguntas realizadas de acordo com o roteiro da entrevista. Ressaltamos que optamos por utilizar poucas citações e apresentar o mínimo possível de informações de forma individual para preservar a identificação das entrevistadas. O universo da trompa no Brasil é relativamente pequeno nesse sentido, o que torna fácil a identificação do(a) trompista a partir da revelação de informações específicas.

As entrevistadas tinham no momento das entrevistas, realizadas no segundo semestre de 2023, idades que variavam de 22 a 39 anos, todas estão em formação ou ingressaram em seus empregos fixos recentemente e ainda estão buscando formação em alguma medida. A média de idade é de 29 anos, tendo a maioria entre 22 e 31 anos. Nesse sentido, podemos dizer que todas estão em formação (incluindo as que estão na busca por fazer um doutorado) e iniciando ou consolidando as suas carreiras profissionais. Todas tocam trompa há pelo menos 7 anos e em média tocam há 14 anos. A maioria toca trompa entre 10 à 15 anos.

Quatro das dez iniciaram em banda de música ou marcial, e dois não tinham professor específico do instrumento no início. Três iniciaram a sua formação em projeto social, um iniciou na música em sua igreja, um iniciou em curso livre de música e um iniciou com sua família. Seis iniciaram primeiramente em outro instrumento, sendo três iniciando no trompete e passando posteriormente para a trompa. No total, cinco passaram por projeto social, mesmo que depois da iniciação. Destacamos portanto no início de suas trajetórias, o trabalho das bandas de música/marcial e dos projetos sociais.

Após a formação inicial, quatro passaram por conservatório (dois não concluíram o curso), quatro concluíram exclusivamente curso de bacharelado e quatro cursaram ou estão cursando exclusivamente a licenciatura em nível de graduação. Duas fizeram licenciatura e bacharelado, três concluíram ou estão cursando especialização na área de música (uma específica em trompa e duas em outras subáreas da música) e três concluíram mestrado em performance – trompa.

Considerando os principais materiais didáticos utilizados na formação das entrevistadas, sete mencionaram os 60 Estudos Selecionados de Kopprasch e seis mencionaram os 200 Estudos de Máxime-Alphonse. Como repertórios, nove mencionaram pelo menos 1 dos concertos de W. A. Mozart, sete mencionaram o Concerto nº. 1, de R. Strauss, e cinco mencionaram o Concerto Opus 91, de R. Glière. Quatro mencionaram trechos orquestrais na sua formação.

Destacamos uma fala da Entrevistada E (2023), repetida de diferentes maneiras por outras entrevistadas: “É necessário ressaltar que existe um eurocentrismo muito grande na formação trompística. Trechos orquestrais de música europeia [...] ou americanos. Latino-americanos, não me lembro de ter visto nenhum. E na faculdade começou a haver uma preocupação de incluir algumas peças brasileiras”. O repertório brasileiro foi citado por menos da metade das entrevistadas e sempre contemplado de forma bem menos presente do que os repertórios estrangeiros.

Seis entendem que sua formação foi voltada para a atuação em orquestra sinfônica. Duas entendem que sua formação foi demasiadamente focada no repertório europeu solista para trompa e cinco buscaram formação para além do universo orquestral. Apenas uma das dez entrevistadas entende que sua formação foi ampla e diversa, preparando para uma série de possibilidades, incluindo a formação para atuar em orquestra. Todas pretendem continuar sua formação citando mestrado e/ou doutorado. Três veem a preparação e realização de audições de orquestra como um motivador para o desenvolvimento técnico-interpretativo.

Oito complementaram a formação fora dos espaços formais e seis citaram especificamente os festivais de música. Uma citou aulas em espaços não formais como sua principal formação no instrumento e três destacaram especificamente o trabalho realizado pela Associação de Trompistas do Brasil e os Encontros Brasileiros de Trompistas. Dois mencionaram que não precisaram complementar sua formação fora de espaços formais de ensino.

Quatro entrevistadas são empregadas em orquestras profissionais, três atuam em orquestra com contrato de duração determinada ou como cachês e seis mencionaram que além de trabalho fixo fazem cachês em orquestras profissionais. Quatro fazem trabalhos remunerados com música de câmara, três atuam como docentes formalmente contratadas e uma com aulas particulares, e três mencionaram a atuação profissional em outros grupos sinfônicos como bandas e musicais. Duas

mençãoaram a atuação em casamentos, duas mencionaram a atuação como produtoras, duas com gravações e uma vive exclusivamente de cachês em orquestras.

Cinco tem vínculo empregatício exclusivo com orquestra, sendo um de duração determinada, e uma tem além da orquestra um trabalho paralelo no universo da música. Três têm vínculo empregatício com instituição de ensino, um tem vínculo empregatício com banda sinfônica, um tem vínculo empregatício com organização não governamental e duas não tem vínculo empregatício. Das dez entrevistadas nenhuma tem vínculo empregatício não vinculado à música. Todas as entrevistadas fazem cachês que variam desde uma frequência esporádica até uma frequência mensal. Sete das dez entrevistadas fazem cachês mensais.

Duas destacam a predominância do repertório tradicional orquestral na sua prática. Quatro destacam o equilíbrio entre repertórios diversos na sua prática e quatro destacam a predominância da música popular em suas práticas incluindo a performance de música de cinema e em musicais.

Seis sentem estabilidade e segurança nas suas demandas profissionais e dois desses destacam que são poucas as demandas extras onde atuam profissionalmente. Quatro não se sentem seguros e estáveis com suas demandas, incluindo os três jovens em fase de inserção no mercado, ainda sem um vínculo empregatício estável, mas atuantes em forma de trabalho flexível (cachês) ou por contrato de duração determinada.

Seis se sentem satisfeitas com a remuneração que recebem e dessas, duas estão abertas a procurarem outras oportunidades profissionais. Quatro não se sentem satisfeitas com sua remuneração, e duas especificam que o maior problema é a falta de estabilidade nas demandas sem vínculo empregatício estável.

Considerando como as entrevistadas percebem que o repertório que desenvolvem se relaciona com o público de suas apresentações, destacamos a partir das respostas a importância da variação e da diversidade dos repertórios contemplados. As entrevistadas A, C e H destacam o poder da sonoridade e o poder reflexivo da música de concerto no seu público. Entendem que o público se relaciona bem com o repertório dos grupos onde atuam, predominantemente de concerto nos grupos das entrevistadas A e C e diversificado no caso da entrevistada H.

A Entrevistada B destaca que na sua orquestra o foco em repertórios e programas mais

acessíveis ao público é muito positivo, o que gera uma conexão muito boa entre artistas e a audiência. Nas palavras da Entrevistada B (2023): “Existe um diálogo muito tranquilo e leve [...], o público sempre sai dos concertos muito satisfeito, eles entenderam o que aconteceu ali”.

A Entrevistada D explica que o repertório que toca atualmente, majoritariamente característico do universo da música popular, se relaciona muito bem com o público. Explica que as pessoas cantam juntas os temas que são tocados e que se envolvem bastante. A Entrevistada D (2023) destaca a maior possibilidade de interação em apresentações de música popular: “O repertório popular tem essa dinâmica do público interagir mais com quem está tocando. Diferente do Clássico, que as pessoas não podem interagir tanto, não é? Até mesmo porque atrapalha a concentração do músico e do maestro. Mas o que eu percebi foi isso, essa liberdade de interagir mais com o público e vice-versa”.

A Entrevistada E explica que com o repertório de música popular, música cantada (incluindo ópera) e música de filme o público vibra, e ressalta a importância da música cantada. A Entrevistada F destaca a diferença da relação do público com a música popular, especialmente a partir da sua atuação com big band e de música de câmara com quinteto de metais.

A Entrevistada G explica a importância de entender o público do local onde aquela prática está sendo realizada. Entender essa relação pode ser decisivo na aceitação da proposta artística pelo público. As Entrevistadas I e J entendem que o público interage muito mais com a música popular, especialmente com repertórios conhecidos pela audiência dos concertos. Na música de concerto a interação acontece principalmente com outros músicos, em sua experiência.

Em relação ao papel social da música e o mercado de trabalho, sete das entrevistadas destacam a questão da inclusão e/ou da formação humana. Destacamos a fala de uma das entrevistadas em relação ao papel da música na luta contra preconceitos diversos que impactam a sociedade. Segundo sua colocação, em vários recortes sociais, diferentes tipos de repertório, apresentados em diferentes espaços, acabam por ilustrar tais preconceitos gerando mercados de trabalho específicos.

A Entrevistada F entende que o papel social da música e o mercado de trabalho ainda são aspectos muito distintos, mencionando especificamente a elitização da música presente no ambiente orquestral e a distância desse repertório em relação à sociedade. A Entrevistada G destaca a

importância de se abordar na formação na área de música a realidade do mercado de trabalho. Proporcionando uma diversidade, caracterizada inclusive por demandas que aproximem o artista da sociedade, reforçando a atuação social da arte, o mercado e a sociedade na contemporaneidade.

Quando questionadas sobre como sua atividade como trompista se revela como arte, as respostas foram diversas. Para a ocasião deste artigo, destacamos as seguintes: A entrevistada A ressaltou o desafio de se fazer arte com a trompa como algo estimulante, a entrevistada C ressalta a importância de transmitir quem nós somos através da música e as entrevistadas D e H destacam maior realização artística quando atuam como protagonistas com a trompa. As entrevistadas F e J explicam que se sentem como artistas principalmente nas apresentações de música de câmara, no qual há uma sensação de que estão mais livres para se expressarem e interagirem com o público. A Entrevistada G entende que sua atuação como trompista se revela como arte quando consegue construir um diálogo com as pessoas através do instrumento.

Sobre o que esperam alcançar por meio do seu trabalho, a entrevistada A destaca a perspectiva de levar a música ao próximo e foca na transmissão da arte a partir do seu trabalho. A entrevistada B espera evoluir como trompista e musicista a partir do trabalho que tem realizado, conhecer mais de música e poder contribuir com a formação de outras pessoas. Em suas palavras, espera formar trompistas-artistas como “seres pensantes”. A entrevistada C espera trazer reflexão para as pessoas e um momento de alívio, no qual as pessoas possam focar naquele fazer artístico, no momento da performance. Espera também passar uma mensagem sobre como ela é como pessoa. A entrevistada D espera realizar um trabalho bem feito e ter reconhecimento por conta desse trabalho.

A entrevistada E entende que sua natureza é tocar e que o próprio fazer musical é a sua maior conquista. A entrevistada F tem o objetivo de abordar a música como transformação na vida das pessoas, a formação como meio de desenvolvimento humano. A entrevistada G destaca a importância de valorizar o processo, o caminho, e ressalta que cada uma dessas partes do caminho é como uma chegada. A entrevistada H espera viajar e alcançar outras pessoas com sua arte. A entrevistada I está construindo seus objetivos e a entrevistada J esperar primeiramente alcançar um bom emprego e posteriormente levar a formação em trompa para espaços formais carentes de professores específicos do instrumento.

Quando questionadas sobre possíveis ações para construir uma atuação profissional efetiva enquanto trabalho e relevante como arte, as entrevistadas responderam mencionando:

1. A importância do trabalho coletivo na formação;
2. A necessidade de reformular a estrutura de muitos cursos no sentido de promover uma formação mais ampla e diversa para o trompista;
3. Focar também no mercado de trabalho durante a formação;
4. A busca pelo conhecimento como guia para uma formação eficiente, com disciplina e organização;
5. Estimular o desenvolvimento da consciência de classe;
6. Divulgar o instrumento de forma mais sistemática entre os jovens;
7. Focar em fazer arte durante a performance;
8. Focar também no desenvolvimento artístico individual.

A Entrevistada A explica que não é fácil ser trompista no século XXI e que na sua perspectiva são poucos os empregos. Em suas palavras (Entrevistada A, 2023): “Está crescendo [...] a quantidade de trompistas e também o nível, então, eu acho que a tendência é ficar mais disputado, [...] tem que estudar”. A Entrevistada B entende que ser trompista no Brasil no século XXI é mais do que tocar trompa. Acredita que buscar desenvolver a sua habilidade de fazer arte de uma forma diversificada é muito importante, pois apesar de não serem tantos os empregos específicos em orquestras, por exemplo, o campo da música, no geral, tem muitas oportunidades.

A Entrevistada C entende que ser trompista no Brasil no século XXI é algo prazeroso e que exige determinação e foco. Nas palavras da Entrevistada (Entrevistada C, 2023): “Eu vejo muita gente que tem o sonho de ser trompista mas acaba não seguindo aquilo que almejou porque [...] eu acho que não tem um foco, objetivo, vou focar aqui e é isso que eu quero, se não der certo a primeira, eu vou continuar, e não desistir antes de alcançar”. A Entrevistada D explica que percebe atualmente a evolução dos trompistas mais novos, de 15 e 16 anos, a exploração cada vez maior da trompa na música popular, improvisação, e ressalta também a maior exigência para os trompistas,

sob uma perspectiva geral. Conclui que o trompista do século XXI no Brasil está muito mais preparado, em um nível mais equiparado com o que ocorre em países estabelecidos na formação de trompistas.

A Entrevistada E afirma que escolheu ser trompista porque gosta muito e que é feliz mesmo com as condições de trabalho precárias e insalubres. Ressalta que essas são características do mercado de trabalho na atualidade, que demandam que o trompista se conscientize e busque mudar essa realidade. A Entrevistada F entende que ser versátil é a grande característica necessária ao trompista do século XXI no Brasil. É necessário ter disposição para agregar essa formação. A Entrevistada G entende que existem partes boas e ruins na trajetória do trompista, que poderiam ser mais equilibradas e estáveis. A Entrevistada H destaca a insegurança do trompista em relação a sua aceitação por conta dos diversos preconceitos, o que torna o caminho mais desafiador. A Entrevistada I entende que hoje em dia é muito amplo ser trompista, no sentido de que envolve uma diversidade muito maior, com mais informações e mais opções para a pessoa que quer seguir no instrumento.

A Entrevistada J entende que a interação entre os trompistas na atualidade a partir da Associação Brasileira de Trompistas é muito positiva, que ajudou muito na evolução dos instrumentistas e que é muito bom ser trompista na atualidade. Nas suas palavras (Entrevistada J, 2023): “No geral a gente se ajuda bastante e é algo que está crescendo [...] então o que estamos conseguindo no meio trompístico a partir dessa interação eu vejo com muito bons olhos [...] então ser trompista hoje no Brasil, com relação a outras realidades, eu acho que seja algo bastante legal, algo muito bom, uma classe que eu fico feliz em participar”.

Por fim, sobre a faixa salarial, 6 das entrevistadas possuem renda fixa entre R\$ 5.000 e R\$ 10.000. A renda variável desses 6 variou entre R\$ 500 e R\$ 5.000 por mês, ficando em uma média aproximada de R\$ 2.500 reais por mês. Das outras quatro entrevistadas, uma não possui renda fixa. As outras recebem, de renda fixa, entre R\$ 1.500 e R\$ 2.000. Três recebem renda variável que fica em torno de R\$ 1.000 a R\$ 1.500. E um recebe de renda variável entre R\$ 5.000 a R\$ 10.000.

4. Conclusões e caminhos estratégicos

A partir da bibliografia analisada, das entrevistas realizadas e do nosso conhecimento do universo investigado, qual seja o ambiente profissional do trompista em realidades brasileiras, chegamos a algumas conclusões que caracterizam, de uma forma geral, o mercado de trabalho para trompistas no Brasil e a formação desses instrumentistas em diversas partes do país. Primeiramente, destacamos que a formação do trompista está em transformação. Várias das entrevistadas, assim como também podemos observar em bibliografias que problematizam o ensino de trompa, ressaltaram que sua formação foi focada no repertório solo com uma abordagem complementar de trechos de orquestra. Apesar disso, todas tem buscado de alguma maneira ampliar sua educação e diversificar sua atuação.

Várias tem buscado complementar seus estudos em áreas afins, e com isso tem buscado constituir uma renda para viver atuando no universo profissional da área de música. Esse é um primeiro caminho estratégico que podemos elencar a partir deste estudo: **A busca pela diversificação da formação**. A formação específica no instrumento é uma perspectiva, mas buscar ampliar se preparando para atuar na educação, gravação audiovisual, promoção de eventos, proposição de projetos em leis de incentivo e atuar com diferentes tipos de repertório para além da música de concerto são algumas das possibilidades que podemos destacar a partir deste estudo.

No contexto atual, também fica evidente que não é necessariamente a partir de um curso específico que o trompista vai adquirir essa formação diversificada, mas que vai ser a partir da sua busca pessoal, baseada nas preferências individuais, que essa formação eclética vai ser buscada e poder ser conquistada. Considerando as perguntas levantadas no início da pesquisa, portanto, chegamos à conclusão de que a formação dos trompistas, apesar de estar em transformação em muitos espaços, ainda não corresponde às realidades do mercado de trabalho no nosso país, conforme apresentado anteriormente nesta pesquisa. A partir desse cenário, um segundo caminho estratégico é continuar o processo de **buscar adequar os diversos cursos de formação na área de música às necessidades educacionais da formação humana e para o mercado de trabalho**

atual para que possam, quando cabível, promover uma formação ampla aos trompistas e músicos no geral.

Para que os trompistas construam um caminho profissional adequado às suas necessidades e objetivos, compreender a sua identidade e viver experiências diversificadas é um caminho também observado nas entrevistas. Nessa perspectiva, participar de eventos, especialmente dos Encontro Brasileiro de Trompistas, se mostrou como algo importante na complementação da formação das entrevistadas e na sua busca por entender as diversas possibilidades na área. A perspectiva de **participar de eventos** é elencada então como mais um caminho estratégico para otimizar a relação entre formação e mercado de trabalho.

Considerando as características atuais do mercado de trabalho, conforme apresentadas anteriormente, mostra-se também como essencial o **planejamento financeiro**. Buscar na formação desenvolver habilidades para lidar com os recursos financeiros é mais uma perspectiva que pode ser decisiva no sucesso no mercado de trabalho. Na busca por diversificar a formação, sugerimos, portanto, que o trompista desenvolva esse conhecimento.

Essas estratégias podem ser eficientes, mas, infelizmente, desenvolvê-las nem sempre vai ser uma questão de escolha a depender do acesso. A desigualdade social no nosso país é um aspecto limitador para muitas pessoas. Portanto, destacamos nesse contexto a importância do ensino público e de ações sociais que tem ajudado jovens a buscarem ampliar a sua formação e construir uma carreira no universo da música.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, F. M. de. **O conceito de trabalho nos clássicos da Sociologia**. Revista Espaço Livre, v. 10, n. 20, p. 20 – 33, jul./dez. 2015.

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.

BARTZ, Guilherme Furtado. **Identidade profissional e música erudita: músicos de orquestra, trabalho flexível e os dilemas da profissão**. Revista Opus, v. 26 n. 1, p. 1-23, jan./abr. 2020.

BERTUSSI, Eduardo. **Música, trabalho, educação e capital: um estudo sobre as relações entre formação e atuação profissional do músico no Brasil a partir do século XXI.** Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Educação. Salvador, 2015.

CANDÉ, Roland de. **História Universal da Música.** 1. ed., v.1. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

CASULA, Clementina. **Torn between Neoliberal and postmodern trends Corporatist Defence and criative age prospects: The ongoing reshaping of the classical music profession in Italy.** Cambio vol. 8, n. 16, p. 71 – 82. Firenze University press, 2018.

FEITOSA, R. A. T. **O ensino de trompa: um estudo dos materiais didáticos utilizados no processo de formação do trompista.** In: XII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e pós-graduação em música. Natal, 2013.

GRESPAN, Jorge. **Marx: Uma introdução.** 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2021.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental.** Tradução: Ana Luisa Faria. 1. ed. Lisboa: Gradiva Publicações, 1997.

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

HOWKINS, John. **Economia criativa: como ganhar dinheiro com ideias criativas.** M. São Paulo: Books do Brasil Editora Ltda., 2013.

MAGALHÃES, Maria Suellen. **O trompista no século XXI: perspectivas metodológicas para uma formação versátil.** Dissertação (mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, 2021.

MARX, Karl. **O capital: crítica da economia política - Livro I: o processo de produção do capital.** Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.

MARX, Karl. **Formações econômicas pré-capitalistas: introdução de Eric Hobsbawm.** Tradução de João Maia. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1977.

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.

OLIVEIRA, S. R. de; PICCININI, V. C. **Mercado de trabalho: múltiplos (des)entendimentos.** Revista de Administração Pública. Set/out, p.1517 – 1538. Rio de Janeiro, 2011.

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

PRIES, Ludger. **Teoría sociológica del mercado de trabajo**. In: TOLEDO, Enrique De La Garza. Tratado latinoamericano de sociología del trabajo. México: FCE/Flacso — Sede México, 2000.

REIS, Ana Carla Fonseca. **Economia criativa como estratégia de desenvolvimento: uma visão dos países em desenvolvimento**. São Paulo: Itaú Cultural: Garimpo de Soluções, 2008.

REQUIÃO, Luciana. **“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.

REQUIÃO, Luciana. **“Festa acabada, músicos a pé!”: um estudo crítico sobre as relações de trabalho de músicos atuantes no estado do Rio de Janeiro**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 64, p. 249-274, ago. 2016.

SERVIÇO DE APOIO ÀS MICRO E PEQUENAS EMPRESAS DO ESTADO DO CEARÁ – SEBRAE/CE. **O microempreendedor individual e a economia criativa**. Fortaleza: Editora Printex, 2019.

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

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL. Núcleo de estudos em Economia criativa e da cultura. **Capacitação dos agentes do setor cultural e criativo: Música**. Porto Alegre, RS, [s.d.]

DOCUMENTOS

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Informativo: **Sistema de Informações e Indicadores Culturais 2011 – 2022**. Rio de Janeiro, RJ, 2023a.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Sistema de Informações e Indicadores Culturais 2011 – 2022**. Estudos e Pesquisa, Informação demográfica e socioeconômica, n. 52. Rio de Janeiro, 2023b.

SITES

Covid-19. **Ministério da saúde**, [s.d]. Disponível em: <https://www.gov.br/saude/pt-br/assuntos/covid-19>. Acesso em: 14 abr. 2024, às 20h30.

Trabalho. **Houaiss online**, [s.d]. Disponível em https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-1/html/index.php#1. Acesso em 14 out. 2023, às 20h04.

Indicadores do painel Pnad Contínua. **IBGE**, [s.d]. Disponível em: https://painel.ibge.gov.br/saibamais/#_Toc101205659. Acesso em: 14 abr. 2024, às 21h.

Mercado de trabalho x Mundo do trabalho: o que mudou? **Instituto Social Ser Mais**, 2023. Disponível em: <https://sermais.org.br/mercado-de-trabalho-x-mundo-do-trabalho-o-que-mudou/>. Acesso em: 15 out. 2023, às 20h30.

SOBRE OS AUTORES

Radegundis iniciou aos 11 anos na trompa e aos 12 estreou como solista, o que tem sido a sua principal atuação como performer. Seu último álbum está disponível nas principais plataformas de streaming. Desde os 19 anos é professor na Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Radegundis acredita no potencial do trabalho coletivo, o que o levou a se envolver e liderar associações e realizar vários eventos ao longo da sua trajetória. Suas pesquisas resultaram no desenvolvimento do método “Arte e Consciência”, que tem sido utilizado na sua atuação docente. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8498-0784>. E-mail: feitosaradegundis@gmail.com

Maria Suellen Magalhães foi aluna de trompa de José Costa, Luciano Amaral, Samuel Hamzem, Luiz Garcia, Adalto Soares e Radegundis Feitosa. Estudou na Escola de música do Estado de São Paulo (Emesp) e Escola Municipal de Música de São Paulo. É formada em Licenciatura em música pelo Centro Universitário Adventista de São Paulo (Unasp). Mestra em música pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte, sob a orientação de Radegundis Feitosa, apresenta propostas metodológicas visando a formação versátil de trompistas frente às demandas do mundo do trabalho no séc. XXI. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3852-7011>. E-mail: suellen.magalhaes@live.com

TAXONOMIA CRedit

Radegundis Aranha Tavares Feitosa			
X	Conceptualização		Recursos
X	Curadoria de dados		Software
X	Análise formal		Supervisão
	Aquisição de financiamento		Validação
X	Investigação		Visualização
X	Metodologia	X	Escrita – manuscrito original
	Administração do projeto	X	Redação – revisão e edição

Maria Suellen Magalhães			
X	Conceptualização		Recursos
X	Curadoria de dados		Software
X	Análise formal		Supervisão
	Aquisição de financiamento		Validação
X	Investigação		Visualização
X	Metodologia	X	Escrita – manuscrito original
	Administração do projeto	X	Redação – revisão e edição

<https://credit.niso.org/>

APÊNDICE

Roteiro da entrevista

Observação: Todas as informações serão utilizadas de forma anônima

Nome: Idade:

1. Há quanto tempo você toca trompa?
2. Qual o local e contexto em que iniciou sua formação musical?
3. Como foi a sua formação (escolas de música, projetos, universidades)?
4. Poderia mencionar as principais obras e materiais didáticos trabalhados na sua formação?
5. Para qual mercado de trabalho você entende que a sua formação te direciona(ou)?
6. Possui planos futuros em relação a sua formação?
7. Onde atua profissionalmente?
8. Possui vínculo empregatício vinculado à música (incluindo atuação como técnico de gravação e outras áreas que tem relação com a música)?
9. Possui vínculo empregatício não vinculado à música?
10. Realiza prestação de serviço? (Trabalho por cachês ou projetos/contratos de duração determinada) No caso de resposta positiva, com que frequência?
11. Quais os espaços, linguagens, repertórios e áreas de atuação em música predominantes em sua atividade profissional?
12. Você sente estabilidade e segurança nas suas demandas profissionais?
13. Você se sente satisfeito com a sua remuneração? Fique à vontade para desenvolver reflexões que surjam a partir desta pergunta.
14. Você teve que complementar a sua formação fora de espaços formais para atuar no mercado de trabalho?

15. De que maneira você percebe que o repertório que desenvolve se relaciona com o público das suas apresentações artísticas tocando trompa?
16. Acredita haver relação entre o papel social da música e o mercado de trabalho? De que forma?
17. Como sua atividade como trompista se revela enquanto arte?
18. O que espera alcançar por meio de seu trabalho?
19. O que pensa que pode ser feito no sentido de construir uma atuação profissional de trompistas que seja efetiva enquanto trabalho e relevante enquanto arte?
20. Na sua perspectiva, como é ser trompista no Brasil do século XXI?
21. Todas as informações serão tratadas de forma anônima

Faixa salarial fixa mensal:

- A. () R\$ 0,0
- B. () R\$ 0,0 – 500,00
- C. () R\$ 500,00 – 1.000
- D. () R\$ 1.000,00 – 1.500,00
- E. () R\$ 1.500,00 – 2.500,00
- F. () R\$ 2.500,00 – 3.500,00
- G. () R\$ 3.500,00 – 4.500,00
- H. () R\$ 4.500,00 – 5.000,00
- I. () R\$ 5.000,00 – 10.000,00
- J. () Mais de R\$ 10.000,00

22. Faixa salarial variável:

- A. () R\$ 0,0
- B. () R\$ 0,0 – 500,00
- C. () R\$ 500,00 – 1.000
- D. () R\$ 1.000,00 – 1.500,00
- E. () R\$ 1.500,00 – 2.500,00
- F. () R\$ 2.500,00 – 3.500,00
- G. () R\$ 3.500,00 – 4.500,00
- H. () R\$ 4.500,00 – 5.000,00
- I. () R\$ 5.000,00 – 10.000,00
- J. () Mais de R\$ 10.000,00