

## O trompista no século XXI: perspectivas metodológicas para uma formação versátil

Maria Suellen Magalhães

Universidade Federal do Rio Grande do Norte – Programa de Pós-graduação em Música  
suellen.magalhaes@live.com

**Resumo:** O presente trabalho é um recorte de uma dissertação de mestrado que tem como objetivo apresentar possibilidades de conteúdos e metodologias para a formação de trompistas no ensino superior, a partir de reflexões sobre atuais demandas da formação em música. Os dados foram coletados por meio de entrevistas semiestruturadas, análise de planos de curso e projeto político pedagógico de quatro universidades públicas brasileiras. Os dados foram analisados sob a perspectiva do referencial teórico. Por fim, foram apresentadas possíveis abordagens com a finalidade de construir uma prática diversificada, que contemple possibilidades versáteis de atuação do trompista frente ao século XXI.

**Palavras-chave:** Formação de trompistas; Formação em música; Trabalho em música; Arte e trabalho; Músicos no século XXI.

### The Horn player in the 21st century: methodological perspectives for versatile education

**Abstract:** This study is a cut-off from a master's dissertation which is intended to present content possibilities and methodologies for the training of horn players in higher education from reflections about the current demands of the music training. The data was collected by semi-structured interviews, course plans analysis and political pedagogical project of four Brazilian public universities. They were analysed under the perspective of the theoretical reference. At last, were presented possible approaches with the purpose to construct a diversified practice that contemplates versatile actuation possibilities of the horn player faced with the XXI century.

**Keywords:** Formation of horn players; Music training; Work in music; Art and work; Musicians in the 21st century.

### Introdução

Este artigo é um recorte de uma dissertação de mestrado em andamento, que se propôs a apresentar possibilidades de conteúdos e metodologias para a formação de trompistas no ensino superior a partir de reflexões sobre atuais demandas da formação em música. Por meio de entrevistas semiestruturadas com os professores de trompa de quatro universidades públicas brasileiras, pesquisa bibliográfica e documental, levantou-se dados que foram analisados sob a perspectiva do referencial teórico.

Tendo minha formação em trompa concentrada no ambiente do estudo tradicional, porém percebendo que não tinha a intenção de atuar exclusivamente em orquestras, passei a buscar o que precisaria aprender a fim de diversificar minha possibilidade de atuação profissional como musicista. Também como professora, passei a me questionar se o ensino de trompa desenvolvido assumia um papel de relevância no cotidiano de meus alunos. Assim, como a formação em música, a partir de um instrumento, tem sido feita e como consideramos o aspecto macro da sociedade?

A partir de conversas com colegas, ao perceber que não era uma indagação exclusivamente minha, passei a estudar a estrutura do trabalho em música e as características do trabalho no meio artístico. Foi então, a partir dessa investigação, que surgiu o anseio de buscar compreender como a formação do trompista poderia acontecer de forma mais ampla, considerando a excelência instrumental, artística, formação humana e possibilidades de atuação profissional.

Trabalhos como os de Harvey (2008), Menger (2005), Segnini (2011), Bartz (2018) e 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 as pesquisas de Bomfim (2017) e Bartz (2018), somadas a dados oficiais do governo brasileiro, esclareceram aspectos relativos à situação das orquestras no Brasil, características do trabalho nesses espaços e a atuação profissional do músico em uma perspectiva mais ampla. Por fim, as pesquisas de Beltrami (2011), Feitosa (2016) e Lima (2018) contribuíram na fundamentação de discussões relacionadas a 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 nível superior – Bacharelado: 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 e análise do Projeto Político Pedagógico de cada curso e dos Planos de curso dos professores de trompa.

Averiguou-se as práticas desenvolvidas nas universidades e também outras que pudessem ser incluídas a partir do contexto apresentado e das informações coletadas. Buscou-se compreender como elas podem contribuir com uma formação que dialogue com a possibilidade de uma atuação versátil. Desta forma, espera-

se construir bases para atuar profissionalmente em diferentes espaços e promover uma educação ampla, que contemple a formação do indivíduo como cidadão e do trompista enquanto artista.

### O cenário do trabalho em música

Estamos inseridos em um cenário socioeconômico, de transformações, em que as oportunidades de trabalho podem se mostrar, ou necessariamente se fazer, mais diversas. Bomfim (2017) retrata a redução do número de orquestras na região metropolitana de São Paulo – incluindo as bandas sinfônicas – entre os anos de 2000 e 2016. No início eram 12, no final de 2016 eram 7, e no início de 2017 (com o encerramento das atividades da Banda Sinfônica do estado de SP) o número havia reduzido pela metade. Apesar do trabalho focar a região metropolitana de São Paulo, acredito, também a partir da minha experiência empírica, que esse recorte é uma tendência que vem atingindo o país como um todo. Dentre os diversos fatores, há também o caso das mudanças de políticas públicas para a manutenção de grupos artísticos.

Nas últimas décadas têm se observado maior participação da iniciativa privada no financiamento de atividades artísticas. Tal processo é regido pela Lei Federal Nº 8.813/91, a antiga Lei Rouanet, que instituiu o PRONAC – Programa Nacional de Incentivo à cultura.<sup>1</sup> Por meio de renúncia fiscal, o Estado incentiva as empresas a investirem em cultura, projetos são selecionados e financiados por empresas ou pessoas físicas que declarem imposto de renda, conforme sejam capazes de atender às exigências estabelecidas (Bartz e Oliven, 2019). Vale lembrar que as políticas públicas de financiamento de cultura interferem diretamente no trabalho do artista.

Em 2010, foi redigido o Plano Nacional de Cultura – O PNC,<sup>2</sup> que deveria ser revisto a cada 10 anos. Sendo assim, o PNC de 2010 teve seu vencimento ano passado, porém, até o momento, permanece sem atualização. Segundo a Medida Provisória Nº 1012,<sup>3</sup> o PNC foi prorrogado por mais dois anos, tendo seu atual vencimento em dezembro de 2022. Quando o documento foi redigido e entrou em vigor por meio da lei Nº 12.343 em 2 de dezembro de 2010,<sup>4</sup> o Brasil possuía o Ministério da Cultura, porém, o órgão foi extinto em 1 de janeiro de 2019, com a publicação da medida provisória Nº 870, pelo Diário Oficial da União.<sup>5</sup> A medida provisória posteriormente foi convertida na lei Nº 13.844 de 2019.<sup>6</sup>

A mesma medida provisória foi responsável por fundar a Secretaria Especial de Cultura, pasta que naquele momento pertencia ao Ministério da Cidadania, mas em maio de 2020 foi transferida para o Ministério do Turismo.<sup>7</sup> Entre as idas e vindas desta secretaria, trocas no comando da pasta e polêmicas, foi logo no início da vigência da pasta que a Lei de incentivo à cultura foi revista e teve seu teto reduzido de 60 milhões para 1 milhão.

Vale ressaltar que a Lei de incentivo à cultura, não beneficiava apenas iniciativas individuais, de artistas que se apresentam como proponentes de projetos próprios a fim de ter a possibilidade de captar recursos. A lei também era um mecanismo utilizado por espaços, organizações e fundações que mantêm planos anuais de grupos artísticos, escolas de formação ou mesmo espaços de exposição, realização de eventos ou acervos, como museus, salas de concertos e bibliotecas.

O trabalho do músico possui hoje características de flexibilidade, informalidade, precariedade, atuação por projetos, rede de contatos, múltiplos empregos, falta de garantias profissionais e incerteza econômica. Se tal quadro já parece difícil a músicos profissionais, o que diremos dos recém-formados que encontram inúmeras dificuldades em conseguir experiência e emprego? (Bartz e Oliven, 2019). Diante desse quadro, como poderão exercer sua profissão, os trompistas que não tocarem em orquestras profissionais?

Considerando esse cenário, elaborei a seguinte questão de pesquisa que conduziu as reflexões a serem apresentadas ao longo deste trabalho: Como a formação de trompistas tem sido feita, e as atuais demandas da formação em música consideradas, em cursos de bacharelado de universidades públicas brasileiras?

### Proposições práticas

Esta pesquisa, apesar de se ater aos conteúdos, metodologias e práticas de cursos de trompa, acaba por levantar questionamentos que correspondem aos estudantes e futuros profissionais de música em geral. Se pensarmos bem, a formação do trompista não corresponde apenas às práticas e conteúdos da disciplina de instrumento, mas à toda a grade curricular, experiências e vivências correspondentes a um curso de bacharelado. Entretanto, penso que não podemos nos eximir de nossa responsabilidade e do lugar que nos corresponde enquanto instrumentistas e professores do instrumento. Por esse motivo é que esta pesquisa é direcionada para as práticas da disciplina trompa.

Ao falar sobre práticas diversificadas não considero apenas as práticas desenvolvidas na universidade, mas ao fato de considerar a possibilidade de atuar de forma versátil profissionalmente, considerando a possibilidade de práticas diversas, com ou sem o instrumento. Ou seja, considerar no processo formativo a atuação em orquestras e também com outros repertórios em diferentes grupos ou espaços, bem como considerar a possibilidade de atuar em funções que se relacionem direta ou indiretamente com o instrumento.

Diante das possibilidades de trabalho, da forma como se configuram, o músico, e assimtambém o trompista, tende a ter de buscar alternativas que o possibilite responder a opções de trabalho mais versáteis. Se por um lado o trabalho flexível pode levar à instabilidade, insegurança e aos múltiplos empregos, por outro a lógica de mercado passa justamente a pontuar e valorizar características advindas desse sistema de produção.

A versatilidade aqui proposta, como forma de buscar possibilidades de exercer os múltiplos empregos, surge como resposta sugestiva ao forte desemprego temporário, mencionado por Menger (2005) como resultado do sistema de trabalho flexível. Ou seja, o trabalho intermitente, que não oferece garantia ou segurança ao trabalhador e leva a períodos de desemprego. Mas se o trabalhador exerce múltiplas funções, a possibilidade de sempre ter emprego é maior. Uma boa alternativa pode ser a de buscar um trabalho em que o trompista possa ter maior estabilidade e ao mesmo tempo complementar com outras funções. Doyle (2021) aponta a possibilidade do trabalho com música de câmara, o que pode vir de encontro com a sugestão dada por Fonseca (2020) de estar atento aos editais de captação de recursos paraproyetos culturais; ainda nesse âmbito, são muitos os segmentos que podem conseguir subsídios dessa maneira. Além dessas opções, ao se ver como músico, o trompista também pode entender que há muitas funções no processo de produção em música que podem ser exercidas por ele.

### Experimentação e criatividade

Dentro do conceito de construção de versatilidade, em alguns momentos os professores mencionaram o uso e desenvolvimento de habilidades paralelas à prática do instrumento. De forma alinhada a essas e outras proposições, busquei na Educação Musical uma proposta metodológica que respondesse a esse uso e desenvolvimento de habilidades correlatas à prática da trompa, no sentido de construir uma formação diversificada.

Apresento então as proposições de Brito (2019), que apesar de estarem mais direcionadas à música na infância, à iniciação do ensino musical, não descarta possibilidades de adaptações ou da repetição (diferente) – conceito Deleuziano utilizado pela autora, que será explanado adiante. Sendo assim, proponho aplicar esses conceitos também no processo de diversificação aqui exposto.

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, traz uma proposição metodológica que valoriza o contínuo fluxo do pensamento musical, utilizando aspectos relacionados à escuta, à produção, à criação, à repetição (diferente) e à reflexão. 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 pela autora, selecionei alguns para possível adaptação e aplicação na prática de estudo/ensino da trompa. São eles: o efetivo escutar; a repetição (diferente); a improvisação e a elaboração de arranjos.

O elemento de escuta explorado pela autora está além de escutar uma obra, relaciona-se com a escuta atenta de tudo o que está em volta, de sons e silêncio, da 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. A partir dessa escuta, o trompista poderá coletar informações (harmônicas, melódicas e estilísticas) e utilizá-las em um processo criativo escrito ou não – performance, arranjos, composições ou improvisação. O próprio ato de “tocar de ouvido”, mencionado algumas vezes nas entrevistas, poderia ser um exemplo disso, ao tocar o que ouviu com variações ou não.

Nesse aspecto, o elemento de escuta se relaciona com o processo de criação, tendo como possível intermediário o elemento de repetir (diferente). Quanto à improvisação, a autora destaca como a improvisação está presente em nossas vidas desde crianças, no brincar com os sons de um bebê, por exemplo; e que a improvisação não precisa carregar a ideia de algo feito de última hora, como que sem preparo, ou mal-feito – como a palavra talvez possa sugerir. 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, ritmo, agógica e ornamentos, entre outros aspectos. 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 no processo de diversificação e construção de versatilidade na performance, 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. Para tanto, é necessário colocar em prática conhecimentos correlatos à sua prática instrumental, desenvolvidos em disciplinas diversas do curso ou mesmo na prática em si.

Outro processo de criação e improvisação proposto em metodologias de educação musical na infância, e 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, oslevando a enriquecer e compartilhar as experiências. Mesmo nos estudos técnicos de base o professor pode trazer conceitos de improvisação e escuta, ao fazê-lo por meio de imitações através 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 mais do mesmo, sempre haveria percepções não obtidas anteriormente – e de fato é uma prática evidenciada em metodologias descritas pelos próprios professores entrevistados. Busca-se também que tal exercício seja feito em contextos musicais, podendo ser contextos exclusivamente rítmicos ou harmônicos. O trabalho em grupo pode abordar também outros aspectos e funcionar como uma espécie de “laboratório” profissional.

É interessante notar como a proposta de Brito (2019) de fazer escutas, repetir diferente, inventar, improvisar, refletir, compor, parece funcionar de forma orgânica em que uma coisa leva a outra e podem acontecer também de forma simultânea. O processo de diversificação e construção de versatilidade aqui proposto, parte da ideia de formar trompistas reflexivos, capazes de pensar e repensar sua prática, suas escolhas formativas e profissionais; de forma a usufruir de ferramentas que os possibilitem atuar em um mercado multifacetado e flexível.

### **Métodos, práticas e repertório**

Seguindo a ideia de desenvolver a criatividade e experimentação também pontuo algo sugerido pelos próprios professores entrevistados: o uso de repertório diversificado, que contemple diferentes gêneros/estilos e “sotaques” (termo utilizado pelos próprios professores). Além de considerar a possibilidade de adaptação de materiais não escritos para trompa. Tais iniciativas possibilitariam o contato e desenvolvimento de diferentes ferramentas e materiais interpretativos.

A preocupação de usar o repertório de música brasileira foi um tópico que obteve destaque na fala dos professores. A música brasileira foi por vezes mencionada, de diferentes formas: música brasileira para trompa como solista, música brasileira contemporânea e música brasileira popular em suas diversas possibilidades. 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).

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 também proporcionar o desenvolvimento e refinamento de linguagens diversas, oferecendo 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 assim estabelecer suas próprias conclusões e reflexões.

### **Interação com tecnologias e diferentes campos do conhecimento**

Os recursos digitais estão cada vez mais presentes na prática artística como um todo, em decorrência da pandemia ocasionada pelo COVID-19 foi possível observar a acentuação de um processo já em andamento. Apesar da citação de Feitosa se referir ao ensino de música popular, creio ser possível aplicar ao ensino de música como um todo:

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, p. 133).

Outro passo importante no sentido de interação com o meio digital pode estar relacionado à construção de imagem e paralelamente à difusão e distribuição do que é produzido. Pode ser impactante nesse sentido ter um canal no Youtube, perfis e páginas em redes sociais, com uma identidade visual trabalhada, sempre compartilhando conteúdo de qualidade, possibilitando também o contato com ferramentas de edição de áudio e vídeo. Nesse sentido, também pode ser relevante contar com parcerias. Bartz (2018) menciona a relevância de uma boa rede de contatos para o músico. Destaco essa rede de contatos não apenas como forma de conseguir indicações de trabalho, mas também no sentido de construir parcerias, saber o que se pode oferecer e o que se pode receber de profissionais com funções que, em algum momento, podem ser paralelas ao fazer musical. Áreas como publicidade, marketing, contabilidade e advocacia, estão entre as prestações de serviço que seriam úteis no processo de gestão de carreira.

Nesse sentido, algumas iniciativas também podem se aplicar a 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. 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. O que poderia corresponder à proposta exposta por Lima (2018) fazendo menção ao uso de metodologias e atividades coletivas.

### Considerações finais

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 e de registro preciso nos planos e ementas. Ainda que haja o papel da experiência individual de cada professor, de sua consciência de como realizá-la, trazer isso para a documentação possibilitaria maiores reflexões acerca de seleção e gradação de conteúdos. O plano de curso é um instrumento administrativo e também didático-pedagógico (Teixeira, 2015). Quando visto dessa forma, pode ser uma ferramenta importante na organização do trabalho do professor, no processo de desenvolvimento do aluno e como ferramenta de consolidação de práticas que já são desenvolvidas na universidade.

Ao considerar o trompista como artista e suas possibilidades frente ao mercado de trabalho no século XXI, espera-se contribuir com a reflexão acerca das práticas estabelecidas no processo formativo e levar a pensar em como adaptar esse cenário às necessidades do músico que espera construir uma carreira profissional na atualidade. O que se pretende é fornecer informações, ou mesmo possíveis estratégias, para que o aluno egresso de um curso de bacharelado em trompa encontre meios de desenvolver uma prática artisticamente significativa e, ao mesmo tempo, efetiva enquanto profissão.

Ficam ainda, em consequência dos resultados até o momento obtidos, os questionamentos de como considerar o mercado sem que o mercado seja o único norte para construir essa formação? Como considerar aspectos coletivos do fazer musical na formação e atuação desse músico? São aspectos que serão tratados na continuidade desta pesquisa ou em estudos futuros. O trabalho em música, em alguns aspectos, pode ser o mesmo de antigamente; mas possivelmente ele já não aconteça da mesma forma ou nos mesmos lugares. Compreender nosso ambiente de trabalho pode nos oferecer *insights* sobre como exercê-lo de maneira significativa.

### Referências

- Bartz, Guilherme Furtado (2018). *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, RS.
- Bartz, Guilherme Furtado; OLIVEN, Ruben George (2019). Como o trabalho flexível afeta os músicos eruditos? O caso da orquestra de câmara Theatro São Pedro de Porto Alegre. *Sociologia e Antropologia* v.09, n.1. Rio de Janeiro, RJ.
- Beltrami, Waleska Scarme (2011). *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 (2020). *Entrevista concedida a Maria Suellen Magalhães*. Atibaia, 17 dez 2020.
- Bomfim, Camila Carrascoza (2017). *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, SP.
- Brito, Teca Alencar de (2019). *Um jogo chamado música: escuta, experiência, criação, educação*. São Paulo: Peirópolis.
- Doyle, Philip (2021). *Entrevista concedida a Maria Suellen Magalhães*. Atibaia, 19 jan. 2021.
- Feitosa, Radekundis Aranha Tavares (2016). *Música brasileira popular no ensino da trompa: perspectivas e possibilidades formativas*. Tese (doutorado) – Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, PB.
- Fonseca, Rinaldo (2020). *Entrevista concedida a Maria Suellen Magalhães*. Atibaia, 24 nov. 2020.
- Harvey, David (2008). *Condição pós-moderna* Pesquisa sobre as origens da mudança cultural. 17ª Edição. São Paulo: Edições Loyola.
- Lima, André Rorigues de (2018). *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, RN.
- Menger, Pierre-Michel (2005). *Retrato do artista enquanto trabalhador: metamorfoses do capitalismo*. Lisboa: Roma Editora.
- Requião, Luciana Pires de Sá (2008). *“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, RJ.
- Segnini, Líliliana Rofsen Petrilli (2011). À procura do trabalho intermitente no campo da música. *Revista Estudos de Sociologia*, v. 30, p. 177-196. Araraquara, SP.
- Soares, Adalto (2020). *Entrevista concedida a Maria Suellen Magalhães*. Atibaia, 26 out. 2020.
- Teixeira, Maria Claudia (2015). *Metodologia do ensino superior*. Gráfica Unicentro/Universidade Estadual do Centro-Oeste. Paraná, 2015.
- Universidade Federal da Bahia (2016). *Escola de Música. Reestruturação Curricular do curso de bacharelado em instrumento – Habilitações: Instrumentos de orquestra, Piano/Teclado, Violão*. Salvador, BA.
- Universidade Federal de Pernambuco (2019). *Centro de artes e comunicação – Departamento de música. Projeto pedagógico do curso de bacharelado em música – Instrumento*. Recife, PE.

Universidade Federal do Rio De Janeiro (2020). 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.

Universidade Federal do Rio Grande Do Norte (2017). Escola de Música. *Projeto Pedagógico de curso*. Natal, RN.

<sup>1</sup> Maiores informações sobre o PRONAC, disponível em:

<<http://leideincentivoacultura.cultura.gov.br/legislacao/>>

<sup>2</sup> Disponível em:

<<http://pnc.cultura.gov.br/>>

<sup>3</sup> Disponível em:

<<https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/medida-provisoria-n-1.012-de-1-de-dezembro-de-2020-291518617>>

<sup>4</sup> Disponível em:

<[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/ato2007-2010/2010/lei/l12343.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2007-2010/2010/lei/l12343.htm)>

<sup>5</sup> Disponível em:

<[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/ato2019-2022/2019/Mpv/mpv870.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2019-2022/2019/Mpv/mpv870.htm)>

<sup>6</sup> Disponível em:

<[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/ato2019-2022/2019/Lei/L13844.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2019-2022/2019/Lei/L13844.htm)>

<sup>7</sup> Disponível em:

<<https://www.in.gov.br/web/dou/-/decreto-n-10.359-de-20-de-maio-de-2020-257819195>>